



DOSSIER PÉDAGOGIQUE

ÉLISABETH LOUISE
VIGÉE LE BRUN
(1755-1842)

GRAND PALAIS
23 SEPTEMBRE 2015 · 11 JANVIER 2016



© RmnGP 2015-2016

ÉLISABETH LOUISE VIGÉE LE BRUN

SOMMAIRE

23 SEPTEMBRE 2015 · 11 JANVIER 2016

	03	Introduction
04		Entretien avec le commissaire de l'exposition
	06	Plan de l'exposition
	07	Les thèmes
		Portrait de l'artiste
		La vie d'Élisabeth Louise Vigée Le Brun en douze dates
		L'art du portrait selon Vigée Le Brun
		La « robe-chemise » ou « gaulle »
		Être une femme peintre au XVIII ^e et début du XIX ^e siècle
		Adélaïde Labille-Guiard
		Le temps de l'enfance
		Regard sur : Julie Le Brun
		Le pastel
		La technique du pastel et ses origines
	16	Découvrir quelques œuvres
		• Étienne Vigée
		• Portrait de la Duchesse de Polignac
		• La Reine Marie-Antoinette en grand costume de cour
		• Marie-Antoinette de Lorraine-Habsbourg et ses enfants
		• Joseph Hyacinthe François-de-Paule, Comte de Vaudreuil
		• La Marquise de Pezay et la Marquise de Rougé avec ses fils
		• Lady Hamilton en bacchante dansant devant le Vésuve
		• La Comtesse Tolstaïa
	24	Proposition de parcours
		Une petite histoire de la mode française
	26	Annexes et ressources
		Autour de l'exposition
		Bibliographie
		Crédits photographiques



INTRODUCTION

Les portraits peints par Élisabeth Vigée Le Brun sont pour certains d'entre eux connus du grand public et associés à la seconde moitié du XVIII^e siècle. Mais bien souvent, nul ne pourrait nommer leur auteur. Quant aux œuvres réalisées dans les décennies suivant la Révolution française, elles n'ont jamais été montrées en France. Cette exposition est la première rétrospective consacrée au peintre. Rassemblant cent trente œuvres, elle a pour but de mieux faire connaître l'art magistral de composer des portraits « *au naturel* » et la technique virtuose de cette femme artiste, admirée et célébrée en son temps dans l'Europe entière.

Commissariat général :

Joseph Baillio, historien de l'art.

Xavier Salmon, Conservateur en chef du Département des Arts graphiques - Musée du Louvre.

Exposition organisée par la Rmn-GP, le Metropolitan Museum of Art de New York et le Musée des Beaux-Arts du Canada à Ottawa. L'exposition se tiendra à New York du 9 février au 15 mai 2016 et à Ottawa du 10 juin au 12 septembre 2016.

ENTRETIEN AVEC XAVIER SALMON

DIRECTEUR DU DÉPARTEMENT DES ARTS GRAPHIQUES DU MUSÉE DU LOUVRE COMMISSAIRE DE L'EXPOSITION



*Xavier Salmon, commissaire
de l'exposition.*

Y'a-t-il déjà eu une grande exposition consacrée à Elisabeth Vigée Le Brun en France ?

Il n'y en a jamais eu. Une exposition s'est tenue à Fortworth en 1982, montée par Joseph Baillio, qui travaille depuis quarante ans sur Mme Vigée Le Brun. J'ai ensuite organisé une exposition sur «*Mme Vigée Le Brun et les femmes artistes du XVIII^e siècle*», à Tokyo en 2011.

D'où viennent les tableaux présentés dans l'exposition ?

Il y a un fonds important en France, mais beaucoup viennent des États-Unis, de Russie et de toute l'Europe. Mme Vigée Le Brun a circulé et a laissé une partie de ses œuvres dans différents pays. D'autre part, c'est une artiste qui a été très vite recherchée, à partir de la fin du XIX^e siècle. L'exposition présente cent trente tableaux, et d'autres artistes qui ont pu l'influencer, comme Greuze ou Vernet, sont repré-

sentés. J'ai souhaité une section dédiée à d'autres femmes artistes pour montrer qu'elle n'était pas la seule, qu'il y avait une concurrence, notamment avec Adélaïde Labille-Guiard.

En quoi la présentation de cet important ensemble va-t-elle permettre de mieux comprendre l'artiste et son œuvre ?

On a opté pour une présentation à la fois chronologique et thématique. Une première section est consacrée à sa propre image car Mme Vigée Le Brun s'est beaucoup représentée, à l'exemple d'autres maîtres. Mariée à un marchand de tableaux, elle a regardé énormément de toiles. Elle voyage avec son mari, voit ce que ses prédécesseurs ont fait, et c'est une femme assez cultivée. Lorsqu'elle multiplie les images tout au long de sa carrière, elle sait ce qu'avant elle, Rubens, Rembrandt ont fait.

Est-ce que, si elle avait pu, elle aurait ambitionné d'être peintre d'histoire ?

Elle l'a assez peu manifesté et elle est très prise par ses commandes, et aussi par un certain rythme de vie : elle est mondaine, elle a beaucoup d'amis, elle reçoit, elle est reçue, etc. Ce n'est pas forcément compatible avec le fait de s'enfermer dans un atelier pour travailler sans cesse. Et puis, elle a très vite rencontré le succès alors qu'avec la peinture d'histoire elle se serait mesurée à d'autres artistes, comme David.

Était-il difficile pour une jeune femme d'apprendre la peinture dans les années 1760 ?

Pas spécialement. Toute jeune femme de bonne famille apprend à dessiner et à pratiquer le pastel. On a des quantités d'exemples de jeunes aristocrates qui se livrent à ces exercices. Mme Vigée Le Brun a la chance d'être née dans un milieu d'artistes. Même si son père meurt tôt, elle l'a vu fréquenter des peintres et a très vite

manifesté un don pour le dessin. Elle fait le portrait de sa mère même si, avant les années soixante-dix, on ne connaît rien de sa main. Dès les premières compositions, c'est une artiste qui maîtrise parfaitement la peinture. Elle a reçu les conseils de son père, de Greuze et de Vernet.

Les critiques au Salon, lui reprochaient parfois la « mollesse de son dessin » ...

Cela fait partie de sa manière. Dans l'art du portrait, il y a les partisans du dessin et ceux de la couleur. Nattier a aussi été critiqué pour la mollesse de son dessin. Certains artistes ferment les formes avec une ligne, d'autres jouent avec ce que l'œil est en mesure de voir. Elle a compris ce que faisaient Largillierre, Nattier, Roslin, et elle prend le parti d'utiliser la couleur, de montrer sa technique, sans forcément cerner les choses. Labille-Guiard a un style beaucoup plus masculin parce qu'elle est davantage dans le dessin. À Vigée Le Brun, on reproche des corps qui «*n'existent*» pas forcément sous les vêtements.

Elle a aussi pratiqué le pastel. En a-t-elle fait beaucoup ?

Oui, énormément. Il y en a une vingtaine dans l'exposition. En revanche, il ne semble pas qu'elle ait beaucoup dessiné.

Existe-t-il des dessins conservés ?

Peu. ce qui est souvent le cas des pastellistes. On n'a par exemple aucun dessin de son père, Louis Vigée. Souvent, les portraitistes ne dessinent pas. Avec le modèle, la première étape consiste à fixer les traits. Je pense que Mme Vigée Le Brun s'aide du pastel qui permet de travailler vite, sans laisser son modèle. Elle explique qu'elle parle beaucoup avec eux, pour entretenir l'étincelle. Si la personne qui pose est figée, s'ennuie, le résultat n'est pas satisfaisant. Certains portraitistes travaillent à l'huile mais ils

.....

sont des pastellistes médiocres, alors que Mme Vigée Le Brun est une belle pastelliste. Elle a produit aussi bien des pastels préparatoires que des œuvres abouties.

Comment Mme Vigée Le Brun est-elle devenue la peintre de la reine ?

Marie-Thérèse, la mère de Marie-Antoinette, insiste beaucoup pour que sa fille lui envoie un portrait pour sa galerie de Vienne. Une dizaine d'artistes se succèdent. Mme Vigée Le Brun travaille déjà pour la Couronne. Avant la commande du portrait de la reine en 1778, elle a peint une dizaine de portraits et répliques pour la cour. Est-ce que Marie-Antoinette découvre Mme Vigée Le Brun à l'occasion d'un de ses passages à Versailles ? Elle a dû être frappée par la beauté de la jeune femme. Elles sont du même âge, Mme Vigée Le Brun est jolie et Marie-Antoinette est sensible à la beauté.

Petit à petit, Mme Vigée Le Brun réussit à transformer l'image de la reine. Dans le portrait de Vienne (1778), la reine montre encore les défauts physiques de la dynastie des Habsbourg. Puis, Mme Vigée Le Brun les gomme, enjolive. Marie-Antoinette pose pour le portrait en robe de gaulle, en 1783, et c'est ce visage qui est réutilisé de manière récurrente. A force de faire toujours la même image, la peintre s'éloigne de l'original.

