



## Exposition Elisabeth Louise VIGÉE LE BRUN

1755-1842

au Grand Palais

(du 23-09-2015 au 11-01-2016)

*(un rappel en quelques photos (suivant le parcours de l'exposition) d'une partie des œuvres présentées lors de cette exposition).*

Communiqué de presse :

Cette première rétrospective consacrée à l'ensemble de l'œuvre d'Élisabeth Louise Vigée Le Brun montre une artiste dont la vie s'étend du règne de Louis XV à celui de Louis-Philippe (l'une des périodes les plus mouvementées et orageuses de l'histoire européenne et surtout française des temps modernes).

Les autoportraits de Vigée Le Brun abondent : peintures, pastels et dessins associent élégamment grâce et fierté féminines. Alors que l'Ancien Régime et son institution des beaux-arts touchent à leur fin, elle supplante la plupart de ses concurrents portraitistes.

Vigée Le Brun utilise l'autoportrait pour affirmer son statut, diffuser son image et rappeler la mère qu'elle est parvenue à devenir malgré les servitudes d'une carrière. Son plus grand coup de force à cet égard est de présenter au Salon de 1787 deux peintures qu'on ne peut dissocier. D'un côté, le portrait de Marie-Antoinette entourée de ses enfants, en reine soucieuse de redresser son image de libertine dispendieuse ; de l'autre, le portrait d'une femme artiste serrant contre sa poitrine, avec une effusion raphaélesque, sa fille Julie. Ce dernier tableau, l'un des plus beaux et des plus populaires parmi les nombreuses œuvres du peintre que possède le Louvre, est resté l'emblème de la « tendresse maternelle » depuis sa première apparition publique. La culture des Lumières, rousseauisme oblige, impose à l'artiste d'endosser ce rôle ; ce qu'elle fait de gaieté de cœur et avec un succès retentissant. En contrepoint elle peint le portrait d'Hubert Robert.

Ces tableaux, véritables icônes du bonheur de vivre et du génie créateur, se parlent, se répondent et se complètent.

Plus notable encore est sa volonté de triompher des obstacles qui entravent ses ambitions professionnelles. Née à Paris en 1755 dans un milieu relativement modeste, sa mère est coiffeuse et son père portraitiste de talent. Il meurt alors qu'elle est à peine adolescente.

S'inspirant de son exemple, à dix-neuf ans la jeune virtuose est reçue maîtresse peintre au sein de l'Académie de Saint-Luc. Son mariage en 1776 avec le marchand d'art le plus important de sa génération, Jean-Baptiste Pierre Le Brun (1748-1813), l'empêche d'être admise à l'Académie royale de peinture et de sculpture, dont le règlement interdit formellement tout contact avec les professions mercantiles. Toutefois cette union a des effets bénéfiques sur sa carrière. Alors que le prix des tableaux flamands flambe, elle apprend à maîtriser la magie des couleurs et la belle facture d'un Rubens et d'un Van Dyck. Dès 1777 la clientèle essentiellement bourgeoise s'élargit à la grande aristocratie, aux princes de sang et enfin à la reine Marie-Antoinette. Il faut cependant l'intervention de Louis XVI en 1783 pour que la portraitiste de sa royale épouse puisse rejoindre l'Académie royale de peinture à l'issue d'une polémique. Depuis la fondation de l'Académie royale en 1648, sous la Régence d'Anne d'Autriche, les femmes artistes ne sont reçues qu'en nombre très restreint. Non autorisées à dessiner d'après des modèles nus masculins, elles sont écartées du grand genre, la peinture d'histoire, qui nécessite une parfaite compréhension de l'anatomie et l'assimilation des codes gestuels. Vigée Le Brun se limite donc aux portraits, malgré quelques très belles incursions dans la peinture d'histoire et les

scènes de genre. Sa volonté d'outrepasser les contraintes imposées aux femmes artistes lui permet de développer une technique et des critères esthétiques très personnels. Elle maîtrise la science des couleurs et invente toute une gamme de poses et de costumes qui lui permettent d'apporter une grande variété à ses portraits et à ses improvisations.

Cette exposition révèle l'ambition de l'artiste, loin de la condescendance de ses premiers biographes et de certains historiens qui ont pu nuire à la compréhension des différents enjeux de ce prodigieux destin et de cette carrière longue et nomade. Pendant la Révolution, l'Émigration, le Consulat et l'Empire, elle vit et travaille en Italie, en Autriche, en Russie, en Angleterre et en Suisse. Elle y ouvre un dialogue très particulier avec les maîtres anciens et entre en compétition avec ses contemporains, souvent à son avantage. Genre mineur aux yeux de l'Académie, le portrait sera le genre majeur d'une nouvelle France en ébullition où le « moi social » prend souvent le dessus sur le « moi profond ».

On ne peut réduire l'art de Vigée Le Brun à ses séductions les plus apparentes ni aux vertus du « beau sexe » : ses portraits d'hommes ont une très grande force de caractère, tel le portrait d'Hubert Robert . À rebours de l'histoire de l'art d'obédience féministe, qui préfère diagnostiquer en Vigée Le Brun une double victime de sa condition de femme et d'épouse, cette exposition met en relief les raisons d'un succès durable à travers une succession de salles thématiques : le coup de force académique ; la formation artisanale mais solide ; le défi versaillais ; la stratégie du Salon au cours des années 1780 en les mettant en contexte ; les étapes de son long exil ; ses cercles de sociabilité ; et son retour en France. Approche nécessairement chronologique et thématique, le parcours se permet quelques entorses et ose des séquences transversales : la famille et les amitiés ; les portraits d'artistes et de la scène théâtrale ; la symbolisation du pouvoir politique; la déclinaison des schèmes empruntés à Raphaël, Titien, Dominiquin, Rubens, Van Dyck et même à son contemporain Greuze ; sa pratique de l'allégorie mythologique ou encore du portrait travesti.

Femme exceptionnelle, sans doute, cheminement opiniâtre, plus encore, Vigée Le Brun a su faire de ses pinceaux une arme autant qu'un charme.

Ce premier hommage de la France à Vigée Le Brun réunit plus de 150 œuvres, techniques et supports confondus, dont certaines sont exposées pour la première fois. Elles proviennent de prestigieux établissements –dont la Galerie des Offices à Florence, le musée du Louvre, le château de Versailles, le Musée de l'Ermitage à Saint-Petersbourg, le Metropolitan Museum of Art de New York ou encore le Kunsthistorisches Museum de Vienne– et de nombreuses collections particulières.

Wikipedia : [https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89lisabeth\\_Vig%C3%A9e\\_Le\\_Brun](https://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89lisabeth_Vig%C3%A9e_Le_Brun)

Vidéos

[https://www.youtube.com/playlist?list=PL9LWAQYUI74uz\\_sMIZS\\_1ImLnH4qaEWFu](https://www.youtube.com/playlist?list=PL9LWAQYUI74uz_sMIZS_1ImLnH4qaEWFu)

<http://www.grandpalais.fr/fr/article/elisabeth-louise-vigee-le-brun-toute-lexpo>

Article de Telerama :

[Les monarques d'Europe s'arrachaient son pinceau flatteur et délicat. Le Grand Palais consacre une captivante rétrospective à Élisabeth Vigée Le Brun, artiste rebelle et consensuelle à la fois.](#)

« *Peindre et vivre n'a jamais été qu'un seul et même mot pour moi* », affirma Elisabeth Louise Vigée Le Brun. Et quelle vie ! Née sous Louis XV (en 1755) et morte sous Charles X (en 1842), accaparée par les commandes dès l'âge de 15 ans, elle exécuta six cent soixante tableaux qui s'arrachaient dans l'Europe entière à des tarifs bien supérieurs à ceux de ses mâles confrères, Joseph Vernet ou David. Puis, en France, l'oubli. Enfin réparé dans une captivante rétrospective dont la scénographie contourne deux écueils : la geste féministe pour racheter une telle injustice et la lassitude d'un accrochage exclusivement composé de portraits de personnages appartenant à une époque bien lointaine pour nous. En thématissant les salles (formation, consécration, famille royale, émigration pays par pays, etc.), les

cartels éclairent non seulement tout ce qu'il est nécessaire de connaître du contexte politique, artistique et culturel, mais esquissent progressivement le portrait de ce personnage d'exception, dans une légèreté de touche, de lumières délicates qui signent son style. Et sa manière de s'imposer en tant que femme et peintre.

“Tu seras peintre, mon enfant, ou jamais il n'en sera”

Le talent précoce de Mlle Vigée reçut le soutien d'un père avisé, honorable pastelliste. Prophétique, il la laissa user de son matériel : « *Tu seras peintre, mon enfant, ou jamais il n'en sera.* » Glanant quelques leçons dans des ateliers, conseillée par Joseph Vernet l'incitant à copier les anciens mais à n'imiter que la nature, la jeune fille s'éduque l'oeil en visitant les collections royales et privées : « *On pouvait me comparer à l'abeille, tant j'y récoltais de connaissances et de souvenirs utiles à mon art* », écrira-t-elle dans ses *Souvenirs*. Elle a 12 ans à la mort de son père. Sa mère se remarie avec un joaillier, qui expose ses premières oeuvres dans sa vitrine du Palais-Royal. Elles enthousiasment la noblesse en promenade. Les commandes affluent. Est-ce pour échapper à son beau-père, qui rafle ses émoluments, qu'elle épouse M. Le Brun, en 1776 ? Ou parce qu'une femme, à cette époque, ne peut exister hors du mariage ? Marchand de tableaux de renom européen, M. Le Brun achève son éducation artistique. Galeriste avisé, il fait monter la cote de la désormais Mme Vigée Le Brun ; pour mieux la voler.

