

Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755–1842), La portraitiste de Marie-Antoinette, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa

Annie Champagne

Volume 42, Number 1, 2017

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1040846ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1040846ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

UAAC-AAUC (University Art Association of Canada | Association d'art des universités du Canada)

ISSN

0315-9906 (print)

1981-4778 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Champagne, A. (2017). Review of [*Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755–1842), La portraitiste de Marie-Antoinette*, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa]. *RACAR : Revue d'art canadienne / Canadian Art Review*, 42 (1), 87–90.
<https://doi.org/10.7202/1040846ar>

Ces quelques critiques s'expliquent sans doute par les contraintes éditoriales auxquelles ont dû se plier les auteurs. Le grand nombre d'auteurs ayant répondu à l'appel d'Una Roman d'Elia a sans doute restreint au passage l'espace accordé à chaque contribution—rars sont les essais d'une longueur de plus de dix pages. Le résultat est toutefois un livre aéré, qui se lit et se comprend facilement. Les nombreux articles sont organisés dans cinq sections clairement identifiées et présentées, à la fois dans l'introduction générale de l'ouvrage et dans une page introductive qui précède chacune d'elles. La limpidité de l'organisation permet de faire ressortir explicitement les thèmes principaux. De plus, une place importante est consacrée aux illustrations—147 œuvres sont reproduites en couleur—ce qui permet une compréhension approfondie des idées discutées dans les textes. En somme, ce livre agréable à lire comme à regarder permet de rendre à David McTavish les honneurs qui lui sont dus en présentant et en faisant comprendre clairement les enjeux des recherches actuelles sur le dessin à la Renaissance dont il est l'un des principaux instigateurs. ¶

Fannie Caron-Roy est doctorante en histoire de l'art à l'Université de Montréal et s'intéresse aux rapports entre art et dévotion privée dans la Rome de la Contre-Réforme.
—fannie.caron-roy@umontreal.ca

Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755–1842), *La portraitiste de Marie-Antoinette*
Musée des beaux-arts du Canada,
Ottawa

Annie Champagne

Parés de somptueux atours, faisant l'étalage de délicates soies et dentelles, de satins et de velours

chatoyants, les modèles d'Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755–1842) ont fait les yeux doux aux visiteurs du Musée des beaux-arts du Canada qui présentait, du 10 juin au 11 septembre 2016, l'exposition *Élisabeth Louise Vigée Le Brun (1755–1842), La portraitiste de Marie-Antoinette*. Les portraits rassemblés constituaient une fabuleuse galerie de personnalités des XVIII^e et XIX^e siècles qui s'offraient au public comme autant de témoins du talent d'exception de la portraitiste et de sa longue carrière au sein des prestigieuses cours d'Europe. Le commissaire principal de l'événement, Joseph Baillio, spécialiste reconnu de la peinture de Vigée Le Brun à laquelle il se consacre depuis près de cinquante ans, prépare aujourd'hui le catalogue raisonné de son œuvre complet. La postérité tranquille de l'une des plus grandes peintres de son temps méritait d'être enrichie à plus d'un égard, d'autant qu'il s'agissait de la première rétrospective d'envergure qu'une institution muséale lui consacrait.¹ Organisée de concert par la Réunion des musées nationaux (Grand Palais à Paris), le Metropolitan Museum of Art de New York et le Musée des beaux-arts du Canada, secondée par le concours exceptionnel du Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, l'exposition s'imposait comme une réhabilitation essentielle de l'œuvre colossal de Vigée Le Brun.



