

Galerie de portraits : XVIII^e siècle

Francesco Solimena (1657 - 1747)

> *Portrait de Femme (Ritratto di Donna)*



Francesco Solimena, *Portrait de femme (Ritratto di Donna)*,
Huile sur toile, 129 x 100 cm,
Toulouse, musée des Augustins.
Photo : © Daniel Martin.

> Historique

Ce portrait de femme inconnue, dû au peintre baroque Francesco Solimena, est un envoi du gouvernement impérial en 1805 (provenant d'une saisie chez Mme de Noailles le 3 floréal An II).

Solimena a effectué toute sa carrière, fort longue, à Naples et dans les villes voisines. Naples était devenue au XVII^e siècle un important centre artistique, en liaison avec les autres villes italiennes, mais aussi avec l'Espagne, dont le Royaume de Naples était une dépendance. Le Baroque régnait en maître. Le Caravage et l'Espagnol Ribera, qui tous deux séjournèrent à Naples, y avaient laissé une influence durable.

Francesco, né en 1657, fils du peintre Angelo Solimena, commence naturellement son apprentissage auprès de son père, avant de fréquenter d'autres ateliers. Il est influencé par le néo-caravagiste Mattia Preti et surtout par Luca Giordano, artiste fougueux, débordant d'imagination. Solimena exécute de nombreux tableaux pour les églises de Naples ou Salerne (*Héliodore chassé du temple*, *La Conversion de saint Paul*, ...). Il a le sens des compositions complexes, mouvementées, colorées, mais toujours maîtrisées. C'est aussi un remarquable portraitiste qui fait preuve d'une grande pénétration psychologique.

> Etude iconographique

Le *Portrait de Femme* du musée des Augustins en est une illustration. La belle inconnue, debout, de face, grandeur nature, à mi-jambes, est exactement au centre de la composition, la tête située sur l'axe vertical central du tableau. Le corps s'inscrit dans un ovale dessiné par les épaules, l'arrondi des bras. Les draperies complexes des vêtements, la panse du grand vase, derrière le modèle, le rideau du fond et les nuages viennent renforcer cette prédominance des lignes courbes typiquement baroque. Le visage de la jeune femme est légèrement tourné vers la gauche de la composition. Les sourcils sont bien dessinés, les yeux noirs ont une expression de douce mélancolie, le nez est bien droit, la bouche a des lèvres très colorées. Ce beau visage un peu grave a été rapproché de celui de la Madone que Solimena a exécutée dans l'église de Saint-Pierre Martyr de Naples. Cependant, si le visage est celui d'une madone, les bras et les mains de la jeune femme n'ont pas la même distinction et manquent de finesse. Le modèle est vêtu de draperies soyeuses, disposées avec art. Tenue d'intérieur ou costume de fantaisie, ces soieries rouges, blanches, jaunes ou bleues, donnent de beaux accords chromatiques. Les contrastes d'ombre et de lumière sont très affirmés entre les couleurs sombres du décor et la luminosité du visage et du corps de la femme.

> Etude iconologique

La main droite du modèle prend appui sur une table recouverte d'un tapis de soie ocre-jaune, sur lequel est posé un plateau d'argent. Sur ce plateau, une sorte de tasse dorée voisine avec une grosse perle montée en boucle d'oreille. Ces objets sont-ils symboliques ? Est-ce une allusion au prénom de la femme (Margarita : "la perle") ou tout simplement un hommage à sa beauté ? On a souvent cherché à savoir qui était la belle inconnue dont Solimena a fait le portrait. Certains commentateurs ont émis l'hypothèse qu'il pourrait s'agir de la fille du compositeur Alessandro Scarlatti, Flaminia, qui était cantatrice ; mais selon les conventions de l'époque, une partition ou un instrument aurait figuré dans le décor ; or rien n'évoque la musique si ce n'est, peut-être, l'église baroque à l'arrière-plan. S'agit-il d'ailleurs d'un portrait ? "Le personnage a les yeux rivés dans le lointain et le peintre ne cherche pas à établir une connivence entre le modèle et les spectateurs comme le font habituellement les portraitistes. [...] Le *Portrait de Femme* occupe une place à part et garde tout son mystère"¹.