Elle est à nouveau sollicitée pour le fameux portrait avec les enfants, en 1787.

A-t-elle eu des élèves ?

Elle forme beaucoup de jeunes filles mais aucune ne devient célèbre. Elles ne peuvent pas entrer dans un atelier. Mme Benoist par exemple, ambitionne d'être, non pas une artiste femme, mais une portraitiste égale à un homme.

Pourquoi assiste-t-on, des années 1780 aux années 1820, à cette explosion du nombre d'artistes féminines ?

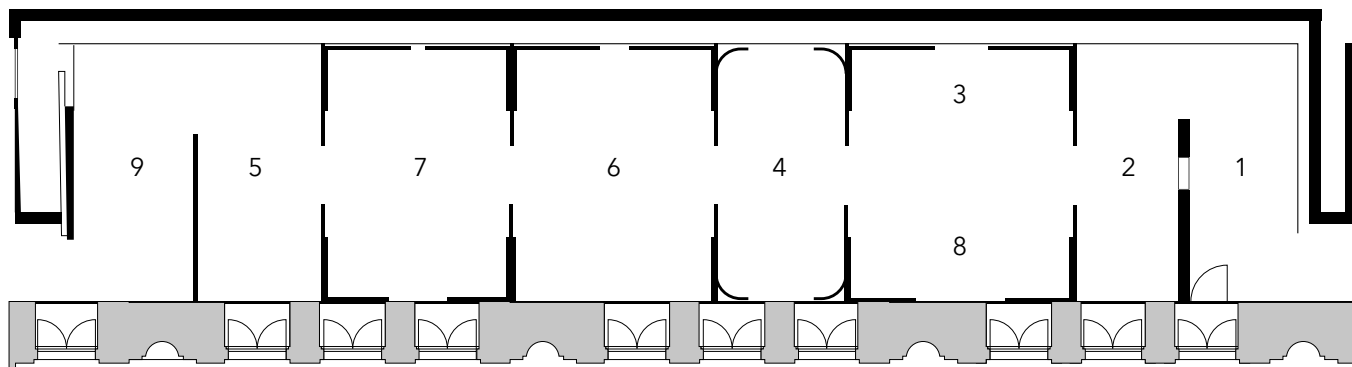
En fait, il y a des artistes femmes tout au long du XVIII^e siècle. Le phénomène est plus visible dans les années 1780 car elles sont cinq à l'Académie.

Quelle est pour vous la conclusion de l'exposition ?

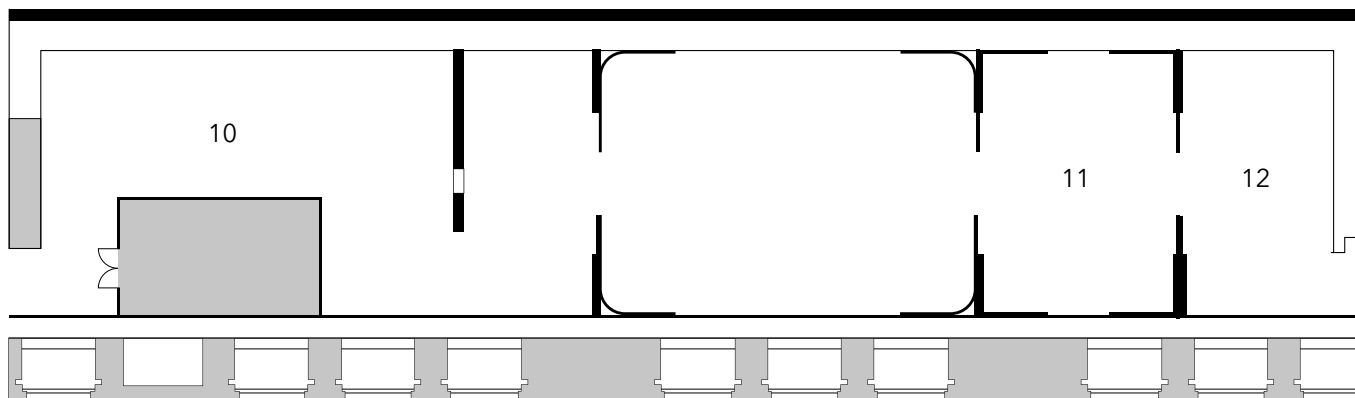
Avec Mme Vigée Le Brun, on est à cheval sur deux siècles. Elle meurt tard. Ses derniers tableaux datent des années 1830 et elle peint alors comme on peignait en 1780. Il y a un gouffre entre elle et les artistes romantiques. C'est l'artiste de la joie de vivre dans une période troublée.

PLAN DE L'EXPOSITION

REZ-DE-CHAUSSÉE, DÉBUT DE LA VISITE



1^{ER} ÉTAGE



- | | |
|--|--|
| 1. L'image de l'artiste | 7. Élégance française avant la Révolution |
| 2. La jeunesse et le milieu familial | 8. Femmes artistes |
| 3. Les années de formation | 9. Vigée Le Brun dessinatrice et pastelliste |
| 4. Vigée Le Brun face à la concurrence | 10. L'émigration |
| 5. L'amour maternel | 11. Retour d'émigration |
| 6. Portraiture la famille royale, la cour et le monde diplomatique | 12. Les dernières années |

LES THÈMES

Portrait de l'artiste



Elisabeth Vigée Le Brun, *Autoportrait dit « aux rubans cerise », 1782.*

La postérité d'Elisabeth Vigée Le Brun est corroborée par de précieux témoignages. Tout d'abord ceux laissés par l'artiste elle-même : dix-sept autoportraits, et ses *Souvenirs*, publiés en 1835-1837.

D'autre part, les biographies des historiens et les travaux récents des féministes ont apporté un éclairage réactualisé sur sa vie et son œuvre.

LA QUESTION DE L'AUTO PORTRAIT

Le nombre important d'autoportraits laissés par Elisabeth Vigée le Brun, mérite d'être relevé. Elle n'est certes pas la première artiste à se livrer à l'exercice (Rembrandt

ou Chardin l'ont, entre autres, précédée) mais la régularité avec laquelle elle revient sur sa propre image et la façon dont elle se représente témoignent de son souhait de s'affirmer en tant que femme artiste. Échelonnés tout au long de sa carrière, ses autoportraits reflètent l'image qu'elle donnait dans sa propre vie : vêtue des atours simples qu'elle affectionne, une mode pratique et « bohème » qu'elle a elle-même élaborée. Jolie, enjouée, elle met en avant la sincérité de sa démarche de peintre et une certaine désinvolture, loin des diktats de la mode. Les poses se veulent naturelles. Pas d'accessoires, hormis la palette et le pinceau, lorsqu'elle se représente au travail. Les fonds sont neutres.

La permanence de l'exercice témoigne en outre de sa modernité. Femme artiste dans des années où relativement peu d'entre elles encore accèdent à une carrière professionnelle, elle affirme en se peignant son indépendance et sa réussite.

LES « SOUVENIRS »

Commencés après le décès de sa fille en 1819 et sur les instances de son entourage, les *Souvenirs* sont composés lentement, à partir des lettres et journaux de voyage, jusqu'à leur publication en 1835-1837. Dans l'esprit du XVIII^e siècle, ils retracent un parcours personnel et livrent avec pudeur sa vie, l'exercice de son talent, ses désillusions, son courage. Néanmoins, rédigés longtemps après les faits, les *Souvenirs* n'échappent pas à la tentation de réécrire l'histoire, en gommant certaines parts d'ombre, en « omettant » certains personnages, en mettant l'accent sur ce qui fait la part belle à sa légende. Ils sont en cela l'équivalent livresque de ses portraits, flatteurs et idéalisés.

La vie d'Elisabeth Vigée Le Brun en douze dates

1755

Élisabeth Vigée naît à Paris, dans la petite bourgeoisie artiste. Son père, Louis Vigée, est un pastelliste de renom, membre de l'Académie de Saint Luc. Après avoir étudié au couvent, elle revient à onze ans vivre avec ses parents. La vie de famille est bercée par les allées-et-venues des modèles et des élèves dans l'atelier de son père. Le soir, des soupers rassemblent artistes, comédiens et musiciens. Tôt conscient du potentiel de sa fille, Louis Vigée lui transmet l'art du pastel, mais il décède alors qu'elle a douze ans. Conseillée par des amis de la famille, les peintres Doyen et Vernet, la jeune fille commence à peindre des portraits pour gagner sa vie. Le succès est rapide. Sa clientèle s'élargit peu à peu à l'aristocratie.



1775

Sa mère s'est remariée avec un orfèvre, Le Sèvre. Dans la nouvelle demeure familiale, Elisabeth rencontre un des locataires, Jean Baptiste Pierre Le Brun. Arrière-petit-neveu du peintre de Louis XIV, il est expert, marchand et restaurateur de tableaux. Il décèle les talents de la jeune fille qui vient lui emprunter des toiles pour les copier. Leur mariage est célébré en 1776.