Mais, au contact de celui-ci, le puissant comte de Vaudreuil entame une collection de ses toiles, et confirme une réputation déjà bien lancée dans le grand monde. Dans lequel elle ne sera pas plus courtisane, pour parvenir à ses fins, que ne le furent les Raphaël, Van Dyck et Rubens en leur temps. Bien sûr, elle pare d'un glacis de mille grâces les élégantes qui se ruent devant son chevalet. Mais la convention d'époque commande de tromper la nature quand il s'agit de peindre des femmes, et de souligner le caractère des hommes par des traits de pinceau plus accentués — ce qu'elle maîtrise parfaitement dans les portraits de Joseph Vernet et de Paisiello, par exemple. Mme Vigée Le Brun n'interprète pas ni n'exécute son modèle de manière crûment réaliste. Elle se met à son service, vise au plus flatteur de la personnalité représentée. Ce qui n'échappe pas à l'impératrice d'Autriche, furieuse des portraits de sa fille Marie-Antoinette réalisés par d'autres, soulignant l'épaisseur de traits des Habsbourg : yeux globuleux, lèvres tombantes, menton prononcé. L'artiste vantera sa complicité avec la jeune reine, la fréquence des séances de pose après lesquelles elles chantent du Grétry en duo. Les trois tableaux de Marie-Antoinette (sur trente) présents dans l'exposition attestent au moins trois séances : le reste semble appartenir à un travail de mémoire via lequel la reine s'affine au point de se désincarner, telle une icône intemporelle. Mais le jour où elle la convainc de se laisser représenter dans une simple robe de mousseline blanche, « *un linge de corps* », la tenue préférée de l'artiste, le tableau scandalise, avant de lancer la mode d'un nouveau naturel.

Dans sa position, Mme Vigée Le Brun aurait pu obtenir pension et titre nobiliaire. Mais elle se hissa à la seule pointe du pinceau, ne sollicita qu'une faveur : entrer à l'Académie royale, où ne siégeaient que quatre femmes. Pour la rabaisser, elle y sera admise sans aucun titre honorant une spécialité. Elle répliquera avec une peinture d'histoire comme morceau de réception, un genre impossible aux femmes, à qui on interdisait l'indispensable étude de nus masculins. Elle représentera donc des nus féminins. Heureusement, toutes les académies européennes s'ouvriront à elle. Maigre consolation d'un exil commencé en 1789, et qui durera presque treize ans. Elle quitte son pays avec « *vingt francs de revenus, après avoir gagné plus d'un million* ». Sa réputation et une toile de Marie-Antoinette qui ne la quitte pas soutiennent sa cote dans cette Europe monarchique effrayée par la Révolution française. Elle représente la muse rassurante d'un monde qui sombre. Italie, Vienne, Saint-Pétersbourg : Mme Vigée Le Brun triomphe. A son retour en France, dans la France bonapartiste, en 1802, elle se sent déracinée. Elle repart alors à Londres et s'impose encore parmi les huit cents portraitistes en exercice ; puis multiplie les séjours en Suisse, chez son amie Mme de Staël. Quand, en 1806, on lui « conseillera » de faire poser l'exaspérante Caroline Bonaparte, princesse Murat, elle aura ces mots : « *J'ai peint de véritables princesses qui ne m'ont jamais tourmentée et ne m'ont jamais fait attendre.* » Retirée à Louveciennes, elle entreprend la rédaction de ses *Souvenirs*, guidée par d'aimables pulsations : « *Mon coeur a de la mémoire.* »

## chronologie

### 1755

16 avril : naissance à Paris d'Élisabeth Louise Vigée, fille du pastelliste Louis Vigée et de Jeanne Maissin.

Elle est confiée à une nourrice, puis mise au sevrage à Épernon.

### 1767

9 mai : suite au décès de son père, son oncle, le sculpteur Alexandre Vigée, est nommé tuteur d'Élisabeth Louise.

24 décembre : sa mère se remarie avec Jacques François Le Sèvre, orfèvre joaillier.

### 1768

Mlle Vigée dessine chez Mme Bocquet et dans l'atelier de Briard. Joseph Vernet, ami de son père, lui conseille de ne suivre « aucun système d'école ». Elle reçoit ses premières commandes.

### 1774

Elle est admise à l'Académie de Saint-Luc, confrérie des peintres et sculpteurs.

### 1776

11 janvier : Élisabeth Louise Vigée épouse Jean-Baptiste Pierre Le Brun, peintre, restaurateur et marchand d'art. Ils vivent à l'hôtel de Lubert, rue de Cléry.

### 1778

L'artiste peint le premier portrait de Marie-Antoinette « en robe à paniers » destiné à l'impératrice Marie-Thérèse.

### 1780

12 février : Jeanne Julie Louise Le Brun naît à l'hôtel Lubert.

### 1781

mai-juin : le couple Le Brun fait un voyage en Hollande. La jeune femme peint sur place son portrait Mme Le Brun par elle-même, dit « au chapeau de paille ».

### 1783

31 mai : elle est admise à l'Académie royale de peinture et de sculpture.

### 1785-1787

L'architecte Raymond dirige des travaux d'aménagement à l'hôtel Lubert qui devient l'hôtel Le Brun.

Mme Vigée Le Brun achève son premier

Autoportrait avec sa fille Julie, dit « La Tendresse maternelle », en 1786.

Une campagne de calomnie contre Mme Le Brun commence.

### 1787

L'artiste achève le portrait de La reine Marie-Antoinette et ses enfants, toile exposée au Salon de l'Académie

royale de peinture et de sculpture, puis à Versailles.

### 1789

Dans la nuit du 6 octobre Mme Vigée Le Brun, menacée, part vers l'Italie avec Julie.

### 1790-1791

L'artiste achève l'autoportrait destiné à la galerie de Ferdinand III, au Palazzo degli Uffizi à Florence. Elle est reçue à l'Accademia di San Luca. À Naples, la reine Caroline et une de ses filles posent pour la portraitiste.

### 1792-1794

août 1792 : son nom est inscrit sur la liste des émigrés du département de Paris ; elle perd ses droits civiques. Afin de sauvegarder leurs biens, son époux demande le divorce (prononcé en 1794). À Vienne, elle portraiture une société cosmopolite.

### 1795

L'artiste et son entourage arrivent à Saint-Pétersbourg. Elle est présentée à l'impératrice Catherine II. La noblesse russe lui fait bon accueil.

### 1800

5 juin : le nom de l'artiste est rayé de la liste des émigrés. Elle est reçue à l'Académie des Beaux-arts de Russie. Elle part pour Moscou.

### 1801

Mme Vigée Le Brun regagne Saint-Pétersbourg qu'elle quitte en juin. Fin juillet, la voyageuse fait une longue étape à Berlin. À Potsdam, elle revoit la princesse Louise Radziwill (née Hohenzollern) et réalise

des pastels préparatoires aux portraits de la reine de Prusse et de membres de sa famille. Elle est reçue à l'Académie de Berlin.

**1802**

18 janvier : arrivée de Mme Vigée Le Brun à Paris, fête et concert à l'hôtel Le Brun.

**1803**

15 avril : l'artiste se rend à Londres. Elle s'impose sur le marché du portrait anglais.

**1805**

L'artiste revient de Londres en passant par la Hollande et par la Belgique. En juillet, elle s'installe à l'hôtel Le Brun.

**1806**

15 mars : Mme Vigée Le Brun reçoit la commande impériale d'un portrait de Caroline Bonaparte, princesse Murat, par l'intermédiaire de Dominique Vivant Denon.

**1807**

Mme Vigée Le Brun devient propriétaire d'une partie de l'Hôtel Le Brun. Jean-Baptiste Pierre Le Brun conserve l'autre partie, rue du Gros-Chenet. En été, Mme Vigée Le Brun voyage en Suisse.

**1808**

Mme Vigée Le Brun effectue un second voyage en Suisse.

**1813**

7 août : décès de Jean-Baptiste Pierre Le Brun.

**1819**

8 décembre : décès de Julie Nigris, la fille de l'artiste.

**1820**

7 août : décès d'Étienne Vigée.

À la fin de l'été, Mme Le Brun fait un voyage à Bordeaux, en compagnie de Marie Adélaïde Landré, en passant par Méréville, Orléans, Blois, Tours.

**1824**

septembre : Mme Vigée Le Brun expose au Salon de peinture les portraits de la duchesse de Berry, de la duchesse de Guiche et du jeune comte Tolstoï.

**1835**

août : l'artiste lit les épreuves des Souvenirs . Le premier tome, Lettres à la princesse Kourakine , paraît.

**1842**

30 mars : Mme Vigée Le Brun s'éteint. Sur sa tombe à Louveciennes figure l'inscription : « Ici enfin, je repose ».

### **L'image de l'artiste**

Tout au long de sa carrière, Élisabeth Louise Vigée Le Brun s'est attachée à se représenter sur la toile et sur le papier. Soulignant sa beauté, ses ambitions et son ascension sociale et professionnelle, ses nombreux autoportraits sont pour la plupart autant d'œuvres qui ont ajouté à sa renommée, de son vivant comme après sa disparition. Par ailleurs, la portraitiste a été attentive à ce que d'autres artistes fixent ses traits, en particulier le sculpteur Augustin Pajou, qui a fait d'elle un chef-d'œuvre en terre cuite présenté en 1783 au Salon de l'Académie royale, l'année même au cours de laquelle Mme Vigée Le Brun était admise au sein de cette prestigieuse institution ;



L'artiste exécutant un portrait de la reine Marie-Antoinette  
1790 100x81cm  
Florence Galerie des Offices

Elle se représente dans un cadre très sobre. Sa tenue est simple, ainsi l'œil du spectateur est attiré par la palette de peinture et les pinceaux : les attributs de l'artiste-peintre.

La technique de mise en lumière de son visage est parfaitement exécutée.

Si tu regardes attentivement, tu verras qu'elle est en train de peindre un portrait : il s'agit de celui de la reine Marie-Antoinette. Elle lui reste fidèle tout au long de sa vie.

