



Quoi de neuf Docteur?



DIALOGUES ENTRE MUSÉES & UNIVERSITÉS

*Quelques réflexions sur les portraits et autoportraits
de peintres dans le Paris des Lumières*

Marie Fournier,
doctorante, Sorbonne Université
(dir. M^{me} Christine Gouzi)



Musée d'Art et d'Archéologie
Place Notre-Dame - 60300 Senlis
03 44 24 86 72 - www.musees.ville-senlis.fr

À partir de la Renaissance, l'art du portrait s'épanouit en Italie puis dans les Flandres. En France, ce genre connaît un véritable essor au XVII^e siècle, lié à la vie de cour et à l'accroissement d'une clientèle issue de la riche bourgeoisie parisienne¹. Les portraits et autoportraits de peintres se développent en lien avec l'évolution du statut de ces artistes et la création de l'Académie Royale de peinture et de sculpture en 1648. Le XVIII^e siècle est souvent considéré dans l'historiographie comme « le siècle du portrait », avec une production croissante du genre². Dans le cadre de notre thèse monographique consacrée au peintre Nicolas Guy Brenet (1728-1792), l'étude des représentations de l'artiste nous a amenées à élargir notre réflexion aux portraits et autoportraits de peintres. Miroirs des enjeux d'une époque, ces œuvres peuvent être des objets du paraître social qui permettent d'étudier comment ces artistes sont perçus par leurs pairs et quelle est leur place dans la hiérarchie sociale et artistique, ou des œuvres plus intimes qui interrogent les relations entretenues entre les protagonistes. À travers les modalités de représentation du peintre, ses vêtements, son expression, les objets représentés ou la composition de l'arrière-plan, le portrait révèle des valeurs inhérentes au modèle, à sa pratique, à son institution et à son époque.

Le développement des portraits de peintre au XVII^e siècle est lié à un statut nouveau accordé aux artistes et aux multiples morceaux de réception commandés ou exécutés pour l'Académie Royale de peinture et de sculpture³. Cette tradition initiée par le portrait du sculpteur Jacques Sarrazin (1588-1660) peint par François Lemaire (1620-1660) pour sa réception en 1657, perdure jusqu'aux portraits de Louis-Jean-François Lagrenée (1725-1805) et de Charles-Antoine Bridan (1730-1805) exposés au Salon de 1788 par Jean-Laurent Mosnier (1744-1808). Dans son *History in Portraits* de l'Académie Royale, Hannah Williams interroge les portraits et autoportraits d'artistes de l'Académie en tant que source afin de retracer une histoire des « hommes » de l'Académie, d'accéder à la culture collective de l'institution et d'analyser comment cette communauté se définit elle-même⁴. Qu'ils soient exécutés par des académiciens en marge des commandes officielles ou bien par des peintres exerçant en dehors de l'Académie, les portraits d'artiste dépassent toutefois largement le cadre des morceaux de réception. Le contexte de création et la destination de ces œuvres sont souvent peu renseignés (cercle familial ou amical, mécènes) et peuvent révéler des liens spécifiques, des affinités entre les membres d'un même groupe social.

1 - BAJOU Thierry, « Le portrait d'artiste dans la seconde moitié du XVII^e siècle », in COQUERY Emmanuel (dir.) *Visages du Grand Siècle. Le portrait français sous le règne de Louis XIV 1660-1715*, Somogy Éditions d'Art, Paris, 1997, p. 107-120 ; *L'Autoportrait du XVII^e siècle à nos jours*, cat. expo., Pau, musée des Beaux-Arts, avril-mai 1973, Pau, 1973.

2 - RENARD Philippe, *Portraits & autoportraits d'artistes au XVIII^e siècle*, Paris, La Renaissance du Livre, 2003.

3 - HARDOUIN Christophe, *La Collection de portraits de l'académie royale de peinture et de sculpture : Peintures entrées sous le règne de Louis XIV (1648-1715)*, mémoire de DEA de l'université Paris-IV sous la dir. d'Antoine Schnapper, 1994.

4 - WILLIAMS Hannah, *Académie Royale : A History in Portraits*, Farnham, Ashgate, 2015.

Le portrait d'artiste se distingue des autres portraits par des modalités de représentation propres. Sans être une généralité⁵, le portraitiste Louis Tocqué notait que « les artistes se peignent volontiers, non dans l'habit de leur temps mais dans la pose de leur profession⁶ ». Des références à la matérialité de leur art sont souvent présentes à travers la représentation d'outils spécifiques (pinceaux, marteau, chevalet...).