*Jean Baptiste Pierre Le Brun
(1748-1813), Autoportrait.*

1776-1787

L'artiste peint une quinzaine de portraits de la famille royale. Après celui du comte de Provence, elle réalise ceux de Mme Élisabeth, de la comtesse d'Artois, des enfants du couple royal et quatre portraits de Marie-Antoinette.

1782

Élisabeth donne naissance en 1780 à une fille, Julie. Elle accompagne son mari à Bruxelles où elle admire *Le Chapeau de paille* de Rubens, qui lui inspire au retour un autoportrait. L'année suivante, elle est reçue à l'Académie royale de peinture grâce à l'appui de la reine, avec *La Paix ramène l'Abondance*.

1789

Malgré le succès remporté au Salon, les exactions contre les aristocrates et ceux qui les ont côtoyés se multiplient. Vigée Le Brun s'enfuit pour l'Italie avec sa fille. Elles séjournent à Naples, à Turin, à Rome, à Bologne, à Modène et à Florence où l'Académie lui commande un autoportrait. Partout, elle est reçue et célébrée. Elle visite les églises, les palais et admire les œuvres des grands maîtres. Obligée de gagner sa vie, elle peint de nombreux portraits, dont ceux de la reine Marie-Caroline de Naples, sœur de Marie-Antoinette, et de chacun de ses enfants (*Marie-Thérèse de Bourbon-Naples*, 1790).



*Marie-Thérèse de
Bourbon-Naples,
Princesse des deux
Sicules, 1790.*

1792

Vigée Le Brun part pour Vienne, les événements parisiens rendant son retour en France impossible. Ville cosmopolite et riche, Vienne accueille les Français avec méfiance. La France a déclaré la guerre à l'Autriche et les Français sont suspectés d'espionnage.

Vigée Le Brun peint pour la clientèle étrangère.

Aspirant à de vraies commandes royales qui n'arrivent pas, elle place ses espoirs dans la cour de Russie.

1795

A Saint-Pétersbourg, Vigée Le Brun est officiellement reçue à la cour de Catherine II par l'aristocratie francophile. Parmi ses nombreux clients, elle se lie d'amitié avec de jeunes aristocrates. À l'occasion de son couronnement, le nouveau tsar, Paul Ier, lui commande le portrait de son épouse. Sur le chemin du retour, elle passe par Berlin, Posdam et Dresde.

1802

L'arrivée à Paris sous le Consulat ne se fait pas sans inquiétudes. Après douze ans d'absence, la France que retrouve Vigée Le Brun est fort différente de celle qu'elle a quittée. Dans l'hôtel particulier de Le Brun, dont elle est désormais divorcée, elle se retranche auprès de ses amis artistes.

A la recherche de nouvelles commandes, elle séjourne un an en Angleterre (1802-1803) où l'aristocratie lui ouvre ses portes.

1807

Après des retrouvailles difficiles avec sa fille Julie, rentrée de Russie, Vigée Le Brun décide de voyager. Son voyage en Suisse correspond au désir de se ressourcer dans la nature. Elle séjourne chez Germaine de Staël, indésirable dans le Paris impérial, et commence son portrait, qu'elle n'achèvera à Paris qu'en 1809.

1814

le retour des Bourbons est une grande joie pour Élisabeth Vigée Le Brun qui ne s'est jamais départie de ses sympathies royalistes. Commence alors une longue période qui voit son activité de peintre se poursuivre avec régularité jusqu'à un âge avancé. Marquée par les deuils – les disparitions de Le Brun, de leur fille, et de son frère – ces longues années sont égayées par la présence de ses deux nièces, Eugénie, qui peint avec talent, et Caroline.

1825-1837

Elle rédige des *Souvenirs* dont la parution, de 1835 à 1837 en trois volumes, connaît un grand succès.

1842

Élisabeth Vigée Le Brun s'éteint à l'âge de quatre-vingt-sept ans.

Elle est enterrée à Louveciennes où elle avait une résidence.

Sa tombe porte la phrase : « Ici, enfin, je repose... ».

L'art du portrait selon Vigée Le Brun

De prime abord, face à un portrait d'Elisabeth Vigée Le Brun, le spectateur ressent une impression de proximité avec le modèle qui paraît vivant et qui s'offre au regard sans affectation, dans une composition apparemment simple.

LA PART D'IDÉALISATION

Cette réserve va de pair avec un évident souci d'idéalisation. Croquées sur le vif au moyen d'esquisses au pastel, les figures présentent toutes la même élégance gracieuse. Les aspérités sont gommées, les défauts minimisés. Dans le monumental *Marie-Antoinette et ses enfants* (1787) par exemple, le visage de la reine est clairement éloigné des caractéristiques qui s'observent dans ses autres portraits. En revanche, lorsqu'elle peint un portrait d'homme, il semble que l'artiste abandonne ce parti-pris flatteur au profit d'une plus grande vigueur, ainsi qu'on le voit avec l'effigie de son ami Hubert Robert. Cette tendance à peindre différemment hommes et femmes, réservant aux premiers l'énergie, l'action, aux secondes la grâce et la nonchalance, faisait partie des poncifs du temps.

DES FORMULES ÉPROUVÉES

Suivant une tradition établie depuis la Renaissance, les modèles se présentent de face ou légèrement de trois-quarts, avec de subtiles variations. Bien souvent, le buste tourne dans l'espace et le visage se présente face au spectateur, telle que Vigée Le Brun se présente elle-même dans son autoportrait «*aux rubans cerise*» (voir page 7). Cette formule sied particulièrement aux portraits aristocratiques. Le Comte de Provence ou les princesses de Naples sont ainsi figurés. C'est une formule heureuse, qui suggère que le modèle tourne un instant son visage en direction du spectateur. C'est parfois l'inverse : le buste est figuré de face, ou presque, tandis que la tête tourne sur le côté.

Le modèle frontal semble bénéficier des faveurs de l'artiste qui nous présente ainsi le Comte de Vaudreuil ou son amie Natalia Kourakina. À la recherche de variantes, capables de dynamiser ses compositions, somme toutes minimalistes et répétitives en ce qui concerne l'art du portrait, Vigée Le Brun utilise parfois le profil, creusant l'espace, le visage tourné de trois-quarts, comme on le voit dans le portrait de son frère Etienne ou pour les sobres portraits de *Louise de Prusse* ou de la *Duchess of Dorset*. Plus originales et plus rares, certaines poses contournées semblent venir compenser l'absence de charisme ou de personnalité du modèle, comme pour la Baronne de Crussol.



Elisabeth Louise Vigée Le Brun,
Portrait de la Duchess of Dorset, née
Arabella Diana Cope, 1803.

LE PORTRAIT «AU NATUREL»

Conformément à son temps, Vigée Le Brun ambitionne de cerner l'individu, d'en révéler les caractéristiques, par des moyens frisant le naturel. Le refus de toute affectation, de

toute mise en page complexe, de mise trop formelle, aboutit à ce qu'on appelait alors le «*portrait au naturel*». Si les peintres ont recherché depuis longtemps le moyen d'échapper à des poses et à des expressions trop figées (Léonard de Vinci s'exprimait déjà à ce sujet), les artistes du XVIII^e siècle ont fait la part belle à cette impression de spontanéité. Avant Vigée Le Brun, Charles-Antoine Coypel, Jean-Marc Nattier ou Maurice Quentin de La Tour faisaient déjà surgir dans le cadre, comme saisi en passant, un personnage à l'expression fugace. Dans cette évolution, Vigée Le Brun apporte sa contribution en développant une façon de poser et un habillement résolument modernes.

LA MODE NOUVELLE

Femme de son temps, jolie, Vigée Le Brun réfute tout excès de coquetterie vestimentaire. Elle-même porte des vêtements confortables et simples; elle privilégie pour ses modèles, féminins surtout, l'image de la décontraction et de la modernité. Relativement peu de portraits montrent l'«*habit à la française*» porté par l'aristocratie au XVIII^e siècle, hormis ceux qui mettent en avant le statut du modèle : Vaudreuil (comte fortuné), les membres de la famille royale, etc. La reine Marie-Antoinette est vêtue en hâte de la robe à la française lorsque, après le scandale de l'exposition au Salon de 1783 de son portrait en robe-chemise, l'artiste doit recommencer sa toile. Dans les portraits officiels bien-sûr, Vigée Le Brun se prête au jeu de la tradition et revêt son modèle du «*grand habit*» de cour. Parfois, on reconnaît d'autres vêtements à la mode, comme la robe à l'anglaise et la redingote, portés par exemple par *Mme Molé-Raymond* (1786, musée du Louvre).