Ce tableau est peint durant la **Révolution Française**. Élisabeth est en exil, néanmoins elle continue à soutenir ses amis restés en France



La tendresse maternelle (portrait de l'artiste avec sa fille Julie)  
1786  
Musée du Louvre



## *Portrait de l'artiste avec sa fille, dit « La Tendresse maternelle »*

1786

Huile sur panneau de chêne

Paris, musée du Louvre, département des peintures  
Inv. 3069. Don de Mme Tripier le Franc,  
suivant le vœu de sa tante Mme Vigée le Brun, 1843

Au Salon de 1787 Madame Vigée Le Brun présenta trois compositions qui exaltaient les vertus maternelles. En se peignant elle-même, tenant sa fille dans ses bras, l'artiste montrait combien la beauté et le talent pouvaient avoir d'attrait, surtout lorsqu'ils s'unissaient à la plus tendre et à la plus délicieuse des affections. Reprenant le schéma des Vierges à l'enfant de la Renaissance italienne, servie par la beauté des modèles et par la maîtrise de l'exécution, l'œuvre a toujours été considérée comme l'une des plus réussies de l'artiste.

N'était le moment de son exécution, ce pourrait être une image de la « douce mélancolie » ou de l'incertitude amoureuse, pour ne pas dire plus. Tout comme la bouche sensuellement ourlée et close, les yeux d'un beau vague sont là pour jeter le trouble. Quand on sait que ce pastel, où l'artiste s'est indéniablement rajeunie et embellie, fut donné au peintre François Guillaume Ménageot, la tentation est grande de rêver sur le sens de cette offrande du cœur.

De surcroît, le souvenir y est évident des ambiguïtés chères à Greuze et à Rosalba Carriera, tout en caresses lumineuses et épidermes veloutés. Pourtant, sa date nous ramène aux premiers mois de l'exil romain, après que l'artiste eut quitté un pays qu'elle croyait condamné au pire. Vigée Le Brun se présente, du reste, dans la simple tenue d'une voyageuse. La mousseline où s'enroulent de jolis cheveux bouclés symbolise son nouvel état. Des vanités mondaines, en somme, elle n'a conservé que la plus élémentaire des coquetteries.

Existait-il de meilleure riposte que cette simplicité aux libelles calomnieux qui l'avaient visée à la veille de la Révolution ? En 1789, Calonne, autre cible de cette campagne de diffamation, conseillait à son amie « de laisser dire ceux qui n'ont d'autres

Portrait de l'artiste en costume de voyage  
1789-1790 (50x40cm)  
Coll. particulière

ressources que de mal dire et continuer d'être ce qu'on a été en se reposant sur la certitude de n'avoir pas de reproche à se faire » (Vigée Le Brun, 2008, p. 36).

Le présent autoportrait adhère pleinement à cette stratégie. La sobriété des bruns et des blancs rompus de noir, bien faits pour exalter le regard humide et le rose des lèvres, enregistre à sa manière un moment de transition, que l'œuvre désigne à la fois comme douloureux et aventureux. Vigée Le Brun n'a pas attendu l'écriture des *Souvenirs* pour dégager le romanesque de son existence nomade. Que l'art serve aussi à fixer les aléas du destin et à reconstruire une « image de soi » toujours flatteuse, nous en avons la preuve géniale ici. Ainsi que le notent Katharine Baetjer et Marjorie Shelley, le pastel est, par excellence, la technique des voyageurs. Le médium, c'est le message, disait Marshall McLuhan.

Un dernier mot : dans la liste des œuvres qu'elle dit avoir exécutées en 1789 (Vigée Le Brun, 1835-1837, I, p. 337), l'artiste mentionne un autoportrait au pastel (« 1 Mon portrait au pastel »). Il nous est impossible d'affirmer catégoriquement qu'il s'agit du pastel présenté ici. Si tel était le cas, Vigée l'a peut-être ébauché avant de quitter Paris pour Rome, la nuit du 5 octobre 1789, en signe d'adieu à celle qu'elle avait été.



Portrait dit « aux rubans de cerises »  
Vers 1782 (65x54cm)  
Fort Worth (Texas), Kimbel Art Museum



Portrait par elle-même  
1900 (78x68)  
Saint-Petersbourg, Musée de l'Ermitage

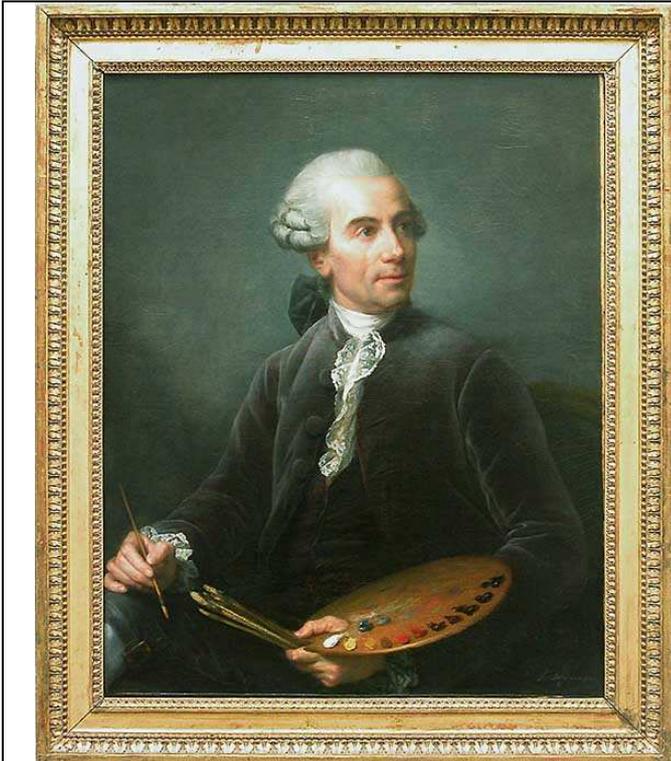


Portrait par elle-même de profil  
1801 (54x31cm)  
Musée des Beaux Arts de Rouen

Après avoir fixé entre 1792 et 1795 les profils de lady Guisford, née Maria Karoline Gräfin von Thun (1769-1800), celui de Felix Woyna (1787-1857), le fils de l'ambassadeur de Pologne à Vienne, et celui des deux fils de la duchesse de Polignac (voir cat. 113), Elisabeth Vigée Le Brun reprit en 1801 la formule pour son propre portrait. Depuis juillet 1795, l'artiste résidait à Saint-Pétersbourg où elle avait été présentée à Catherine II et s'appliquait à peindre la famille impériale ainsi que toutes les plus jolies femmes de la noblesse. Le 5 juin 1800, Mme Vigée Le Brun avait été radiée à Paris de la liste des émigrés. Pour autant, elle n'avait pas regagné la France et était demeurée en Russie. Le 16 juin suivant, elle était reçue à l'Académie de Russie. D'octobre 1800 à mars-avril 1801, elle séjournait à Moscou. En juin 1801, elle reprenait le chemin de Paris. Avant son départ, il semble qu'elle avait non seulement peint à l'huile l'autoportrait « jusqu'aux genoux, en noir, tenant ma palette » qu'elle destinait à l'Académie de Saint-Pétersbourg, comme elle le précisait dans la liste des œuvres exécutées en Russie, mais également le profil au pastel aujourd'hui conservé à Rouen. Joseph Baillio a proposé de le rapprocher du « portrait de profil pour la ville de Saint-Pétersbourg » cité parmi les œuvres peintes après son retour à Paris. Ainsi que le précisait l'artiste, ce profil était destiné à être transcrit sur une médaille dont le verso devait porter le profil d'Angelika Kauffmann. Le musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg conserve en effet une médaille en argent frappée par l'académie de la ville, mais en 1829. Si l'hypothèse de Joseph Baillio s'avère exacte, elle soulignerait une nouvelle fois combien les listes d'œuvres données par l'artiste doivent être maniées avec prudence, les données étant très souvent entachées d'erreurs.

### Mes proches

Élisabeth Louise Vigée est née dans une famille liée à la communauté artistique parisienne. Son père, Louis, auquel elle était très attachée, était un pastelliste de renom admis à l'Académie de Saint-Luc. Disparu lorsque Louise n'avait encore que douze ans, il avait eu le temps de reconnaître ses dons artistiques et de lui enseigner le maniement des instruments de l'art, et surtout les secrets de la peinture au pastel, sa propre spécialité. De manière prophétique, Louis Vigée dit à sa fille : « Tu seras peintre, mon enfant, ou jamais il n'en sera ». La jeune artiste eut tout naturellement ses proches pour premiers modèles leur manifestant ainsi son affection, tout en perfectionnant sa technique. Sa mère, Jeanne Maissin, son frère, Étienne, puis plus tard l'épouse de celui-ci, Suzanne Marie Françoise, posèrent ainsi pour elle. Le marchand de tableaux JeanBaptiste Pierre Le Brun, qu'elle épousa en 1776, certaines amies, telles Anne Rosalie Bocquet ou Marguerite Émilie Chalgrin, formèrent le cercle de l'artiste, et lui apportèrent soutien et admiration. Nota : Anne Rosalie Bocquet Filleul et Emilie Chalgrin furent guillotines en 1794.



Joseph Vernet  
1778 (92x72cm)  
Musée du Louvre

Dans ses *Souvenirs*, Mme Vigée - Le Brun relate combien Vernet (1714 - 1789), le fameux peintre de paysages et de marines, l'encouragea dans sa vocation. Il l'appuya pour sa Réception à l'Académie en 1783, la soutenant contre la cabale de Pierre, Premier Peintre du roi, qui ne voulait pas voir de femme dans l'institution.



Madame Chalgrin  
1789 (43x35cm)  
Coll. particulière

### Les années de formation

Après avoir observé et pris des leçons dans les ateliers de Blaise Bocquet, Pierre Davesne et Gabriel Briard, après avoir également reçu les conseils des académiciens Joseph Vernet et Gabriel François Doyen, Mlle Vigée étudia, dans les collections royales et privées et chez son époux, les œuvres de maîtres anciens et contemporains, notamment celles de Jean-Baptiste Greuze. Elle acquit ainsi peu à peu une technique sophistiquée et très personnelle qui lui permit de se mesurer aux portraitistes les plus habiles de son temps.