Élisabeth Louise Vigée Le Brun, *Autoportrait*, v. 1781. Huile sur toile, 64,8 × 54 cm. Kimbell Art Museum, Fort Worth, Texas (ACK 1949.02). Photo: Kimbell Art Museum.*

Chapeauté par Paul Lang, conservateur en chef du Musée des beaux-arts du Canada, la dernière escale de cette longue tournée (23 septembre 2015–11 janvier 2016, Grand Palais, Paris; 15 février–15 mai 2016, Metropolitan Museum of Art, New York) présentait, suivant un parcours essentiellement chronologique, un ensemble de 87 œuvres d'importance. Il convient d'ailleurs d'en souligner et d'en saluer la richesse: à côté d'œuvres prêtées par des institutions de renommée internationale—le Musée du Louvre (Paris), l'Ermitage (Saint-Petersbourg), le Musée des beaux-arts de Pouchkine (Moscou), parmi d'autres—certaines pièces étaient présentées en exclusivité, tirées de collections particulières et dévoilées pour la première fois au grand public. Parmi elles, notons la délicate *Julie Le Brun en baigneuse* (1792), le portrait de la *Baronne de Thellusson* (v. 1814), surprise la plume à la main, ou encore l'ultime *Autoportrait* (1808–1809) de Vigée Le Brun, une composition intimiste destinée à l'un de ses amis.

Dans le hall de l'exposition, le spectateur impatient était accueilli par des panneaux reprenant la Galerie des Glaces de Versailles. Ces reproductions agissaient telle une continuité et un rappel du décor de l'un des tableaux phares de l'événement, *Marie-Antoinette de Lorraine-Habsbourg, Reine de France et ses enfants* (1787), qui n'a jamais quitté Paris depuis le XVIII^e siècle, et dont on pouvait avoir un aperçu dès avant l'entrée en salle, par l'affiche surplombant la porte d'entrée de l'exposition. L'association entre la peintre et sa protectrice royale était ainsi annoncée d'entrée de jeu, et renforcée par le titre même de l'exposition, sans compter que ce point de vue particulier du tableau évoquait le faste de la France d'Ancien Régime dont l'opulence versaillaise est l'archétype. En cohérence, la première salle donnait à voir l'heureuse recreation du théâtre du petit Trianon, dans les jardins de Versailles, refuge secret de la Reine qui aimait à y pousser le vers auprès d'intimes, loin de la Cour et de ses contraignantes

convenances. La vue de la scène, avec son décor champêtre aux accents pastel et ses femmes-candélabres, constituait une trame de choix pour cette première salle somptueuse qui tenait fort bien son rôle d'entremetteuse. En effet, le public y rencontrait celle que l'on surnommait «Lise» ou «Lisette» par autant de portraits et d'autoportraits qui attestent de sa beauté, plus d'une fois relevée dans les textes explicatifs dédiés à «l'image de l'artiste». Le délicat buste sculpté par Pajou, *Madame Vigée Le Brun* (1783), magnifiait à cet égard le profil raffiné de la peintre de 28 ans, de même que la simplicité des parures qu'elle privilégiait tant pour elle-même que pour ses modèles. À quelques pas, l'*Autoportrait «aux rubans cerise»* (1782) figurait l'artiste candide en robe de mousseline blanche affublée des rubans satinés qui donnent son titre à l'œuvre. Tel que l'indiquait le texte voisinant le tableau et que réitérait le panneau dans la même salle, à l'apogée de sa jeune carrière, l'artiste aurait eu recours à ses charmes pour promouvoir son art. À l'égard de cet autoportrait particulier, ces propos sont dissonants puisque la séductrice y est bien peu convaincante. On y voit une jeune première, certes coquette, qui pose sans détour son regard sur le spectateur, mais qui ne ressemble pas encore à la peintre professionnelle consciente de ses attributs et décidée à en user pour le bien de sa carrière.