Prenons l'exemple du portrait de Nicolas Guy Brenet (fig. 1) peint par Antoine Vestier (1740-1824) pour sa réception au sein de l'Académie Royale, qui est l'une des dernières manifestations de ce type de commande au sein de l'institution. Commandé lors de l'assemblée du 7 mai 1785 aux côtés d'un portrait du peintre Gabriel-François Doyen (1726-1806), le tableau est exposé au Salon de 1787. Debout devant son chevalet, le peintre qui porte une palette et des pinceaux, s'adonne à son art. La toile représentée sur le chevalet n'est pas une simple



Fig. 1 - Antoine Vestier (1740-1824), *Portrait de Nicolas Guy Brenet*, 1786, huile sur toile, H. 130 ; L. 97 cm, Versailles, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV. 5805 © Commons Wikipédia

allusion à la spécialité du modèle : l'œuvre, *Le jeune Fils de Scipion rendu à son père*⁷, est reconnaissable pour les contemporains du peintre qui avaient pu l'observer lors de son exposition dans le même Salon que le portrait en 1787. Il s'agit probablement d'un exemple unique de tableau figurant de manière double dans une exposition, un « tableau dans le tableau » exposé face à la véritable toile. Sur le chevalet, la toile posée est préparée avec une sous-couche brune sur laquelle la composition est tracée à la craie blanche. Ce dispositif témoigne de l'une des étapes du processus de création du peintre qui préparait longuement ses compositions à l'aide de différentes esquisses. Cette mise en abyme du travail du peintre permet également d'inscrire cette toile dans la chronologie de son œuvre. Les dimensions de tableau de chevalet de la toile figurée dans l'œuvre de Vestier interrogent : il ne s'agit pas des dimensions de la toile du Salon – bien trop grandes – mais certainement d'une esquisse aboutie.

5 - D'autres portraits de peintres témoignent, à l'inverse, de la volonté des artistes de délaisséer les attributs traditionnels de leur art, pour apparaître au côté d'une œuvre de leur collection par exemple, et donner une dimension différente à leur représentation.

6 - *Discours sur le genre du portrait, le 7 mars 1750 et relu le 9 avril 1763*. Paris, ENSBA, ms n° 189, cité par *L'école de la liberté. Être artiste à Paris (1648-1817)*, cat. expo, Paris, ENSBA, 20 octobre 2009 – 10 janvier 2010, Emmanuel Schwartz et Anne-Marie Garcia (dir.), Paris, Beaux-Arts, 2009, p. 26, note 17.

7 - Nicolas Guy Brenet (1728-1792), *Le jeune Fils de Scipion rendu à son père*, 1787, huile sur toile, H. 324 ; L. 261 cm, Nantes, musée des Beaux-Arts, inv. 605 (D.872.1.6.P), dépôt du musée du Louvre.

Brenet n'est pas vêtu d'une tenue d'atelier mais paré d'une perruque et de riches vêtements afin d'affirmer son statut social élevé dans la hiérarchie : il ne s'agit pas d'un portrait intime mais d'une commande officielle de l'Académie. Son expression plutôt neutre, cet air doux ne sont pas sans rappeler la « bonhomie » de son caractère souligné dans éloge funèbre de l'Académie, dans lequel il est qualifié de « bon père, époux tendre, bon ami, bon maître »⁸.

Dans l'art du portrait, si l'imitation est au centre de la réflexion artistique, elle doit selon le théoricien Roger de Piles être dépassée pour restituer « l'esprit et le tempérament de la personne », afin que le « portrait de leurs corps soit encore celui de leurs esprits⁹ ». Dans son *Discours sur l'histoire de l'art de la peinture*, lu à l'Académie de Lyon en 1772, Donat Nonnotte énonçait la nécessité de dépasser la fonction imitative : « On se tromperait beaucoup si on croyait que la ressemblance des traits fait tout le mérite d'un portrait¹⁰. » La fonction de la toile de Vestier était bien sûr au-delà de la simple ressemblance avec son modèle. En exécutant le portrait d'un peintre d'histoire, professeur à l'Académie Royale, en train de peindre une toile commandée par le comte d'Angiviller, Vestier affirmait le rôle joué par Brenet dans la rénovation de la peinture d'histoire initiée par le Surintendant des Bâtiments du Roi. Il rendait ainsi hommage à son statut au sein de l'Académie et sa place au sein de la politique artistique menée par l'Institution. Destiné à être exposé à l'Académie, ce morceau de réception était ainsi une ultime consécration officielle, vouée à perdurer après sa mort.

Face au mode de représentation plutôt figés de ces portraits de peintre, la formule de l'autoportrait connaît un développement très important au XVIII^e siècle avec une plus grande liberté prise par les artistes et la multiplication de formules originales. Intime ou officiel, l'autoportrait induit les problématiques d'introspection, de réflexivité, de rapport au spectateur et au temps qui passe. L'autoportrait peut également avoir une valeur plus politique comme l'*Autoportrait* (fig. 2) présenté au Salon de 1785 par Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803).