Aussi souvent qu'elle le peut, Vigée Le Brun supprime la poudre ornant les perruques,



Elisabeth Louise Vigée Le Brun,
Portrait de Marie-Antoinette en robe
de mousseline dite «à la créole»,
«en chemise» ou «en gaulle», 1783.

usage qu'elle désapprouve. À la robe à la française, elle préfère la robe-chemise, blanche, vaporeuse, que les femmes adoptent avec bonheur. Comme elle l'affirme dans ses *Souvenirs*, elle a dû contribuer à cette façon nouvelle de se faire représenter. Ses clientes faisaient copier ces robes blanches portées par l'artiste.

Les accessoires (plumes, chapeau, fleurs...) complètent la mise, mais sans insistance. En comparant ses tableaux avec ceux d'Adélaïde Labille-Guiard, fille d'un marchand de modes il est vrai, on mesure la différence: dans son *Autoportrait avec deux élèves*, sa consœur se représente peignant, vêtue d'une somptueuse robe à la française et d'un magnifique chapeau.

Un des accessoires majeurs introduits dans

la garde-robe féminine à la fin du XVIII^e siècle, le châle, est prétexte à de nombreuses variations. La Comtesse Skavronskaia s'y love avec délicatesse. Parfois, il devient un voile et accentue l'apparence de «*madones*» des jeunes mères tenant leur enfant sur leurs genoux; censé couvrir, il dénude l'épaule



LA «ROBE-CHEMISE» OU «GAULLE»

Apparue à la fin des années 1770, la robe en lin ou en coton blanc semble être originaire des Antilles et serait arrivée par le port de Bordeaux. Le mot «*gaulle*» viendrait du créole «*golle*», déformation de l'anglais «*gown*» (chemise de nuit). Elle était d'ailleurs appelée robe «à la créole» et se portait avec des anneaux d'oreille du même nom. Alternative confortable aux robes de cour baleinées, elle offrait au corps féminin une liberté nouvelle. Ses matières, fort coûteuses, et son caractère exotique se doublaient d'une référence néoclassique en raison de sa blancheur.

Portée pour l'intérieur ou pour la promenade, elle est adoptée par Marie-Antoinette dans le cadre de sa retraite privée au Petit Trianon. Son port perdure pendant le Consulat et l'Empire. Avec la Restauration, en 1814, s'amorce le retour du corset, des jupons et des couleurs foncées.

blanche de Mlle de Kageneck; la Comtesse Golovine en est entièrement enveloppée.

ATTRIBUTS ET CARACTÈRES

Certes peu expressifs, les portraits de Vigée Le Brun permettent néanmoins de cerner l'individu, par l'introduction d'accessoires et l'utilisation de poses révélatrices. Si parfois le visage seul est dépeint, nombre des personnages sont cadrés sous les hanches et tiennent à la main un objet. Livre, partition, carton à dessins, etc, tous désignent la fonction ou évoquent le caractère du modèle. L'action est rare. La jeune Émilie Brongniart sort des pelotes de laine d'un sac; à peine plus âgée, Marie-Christine de Naples est montrée cueillant des fleurs. Chez les adultes, les femmes sont parfois en train de lire ou de déchiffrer de la musique. Mais dans la plupart des cas, elles sont inactives. Détendues, sagement assises, elles semblent partager avec le spectateur l'une des conversations qui se tenaient dans les salons. Leur pose est souvent la même: accoudées sur un coussin, une table, une base de colonne, voire un rocher, elles laissent nonchalamment tomber l'autre bras sur leur robe, devenant de purs objets de contemplation.

Elisabeth Louise Vigée Le Brun,
Portrait de la Comtesse Nicolai
Nikolaevitch Golovine, née Varvara
Nikolaévna Golitzyna, ~1797-1800.

Être une femme peintre au XVIII^e et début du XIX^e siècle

LES FEMMES DANS LES ATELIERS

De nombreuses artistes travaillent au XVIII^e siècle, tout comme aux époques précédentes. En général, elles peignent des natures mortes ou des portraits. Les préjugés sociaux leur interdisent de fréquenter les ateliers, remplis de jeunes hommes en apprentissage et de modèles posant nus. Nombre d'entre elles apprennent dans l'atelier paternel. Leurs proches se chargent de la commercialisation de leurs œuvres. Dans la majorité des cas, après une carrière d'une quinzaine d'années, elles se marient et abandonnent la peinture, sauf si leur époux est lui-même artiste ou marchand d'art. Fille de pastelliste et épouse d'un marchand de tableaux, Vigée Le Brun est très représentative.

LES FEMMES À L'ACADÉMIE ROYALE DE PEINTURE

L'Académie royale de peinture accepte les femmes, mais sous des conditions si drastiques que leur titre d'académicienne est purement honorifique.

ADÉLAÏDE LABILLE-GUIARD (1749-1803)

Formée au pastel par le miniaturiste suisse François Élie Vincent (dont elle épousera le fils François André en secondes noces), elle apprend la technique de la peinture à l'huile au début des années 1780. Sa maîtrise impressionne ses confrères et elle bénéficie de la protection du Duc d'Orléans et de Mesdames, sœurs de Louis XV, dont elle devient la peintre officielle. Comme Vigée Le Brun, elle aspire à la reconnaissance, connaît le succès et, divorcée de Guiard, doit gagner sa vie. Toutes deux commencent en exposant aux Salons de l'Académie de Saint Luc et de la Correspondance. Elles sont reçues à l'Académie le même jour, Labille-Guiard avec le portrait au pastel de Pajou sculptant le buste de Lemoine (musée du Louvre).

Le Directeur, Charles Le Brun, y fait entrer la première femme, Catherine Bourchardon, en 1663. Elle est peintre de natures mortes. Son admission se fait donc dans la catégorie la plus basse de la hiérarchie des genres, qui plaçait en son sommet la peinture d'histoire puis le portrait, la scène de genre et la

UNE LENTE ÉVOLUTION

Face à l'ambiguïté de la situation, l'Académie décide en 1706 d'exclure les femmes, exception faite de la pastelliste vénitienne Rosalba Carriera en 1720, qui n'est que de passage à Paris. L'Académie précise d'ailleurs que cela ne doit pas constituer un précédent.



Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *La Paix ramenant l'Abondance*, 1780.

nature morte en dernier. Les suivantes sont admises dans la même catégorie ou dans celle du portrait. Ce cantonnement dans les genres mineurs avait pour conséquences d'exclure les femmes des conférences (sur l'anatomie, la géométrie et la perspective) et du prix de Rome, concours couronné par un séjour d'un an dans la capitale italienne. Privées des séances de dessin avec modèle vivant, de l'enseignement théorique et du voyage en Italie, les femmes n'avaient guère d'autre possibilité que de peindre des natures mortes.

Il faut ensuite attendre trente-sept ans pour que l'Académie entrouvre à nouveau ses portes à des artistes féminines dont le talent est de plus en plus éclatant. Marie-Thérèse Rebol et Anne Vallayer-Coster sont «reçues» comme peintres de natures mortes, Anna Dorothea Therbusch comme peintre de genre en 1767 et Marie Suzanne Giroust (épouse du portraitiste Roslin) avec un portrait du sculpteur Pigalle. Ce fléchissement de l'institution témoigne d'une lente évolu-



Marie Guillemine de La Ville Leroux
(1768-1826), la future Comtesse
Benoist, Autoportrait, 1786.

tion qui débouche sur la décision, en 1770, d'admettre les femmes, mais au nombre de quatre. C'est de cette mesure que bénéficie Élisabeth Vigée Le Brun, admise en 1783.

LA RÉCEPTION D'ÉLISABETH VIGÉE LE BRUN À L'ACADÉMIE LE 31 MAI 1783

Comme tout candidat à l'Académie, la jeune peintre soumet une œuvre, le «*morceau de réception*», qui doit être validée par les membres. Mais au lieu d'un portrait, elle présente une allégorie, *La Paix ramenant l'Abondance* (1780, musée

du Louvre), ce qui revient à demander à être reçue comme peintre d'histoire. Opposé à la présence des femmes dans l'institution, le directeur, Pierre, avance des arguments juridiques pour s'opposer à la réception de Vigée Le Brun.

Il faut l'intervention de Marie-Antoinette pour que Vigée Le Brun soit reçue. Le registre des entrées précise que c'est «*sur ordre*» et ne mentionne pas dans quelle catégorie.

L'ÉCOLE DES DEMOISELLES

Vigée-Lebrun ouvre une classe de jeunes filles. S'entourer d'élèves présente l'avantage de se constituer un atelier avec des artistes capables de reproduire fidèlement ses œuvres. Cette tradition ancienne, éprouvée, était connue de Le Brun, qui encouragea sa femme dans cette voie.

Parmi ses élèves, elle compte les sœurs Le Roux, *Marie Guillemine Le Roux*, les trois sœurs Lemoine, et leur cousine, Jeanne Élisabeth Gabiou. Certaines passent ensuite dans l'atelier de David, rare peintre à ouvrir une classe pour les filles dans son atelier du Louvre.

LE XIX^E SIÈCLE

Une nouvelle génération d'artistes féminines a été formée. Sous l'Empire, elles sont nombreuses à présenter leurs œuvres au Salon et s'illustrent dans toutes les catégories, notamment la scène de genre et la peinture d'histoire.