Si nombre d'historiens lui prêtent cette attitude particulière, à une époque trop peu complaisante pour les femmes et dans laquelle l'opportunisme au féminin était essentiel pour espérer une reconnaissance dans le monde masculin de la peinture, elle aurait eu intérêt à être étouffée et nuancée pour permettre au visiteur de saisir le contexte de production de l'œuvre de Vigée Le Brun. Le propos de l'exposition achoppait d'ailleurs à bien situer la peintre en son temps, elle qui a connu une exceptionnelle longévité. Née en 1755 sous le règne

de Louis xv (1715–1744), elle meurt en 1842, en pleine monarchie de Juillet (1830–1848) après avoir vu défiler près de huit régimes politiques distincts dans une France en profondes mutations. Le seul passage de l'ancien Régime à la première République, notoire pour Vigée Le Brun qui choisit l'exil, était abordé de manière accessible dans un parcours essentiellement fondé sur la personne de l'artiste (une si jolie femme, répète-t-on), son art et ses relations.² L'ampleur des transformations de ces années, tant du point de vue politique, social, qu'artistique, en est d'ailleurs venue à dépasser la portraitiste même qui, alors âgée de 76 ans, confessait se sentir appartenir à une époque révolue. Cet état de fait paraît suffisant pour conférer plus de profondeur au contexte historique qui a bercé sa carrière, au sein duquel, non le moindre aspect digne d'intérêt, la condition des femmes autour de 1800.

Vigée Le Brun dût-elle miser sur sa beauté pour approcher les principaux protagonistes du monde de l'art, condition inhérente à son statut de femme-peintre? C'est du moins ce que laissent présager les textes des salles, pour la plupart détachés d'une perspective historique sur l'art des femmes au xviii^e siècle, conduisant aux mêmes raccourcis qui jalonnent à défaut la fortune critique de Vigée Le Brun. Calomniée en son temps par les mauvaises langues du fait de son alliance avec le pouvoir, mésestimée des frères Goncourt à la fin du xix^e siècle qui lui reconnaissent un succès indéniable mais non de talent, écorchée par Simone de Beauvoir dans *Le deuxième Sexe* qui lui reproche son narcissisme et d'avoir considéré sa peinture «comme un simple ornement de sa vie»³ servant l'étalage ostentatoire de sa personne: à eux seuls, ces commentaires suffisent à démontrer à quel point Vigée Le Brun a souffert tant de la misogynie de son temps que d'une histoire de l'art machiste et sélective. Ce qui explique sans doute qu'il ait fallu attendre près de 175 ans après sa mort pour qu'une

telle rétrospective la consacre, à juste titre, comme l'une des portraitistes les plus significatives de son temps.

Aux yeux d'une femme d'aujourd'hui, Élisabeth Louise Vigée Le Brun en est une moderne avant l'heure, une personnalité forte assumant sa féminité, osant l'exil en mère monoparentale, autodidacte, qui acquiert ses habiletés par l'acharnement au travail, promouvant sa peinture dans un monde d'hommes auxquels elle n'hésite pas à se mesurer. Parallèlement, elle mène sa carrière en véritable professionnelle, faite académicienne dans plus d'une capitale européenne. Sa feuille de route est éloquente, et si sa beauté a pu favoriser sa formidable ascension, son talent est indéniable. Les œuvres rassemblées dans l'exposition en faisaient foi: une étourdissante galerie de têtes couronnées, d'aristocrates et de nobles, d'intellectuels, d'artistes, d'amis et de membres de la famille de la peintre se donnaient à voir comme autant de morceaux de bravoure révélant l'évolution artistique de Vigée Le Brun, ses audaces et partis pris esthétiques. Les notices qui accompagnaient le visiteur de l'exposition soulignaient judicieusement son sens aigu de la couleur, qu'elle aimait à jouer de contrastes par des arrangements audacieux, sa virtuosité incontestable dans l'application de la matière par fines couches de glacis et dans le rendu des textures, étoffes moirées, carnations rosées, et chevelures flottantes, souvent dénouées comme les favorisait Vigée Le Brun dans sa recherche de naturel. Car au-delà de toute la beauté de ses compositions soignées, la principale innovation de la portraitiste réside dans le caractère d'intimité qu'elle leur confère. Elle a renouvelé le portrait d'apparat et de société en le «décrispant», et ce, en privilégiant des tenues simples, d'intérieur, pour ses modèles, en leur faisant emprunter une posture détendue, au plus près de leur nature propre, s'amusant même à esquisser un sourire sur des faciès expressifs, découvrant une dentition qui évoque peut-être, selon Katherine Baetjer,