Fig. 2 - Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803), *Autoportrait avec ses élèves, Mlle Capet et Mlle Carreaux de Rosemond*, 1785, huile sur toile, H. 210 ; L. 152 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art, inv. 53.225.5 © Commons Wikipédia

8- *Affiches, annonces, avis divers ou Journal général de France*, 3 mars 1792, p. 885.

9 - Roger de Piles, « Sur la manière de faire les portraits », in *Cours de peinture par principes* [1708], Paris, Gallimard, 1989, p. 127.

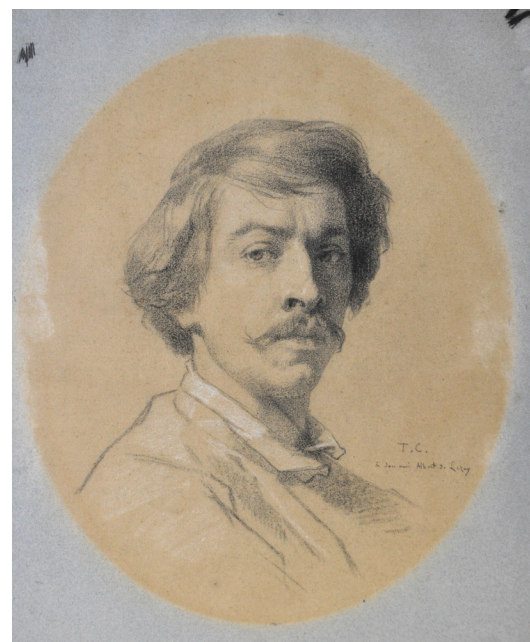
10 - Cité par RENARD, 2003, op. cit., p. 23.

Elle se figure en train de peindre devant son chevalet, la palette à la main et ses deux élèves derrière elle¹¹. Alors que les femmes peintres ne pouvaient accéder au statut de professeur au sein de l'Académie Royale, cet autoportrait remet en question les représentations symboliques liées au sexe du peintre et fait figure de manifeste en faveur de l'enseignement artistique des femmes.

Le sujet des portraits et autoportraits d'artistes ouvre un vaste champ de recherches dont de nombreux aspects ont déjà été étudiés, et offre à l'auteur de monographie des perspectives intéressantes dans la perception du peintre étudié. Au-delà de l'œuvre pictural, les différents portraits de Nicolas Guy Brenet peints par ses contemporains, Vestier, Cochin, son élève Henri J. François, ainsi que la mention d'un autoportrait – malheureusement disparu – sont autant de sources qui enrichissent notre connaissance de la place du peintre et de ses relations au sein de l'Académie royale, et dévoilent une vision plus intime de l'artiste.

Le musée d'Art et d'Archéologie de Senlis, conserve un fonds intéressant de portraits dessinés par Thomas Couture (1815-1879) qui permet d'étendre notre propos au-delà des bornes chronologiques de nos recherches. Après le succès des *Romains de la Décadence* (1847), Couture, qui considère le portrait comme un genre mineur, devient toutefois un portraitiste à la mode. L'un de ses autoportraits, dessiné à la pierre noire, est conservé au musée de Senlis¹² (fig. 3). Le médium favorise un exercice intime d'introspection, une grande proximité avec le spectateur. Cet autoportrait de jeunesse, plutôt flatteur, porte une dédicace à son ami Albert de Lezay Marnésia, chambellan de l'impératrice et élève de l'artiste. Pratiqué à plusieurs reprises par Couture, l'autoportrait interroge sur sa fonction et sa destination ; il était ici une manière pour le peintre de réaliser un cadeau très personnel.

Fig. 3 - Thomas Couture, *Autoportrait*, vers 1850, pierre noire et rehauts de blanc, H. 64 ; L. 48 cm, Senlis, musée d'Art et d'Archéologie, inv. 00.5.565.
© Musées de Senlis



11 - Parmi une très riche bibliographie que nous ne pouvons entièrement citer, voir AURICCHIO Laura, « Self-Promotion in Adélaïde Labille-Guiard's 1785 Self-Portrait with Two Students », in *Art Bulletin*, vol. 89-1, mars 2007, p. 45-62 ; BONNET Marie-Jo, « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e-XIX^e siècle) », in *Revue d'Histoire moderne et contemporaine*, vol. 49-3, 2002/3, p. 140-167 ; GUICHARD Charlotte, « La signature dans le tableau aux XVII^e et XVIII^e siècles : identité, réputation et marché de l'art », *Sociétés & représentations*, vol. 25, 2008-1, p. 47-77, voir p. 69-71.

12 - Voir *Thomas Couture. Dessins (1859-1869)*, cat. expo., Senlis, musée de l'Hôtel de Vermandois, 25 septembre 1993 - 4 janvier 1994, p. 24-25, n°33 ; *Thomas Couture 1815-1879. Portraits d'une époque*, cat. expo. Senlis, musée de l'Hôtel de Vermandois, Bénédicte Ottinger (dir.), Paris, Somogy, 2003, p. 37.