Mais cette période de reconnaissance est de courte durée. L'Académie des Beaux-Arts, créée en 1816 n'admet pas les femmes. Petit à petit, celles-ci sont invitées à regagner leur foyer et à se cantonner dans des salons pour femmes, pour exposer des natures mortes. Peu font exception.

Le temps de l'enfance

L'ENFANT NOUVEAU DU SIÈCLE DES LUMIÈRES

L'art d'Elisabeth Vigée Le Brun est indéfectiblement associé à la peinture de l'enfance. Ses portraits d'enfant sont un miroir fidèle des idées et de la sensibilité de la seconde moitié du XVIII^e siècle.

On peut dire que l'enfant est apparu dans l'art au XVIII^e siècle. Précédemment, il était occulté, ou traité secondairement, exception faite de l'Enfant Jésus, figuré dans les bras de sa mère et dont la petite enfance avait inspiré l'iconographie de la Contre-Réforme.

L'avènement de la famille bourgeoise, au clan resserré, aux liens plus étroits entre ses membres, et la baisse de la mortalité infantile, ont naturellement conduit

à la reconnaissance et par la suite, à la représentation de l'enfant. Son éducation est devenue une question centrale dans la société. Dans la suite de l'Anglais John Locke, auteur de *Quelques pensées sur l'éducation* (1692), Jean-Jacques Rousseau publie *L'Émile ou de l'Éducation* en 1762. L'un et l'autre prônent les bons soins, plaident en faveur de l'innocence originelle de l'enfant précédemment considéré comme un être inachevé, enclin aux vices et à la paresse. Rousseau insiste sur la reconnaissance de la spécificité de l'état d'enfance, période inter-

médiaire du développement, au cours de laquelle l'exercice, le jeu, la tendresse sont des facteurs d'épanouissement.

JULIE LE BRUN (1778-1819)

La tendresse de Vigée Le Brun pour son unique enfant, Julie, s'exprime à travers de nombreux portraits et par son évocation dans ses *Souvenirs*. Julie ravit sa mère par sa beauté et ses moyens prometteurs. Formée à la peinture, elle paraît digne de prolonger la dynastie d'artistes dont elle est issue.

Mais la séparation d'avec son père, les années d'exil passées en vis-à-vis avec sa mère, son caractère difficile, déjouent ses espérances. À la désapprobation de sa mère, elle épouse en 1799 un modeste secrétaire de Saint-Pétersbourg, Gaétan Bernard Nigris. Mère et fille s'affrontent et se brouillent. L'échec de ce mariage ne les rapprochera pas. Après son retour à Paris en 1804, Julie fréquente le marquis de Maleteste, qui la quitte. Seule, sans métier et en proie aux difficultés financières, elle sombre dans le désespoir.

Sa mère ne parvient pas à l'arracher à ses fréquentations douteuses ni à l'alcool. Elle décède d'une pneumonie à l'âge de quarante-et-un ans.

Elisabeth Louise Vigée Le Brun, Portrait de Jeanne Julie Louise Le Brun se regardant dans un miroir, 1786.



À partir des années 1770, de nombreux portraits d'enfants sont exposés au Salon. Leurs auteurs (Drouais, Lépicié) utilisent des costumes et des objets pour les mettre en scène, dans une atmosphère de candeur et d'innocence.

LA MODERNITÉ DE VIGÉE LE BRUN

Élisabeth Vigée Le Brun s'inscrit dans cette mouvance. Dans les portraits d'enfants proches, comme la fille de son ami l'architecte Brongniart, Émilie, c'est un petit moment de vie qui est capturé. Après Chardin qui avait évoqué des activités comme la construction d'un château de cartes ou le jeu de volant, Vigée Le Brun décrit une petite fille malicieuse, sortant une pelote de laine d'un sac. Elle représente sa fille Julie endormie sur sa Bible. Elle opte pour des fonds unis, isolant ses modèles. *Julie au miroir* (1786, collection particulière) illustre le caractère faussement

naturel de ces représentations. Dans un espace indéfini, la petite fille s’amuse à se regarder et à regarder sa mère. En même temps, l’artiste utilise le miroir pour démultiplier le visage enfantin, peint de profil et de face, et pour créer un tableau dans le tableau.

Mère de son temps, Vigée Le Brun a donné à sa fille le prénom de l’héroïne de la *Nouvelle Héloïse* de Rousseau. Aimante, adepte de «*l’éducation à la Jean-Jacques*», elle ne l’envoie pas au couvent. Ensemble, elles assistent au spectacle de marionnettes sur le boulevard du Temple ou à la Comédie-Française. Julie apprendra la musique et les langues.

Vigée Le Brun privilégie dans ses portraits l’impression de naturel et de simplicité. Elle refuse les travestissements utilisés par



Raphaël, *Vierge à la chaise*, 1514.

Drouais, l’artifice consistant à faire poser un petit aristocrate en «*savoyard*», plaqué sur un fond de nature générique, tout droit sorti des portraits aristocratiques traditionnels. Comme pour les adultes,

ce sont les vêtements portés dans la vie de tous les jours qui sont représentés.

Lorsqu’elle combine dans un même tableau mère et enfant, l’attention tout entière est focalisée sur le lien qui les unit. Cette fusion nouvelle avec l’enfant s’exprime dans les portraits de jeunes aristocrates russes peintes avec leur nourrisson sur les genoux, au tournant du siècle. Comme pour ses autoportraits avec sa fille (1786 et 1789, musée du Louvre, voir page 21), Vigée Le Brun a puisé dans la tradition chrétienne. L’iconographie séculaire de la Vierge à l’Enfant lui a fourni ses compositions et sa gestuelle, principalement celles de Raphaël.

Le pastel

LA TECHNIQUE DU PASTEL ET SES ORIGINES

Le mot pastel vient de l’italien «*pastello*», d’après «*pasta*», la pâte. Il s’agit de bâtonnets composés de pigments, d’une «*charge*» (craie) et d’un liant (gomme arabique ou huile). Selon Léonard de Vinci, cette technique lui a été transmise par le Français Jean Perréal, présent à Milan en 1499. Le pastel servait à rehausser le dessin au crayon de quelques touches colorées.

Le XVIII^e siècle est l’âge d’or du pastel : ses couleurs franches ou délicates et son aptitude à imiter fidèlement les textures et les lumières le rendent indissociable de l’art du portrait.

Procédant à la fois du dessin et de la peinture, le pastel présente en effet l’avantage de permettre un travail rapide. Son maniement, par estompage, en fondant les couleurs, ou par lignes nettes, permet d’obtenir une grande variété d’effets. Pour le portraitiste désireux de saisir la physio-

nomie et la personnalité de son modèle sans le lasser, c’est la technique idéale. Le père de Vigée Le Brun est un pastelliste reconnu en son temps. Issu d’une



Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Autoportrait de l’artiste en costume de voyage*, 1789-1790.

famille d’artisans et d’artistes, il peint au pastel des portraits qui, sans atteindre à la virtuosité de ceux de Quentin de La Tour, montrent une belle maîtrise. Il distrait ses modèles en leur racontant des anecdotes. Sa fille reprendra cet usage. Sa clientèle se compose d’artistes puis, peu à peu, d’aristocrates.

Pastelliste pour des portraits, Elisabeth Vigée Le Brun le devient dans le domaine du paysage lors de son voyage en Suisse, en 1807. Assise dans la nature, elle s’applique à retranscrire les variations de lumière et d’atmosphère et les accidents «*pittoresques*» qui s’offrent à ses yeux. On compte deux cents paysages au pastel dans son œuvre, réalisés en Suisse et lors de son voyage en France, en 1820.

DÉCOUVRIR QUELQUES ŒUVRES

Portrait de Louis Jean Baptiste Vigée, frère de l'artiste, 1773, huile sur toile, 61,5 x 49, Saint-Louis, Missouri, Museum of Fine Art.



COMPRENDRE

Ce portrait sobre est une œuvre de jeunesse, le portrait d'un garçon de dix ans peint par sa sœur qui en a treize. Comme c'est souvent le cas lorsque les artistes peignent leurs proches, il n'est ni signé ni daté. C'est dans ses *Souvenirs* que Vigée Le Brun rapporte qu'elle réalisa deux portraits de son frère après celui de leur mère.

Il révèle une jeune artiste en pleine possession de ses moyens, s'essayant au clair-obscur et produisant une de ses «têtes d'expression» alors à la mode, dans la veine de Drouais (*Le Jeune élève*, 1760) ou rappelant les portraits de Chardin (*Le Jeune homme au violon*, ~1735, musée du Louvre).



François-Hubert Drouais,
Le Jeune élève, 1760.

REGARDER

Le buste de profil, la tête tournée en direction du spectateur, Étienne Vigée (1758-1819), jeune frère de l'artiste, tient sous son bras gauche un carton à dessins et un crayon dans sa main droite. Coiffé d'un tricorne et vêtu d'un justaucorps marron, il se détache sur un fond de la même couleur. La lumière frappe de la gauche, éclaire puissamment la moitié de son visage, et module le fond en laissant dans l'ombre le reste de la composition.