Cette maîtrise, la renommée de son frère poète, son mari avisé et un réseau de relations influentes, lui assurèrent rapidement une clientèle choisie et une célébrité grandissante.



Madame Le Sevre mère de l'artiste  
Vers 1774-1778 (65x54cm)  
Coll. Particulière

*Le portrait (ci-dessus) de sa mère, Jeanne Maissin, est le premier portrait dit "officiel" de la jeune Élisabeth Louise qui a alors 20 ans. Il révèle déjà le grand talent de la jeune peintre. Elle sait reproduire les contrastes des tissus et capter la beauté du modèle alors qu'elle n'a pas encore suivi de cours académique de peinture. C'est, paraît-il, grâce à ce tableau qu'elle acquière sa réputation de portraitiste.*



Madame Lesould, née Marie Françoise DEvilly  
Desmarchais  
1780 (73x59cm)  
Musée des Beaux Arts d'Orléans

### La consécration

Membre de l'Académie de Saint-Luc, corporation des maîtres peintres et sculpteurs, à partir de 1774, l'artiste devient quatre ans plus tard le peintre officiel de la reine Marie-Antoinette, sa protectrice. Afin d'élargir le champ de son activité artistique, elle exécute de rares scènes de genre et quelques tableaux à sujets mythologiques et allégoriques appartenant à la peinture d'histoire. En 1783, grâce à l'intervention de la souveraine, Mademoiselle Vigée, épouse Le Brun, est reçue à l'Académie royale de peinture et de sculpture avec pour morceau de réception un tableau à sujet allégorique, La Paix ramenant l'Abondance. Le directeur de l'institution, Jean-Baptiste Marie Pierre s'était fortement opposé à la candidature de la nouvelle venue. Selon les règles en vigueur, la profession commerçante de son époux n'aurait pas dû lui permettre de prendre place parmi l'assemblée, une femme n'ayant pas de statut social autre que celui de son époux. En obtenant cet honneur, la portraitiste accédait à la consécration



Allégorie de la poésie  
1774 (80x65cm)  
Coll. Collection particulière



La paix ramenant l'abondance  
1780 (103x133cm)  
Musée du Louvre

*« Il s'agit d'un tableau allégorique : une représentation de la Paix et de l'Abondance sous les traits de deux femmes. C'est un genre peu employé par Élisabeth qui veut montrer qu'elle peut peindre aussi bien que les hommes et particulièrement dans le genre de la peinture d'histoire réservée à la gent masculine. »*



Vénus présentant sa ceinture à Junon  
1781 (73x59cm)  
New York, coll. Particulière



Bacchante  
1785 (73x60cm)  
Williamstown (Massachusetts), The Sterling and Francine Clark Art Institute

### Émulation et concurrence féminine

Toutes deux portraitistes, toutes deux reçues à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1783, Élisabeth Louise Vigée Le Brun et Adélaïde Labille-Guiard furent mises en concurrence par la critique et par le public dès lors qu'elles exposèrent leurs œuvres aux Salons. Avec les années, les deux rivales s'acheminèrent vers la perfection. On loua Vigée Le Brun pour la beauté de sa technique et de ses innovations chromatiques et le caractère vivant de ses compositions (poses, costumes, accessoires, décors). Quelques commentateurs attribuèrent à Labille-Guiard un pinceau moins flatteur, louant un style plus vigoureux et réaliste, la justesse

dans les ressemblances, ainsi que des compositions plus sagement agencées, des tons plus vrais et plus harmonieux. L'année 1789 sépara les deux artistes. L'une, en émigrant, diffusa sa conception du portrait en Europe et jusqu'en Russie. L'autre, en demeurant à Paris, mit son talent au service des élites de la Révolution. En outre, toutes deux formèrent à l'art de la peinture et du dessin de nombreuses élèves dans les années qui précédèrent la Révolution. Elles aidèrent à promouvoir la peinture au féminin et permirent ainsi à d'autres jeunes femmes de faire carrière.



Adélaïde Labille-Guiard (1749-1802)

Portrait de l'artiste dans son atelier avec deux de ses élèves, Marie Gabrielle Capet et Marie Marguerite Carreaux de Rosemond  
1785 (210x151)  
New-York, Metropolitan Museum of Art

### Elisabeth Louise Vigée Le Brun et Adélaïde Labille-Guiard : deux femmes dans la tourmente

Conférence de Xavier Salmon, conservateur général, directeur du département des Arts Graphiques du musée du Louvre et co-commissaire de l'exposition

Toutes les deux portraitistes, toutes les deux reçues à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1783, Élisabeth Louise Vigée Le Brun et Adélaïde Labille-Guiard ont été rapidement mises en concurrence par la critique et le public à partir du moment où elles exposèrent leurs œuvres aux Salons. Avec les années les deux rivales marchèrent à grands pas vers la perfection. On loua Vigée Le Brun pour la beauté de ses modèles et le caractère vivant de ses compositions. On concéda à Labille-Guiard un caractère moins flatteur, plus de vigueur et de vérité, plus de justesse dans les ressemblances, des compositions plus sagement composées, des tons plus vrais et plus harmonieux. 1789 sépara les deux artistes. L'une, en émigrant, diffusa son art du portrait en Europe. L'autre, demeurant à Paris, plaça son pinceau au service des élites de la Révolution.



Adélaïde Labille-Guiard (1749-1802)  
 Marie Emilie Louise Victoire de Coutances, épouse  
 d'Hilarion de Becdelievre  
 1787 (80x64cm)  
 Paris Coll. particulière



Marie Guillemine Le Roulx de La Ville, plus tard  
 comtesse Benoist  
 Portrait par elle-même  
 1786 92x75cm)  
 New York, coll.particulière



Marie-Antoinette en chemise ou en gaulle  
 1783 (90x72cm)  
 Kronberg, Hessische Hausstiftung



Marie-Joséphine Louise de Savoie, comtesse  
 de Provence  
 1782 (81x65)  
 Coll. particulière

### Portraiter la famille royale et la cour

Après avoir livré en 1778, à la satisfaction générale, le premier grand portrait officiel de Marie-Antoinette, Madame Vigée Le Brun fut régulièrement sollicitée afin de fixer les traits de la reine. Elle s'inscrit alors parfaitement dans la tradition courtisane qui, sans cesser d'être fidèle, c'est-à-dire sans trop perdre la ressemblance, embellissait imperceptiblement certains modèles. Aussi son succès fut-il complet. En 1783, elle prit cependant quelques libertés en représentant la souveraine en robe de gaulle. Exposé au Salon, le portrait suscita des réactions indignées, la critique s'étonnant qu'un modèle aussi noble puisse paraître en tenue d'intérieur. L'artiste n'en perdit pour autant, ni la clientèle royale, ni celle de la cour. La manière dont elle savait transcrire les carnations, les étoffes et les autres matières, ses contrastes insolites de couleurs et ses effets subtils d'ombre et de lumière assurèrent son succès auprès de cette clientèle choisie.



Portrait présumé de Marie Adélaïde de Bourbon  
Penthièvre, duchesse de Chartres  
1778 (70x58cm)  
Coll. Particulière



Marie-Antoinette en grand habit de cour  
1778 (273x194cm)  
Vienne, Kunsthistorisches Museum



Louis Stanislas Xavier de France, comte de  
Provence  
1782 (73x58)  
Col. Particulière



Marie-Joséphine Louise de Savoie, comtesse  
de Provence  
1782 (81x65cm)  
Coll. particulière



Le 12 septembre 1785, la direction des Bâtiments du roi, sur ordre de Louis XVI, commanda à Élisabeth Louise Vigée Le Brun un grand portrait de la reine. La consigne était précise : le tableau, monumental, la représenterait dans son intérieur, en compagnie de ses enfants, garants de la continuité dynastique. Il devait restaurer l'image de Marie-Antoinette, lui rendre une respectabilité en l'exaltant dans son rôle de mère. L'esquisse préparatoire ayant reçu l'approbation du comte d'Angiviller puis du modèle, le Garde-Meuble livra, le 22 juillet 1786, le mobilier qui, placé dans le grand cabinet de la reine – actuel salon de la Paix –, devait servir de décor. Réalisé d'après un dessin de François-Joseph Bélanger, le serre-bijoux, aux vantaux décorés des armoiries royales, « *couvert en dehors de velours cramoisi orné de broderie en bosse d'or sur son pied de bois doré sculpté* » (extrait de la vente du 30 septembre 1793, lot n° 2353), avait été fourni par les Menus-Plaisirs en 1770 ; hélas, même dans la pénombre, il constituait un malheureux écho à l'affaire du collier. À son sommet, sur un coussin fleurdélié, une couronne rappelait l'auguste dignité des modèles. Un tapis de la Savonnerie, un coussin recouvert de brocart à fond bleu, utilisé à Versailles à partir de 1785, complétaient le décor. L'artiste termina les études de têtes au Trianon en août 1787.

Coiffée d'une toque empanachée d'une aigrette et de plumes d'autruche assortie à sa robe de velours rouge bordée de martre, la reine, en pied, de grandeur naturelle, tient sur ses genoux le duc de Normandie, Louis Joseph, le plus jeune de ses fils. Marie-Thérèse Charlotte de France, dite Madame Royale, se blottit tendrement contre sa mère. Le premier dauphin, Louis Joseph Xavier François de France, arborant le ruban bleu et la plaque de l'ordre du Saint-Esprit, entrouvre le



Marie-Antoinette et ses enfants  
1787 (275x217cm)  
Versailles, Musée national des châteaux de  
Versailles et de Trianon

rideau d'une berceuse vide, allusion à la mort précoce de Sophie Hélène Béatrix, disparue à onze mois pendant l'exécution de l'œuvre. On a supposé un probable remaniement du tableau après le décès.

Conservé dans une collection particulière, un dessin à la pierre noire, craie blanche et sanguine, a parfois été considéré comme une étude de l'enfant endormi. La radiographie n'a cependant révélé aucune trace de fillette allongée. Loin du génie tendre qui préside habituellement à ses doubles portraits de mère et d'enfant, l'artiste campe ici une reine hiératique.