¹ Axel Hemery, *La Peinture italienne au musée des Augustins*, catalogue raisonné, Toulouse 2003, p. 103.

Hyacinthe Rigaud (1659-1743)

> *Portrait de Germain-Louis de Chauvelin, Garde des Sceaux*



Hyacinthe Rigaud, *Portrait de Germain-Louis de Chauvelin, Garde des Sceaux*
Huile sur toile, 1727, 146,5 cm. x 111,6 cm.

Signé et daté en bas à droite : "Fait par Hyacinthe Rigaud – 1727"

Photo : © STC – Mairie de Toulouse.

> Historique

Cet imposant tableau de Hyacinthe Rigaud y Ros, dit Rigaud, passait au XIX^{ème} siècle pour être le portrait de Jean Racine, bien que la mort de l'écrivain en 1699 ait rendu cette identification peu vraisemblable ! Ce n'est qu'au début du XX^{ème} siècle que l'identité du modèle a été rétablie : il s'agit de Germain-Louis de Chauvelin, marquis de Grobois (1685-1762), personnage important de la Régence et du début du règne personnel de Louis XV.

C'est un parlementaire. Il devient en 1718, Président à Mortier du Parlement de Paris. En 1727, le Cardinal de Fleury, premier ministre (sans le titre) de Louis XV, dont il a su gagner la confiance, le nomme Garde des Sceaux. Il passe ensuite aux Affaires Etrangères et en 1736, négocie le traité de Vienne qui fait provisoirement de la France l'arbitre de l'Europe. Mais en 1737, disgrâcié, il doit s'exiler en province. Rigaud a représenté à plusieurs reprises Germain-Louis de Chauvelin, chaque portrait marquant une étape dans l'ascension de ce grand serviteur du Roi et de l'Etat. Aucun n'est aussi solennel que celui-ci, daté de 1727, au moment où Chauvelin devient Garde des Sceaux.

Depuis qu'il a réalisé en 1688 le *Portrait de Monsieur*², Hyacinthe Rigaud est devenu le spécialiste du portrait de cour, essentiellement masculin : noblesse des attitudes des modèles, fastes du décor, richesse des coloris se retrouvent d'un tableau à l'autre. Presque toute la Cour de Versailles est passée dans son atelier ainsi qu'une partie de l'aristocratie européenne. Sur les quatre cents tableaux que l'artiste a produits, la plupart sont donc des portraits officiels, à quelques exceptions près, ainsi le touchant portrait de *Marie Serre*, la mère de l'artiste. Sans atteindre la solennité du *Portrait de Louis XIV en costume de sacre* (1701), tableau emblématique de la Monarchie absolue, *Louis-Germain de Chauvelin, Garde des Sceaux* est un des meilleurs exemples de ces portraits d'apparat que multiplia le Grand Siècle.

> Etude iconographique

Le premier magistrat du Royaume de France est assis, de face dans un grand fauteuil. Le visage est de trois-quarts, tourné vers sa gauche.

Les traits sont immobiles, le regard sérieux, fixant un interlocuteur invisible, le nez aquilin, la bouche a les lèvres closes. Cet air hautain du personnage est accentué par l'imposante perruque grise.

La grande robe noire des parlementaires enveloppe presque entièrement le corps de Chauvelin. Rigaud a éclairé cette masse sombre en multipliant les effets de plis froissés sur les genoux, l'éclat du satin animant cet austère vêtement.

Les mains aux longs doigts aristocratiques, émergeant de magnifiques manchettes de dentelle blanche, introduisent aussi un peu de dynamisme dans ce portrait statique. La main gauche tend à l'invisible collaborateur une missive adressée « Au Roy » d'une élégante écriture, tandis que la main droite tient encore la longue plume d'oie.