Étienne Vigée deviendra un homme de lettres ambitieux, auteur de poèmes sentimentaux. Faute de connaître le succès, il enseignera la poésie à l'Institut polytechnique et dirigera une revue, *L'Almanach des Muses*. Opportuniste, il composera des louanges aux différents régimes politiques se succédant après la Révolution.



Jean Siméon Chardin,
Le Jeune homme au violon, 1734-35.

Portrait de Marie-Antoinette en grand habit de cour,
1778, huile sur toile, 273 x 193,5, Vienne,
Kunsthistorisches Museum.



amatrice de peinture, recherche un artiste capable de peindre d'elle un portrait ressemblant et flatteur à la fois. Jusqu'à présent, aucun artiste n'a donné satisfaction.

Arrivée en France pour son mariage en 1770, Marie-Antoinette est régulièrement sollicitée par sa mère, Marie-Thérèse d'Autriche, qui lui demande un portrait officiel pour sa résidence de la Hofburg à Vienne.

Elisabeth Vigée Le Brun réussit là où les autres ont échoué, parvenant à saisir les traits et l'allure altière de son modèle. Elle s'inscrit dans la tradition du portrait d'apparat, genre dans lequel ses prédécesseurs, tel Carle van Loo (*Marie Leszcinska*, 1747, Château de Versailles) ont laissé des codifications bien établies. Le portrait, livré en 1778, donne satisfaction et vaut à l'artiste une rétribution considérable. Il est envoyé à Vienne en février 1779.

Après cette réussite, Marie-Antoinette semble avoir trouvé sa portraitiste : une jeune femme du même âge qu'elle, jolie, affable, capable de traduire en peinture ses aspirations. Quatre autres portraits sont commandés à Elisabeth Vigée Le Brun entre 1778 et la Révolution.



Carle van Loo, *Marie Leszcinska,*
Reine de France, 1747.

REGARDER

La reine de France, debout, pose une rose à la main, dans un intérieur palatial de convention. Elle porte le grand habit de cour, comportant une traîne en velours bleu fleurdelisé. Sur le coussin à droite, repose la couronne des reines de France. La tonalité froide de l'ensemble, composée de gris, de beiges et de blancs, contraste avec le velours rouge du premier plan et la carnation rosée du visage.

COMPRENDRE

En 1776, âgée de vingt-et-un ans, Elisabeth Vigée Le Brun a été sollicitée par le Cabinet du roi afin de réaliser le portrait du Comte de Provence, frère de Louis XVI, ainsi que des répliques de portraits royaux. Suite à ces premières commandes, l'administration royale la sollicite pour un portrait officiel de Marie-Antoinette. On est en 1778. La jeune reine, à vrai dire peu

Portrait de la Duchesse de Polignac, née Yolande Martine Gabrielle de Polastron, au chapeau de paille, 1782, 92,2 x 73,3, Versailles, Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon.



REGARDER

Sur un fond de ciel bleu parcouru de quelques nuages gris, Yolande de Polastron, Duchesse de Polignac, se tient debout, accoudée à une base de colonne. Elle tient dans la main droite une rose qui fait écho à sa tenue champêtre : robe légère et chapeau de paille fleuri. L'ombre du chapeau sur son front met en valeur son regard bleu.

COMPRENDRE

Peint en 1782, ce portrait fait écho à l'autoportrait dit « *au chapeau de paille* », peint la même année, où Vigée Le Brun se représente vêtue de façon presque identique, accoudée elle aussi, sur le même fond de ciel. Seule différence : elle tient sa palette et ses pinceaux à la main, tandis que Mme de Polignac ne tient aucun accessoire évoquant sa fonction à la cour.

C'est au cours d'un voyage à Bruxelles aux côtés de son mari venu assister à une vente, que Vigée Le Brun a découvert le portrait d'Hélène Fourment par Rubens, appelé *le chapeau de paille*. Frappée par le traitement de l'ombre sur le visage, elle s'en est inspiré au retour pour son autoportrait puis pour celui de la duchesse de Polignac. Au regard direct et au geste semblant accompagner la parole dans son autoportrait, s'oppose la nonchalance de Mme de Polignac, traitée avec un visage plus doux, une expression indistincte. Son charme et la décon-

traction de sa mise correspondent aux descriptions laissées par ses contemporains. Peu soucieuse de la coquetterie de la cour, elle montrait une certaine insouciance dans sa charge de Surintendante des Enfants de France, obtenue par la seule amitié - vive il est vrai - que lui vouait Marie-Antoinette.

Parfaitement sûre de sa maîtrise picturale, Vigée Le Brun traite avec brio les contrastes chromatiques entre les blancs et les gris-noir (du châle, des cheveux et de la plume «folette» sur le chapeau). Aux teintes froides de l'ensemble répondent les accords très «rubéniens» de jaune et d'argent du chapeau et de la ceinture.

Le décès de Mme de Polignac à Vienne, en 1793, plongera dans le chagrin le milieu des émigrés. Vigée Le Brun sera alors chargée de réaliser son portrait posthume.



Pierre Paul Rubens, Le chapeau de paille, 1622-1625.

Portrait de Marie-Antoinette et ses enfants, Marie Thérèse Charlotte de France, dite « Madame Royale », le Dauphin Louis Joseph Xavier et Louis Charles, Duc de Normandie, 1786-87, huile sur toile, 275 x 215, Versailles, Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon.

REGARDER

Dans le Salon de la Paix du Château de Versailles, dont on distingue la Galerie de Glaces au fond à gauche, Marie-Antoinette pose, entourée de ses trois premiers enfants, Mme Royale, le petit duc de Normandie (futur Louis XVII) sur ses genoux, et le dauphin. Le berceau que désigne ce dernier renvoie à la maternité. Contrairement à une idée longtemps soutenue, leur sœur cadette n'y a pas été peinte, puis effacée pour cause de décès (la radiographie réalisée en 2008 n'a révélé la présence d'aucun dessin d'enfant sous la couche picturale). À droite, le meuble massif que l'on aperçoit derrière le berceau est le serre-bijoux de la reine.

COMPRENDRE

La reine, empreinte de noblesse et de dignité, présente ses enfants à la France. Ce tableau est peint dans un contexte particulier. Très impopulaire, Marie-Antoinette fait l'objet de libelles et de pamphlets calomnieux. L'affaire du collier, en 1784-1785, dans laquelle elle était pourtant innocente, n'a fait qu'aggraver les choses. Ses détracteurs insistent constamment sur ses dépenses indécentes, sa frivolité, et avancent que Louis XVI ne serait pas le père de ses enfants. L'idée de peindre un tableau montrant la reine en mère respectable, correspond à la nécessité de restaurer son image. Telle l'héroïne antique Cornelia, la mère des Gracques, qui avait présenté ses enfants à une femme souhaitant voir ses bijoux, en rétorquant « *les voilà* », Marie-Antoinette affirme être avant toute chose la mère du futur roi de France. Ses enfants sont donc mis en avant, en opposition au meuble contenant ses parures, rejeté dans la pénombre.



Pour faire face à cette commande déterminante, Vigée Le Brun a emprunté sa composition à Raphaël, sur les conseils de son confrère David. La grande pyramide dans laquelle s'inscrivent les personnages, d'esprit très classique, vient donc du peintre de la Renaissance.

Cette composition fut unanimement louée par les commentateurs du Salon de 1787. En revanche, il ne semble pas qu'ils aient saisi le sens politique de l'œuvre, s'attardant plutôt sur l'expression de la reine et des enfants, jugée soucieuse et triste.

Portrait de Joseph Hyacinthe François de Paule de Rigaud, Comte de Vaudreuil, 1784, huile sur toile, 132 x 98,8, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts

REGARDER

Assis face à nous, le Comte de Vaudreuil (1740-1817) semble nous parler. Vêtu de l'habit à la française porté à la cour, son tricorne sous le bras, il tient dans sa main gauche son épée. Sur sa veste passe le cordon bleu de l'ordre du Saint-Esprit.

Par ses dimensions et son traitement soigné, ce portrait témoigne du travail d'Elisabeth Vigée Le Brun pour les membres de l'aristocratie, ainsi que du raffinement et des belles manières qui faisaient la réputation du modèle.

COMPRENDRE

Le Comte de Vaudreuil était un membre important de la cour, proche de la reine Marie-Antoinette et de sa coterie. Il organisait les chasses du Comte d'Artois. Fin amateur d'art, il fréquentait l'hôtel de Le Brun où son cousin était graveur et miniaturiste. Elisabeth Vigée Le Brun noua avec lui une relation faite de complicité et d'estime - amoureuse peut-être - qui ne se démentit jamais. Il acheta *l'Autoportrait au chapeau de paille* et commanda celui de Mme de Polignac.