Sur les conseils de David, elle imagine, afin de sacraliser ses modèles, une composition triangulaire inspirée des saintes Familles de la Renaissance. Le rouge de la robe est celui de la vertueuse Marie Leszczyńska représentée par Nattier en 1748. Malgré un discours savamment orchestré, Marie-Antoinette ne saurait, comme l'a souligné Joseph Baillio, incarner Cornélia, mère des Gracques, dont les seuls bijoux sont ses enfants. Consciente de l'impopularité croissante de l'« Autrichienne », l'artiste n'osa pas envoyer le tableau au Salon. Le 25 août 1787, jour de l'ouverture, la place d'honneur qui lui était réservée resta donc vide, suscitant force quolibets, dont le célèbre « Voilà le déficit ! ». Pour endiguer le déferlement de critiques, l'ordonnateur du Salon, Charles Amédée Vanloo, demanda à Mme Vigée Le Brun d'accrocher son œuvre. Si ses qualités picturales furent appréciées, elle ne toucha guère. On fut frappé par la tristesse des visages, l'évocation d'une maternité qu'on eût souhaitée plus rayonnante. Substituer à l'image d'une dynastie de droit divin celle d'une famille royale pleine de vertus domestiques n'allait pas de soi. Même le comte Potocki, grand amateur de l'art du peintre, se montra critique.

Après la mort du dauphin en 1789, Marie-Antoinette ne pouvait passer sans pleurer devant le tableau placé dans le salon de Mars. On le retira donc des appartements de Versailles. Sous l'Empire, des nostalgiques, des curieux demandaient qu'on le leur montrât. Lorsqu'à son retour d'émigration, l'artiste le revit, le gardien la remercia des pourboires que le portrait lui procurait.



Charles Alexandre de Calonne  
1784 (149x128)  
Windsor Castle, The Royal Collection, Her Majesty  
Queen Elizabeth II



Marie-Thérèse Charlotte de France, dite  
Madame Royale, et son frère le dauphin, Louis  
Joseph Xavier François  
1784 (132x94cm)  
Versailles, Musée national des châteaux de  
Versailles et de Trianon



La maréchale-comtesse de Mailly, née Blanche  
Charlotte Marie Félicité de Narbonne Pelet  
1783 (72x58cm)  
Coll. particulière



Madame Grand, née Noël Catherine Verlée  
1783 (92x72cm)  
New York, The Metropolitan Museum of Art



La baronne Henri Charles Emmanuel de  
Crussol Florensac, née Bonne Marie  
Joséphine Gabrielle Bernard de  
Boulainvilliers  
1785 (112x85cm)  
Musée des Augustins de Toulouse



Antoinette Élisabeth d'Aguesseau, comtesse de  
Ségur  
1785 (92x73cm)  
Versailles, Musée national des châteaux de  
Versailles et de Trianon



Une dame pliant une lettre, Portrait présumé  
de la comtesse Du Barry de Cérès, née Anne  
Marie Thérèse de Rabaudy Montoussin  
1784 (93x74cm)  
Toledo, The Toledo Museum of Art



Mohammed Dervich Khan, ambassadeur du  
sultan de Mysore  
1788 (225x136cm) Coll. particulière

### L'élégance à la française

Servi par son talent, une grande puissance de travail et une beauté généralement reconnue, Vigée Le Brun sut admirablement promouvoir sa carrière en fréquentant l'élite et en gravissant les degrés de l'échelle sociale. Les œuvres des années 1780 témoignent particulièrement de son succès. L'artiste laisse ainsi une galerie de portraits qui illustre à merveille les variations de la mode. Des femmes à la silhouette généreuse, à la bouche pulpeuse découvrant parfois les dents, aux radieuses carnations, sont représentées indolentes, le regard perdu ou provoquant. Elles se distinguent souvent par une grande sensualité, un magnétisme animal, voire une charge érotique.



Jeanne Bécu, comtesse Du Barry, en peignoir,  
avec un chapeau de paille  
1781 (86x66cm)  
Coll. Particulière



*« C'est en 1786 que j'allai, pour la première fois à Louveciennes, où j'avais promis de peindre madame Dubarry, et j'étais extrêmement curieuse de voir cette favorite, dont j'avais si souvent entendu parler. \* Madame Dubarry pouvait avoir alors quarante-cinq ans environ. Elle était grande sans l'être trop ; elle avait de l'embonpoint ; la gorge un peu forte, mais fort belle ; son visage était encore charmant, ses traits réguliers et gracieux ; ses cheveux étaient cendrés et bouclés comme ceux d'un enfant ; son teint seulement commençait à se gâter. »*



*La duchesse de Polignac, née Gabrielle Yolande Claude Martine Gabrielle de Polastron, de profil*  
Après 1789 (42x26cm)



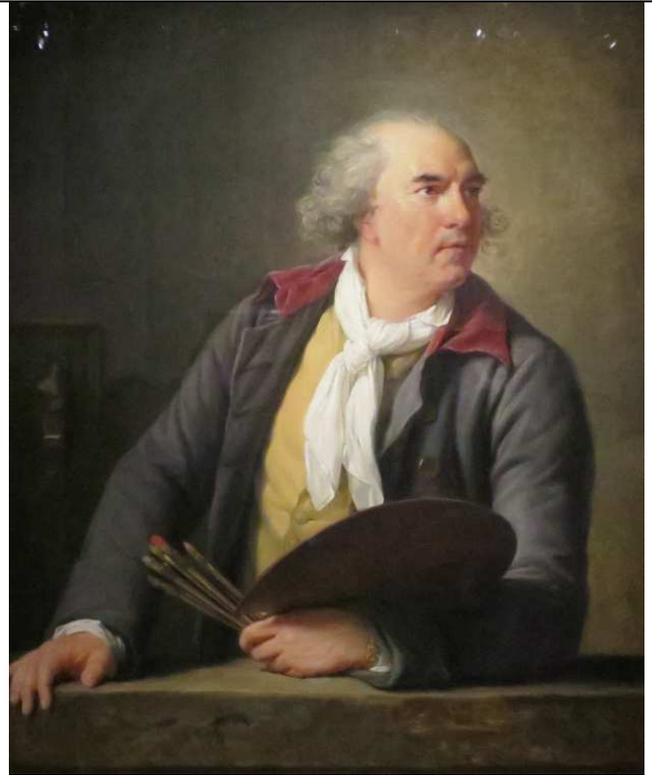
Gabrielle Yolande Claude Martine de Polastron,  
duchesse de Polignac  
1782 (92x73cm)  
Versailles, Musée national des châteaux de  
Versailles et de Trianon

On connaît l'admiration qu'éprouva Élisabeth Louise Vigée Le Brun pour la duchesse de Polignac (1749-1793). Elle lui dédia dans ses *Souvenirs* un texte (Vigée Le Brun, 1835-1837, I, p. 237-241) dans lequel elle soulignait sa beauté, vraiment ravissante, sa douceur d'ange et son esprit à la fois le plus attrayant et le plus solide. Tous ceux qui l'avaient connue intimement pouvaient dire que l'on s'expliquait bien vite comment la reine l'avait choisie pour amie, car elle était véritablement *l'amie* de la reine. Elle dut à ce titre celui de gouvernante des Enfants de France. Aussitôt la rage de toutes les femmes qui désiraient cette place ne lui laissa plus de repos. Mille calomnies atroces furent lancées sur elle. Pourtant, ce qu'aucun courtisan ne pouvait croire, c'est que Mme de Polignac n'avait point envié la place qu'elle occupait. Elle-même n'avait cédé qu'à son respect pour le désir de la reine et aux instances réitérées du roi.

Ce qu'elle ambitionnait avant tout, c'était sa liberté, au point que la vie de la cour ne lui convenait nullement. Indolente, paresseuse, le repos aurait fait ses délices, et les devoirs de sa place lui semblaient le plus lourd fardeau. Mme Vigée Le Brun ajoutait ensuite une anecdote qui n'est pas sans intérêt pour les deux œuvres ici présentées : « Un jour que je faisais son profil à Versailles, il ne se passait pas cinq minutes sans que notre porte s'ouvrit ; on venait lui demander ses ordres, et mille choses qu'il fallait pour les enfants. "Eh ! bien, me dit-elle enfin d'un air accablé, tous les matins ce sont les mêmes demandes, je n'ai pas un instant à moi jusqu'à l'heure du dîner, et le soir d'autres fatigues m'attendent." » (Vigée Le Brun, 1835- 1837, II, p. 239-240). L'artiste exécutait peut-être alors l'un des deux profils aujourd'hui conservés. Il serait tentant de penser qu'il s'agissait de celui peint au pastel car la technique offrait plus de liberté et fut utilisée à de nombreuses reprises pour fixer les traits des modèles sans les lasser. L'œuvre serait donc antérieure au départ en émigration de la famille de Polignac dans la nuit du 16 au 17 juillet 1789. Par la manière de représenter la coiffure, par l'usage du chapeau et de la chemise en gaulle, le pastel semble effectivement répondre à la mode qui s'épanouit avant la Révolution. Tracé à la pierre noire et à la craie blanche, le second profil s'inspirerait directement du pastel. Le visage est en effet pratiquement identique. Cependant, l'habit nous semble postérieur, rappelant ceux de l'autoportrait dessiné en redingote de voyage (cat. 4) et du portrait de la comtesse de Narbonne Lara, née Marie Adélaïde de Montholon, tous deux datés du début des années 1790. À raison, Joseph Baillio a proposé de dater l'œuvre de 1790, soit pendant le séjour romain de l'artiste.