Le personnage est important, il communique directement avec le souverain, une partie de la majesté royale rejaillit sur lui ce qui explique son air solennel. Le décor vient renforcer cette impression. Le fauteuil de bois doré recouvert de velours rouge a presque l'air d'un trône. A la droite du personnage une colonne à l'antique évoque le Palais. Tout le fond du tableau est occupé par une somptueuse draperie de brocard rouge et or, disposée comme un dais autour du ministre, qui contribue à le « mettre en scène ».

² Le frère du roi

Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun

> *Portrait de La Baronne de Crussol, 1785.*



Elisabeth-Louise Vigée-Lebrun, *Portrait de La Baronne de Crussol*, 1785, Huile sur bois, 112 x 85 cm, Signé et daté en haut à droite, Toulouse, musée des Augustins.
Photo : © Daniel Martin.

Ce portrait d'une aristocrate par Madame Vigée-Lebrun, peintre attiré de la reine Marie-Antoinette, est un des plus célèbres tableaux du musée des Augustins.

> Biographie

Elisabeth-Louise Vigée naît à Paris en 1755, la même année que Marie-Antoinette. Fille du portraitiste Louis Vigée, elle apprend naturellement le métier auprès de lui, mais aussi auprès de Joseph Vernet, de Greuze et d'Hubert Robert. En 1776, elle épouse un célèbre marchand de tableaux, Jean-Baptiste Lebrun, qui va exploiter sans scrupule le talent de sa jeune femme. En effet, Mme Vigée-Lebrun va connaître rapidement le succès : en 1779, la reine Marie-Antoinette la choisit pour faire le portrait qu'elle enverra à Vienne à sa mère, l'impératrice Marie-Thérèse ; Elisabeth Vigée-Lebrun a du métier, de la sensibilité, et surtout elle sait rendre la grâce majestueuse et l'éclat du teint de Marie-Antoinette tant vantés par les contemporains.

Ce premier portrait de la reine sera suivi d'une trentaine d'autres, dont le très célèbre *Portrait à la rose*. Entre le royal modèle et sa portraitiste, en dix ans, des liens se sont tissés ; Mme Vigée-Lebrun est admise dans les « Petits Appartements » de Versailles et devient même l'amie et la confidente de la reine. (C'est du moins ainsi qu'elle se présente dans ses *Souvenirs*, rédigés en 1835-37). Grandes dames et seigneurs posent pour elle ; mais elle aspire à la reconnaissance de l'Académie ; l'accès en est difficile pour une femme (Pierre, le premier peintre du roi, s'y opposait) et

qui plus est, pour la femme d'un marchand de tableaux. Mais grâce à l'appui de la reine, Mme Vigée-Lebrun est admise à l'Académie en 1783 avec *La Paix ramenant l'Abondance* (sujet de circonstance, puisque cette année-là le traité de Paris marque la fin de la « guerre d'Amérique ».) Deux ans plus tard, la nouvelle Académicienne exécute le *Portrait de la Baronne de Crussol*. Le modèle est une jeune femme de l'aristocratie, Bonne-Marie-Joséphine-Gabrielle Bernard de Boulainvilliers. Son père, le marquis de Boulainvilliers, est président au Parlement de Paris ; elle a épousé Henri Charles Emmanuel de Crussol-Florensac, Lieutenant général des armées du Roi et, quatre ans plus tard, député de la Noblesse aux Etats Généraux.

La Révolution allait priver Mme Vigée Lebrun de son royal modèle et de son aristocratique clientèle. Le 6 octobre 1789, la foule parisienne contraint Louis XVI et sa famille (« Le Boulanger, la Boulangère et le Petit Mitron ») à quitter le Palais de Versailles. La veille, Madame Vigée-Lebrun, prudente, avait émigré. « Une seule fois de ma vie, au mois de septembre 1789, j'ai reçu le prix d'un portrait. C'était celui du Bailly de Crussol (le beau-frère de la jolie baronne) qui m'envoya cent louis. Heureusement mon mari était absent, en sorte que je pus garder cette somme qui, peu de jours après, le 5 octobre, me servit pour aller à Rome ». C'est ainsi que grâce à la famille de Crussol, Mme Vigée-Lebrun échappa peut-être à l'échafaud. Reçue dans toutes les cours d'Europe, elle poursuivit sa carrière de portraitiste (et aussi de paysagiste). Elle rentra à Paris sous la Restauration, mais son style était passé de mode. Cette contemporaine de Marie-Antoinette mourut sous le règne de Louis-Philippe, en 1842.