Il s'enfuit en 1789 et perdit son immense fortune avec la Révolution. Il retrouva Elisabeth Vigée Le Brun durant l'exil : à Rome, puis à Vienne et en Angleterre. Fidèle soutien de la monarchie, il devint gouverneur du Louvre sous la Restauration. Il fut fait pair de France par Louis XVIII et décéda au Louvre en 1817.



Portrait de la Marquise de Pezay, née Caroline de Murat, et de la Marquise de Rougé, née Victurienne Delphine Nathalie de Rochechouart, accompagnées d'Alexis Bonabes Louis Victurnien et Adrien Gabriel Victurnien de Rougé, 1787, huile sur toile, 123,5 x 156, Washington, National Gallery of Art.



REGARDER

Sur un fond de jardin, Vigée Le Brun a peint deux de ses fidèles amies, veuves l'une et l'autre, les Marquises de Pezay et de Rougé. Les deux fils de cette dernière se blottissent affectueusement contre elle tandis que la Marquise de Pezay les désigne au spectateur. Les sourires, l'air détendu, traduisent l'harmonie qui règne dans ce groupe, uni par l'amitié et l'amour filial.

COMPRENDRE

Présenté au Salon de 1787, le tableau fut à juste titre rapproché de *l'Autoportrait avec sa fille* (1786, Musée du Louvre) de Vigée Le Brun, également exposé. Des attitudes comme celle du jeune Adrien, qui pose sa tête sur les genoux de sa mère, ou les bras de l'aîné enlacés autour de son buste, étaient frappants de nouveauté, tout comme l'était

la façon fusionnelle de l'artiste de serrer sa fille contre elle.

Ce portrait de groupe, fait exceptionnel dans l'œuvre de Vigée Le Brun, n'est pas sans évoquer les « *conversation pieces* », ces scènes de genre peintes en Angleterre par Stubbs, Hogarth ou Zoffany, mettant en scène familles et amis dans la campagne (John Zoffany, *La Reine Charlotte avec ses enfants et ses frères*, 1771-1772, Londres, Royal Collection).

Son charme réside aussi dans l'extraordinaire traitement chromatique, les évocations brillantes des tissus des robes à l'anglaise et les passages d'ombre et de lumière, en faisant un exemple remarquable de la maîtrise de Vigée Le Brun.



Élisabeth Louise Vigée Le Brun,
Autoportrait de Madame Le Brun
tenant sa fille Julie sur ses genoux, dit
La Tendresse Maternelle, 1786.

Lady Hamilton en bacchante dansant devant le Vésuve, 1792, huile sur toile, 131 x 104, Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery.



du Vésuve en éruption.

COMPRENDRE

Ce portrait célèbre fut peint par Vigée Le Brun au cours d'un de ses séjours à Naples, en 1792. Son jeune modèle, d'origine modeste, avait réussi, grâce à sa beauté, à pénétrer l'aristocratie et le milieu de la cour napolitaine. Elle fréquenta Charles Greville avant de séduire l'oncle de celui-ci, lord Hamilton. Amateur d'art et collectionneur de vases grecs (sa collection est aujourd'hui au British Museum), Hamilton trouvait qu'elle correspondait aux canons de la beauté antique.

La jeune femme frappait ses contemporains par son expressivité lors de sortes de pantomimes où elle évoquait des héroïnes antiques. Sa personnalité excentrique, sa vie romanesque la rendirent célèbre et ses portraits le devinrent. Peinte auparavant par Reynolds, elle posera encore à deux reprises pour Vigée Le Brun, sous les traits d'Ariane et d'une Sybille. Cette dernière œuvre sera la plus fameuse de l'artiste.

REGARDER

Dans ce portrait mythologique, la belle Lady Hamilton (1765-1815), épouse de l'ambassadeur d'Angleterre à Naples, danse à la manière des jeunes femmes

célébrant dans l'Antiquité le culte de Bacchus, dieu du vin. Son corps de profil, en mouvement, traverse la toile, souligné de sa longue chevelure châtain. Sous un ciel de fin du jour se détache la silhouette

Portrait de la Comtesse Nicolai Alexandrovitch Tolstoy, née Princesse Anna Ivanovna Bariatinskaïa, assise près d'une cascade, 1796, huile sur toile, 135,5 x 102, Collection privée.



Vigée Le Brun a longuement côtoyée à Rome) dont elle possédait un autoportrait. S'il n'est pas majoritaire, le portrait dans un paysage existe dans l'œuvre de la peintre. A partir du séjour à Rome, le schéma d'une figure intégrée dans une nature accueillante, un rocher lui offrant assise et accotoir, est établi. L'harmonie règne entre le modèle et la nature environnante. Les Comtesses *Maria Teresa Bucquoy* et *Pelagia Potocka* sont représentées, en 1793 et 1794 en suivant le même parti-pris, la portraitiste n'hésitant pas à réutiliser certaines mises en page.



Portrait de la Comtesse Johann Nepomuk Josef de Longueval von Bucquoy, née Comtesse Theresia von Paar, 1793.

REGARDER

Assise sur un rocher auquel elle s'est accoudée, près d'une cascade, la jeune épouse du Comte Tolstoï présente au spectateur son visage sage et serein. Elle porte autour du cou un médaillon en sautoir présentant le visage de son père défunt. Surnommée «*la longue*» par ses amis, sa silhouette élancée est enveloppée d'un châle en cachemire dont la teinte assourdie fait éclater la blancheur de sa robe. Les lignes fluides des textiles semblent faire écho à l'eau qui s'écoule derrière elle.

COMPRENDRE

Ce portrait délicat s'inscrit dans l'impressionnante liste de jeunes aristocrates russes ayant chaleureusement accueilli Vigée Le Brun et désiré poser pour elle. Calme, cultivée, la comtesse Tolstoïa avait pour amie la comtesse Golovine, également peinte par l'artiste. Toutes deux gagnèrent Paris et s'y installèrent sous la Restauration.

Sa propre mère avait eu pour protégée l'artiste suisse Angelika Kauffman (que

PROPOSITION DE PARCOURS

Une petite histoire de la mode Française

Les portraits de Vigée Le Brun présentent un large panorama des pratiques vestimentaires de 1770 à 1850. Toutes les tenues des classes fortunées sont représentées.

Pour les hommes, on observe le traditionnel habit à la française, porté par la noblesse d'Ancien Régime avec une perruque « à marteaux » poudrée, souvent accompagné d'un tricorne. Puis la redingote, vêtement d'origine anglaise, est adoptée, en même temps que les idées de la Révolution. L'« habit noir » devient le vêtement bourgeois au XIX^e siècle.

Les différents types de robes portés par les femmes sont représentés : pour les cérémonies officielles à la cour, le « grand habit » ; pour le reste du temps, la robe à la française. La robe à l'anglaise et la robe-chemise illustrent la recherche de simplicité et de confort qui se fait jour dans les années 1780. Elles sont souvent accompagnées d'un fichu de gaze ou d'un châle, en satin ou en cachemire.

Les œuvres de jeunesse montrent la coiffure portée par les femmes sous Louis XV et Louis XVI, le « tapé ». Il prend de plus en plus de hauteur et est réalisé avec les cheveux véritables, parfois surélevés à l'aide de crin. Dans les années 1780 ce sont les « poufs » qui le remplacent, complétés ou non de larges chapeaux ornés de plumes et de fleurs.

Les enfants sont vêtus comme les adultes, souvent coiffés de petits bonnets en coton.

* les oeuvres marquées d'un astérisque font l'objet d'un commentaire dans ce dossier pédagogique.



1 • Portrait du Comte d'Andlau, 1815, Collection privée (l'habit noir).



2 • Portrait du Prince de Nassau Siegen, 1776, Indianapolis Museum of Art (habit à la française et perruque).



3 • Portrait de Marie-Antoinette en grand habit de cour, 1778, Vienne, Kunsthistorisches Museum.*



4 • Le Portrait de la baronne Henri Charles Emmanuel de Crussol Florensac, née Anne Marie Joséphine Gabrielle Bernard de Boulainvilliers, 1785, Musée des Augustins, Toulouse (chapeau).



5 • Portrait de la Comtesse Du Barry, née Jeanne Bécu, en chapeau de paille, ~1782, Collection privée (robe-chemise, pouf et chapeau de paille).



6 • Une dame pliant une lettre (portrait présumé de la Comtesse de Cérés Du Barry), 1784, The Toledo Museum of Art (pouf et chapeau).



7 • *Portrait d'Alexandrine Emilie Brongniart*, 1788, Londres, National Gallery (robe-chemise, fichu noué «à la petite fille», sur les épaules et autour de la taille, coiffe en coton).



8 • *Portrait d'une femme et son fils devant une table de toilette*, 1777, Collection privée (tapé en hauteur, «déshabillé» porté sur le corps baleiné et le jupon, le temps de la toilette).