commissaire newyorkaise de l'exposition, une conversation engagée avec la peintre durant les longues séances de pose. Femme d'esprit, cultivée et consciente des usages de la sociabilité de son temps, Vigée Le Brun est passée maître dans l'art d'animer ses modèles, non seulement sur toile, mais dans les rapports étroits que suppose la confection d'un portrait. Selon le théoricien Pierre Charles Levesque (1736–1812), il s'agit là d'une prédisposition favorable au portraitiste, dont il jugeait la pratique plus difficile que celle d'un peintre d'histoire, dans la mesure où: «[...] le modèle sa fatigue, [...] l'ennui l'accable, [...] il n'exprime plus qu'une langueur qui ressemble à un état de mort. Il faut donc que le peintre qui veut donner l'expression à son ouvrage ait assez de ressources dans l'esprit pour rendre en quelque sorte, la vie à son modèle, par l'agrément de la conversation [...]».⁴ Cette aisance des sujets peints par Vigée Le Brun, révélée par la proximité manifeste qu'elle savait installer avec eux, était soulignée dans la plupart des compositions présentées dans l'exposition. Ce sont toutefois les pièces les plus dépouillées qui transmettaient le mieux cette impression de nature et d'authenticité, comme le magnifique portrait de l'un de ses mentors, le paysagiste Joseph Vernet (1778), ou encore celui de la Princesse Catherine Ilinitchna Golenichtcheva-Koutouzova (1797), fabuleux d'intensité. Leurs arrière-plans neutres aux décors épurés, la sobriété des accoutrements et accessoires, couplés au cadrage en buste, favorisaient une sorte de connivence avec le spectateur qui pouvait alors s'engager dans un rapport de proximité avec les sujets de Vigée Le Brun, sans voir son attention se dissiper dans les prodigieux détails des toiles plus complexes et majestueuses.

Essentiellement composée de portraits peints à l'huile, l'exposition rassemblait également un paysage, quelques pièces d'art graphique et deux allégories, dont *La Paix ramenant l'Abondance* (1780) soumise par Vigée Le Brun à l'Académie royale de

peinture et de sculpture en guise de morceau de réception. Admise au sein de ce «boys club» en 1783, grâce à l'intervention de celle que l'on surnommait déjà «l'Autrichienne», cette étape signifiante marque les premiers temps de la carrière de Vigée Le Brun. Le parcours de l'exposition—ambitieux et requérant plus d'un souffle au spectateur, même aguerris—réussissait d'ailleurs à expliciter les principaux jalons de sa carrière divisée en trois périodes principales. La gamme chromatique des murs appuyait subtilement ces transitions au sein des huit salles amples et sobres. Le bleu-vert rompu de gris, nuance que préférait la Reine, désignait l'Ancien Régime berçant les premières heures de la carrière de Vigée Le Brun, tout comme ses premiers succès, non le moindre, son accession auprès de la souveraine en tant que portraitiste officielle. Ce titre lui fut octroyé suivant la réalisation du fameux portrait de 1778, *Marie-Antoinette en grand habit de cour*, lequel, malgré quelques maladresses d'échelles et de proportions, s'était avéré assez prometteur pour séduire la Reine qui la prend dès lors sous son aile. S'ensuivait un rouge profond qui campait les longues années d'un exil amorcé en 1789, et le passage remarqué de la portraitiste au sein de nombreuses cours européennes jusqu'en 1802. La dernière, et plus longue période s'étendant sur quarante ans, reprenait le bleu-vert des premières salles pour marquer le retour au pays d'une artiste qui pratiquait encore, exposait au Salon et donnait dans les mondanités avant de finir par occuper les dernières et nostalgiques années de sa vie à la rédaction de ses *Souvenirs*, parus en trois volumes entre 1835 et 1837.