> Composition et iconographie

La Baronne est représentée à mi-corps, assise sur une causeuse recouverte de velours vert. Elle est de dos, mais son visage de trois-quarts, est tourné vers le spectateur, comme si elle venait d'être surprise dans son occupation favorite, le chant. Cette attitude familière a-t-elle été inspirée à l'artiste par « le Portrait de M. de la Bretèche, peint en une heure par M. Fragonard en 1769, comme il est indiqué au dos de la toile connue sous le nom de *La Musique* » ? Mais le portrait de Fragonard n'est qu'une esquisse alors que celui de Madame Vigée-Lebrun est d'une facture extrêmement soignée. Elle a remarquablement rendu les divers éléments de la toilette de cette élégante de l'Ancien Régime : un casaquin de soie, d'un rouge éclatant, une jupe assortie ; des garnitures de fourrure noire, des manchettes de dentelle et un fichu de mousseline blanche qui éclaire le visage (fichu « à la Marie-Antoinette », car mis à la mode par la reine). Un grand chapeau de velours noir garni de rubans rouges laisse s'échapper de longues boucles de cheveux d'un blond cendré, et sans doute poudrés. Le choix des coloris, rouge de la toilette, vert du siège, gris vert pâle du fond montre que le peintre avait le sens des complémentaires. Contrastant avec la virtuosité apportée à rendre le costume et la partition, le visage a semble-t-il moins inspiré Mme Vigée-Lebrun. Elle s'efforçait pourtant toujours de présenter ses modèles à leur avantage : « Je tâchais, autant qu'il m'était possible, de donner aux femmes que je peignais l'attitude et l'expression de leur physionomie ; celles qui n'avaient pas de physionomie, on en voit, je les peignais rêveuses et nonchalamment appuyées »³. Madame de Crussol appartenait sans doute à cette catégorie. Le visage est charmant, les yeux clairs, le nez mutin, mais l'expression, qui rappelle certains Greuze, est un peu fade.

³ *Souvenirs*, Paris, 1835.

La partition que la baronne tient dans sa main droite est d'une précision de nature morte : on peut reconnaître les notes de musique et le texte d'un opéra de Gluck, *Echo et Narcisse* :

*Hymne d'Echo et Narcisse.
Le Dieu de Paphos et de Gnide
Anime seul tout l'univers.
Du haut des airs, il atteint l'oiseau rapide
Il embrasse la Néréide.*

Christoph-Willibald Gluck était le musicien favori de Marie-Antoinette (il avait été son professeur de clavecin à Vienne). La reine avait favorisé son installation à Paris en 1774. Il remporta d'abord de grands succès mais en 1779, son opéra « Echo et Narcisse » fut un échec qui entraîna son départ pour Vienne et atteignit la Reine. Six ans plus tard, ce n'est donc pas par hasard que la Baronne de Crussol a choisi de poser avec la partition d'Echo et Narcisse, comme Marie-Antoinette, comme leur portraitiste commune Mme Vigée Le Brun⁴, Mme de Crussol aime Gluck...

Ce portrait, bien dans l'esprit de la fin du XVIII^e siècle où l'on prône le retour au naturel sous l'influence de Rousseau, est représentatif de la « période versaillaise » de Mme Vigée-Lebrun, témoin des dernières élégances de l'Ancien Régime.

⁴ Dans ses mémoires, Mme Vigée Le Brun rapporte qu'elle avait donné un « souper grec » à ses aristocratiques clients et amis : « Ils nous trouvèrent chantant le chœur de Gluck *Le Dieu de Paphos et de Gnide*, que M. de Cubières accompagnait avec sa lyre ». *Souvenirs*, Paris, 1835, t. I, p. 85.