9 • *Portrait de la Marquise de Pezay et de la Marquise de Rougé accompagnées d'Alexis et Adrien de Rougé*, 1787, Washington, National Gallery of Art (robes à l'anglaise, poufs). *



10 • *Portrait du compositeur Giovanni Paisiello*, 1791, Musée du Louvre, en dépôt au Musée national du Château de Versailles et de Trianon (redingote).



11 • *Portrait de la comtesse de Golovine*, 1797, Birmingham, The Trustees of the Barber Institute of Fine Arts (châle en cachemire). *

ANNEXES ET RESSOURCES

Autour de l'exposition

L'OFFRE DE VISITES GUIDÉES

Scolaires

<http://www.grandpalais.fr/fr/elisabeth-louise-vigee-le-brun-1755-1842>

Adultes et familles pour groupes et individuels

http://www.grandpalais.fr/pdf/GP_offre_adultes_automne_15.pdf

LE MAGAZINE DE L'EXPOSITION

<http://www.grandpalais.fr/fr/magazine>

<http://www.grandpalais.fr/fr/jeune-public>

Jeux, biographies d'artistes, histoire de l'art, dico d'art... pour les enfants.

POUR PRÉPARER ET PROLONGER SA VISITE

panoramadelart.com :

des œuvres analysées et contextualisées.

histoire-image.org :

des repères sur l'histoire de l'art.

photo-arago.fr :

un accès libre et direct à l'ensemble des collections des photographes conservées en France.

itunes.fr/grandpalais et [GooglePlay](https://play.google.com/store/apps/details?id=com.grandpalais) :

nos e-albums, conférences, vidéos, entretiens, films, applications, audioguides...

MOOC.francetveducation.fr et <https://solerni.org/mooc> :

des cours gratuits en ligne pour apprendre, réviser et développer sa culture générale.

BIBLIOGRAPHIE / SITOGRAPHIE

HAROCHE-BOUZINAC Geneviève, *Louise Elisabeth Vigée Le Brun : histoire d'un regard*, Grandes biographies, Flammarion, Paris, 2011

VIGÉE LE BRUN Elisabeth, *Souvenirs 1755-1842*, Honoré Champion, Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux, Paris, 2008

BONNET Marie-Josèphe, *Liberté, égalité, exclusion. Femmes peintres en Révolution, 1770-1804*, Vendémiaire Editions, Paris, 2011

L'enfant chéri au siècle des Lumières, catalogue d'exposition Musée-Promenade Marly-le-Roi/Louvenciennes, 2003

<http://www.femmespeintres.net/pat/rev/vigeelebrun.htm>

Les activités pédagogiques du Grand Palais bénéficient du soutien de la Fondation Ardian, de la Maif et de Canson.

ARDIAN



assureur militant



Crédits photographiques

- Couverture : Vigée Le Brun Louise-Elisabeth (1755-1842), Yolande-Gabrielle-Martine de Polastron, duchesse de Polignac (1749-1793) Portrait « *au chapeau de paille* » en 1782, Versailles, châteaux de Versailles et de Trianon, Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot
- P.4 · Xavier Salmon, commissaire de l'exposition © Bernard Saint-Genès
- P.7 · Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Autoportrait dit « aux rubans cerise »*, 1782, huile sur toile, 64,8 x 54 cm, Fort Worth, Kimbell Art Museum © Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas
- P.8 · Jean Baptiste Pierre Le Brun (1748-1813), *Autoportrait*, huile sur toile, 131 x 99, Collection privée © Wildenstein & Co., Inc.
- P.9 · Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Portrait de Maria Teresa Carolina Giuseppina di Borbone, principessa delle Due Sicilie et future Impératrice d'Autriche*, 1790, huile sur toile, 121 x 84, Naples, Museo e Gallerie nazionali di Capodimonte © Whiteimages/Leemage
- P.10 · Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Portrait de la Duchess of Dorset, née Arabella Diana Cope*, 1803, huile sur toile, 75 x 62, Sevenoaks, Kent, Knole House © Knole House, Sevenoaks, Kent, UK / Bridgeman Images
- P.11 · Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Portrait de Marie-Antoinette en robe de mousseline dite « à la créole »*, « *en chemise* » ou « *en gaulle* », 1783, huile sur toile, 89,8 x 72, Collection privée © Hessische Hausstiftung, Kronberg im Taunus
- P.11 · Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Portrait de la Comtesse Nicolai Nikolaevitch Golovine, née Varvara Nikolaevna Golitzyna*, ~1797-1800, huile sur toile, 83 x 66,5 cm, Birmingham, The Trustees of the Barber Institute of Fine Arts © Bridgeman
- P.12 · Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *La Paix ramenant l'Abondance*, 1780, huile sur toile, 102 x 132,5, Paris, Musée du Louvre © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Jean-Gilles Berizzi
- P.13 · Marie Guilhemine de La Ville Leroux (1768-1826), la future Comtesse Benoist, *Autoportrait*, 1786, huile sur toile, 92 x 75, Collection privée © Wildenstein & Co., Inc.
- P.14 · Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Portrait de Jeanne Julie Louise Le Brun se regardant dans un miroir*, 1786, huile sur panneau de bois, 73 x 60,3, Collection privée © Collection particulière
- P.15 · Raphaël, *Vierge à la chaise*, 1514, huile sur bois, diamètre 71 cm. Florence, Palais Pitti © Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais / Fratelli Alinari
- P.15 · Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Autoportrait de l'artiste en costume de voyage*, 1789-1790, pastel sur papier, 50 x 40, Collection privée © Collection particulière
- P.16 · Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Portrait de Louis Jean Baptiste Vigée, frère de l'artiste*, 1773, huile sur toile, 61,5 x 49, Saint-Louis, Missouri, Museum of Fine Art © Collection particulière
- P.16 · François-Hubert Drouais, *Le Jeune élève*, 1760, huile sur toile, 59,7 x 48,6, Localisation inconnue © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Hervé Lewandowski
- P.16 · Jean Siméon Chardin, *Le Jeune homme au violon*, 1734-35, huile sur toile, 67 x 74, Paris, Musée du Louvre © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda
- P.17 · Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Portrait de Marie-Antoinette en grand habit de cour*, 1778, huile sur toile, 273 x 193,5, Vienne, Kunsthistorisches Museum © Kunsthistorisches Museum, Vienne
- P.17 · Carle van Loo, *Marie Leszcinska, Reine de France*, 1747, huile sur toile, 274 x 193, Versailles, Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot / Hervé Lewandowski
- P.18 · Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Portrait de la duchesse de Polignac, née Yolande Martine Gabrielle de Polastron, au chapeau de paille*, 1782, 92,2 x 73,3, Versailles, Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot
- P.18 · Pierre Paul Rubens, *Le chapeau de paille*, 1622-1625, huile sur bois, 79 x 54,6, Londres, National Gallery © The National Gallery, Londres, Dist. RMN-Grand Palais / National Gallery Photographic Department
- P.19 · Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Portrait de Marie-Antoinette et ses enfants, Marie Thérèse Charlotte de France, dite « Madame Royale », le Dauphin Louis Joseph Xavier et Louis Charles, Duc de Normandie*, 1786-87, huile sur toile, 275 x 215, Versailles, Musée national des Châteaux de Versailles et de Trianon.
- P.20 · Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Portrait de Joseph Hyacinthe François de Paule de Rigaud, Comte de Vaudreuil*, 1784, huile sur toile, 132 x 98,8, Richmond, Virginia Museum of Fine Arts © Virginia Museum of Fine Arts

Crédits photographiques

P.21 · Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Portrait de la marquise de Pezay, née Caroline de Murat, et de la marquise de Rougé, née Victurienne Delphine Nathalie de Rochechouart, accompagnées d'Alexis Bonabes Louis Victurnien et Adrien Gabriel Victurnien de Rougé*, 1787, huile sur toile, 123,5 x 156, Washington, National Gallery of Art © National Gallery of Art, Washington

P.22 · Élisabeth Louise Vigée Le Brun, *Autoportrait de Madame Le Brun tenant sa fille Julie sur ses genoux*, dit *La Tendresse Maternelle*, 1786, huile sur toile, 105X84, Paris, musée du Louvre © RMN-Grand Palais (musée du Louvre) / Franck Raux

P.22 · Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Lady Hamilton en bacchante dansant devant le Vésuve*, 1792, huile sur toile, 131 x 104, Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery © National Museums Liverpool

P.23 · Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Portrait de la Comtesse Nicolai Alexandrovitch Tolstoy, née Princesse Anna Ivanovna Bariatinskaïa, assise près d'une cascade*, 1796, huile sur toile, 135,5 x 102, Collection privée © National Gallery of Canada

P.23 · Elisabeth Louise Vigée Le Brun, *Portrait de la Comtesse Johann Nepomuk Josef de Longueval von Bucquoy, née Comtesse Theresia von Paar*, 1793, huile sur toile, 136 x 99, Minneapolis, Minneapolis Art Institute © Minneapolis Institute of Arts, MN, USA / The William Hood Dunwoody Fund / Bridgeman Images