Seulement quatre œuvres venaient rompre la linéarité de ce corpus monographique: le buste en terre cuite de Pajou mentionné précédemment, le tableau anecdotique d'Alexis-Joseph Pérignon, *Marie-Antoinette ramassant les pinceaux de madame Vigée Le Brun 1784* (v. 1859), un pastel du père de l'artiste, Louis Vigée, qui

figure André-Jean Sauvage, grand audancier sous Louis xv, et un *Autoportrait de Jean-Baptiste Pierre Lebrun* (1795), époux de l'artiste de 1776 à 1794, qui se représente dans la confusion de ses nombreux rôles, tout à la fois peintre, marchand d'art, collectionneur et érudit, aspirant à œuvrer comme expert au sein du Muséum central des arts, le futur Louvre. Il est à regretter que cette perspective artistique n'ait été plus étoffée pour l'escale canadienne de l'exposition et que l'on n'ait pas retrouvé davantage d'œuvres des contemporains de Vigée Le Brun comme autant de contrepoints contextuels qui auraient pu enrichir le parcours. Si les nombreuses sources de la portraitiste étaient à plus d'un endroit révélées—les conseils qu'elle demande au célébrissime Jacques-Louis David, l'inspiration qu'elle tire des compositions des maîtres anciens, Raphaël, Van Dyck, Rubens—aucune œuvre de comparaison ne permettait de mesurer l'ampleur de la tradition du portrait français du temps, ses normes et conventions, ou encore de situer l'art de Vigée Le Brun parmi celui de ses contemporaines, dont la plus notoire, Adélaïde Labille-Guiard (1749–1803). Comme l'un des sous-textes de l'exposition tenait dans la démonstration des difficultés rencontrées par une femme-peintre professionnelle à la fin du xviii^e siècle afin de faire valoir l'exceptionnelle ascension de Vigée Le Brun, il aurait été enthousiasmant de constater quelques productions de celles qui partageaient avec elle cette infortune d'être femme avec des qualités que l'on réservait alors aux hommes, le talent pour la peinture et l'ambition du succès. En outre, cette perspective artistique aurait pu être approfondie dans les textes mêmes qui guidaient et documentaient le spectateur dans chaque salle. Non seulement certains extraits des panneaux étaient-ils répétés dans les cartels enrichis voisinant les œuvres, ce qui lassait déjà, mais la teneur même des informations qu'on y trouvait irritait encore davantage par la légèreté

du propos. On y constatait trop souvent la provocation suscitée par tel décolleté, les malheurs de tel élégant, ou autres infidélités et acoquinements de cette société que Vigée Le Brun a mise en image. Si une exposition de portraits suscite d'emblée son lot d'informations biographiques, on en vient tout de même à se demander si la superficialité de l'ensemble n'était pas trop appuyée, comme une condition absolue pour plaire au «grand public» dans une exposition estivale destinée à rallier les foules. Au sortir des salles, une dualité marquait l'expérience du visiteur, oscillant entre le sentiment d'être époustoufflé par tant de talent, de finesse et de beauté, et celui de n'avoir pas été suffisamment nourri, comme si l'intellect en redemandait là où les yeux sont repus.

Il convient alors de se rabattre sur le catalogue de l'exposition, par ailleurs fort bien fait, pour assouvir le spectateur en mal de profondeur, qui au demeurant aura peut-être manqué la petite exposition complémentaire *La robe blanche. Comprendre nos chefs-d'œuvre*, organisée par le Musée des beaux-arts du Canada (27 mai au 25 septembre 2016). Secret trop bien gardé au premier étage du musée, cette exposition a su pallier à certaines lacunes contextuelles de la grande rétrospective. À partir d'une simple robe de mousseline blanche et de deux portraits de contemporains de Vigée Le Brun, à savoir l'Écossais Henry Raeburn et le Français Anne-Louis Girodet, cette exposition, additionnée de nombreuses estampes, caricatures et autres costumes délicats, est parvenue à dépeindre non seulement la mode féminine sous l'Empire, mais plus largement les convenances et usages d'une société française en transition, de l'Ancien Régime à la modernité du XIX^e siècle. Tout bien pesé, ces ressources (catalogue et micro-exposition) complètent habilement l'imposante et nécessaire rétrospective d'Élisabeth Louise Vigée