La comtesse Stanislas Marie Adélaïde de Clermont-Tonnerre, née Louise Joséphine Marie Delphine de Rosières de Sorans, plus tard marquise de Talaru, en sultane  
1785 (98x72)  
Coll. particulière



Hubert Robert  
1788 (105x84cm)  
Musée du Louvre

*« Robert, peintre en paysage, excella surtout à représenter des ruines.*

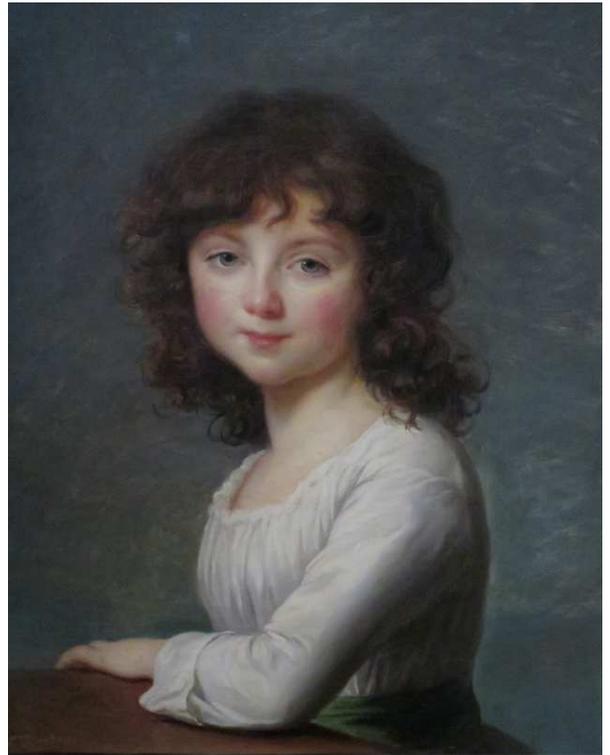
*De tous les artistes que j'ai connus, Robert était le plus répandu dans le monde, que du reste il aimait beaucoup. Amateur de tous les plaisirs, sans excepter celui de la table, il était généralement recherché, et je ne crois pas qu'il dînât chez lui trois fois dans l'année. Spectacles, bals, repas, concerts, parties de campagne, rien n'était refusé par lui ; car tout le temps qu'il n'employait point au travail, il le passait à s'amuser.*

*Le bonheur dont fut accompagnée toute la vie de Robert semble avoir présidé aussi à sa mort. Le bon, le joyeux artiste n'a point prévu sa fin, n'a point enduré les angoisses de l'agonie. Madame Robert [...] le trouva mort, frappé d'un coup d'apoplexie foudroyante »*



Elisabeth Louise Vigée Le Brun  
Louise Rosalie Dugazon dans le rôle de Nina ou la  
Folle par amour  
1787 (147x115cm)  
Coll. Particulière

*« Madame Dugazon avait un de ces talents de nature qui semblent ne rien devoir à l'étude. On n'apercevait plus l'actrice [...]. Noble, naïve, gracieuse, piquante, elle avait vingt physionomies, de même qu'elle faisait toujours entendre l'accent propre au personnage, et son chant n'annonçait aucune autre prétention. Elle avait même la voix assez faible, mais cette voix suffisait au rire, aux larmes, à toutes les situations, à tous les rôles. [...] J'en étais folle. [...] Je crois avoir vu Nina vingt fois au moins, et chaque fois mon attendrissement a été le même. J'étais trop enthousiaste de madame Dugazon pour ne pas l'engager souvent à venir souper chez moi. Si elle venait de jouer Nina, elle conservait encore les yeux un peu hagards, en un mot elle restait Nina toute la soirée. C'était bien certainement à cette faculté de se pénétrer aussi profondément de son rôle qu'elle devait l'étonnante perfection de son talent. »*



Marie Renée Louise de Foucquet  
1786 (55x45cm)  
collection particulière

### Peindre l'enfance et l'amour maternel

L'art de Vigée Le Brun suivit l'évolution de la société française, laquelle, sensible aux idées de Jean-Jacques Rousseau développées dans L'Emile, accorda une place plus marquée aux liens unissant une mère et ses enfants. Chantre de cet amour maternel dont elle laissa deux véritables « icônes » la mettant en scène avec sa fille Julie, la portraitiste multiplia les effigies d'enfants seuls ou en compagnie de leur mère. Dans l'exécution de ces images, elle prit souvent pour modèle les compositions de Raphaël. Exposés au Salon, ces tableaux emportèrent l'adhésion de la critique et incitèrent d'autres artistes à traiter les mêmes sujets.



Eugène de Montesquiou-Fezensac, à l'âge de cinq mois, endormi sur un coussin  
1783 (23x31cm)  
Coll. particulière



La marquise de Pezay, née Caroline de Murat, et la marquise de Rougé, née Victurnienne Delphine Nathalie de Rochechouart, accompagnée de ses fils Alexis Bonabes Louis Victurnien et Adrien Gabriel Victurnien  
1787 (123x156cm)  
Washington D.C., National Gallery of Art



Portrait de l'artiste avec sa fille, dit « La Tendresse maternelle »  
1786 (105x84cm)  
Musée du Louvre



*Le Portrait de Mme le Brun tenant sa fille dans ses bras* – pour reprendre le titre donné par l'artiste elle-même pour le livret du Salon de 1787 – est une œuvre saillante dans le corpus d'Élisabeth Louise Vigée Le Brun, tout comme elle est certainement un jalon dans sa carrière à une époque où la portraitiste cherche à fixer de nouveaux standards de la représentation de la

maternité. Précisons tout d'abord que, outre le remarquable *Portrait de la marquise de Pesay et de la marquise de Rougé avec deux de ses enfants*, son principal envoi au même Salon de 1787 est le portrait de la *Reine tenant Monseigneur le duc de Normandie sur ses genoux, accompagné de Monseigneur le Dauphin et de Madame, fille du roi*. L'attitude de la souveraine représentée avec son enfant sur les genoux pouvait surprendre pour un portrait de cour.

Pour ce portrait officiel, ainsi que pour sa propre effigie avec sa fille, Vigée Le Brun retient une disposition venant de la peinture de genre (voir Blumenfeld, 2011, p. 86) tout autant que de la peinture religieuse – une disposition enfin qui ne correspond pas tout à fait aux canons du *decorum* de la représentation princière. On a rappelé (Joseph Baillio dès 1982, relayé par Jean-Pierre Cuzin, la même année) que les critiques du Salon de 1787 avaient relevé la citation formelle qui contribuait à sacraliser la pose retenue par Vigée Le Brun. Ainsi l'auteur de la *Lettre d'un étranger sur le Salon de 1787* notait que l'autoportrait avec sa fille « tient beaucoup pour la composition de [la] fameuse Madonne de la Sedia ». *La Vierge à la chaise* de Raphaël (vers 1510-1513, Florence, Palazzo Pitti) était un tableau unanimement célébré à l'époque (l'artiste l'admira durant son séjour à Florence en 1789 ; voir Vigée Le Brun, 1835-1837, II, p. 17). La référence était flatteuse pour Vigée Le Brun dont le sujet se trouvait ainsi hissé au rang de la peinture d'histoire (Sheriff, 1996, p. 50 et 69).

La portraitiste reprendra la même attitude pour le *Portrait de la comtesse de Schönfeld et de sa fille* en 1793 (Tucson, The University of Arizona Museum of Art, The Samuel H. Kress Collection). Vigée Le Brun qui s'est représentée avec sa fille Julie, alors âgée de six ans, aborde une composition ambitieuse. Elle accorde une attention flagrante aux accessoires (le canapé recouvert de remarquables soieries vertes et les vêtements aux riches étoffes) qui dénotent une enviable situation sociale. La vêtue de l'artiste elle-même insiste sur son statut de créatrice, surtout si l'on prête attention au large turban ornant sa chevelure de façon assez fantasque qui rappelle bien entendu cet extrait des *Souvenirs* : « Ma coiffure ne me coûtait rien, j'arrangeais mes cheveux moi-même et le plus souvent je tortillais sur ma tête un fichu de mous-seline ainsi qu'on peut le voir dans mes portraits, à Florence, à Pétersbourg et à Paris, chez M. de Laborde [il s'agit du portrait du Louvre] » (Vigée Le Brun, 1835-1837, I, p. 110). Nombre des commentateurs à l'époque ont relevé la séduction de l'image de la maternité élaborée par Vigée Le Brun pour cette peinture : « L'expression de l'amour, de la complaisance maternelle, se peint dans les traits et les regards de la mère » (*Observations contues dans l'Année littéraire*, 1787, cité dans Marly-le-Roi, Louveciennes, Cholet, 2003, p. 58). Certains critiques reprocheront cependant à l'artiste d'user avec une certaine complaisance de ses propres attraits physiques pour contribuer au succès du tableau où elle semble adresser un sourire directement au spectateur : « Une mignardise que réprouvent également les artistes, les amateurs et les gens de goût. [...] C'est qu'en souriant, elle montre ses dents [instruments de séduction à l'époque, surtout si, comme l'artiste sur ce tableau, on les a fort belles]. Cette affectation est surtout déplacée dans une mère » (Bachaumont, 1777- 1789, (1787), p. 301).

Il paraît particulièrement intéressant en effet que ce portrait de Vigée Le Brun qui fixe une certaine iconographie particulièrement aimable de la maternité (voir Geneviève Haroche-Bouzinac, dans cat. exp. Marly-le-Roi, Louveciennes, Cholet, 2003, p. 58) soit entré aussitôt dans la collection du marquis de La Borde où se trouvait depuis 1769 une autre représentation iconique de la maternité, *La Mère bien-aimée* de Jean-Baptiste Greuze (1769, Madrid, coll. part.). Dans cette collection, l'autoportrait fut rassemblé avec son pendant, le remarquable portrait d'Hubert Robert de 1788, fixant ainsi l'image des deux amis, artistes éminents de la décennie qui précéda immédiatement la Révolution.



Jeanne Julie Louise Le Brun se regardant dans un  
Miroir  
1787 (73x60cm)  
Coll. particulière

« Le Salon de 1787 fut pour Mme Vigée Le Brun non seulement celui auquel elle exposa le célèbre portrait de Marie-Antoinette et ses enfants, mais aussi celui qui lui permit d'obtenir ses lauriers comme peintre de l'enfance.

Cette année-là, elle présentait en effet trois effigies de mères accompagnées de leurs enfants, la reine, les marquises de Pezay et de Rougé, et elle-même, un portrait de garçonnet, « *le petit d'Espagnac* » (Londres, Wallace Collection), et deux fillettes, Caroline Lalive de La Briche et Julie Le Brun.

Née le 12 février 1780, Jeanne Julie Louise Le Brun s'imposait en 1787 en modèle fétiche. Sur l'autoportrait du Louvre, elle trouvait refuge dans les bras de sa mère. Sur un deuxième portrait, elle somnolait sur une bible (New York, coll. part.). Sur un troisième, elle offrait aux visiteurs le reflet de son joli visage dans un miroir. La composition au miroir semblait avoir particulièrement plu à l'artiste qui en avait peint deux exemplaires, l'un sur bois, qui fut très certainement le premier en raison des repentirs qui affectent la composition, l'autre exécuté sur toile (coll. part.). Ainsi que Joseph Baillio l'a souligné dès 1982, l'image révélant, suivant une perspective impossible, et le profil, et le visage de face, pouvait avoir été influencée par des œuvres antérieures dont l'artiste avait probablement eu connaissance parce qu'elle les avait vues parmi les tableaux à vendre chez son époux, ou dans l'une des nombreuses collections qu'elle visitait régulièrement. Le lien le plus direct est indéniablement avec une toile attribuée à Jusepe de Ribera où un philosophe de trois quarts révèle les traits de son visage dans un miroir.

Peut-être l'artiste connaissait-elle aussi la belle composition de Nicolas Régnier (1591-1667) datée de 1626 figurant une jeune femme à sa toilette (Lyon, musée des Beaux-Arts). Développés dans la peinture en Italie, à Venise et à Naples, les jeux de miroir avaient également permis à François Boucher de peindre en 1756 le visage de Mme de Pompadour et le reflet de sa nuque sur le célèbre portrait montré au Salon de 1757 (Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, prêt de la Hypo-Vereinsbank).

Exposé au Salon de 1787, l'un des deux exemplaires du portrait de Julie Le Brun au miroir n'avait pas laissé indifférent la critique, même si celle-ci avait avant tout remarqué l'autoportrait de

l'artiste avec sa fille, dont on avait loué la tendresse maternelle et l'amour qui « respirait » dans ses yeux. Parmi les *Inscriptions pour mettre au bas de différents tableaux exposés au musée du Louvre en 1787* (Paris, BNF, fonds Deloynes, vol. 15, microfiche 8/13-10-11, 602-603), on pouvait ainsi lire : « *Dans un même portrait offrir deux fois aux yeux le même objet tenant un meuble de toilette, sans qu'on puisse objecter que l'auteur se répète, ce trait est fort ingénieux.* » »



Julie Le Brun en baigneuse 1792 (73x55cm) Coll. particulière

### La dessinatrice et la pastelliste

Initiée à l'art du pastel par son père, Vigée Le Brun ne délaissa jamais cette technique. Les beaux dégradés et les brillants effets de couleur et de matière auxquels elle parvint lui permirent de rivaliser avec la peinture à l'huile. Dessinatrice de talent, elle a laissé un petit nombre d'œuvres graphiques d'une remarquable sensibilité. Pastel, pierre noire ou sanguine se prêtaient à une exécution instinctive et rapide, souvent en présence des modèles. La portraitiste se plut aussi à les utiliser pour réaliser des têtes d'expression, genre popularisé par son ami Jean-Baptiste Greuze



La comtesse Pierre de Montesquiou-Fezensac,  
née Louise Charlotte Françoise Le Tellier de  
Louvois-Courtanvaux de Montmirail de Creuzy  
1780 (71x56cm)  
Coll. particulière



Jeune garçon de la famille Caillot en veste bleue  
1787 (47x38cm)  
Coll. particulière



Charlotte Jeanne Béraud de la Haye de Riou,  
marquise de Montesson  
1779 (81x65cm)  
Musée du Louvre



Anne Louise Hyacinthe Augustine de Montesquiou-  
Fezensac, marquise de Lastic  
1779 (71x57cm)  
Coll. particulière



Louise Françoise Gabrielle Aglaé de Polignac,  
duchesse de Guiche  
1784 (81x64cm)  
Coll. particulière



La duchesse de La Rochefoucauld d'Enville, née  
Alexandrine Charlotte Sophie de Rohan Chabot,  
plus tard marquise de Castellane  
1789 (100x84cm)  
Coll. particulière

### L'émigration (1789-1802)

Dépendant professionnellement et socialement de la clientèle de la famille royale, de la cour et de l'aristocratie, Vigée Le Brun fit l'objet de virulentes attaques diffamatoires dans des pamphlets. Dans la nuit du 6 octobre 1789, elle quittait Paris avec sa fille et sa gouvernante pour se diriger vers la péninsule italienne. Commençaient alors un long voyage d'exil qui dura un peu plus de douze années. Eloignée de son mari, l'artiste usa de son renom et de son charme pour servir une clientèle européenne fascinée par le modèle français. Entre 1789 et 1802, son talent fut officiellement reconnu par les académies artistiques de Rome, Bologne, Parme, Florence et Saint-Pétersbourg. Partout, sur son passage Vigée Le Brun rencontra un vif succès et parvint à maintenir, grâce aux prix demandés pour ses œuvres, un train de vie digne de sa réputation. Elle continua aussi à développer ses cercles de sociabilité.





Lady Hamilton en bacchante dansant devant le  
Vésuve  
1792 (131x104cm)  
Wirral, Port Sunlight, Lady Lever Art Gallery  
(National Museums Liverpool)



Lady Hamilton en Sibylle de Cumes  
1792 (73x57cm)  
Coll. particulière



Maria Teresa Carolina Giuseppina di Borbone,  
princesse des Deux-Siciles et future impératrice  
d'Autriche  
1790 (121x84cm)  
Naples, Museo Nazionale di Capodimonte



Hyacinthe Gabrielle Roland, plus tard Countess of  
Mornington  
1791 (99x75cm)  
San Francisco, Fine Arts Museums



Isabella Teotochi Marini, plus tard comtesse  
Albrizzi  
Mai-juin 1792 (48x35cm)  
Toledo, The Toledo Museum of Art



Giovanni Paisiello  
1791 (129x94cm)  
Versailles, Musée national des châteaux de  
Versailles et de Trianon



Maria Teresa Carolina Giuseppina di Borbone,  
princesse des Deux-Siciles et future impératrice  
d'Autriche  
1790 (121x84cm)  
Naples, Museo Nazionale di Capodimonte



La comtesse Anna Potocka  
1791 (142x127cm)  
Coll. particulière



Anna Flora von Kageneck, plus tard Gräfin Wrba  
1792 (75x63cm)  
Toulouse, Fondation Georges Bemberg



Baron Grigori Alexandrovitch Stroganov  
1793 (92x66cm)  
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage

### **Autriche (1792-1795)**

À l'automne 1792, Vigée Le Brun arriva à Vienne où elle retrouva le comte de Vaudreuil et la famille Polignac. L'annonce des massacres de septembre puis des exécutions de Louis XVI et de Marie-Antoinette, le 21 janvier et le 16 octobre 1793, ainsi que le prononcé de son divorce le 3 juin 1794, confirmèrent que son séjour étranger allait devoir se prolonger. À la clientèle viennoise, la portraitiste ajouta celle des personnalités russes présentes dans la capitale impériale.



Gräfin von Bucquoi, née comtesse Maria  
Theresia von Paar  
1793 (136x99cm)  
Minneapolis, The Minneapolis Institute of Arts



La princesse Maria Josepha Hermenegilde von  
und zu Liechtenstein, épouse du prince Nikolaus II  
Esterházy von Galantha, en Ariane à Naxos 1793  
(221x59cm)  
Vienne, collection princière de la famille  
Liechtenstein



La princesse Karoline Felicitas Engelberte von und zu Liechtenstein, née comtesse von Manderscheidt-Blankenheim  
1793 (65x54cm)  
New York, collection particulière



Auguste Jules Armand Marie de Polignac  
1793-1794 (38x27cm)  
Musée du Louvre

### Russie (1795-1801)

Arrivée à Saint-Pétersbourg le 23 juillet 1795, Vigée Le Brun fut officiellement présentée dès le lendemain à Catherine II. S'ouvrirent alors jusqu'en juin 1801 six années au cours desquelles elle travailla non seulement pour la famille impériale, mais aussi pour toute l'aristocratie russe. Elle sembla alors retrouver dans ces terres lointaines la vie qu'elle avait menée à Paris avant 1789. Dans ses Souvenirs, elle relatait ainsi : « Tous les soirs j'allais dans le monde. Non seulement les bals, les concerts, les spectacles, étaient fréquents, mais je me plaisais dans ces réunions journalières, où je retrouvais toute l'urbanité, toute la grâce d'un cercle français ; car, pour me servir de l'expression de la princesse Dolgorouki, il semble que le bon goût ait sauté à pieds joints de Paris à Pétersbourg. »



La princesse Anna Alexandrovna Golitsyna  
Vers 1797 (136x101cm)  
Baltimore, The Baltimore Museum of Art



La comtesse Varvara Nicolaïevna Golovina, née  
Golitsyna  
1797-1800 (83x67)  
Birmingham, The Trustees of the Barber Institute of  
Fine Arts, University of Birmingham



La grande-duchesse Yelizaveta Alexeïvna  
1795 (263x200cm)  
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage



La comtesse Skavronskaïa, née Yekaterina  
Vassilievna Engelhardt  
1796 (80x66cm) Musée du Louvre



La comtesse Tolstoïa, née Anna Ivanovna  
Bariatinskaïa  
1796 (136x102cm)  
Canada, collection particulière, en dépôt au musée  
des Beaux-Arts du Canada, Ottawa



Les filles de Paul Ier, les grandes-duchesses  
Alexandra Pavlovna et Eléna Pavlovna  
1796 (99x99cm)  
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage



La grande-duchesse Elisaveta Alexeïevna  
1795 (262x200cm)  
Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage



La comtesse Ekaterina Vladimirovna Apraxina  
1796 (112x94cm)  
Coll. particulière



Portrait de femme  
Vers 1797 (82x70cm)  
Boston, Museum of Fine Arts



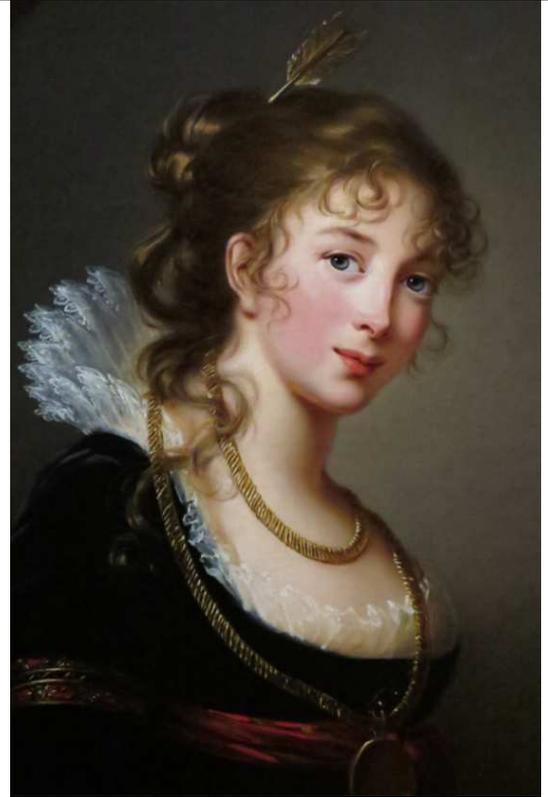
Le prince Ivan Ivanovitch Bariatinsk  
1800 (78x68cm)  
Moscou, Galerie d'État Trétiakov

### De retour à Paris

Le 18 janvier 1802, après un peu plus de douze années d'absence, Vigée Le Brun fut fêtée à Paris par son époux, son frère Etienne, sa belle-sœur et sa fille. Le soir même, un concert était donné en son honneur dans la maison de son mari, rue de Cléry. La citoyenne Tallien assistait à l'évènement. Peu après, la portraitiste fréquentait Laure Regnaud de Saint-Jean-d'Angely et voyait Joséphine Bonaparte. Très vite, elle retrouva aussi certains de ceux qui avaient constitué son cercle avant 1789 ; Greuze, Hubert Robert, Brongniart et Ménageot comptaient au nombre des fidèles. Si l'artiste plaça son pinceau au service de la société du Consulat et de l'Empire, elle ne cessa pas pour autant de peindre l'aristocratie européenne. Les années 1803, 1804 et 1805 furent ainsi marquées par un long voyage en Angleterre.



Louise Auguste Wilhelmine Amalie de  
Mecklenbourg-Strelitz, reine de Prusse  
1802 (90x85cm)  
Collection de S.A.R. Georg Friedrich Ferdinand  
von Hohenzollern, Prinz von Preussen



Frederike Dorothea Louise Philippine von  
Hohenzollern, princesse Radziwił  
1802 (81x64cm)  
Etats-Unis, collection particulière



Mrs Chinnery, née Margaret Tresilian  
1803 89x69cm)  
Bloomington, Indiana University of Art Museum



Tatiana Borissovna Potemkina  
1820 108x82cm)  
Coll. particulière

## Le Chant du Cygne

Rentrée définitivement en France en 1805, Madame Vigée Le Brun ne cessa cependant pas de voyager, faisant notamment deux séjours en Suisse. Elle chercha à maintenir dans ses portraits ce métier délicat et cette sensibilité qui avaient fait son succès avant la Révolution et pendant l'émigration. Son salon attirait toujours les personnalités, étrangers de passage, artistes et écrivains à la mode, car elle avait été le témoin des jours les plus glorieux du règne de Louis XVI. Continuant à s'adonner portrait, l'artiste se livra aussi à un genre qu'elle pratiquait depuis son séjour en Italie, le paysage en plein air. Dans les listes de ses œuvres, elle révèle en avoir peint plus de deux cents au pastel, pour son plaisir. Peu d'entre eux nous sont aujourd'hui parvenus, mais ils attestent de ce nouveau sentiment de la nature qui marquera les peintres des générations romantiques et réalistes.



Germaine Necker, baronne de Staël, en Corinne au  
Cap Misène  
1807-1809 (140x118cm)  
Genève, collection des musées d'Art et d'Histoire de la  
Ville de Genève



Jeanne Rosalie de Reghat, comtesse de  
Thellusson  
1814 (80x63cm)  
Coll. particulière



Jeune garçon en chasseur  
1817 (45x53cm)  
Washington, D.C., National Museum of Women in  
the Arts



La comtesse Joséphine Mathilde Bernard de  
Baussancourt, née de Sassenay  
1830 (73x60)  
Troyes, musée d'Art et d'Histoire



La Fête des bergers à Unspunnen, le 17 août 1808  
1808-1809 (84x114cm)  
Berne, Kunstmuseum Bern



Jeune femme, dite Léontine de Rivière  
1831 (80x65cm)  
Saint-Petersbourg, musée de l'Ermitage



Portrait de femme  
1819 (61x51cm)  
New York, collection particulière



Charles-Yves-César-Cyr, comte du  
Coëtlosquet 1824 (75x60cm)  
New York, collection particulière



Yolande-Gabrielle-Martine de Polastron, duchesse de Polignac  
1782 (92x73cm)  
Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon

Marie-Antoinette offrit-elle ce tableau en guise de remerciement au maître de poste ayant aidé la fuite des Polignac vers Bâle dans la nuit du 16 juillet 1789 ? La tradition l'affirme. La générosité de celui qui se présenta comme le dernier descendant de ce fidèle serviteur de la monarchie explique, quoi qu'il en soit, que l'œuvre revînt par legs, en 1875, à la famille Polignac, avant d'entrer par dation, en 1998, dans les collections du château de Versailles. Gabrielle Yolande de Polastron (1749-1793) épousa le comte de Polignac en 1767. Le couple vivait sans éclat ; la reine changea son destin. En 1780, Louis XVI fit duc Jules de Polignac (1746-1817), qui devint, deux ans plus tard, surintendant des Postes, tandis que la duchesse succédait à la princesse de Guéménée, gouvernante des Enfants de France. Représenté à mi-corps, de face, une rose à la main, le modèle, âgé de trente-trois ans, porte une robe peignoir de linon blanc, robe chemise dont l'encolure en V, « parfait contentement », s'orne d'un volant de dentelle et se resserre grâce à un ruban bleu ciel, à la façon des manteaux de lit. Une ceinture jaune paille rayée de bleu prend la taille sous la poitrine ; le mantelet noir de taffetas bordé de filets a glissé le long du bras gauche.

Dans ce portrait au naturel, les blonds cheveux retombent sur les épaules « en confidents abattus », la bouche entrouverte découvre la blancheur des dents, trait commun de plusieurs portraits de l'artiste dont son autoportrait avec sa fille (cat. 77). Le chapeau de fine paille à larges bords, dit « à la jardinière », « à la laitière » ou « à la bergère », s'accorde à l'esprit champêtre du Petit Trianon où cette intime de la reine séjourna à plusieurs reprises. Il est ici surmonté d'un bouquet de fleurs et d'une « follette » noire, plume retenue par un ruban bleu ciel. Ce motif de la femme au chapeau s'inspire de Rubens dont Mme Vigée Le Brun avait vu le *Portrait au chapeau de paille* à Anvers, chez le collectionneur Jean Michel Van Havre. Il n'est pas inutile de préciser que le « chapeau de paille » de ce portrait de Suzanne Lunden, belle-sœur de l'artiste flamand, est en réalité de feutre noir. L'essentiel n'est pas ici l'exactitude de la citation mais l'effet d'ombre portée, le traitement des lumières dorées et chaudes sur le visage du modèle, l'élégance de la jeune femme ainsi parée. Ce couvre-chef apparaît de façon récurrente dans l'œuvre de la portraitiste.

On le retrouve dans son *Autoportrait « au chapeau de paille »* (fig. 8, p. 20) ; elle en pare la comtesse Du Barry (cat. 54), Madame Élisabeth, Marie-Antoinette (cat. 47), à nouveau la duchesse de Polignac, d'autres encore. Mme Vigée Le Brun appréciait cette amie de la reine : « La duchesse de Polignac joignait à sa beauté, vraiment ravissante, une douceur d'ange, l'esprit à la fois le plus attrayant et le plus solide. » Elle la peignit au moins à six reprises. Dans sa *Liste des tableaux et portraits*, l'exemplaire versaillais est inscrit à l'année 1787. Or, le tableau est signé et daté de 1782. Le peintre note en outre un *Mme la duchesse de Polignac* en 1782. Deux autres portraits, dont le nôtre, « avec un chapeau de paille », « la même tenant un papier à musique et chantant près d'un piano », ainsi qu'une simple « Madame de Polignac » sont inscrits en 1787. À l'année 1789 enfin, elle relève deux « Madame de Polignac. » La duchesse mourut à Vienne le 5 décembre 1793, âgée de quarante-quatre ans.



Dossier de presse :

[http://www.grandpalais.fr/fr/system/files/field\\_press\\_file/dp\\_vigee\\_le\\_brun\\_bd.pdf](http://www.grandpalais.fr/fr/system/files/field_press_file/dp_vigee_le_brun_bd.pdf)

une liste de portraits d'Elisabeth Vigée Le Brun :

[https://commons.wikimedia.org/wiki/Elisabeth\\_Vig%C3%A9e-Lebrun](https://commons.wikimedia.org/wiki/Elisabeth_Vig%C3%A9e-Lebrun)

Des vues de l'exposition :

<http://cmaexpositions.canalblog.com/archives/2015/11/16/32936116.html>

[http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche\\_expo\\_V/vigee-le-brun-V/vigee-le-brun.html](http://www.spectacles-selection.com/archives/expositions/fiche_expo_V/vigee-le-brun-V/vigee-le-brun.html)