Le Brun, une artiste qui a su laisser une empreinte durable et distinctive dans l'empire du portrait et de la grande manière française. ¶

* In recognition of his service to the Kimbell Art Museum and his role in developing area collectors, the Board of Trustees of the Kimbell Art Foundation has dedicated this work from the collection of Mr. and Mrs. Kay Kimbell, founding benefactors of the Kimbell Art Museum, to the memory of Mr. Bertram Newhouse (1883–1982) of New York City.

Annie Champagne est chargée de cours et doctorante en histoire de l'art à l'Université du Québec à Montréal
—champagne.annie@uqam.ca

2. Seule une petite exposition monographique, tenue en 1982 au Kimbell Art Museum de Fort Worth au Texas, lui avait jusqu'alors été consacrée. Voir Joseph Baillio, *Élisabeth Louise Vigée Le Brun 1755–1842*, Catalogue de l'exposition, Fort Worth Kimbell Art Museum, Texas, 1982.

3. Seule la petite pièce attenante à la troisième salle de l'exposition, en retrait dans le parcours, se consacrait un tant soit peu aux tribulations historiques du temps. Dans le tableau thématique sur les «prescripteurs de bon goût» de l'époque de Vigée Le Brun, on pouvait constater quelques dates d'importance pour la portraitiste, dont 1789, une trop discrète mention cependant relative à un contexte capital.

4. Simone de Beauvoir dans le tome II de l'ouvrage *Le deuxième sexe* (1949—édition de 1977), p. 470, citée par Joseph Baillio, «L'itinéraire artistique et social d'Élisabeth Louise Vigée Le Brun», *Élisabeth Louise Vigée Le Brun*, catalogue de l'exposition (sous la direction de Joseph Baillio, Paul Lang et Katharine Baetjer), Réunion des Musées nationaux, Grand Palais, Paris, The Metropolitan Museum of Art, New York, Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa, 2016, p. 30.

5. Pierre Charles Levesque, dans le volume 5 du *Dictionnaire des arts de peinture, sculpture et gravure* (1792), p. 149–150, cité par Joseph Baillio, *Ibid.*, p. 25.

Patricia Allmer, ed.,
Intersections: Women Artists/Surrealism/Modernism

Manchester: Manchester University Press, 2016

328 pp. 72 colour illus.
£ 75 cloth ISBN 9780719096488

Christine Conley

If there is a true individual *identity* I would like to find it, because like truth on discovery it has already gone.
—Leonora Carrington (1970)

In her introduction to *Intersections: Women Artists/Surrealism/Modernism*, Patricia Allmer explains that little theoretical work has examined the significant intersections (the imbrications, interpenetrations, and connections) between surrealism and modernism. This insufficiency has produced a contested field of intellectual history made all the more complicated by the largely neglected presence of women artists working within it. Allmer acknowledges the significant feminist scholarship since the 1970s that has addressed women's surrealism through critical historical work (Gloria Orenstein, Whitney Chadwick, Katharine Conley, and Mary Ann Caws, among others) and through exhibitions such as *In Wonderland: The Surrealist Adventures of Women Artists in Mexico and the United States* (LACMA 2012) that expanded beyond the surrealist camp in Europe. She further lauds the important contribution of Rosalind Krauss in the theorizing of modernism in the journal *October*. Yet this work, she observes, has not secured the place of women artists in major, definitive exhibitions and surveys of surrealism or modernism, nor has it dispelled the intransigent notions of “male creative authority” and “discursive power” they reinscribe. She writes, “the woman artist occupies a permanently impermanent position” and the “work of the woman artist in



modernism and surrealism comes... to resist the ‘normalizing’ and commodifying narratives of art-historical recuperation” (1).