

Un autoportrait d'Henriette Lorimier

Alain Pougetoux

Conservateur au Musée National du château de Versailles

Dans ses deux ouvrages¹, Jeanne Magnin publiait un portrait de femme que la pose, la palette à la main devant un chevalet, désignait, selon toute vraisemblance, comme un autoportrait d'artiste (fig. 1)² ; Jeanne Magnin avait certainement été frappée par la ressemblance de son tableau avec l'autoportrait d'Hortense Haudebourg-Lescot, du Musée du Louvre, ressemblance étonnante, il est vrai : même visage long, au menton un peu en retrait, même bouche large, même regard un peu lourd. Cette nouvelle attribution en remplaçait une, plus flatteuse, mais bien trop répandue pour être crédible, qui donnait l'oeuvre au baron Gérard³.

Il fallut attendre le livre de M. François Pupil, *Le Style Troubadour*⁴, pour que la vérité se fasse jour : le modèle de cet auto- portrait d'artiste n'était pas Hortense Haudebourg-Lescot, mais une de ses contemporaines bien moins connue : Henriette Lorimier⁵. La clef de l'éénigme résidait tout simplement dans le tableau que l'on voit sur le chevalet de la jeune femme et que M. Pupil identifia avec une œuvre exposée par Mlle Lorimier au Salon de 1804 (n° 310 du livret), sous le titre suivant : *Une jeune femme. N'ayant pu continuer d'allaiter son enfant, elle le regarde téter la chèvre qui la supplée et s'abandonne aux réflexions que sa situation fait naître.* Ce tableau, aujourd'hui non localisé, ne nous est plus connu que par la gravure exécutée par Le Bas pour les Annales du Musée de Landon (fig. 2)⁶. L'on sait cependant qu'il obtint un très vif succès lors de son



figure 2

exposition, succès dont témoigne la critique : *le Journal des Arts* évoque ainsi « *la production charmante que la foule entoure chaque jour* »⁷. La toile fut acquise, après son exposition, par la princesse Caroline Murat⁸. Il s'agissait d'une œuvre de grand format : six pieds sur cinq (soit environ 1,95 m sur 1,62 m), ce qui nous dissuaderait, notons-le au passage, d'assimiler toujours la peinture féminine à de petits formats. Henriette Lorimier devait d'ailleurs persévéérer dans ce sens, avec deux tableaux de grande taille, qui sont parmi les seules œuvres que l'on connaisse d'elle, tous deux également acquis pour d'impériales clientes ou peints pour elles. Le premier de ces tableaux, *Jeanne de Navarre conduisant son fils Arthur au tombeau de son père Jean V, duc de*

*Bretagne*⁹ fut acquis au Salon de 1806 par l'impératrice Joséphine. Le second, conçu comme un pendant à la *Chèvre nourrice* du Salon de 1804, fut exposé au Salon de 1810 (n° 527) sous le titre de *L'Enfant reconnaissant*¹⁰ ; il montrait l'enfant que la chèvre avait nourri, lui manifestant sa reconnaissance en la nourrissant à son tour et la couronnant de fleurs.

Le succès de ses deux premiers grands tableaux exposés au Salon avait tout naturellement incité son auteur à en proposer au public des réductions ; son auto-portrait en témoigne, puisque c'est manifestement une œuvre de format moyen que l'on voit sur le chevalet et non la grande toile de 1804. Lorsque l'on parcourt l'inventaire après décès d'Henriette Lorimier¹¹, on y relève la mention suivante : « *Deux tableaux avec leurs cadres en bois doré, Jeanne d'Albret¹² et l'Enfant reconnaissant donnant à manger à la chèvre, prisé [sic] cent francs.* »

Nous avons pu retrouver, dans des collections particulières deux réductions de la *Jeanne de Navarre*, de même format (environ 0,46 m haut sur 0,29 m de large).

Mais revenons au tableau du Salon de 1804, *La Chèvre nourrice* : un document des Archives des Musées nationaux¹³ nous fournit à son sujet quelques surprenantes informations. En 1861, le général Rolin, Adjudant général de la Maison de l'empereur Napoléon III, écrivait au comte de Nieuwerkerke, lui disant avoir vu ce tableau deux ou trois ans auparavant, au pavillon de Marsan aux Tuileries ; il y aurait reconnu alors les modèles : sa mère et lui-même. Devant cette touchante découverte, l'Empereur lui aurait fait cadeau de l'œuvre et c'est afin d'en prendre possession que le général écrivit alors au Directeur des Musées ; le tableau demeura introuvable, malgré les recherches entreprises. On pourrait se demander si un tel sujet se prêtait bien à la représentation de modèles réels et si cette anecdote, touchante dans l'abstrait, n'eût pas pris ainsi un caractère un peu saugrenu. Il semblerait, toutefois, que cette étonnante histoire soit réelle : en effet, un critique¹⁴ eut une phrase énigmatique, qui semblerait indiquer qu'il était dans le secret : « *Cette demoiselle [Henriette Lorimier] a peut-être été trop fidèle à rendre un portrait sous cette figure si touchante.* »

Malheureuse victime d'une fatalité qui lui refuse le droit d'allaiter son enfant, cette jeune mère « s'abandonne aux réflexions que sa situation fait naître », ainsi le dit l'éloquent titre du tableau ; ce faisant, elle réagit comme les héroïnes des romans contemporains et s'abandonne à ses pensées. Elle est déjà en cela un personnage romantique ; exclue du sort commun des mortels, elle se réfugie dans la rêverie. Quelles sombres pensées pouvons-nous supposer derrière ce front ?

Jean-Jacques Rousseau avait, dans *l'Émile*, condamné sans ambiguïté l'usage de confier son enfant à une nourrice et souligné l'importance de l'allaitement maternel, attribuant à celui-ci un rôle capital dans la réforme des mœurs :

« *Mais que les mères daignent nourrir leurs enfants, les mœurs vont se réformer d'elles-mêmes, les sentiments de la Nature vont se réveiller dans tous les cours; l'État va se repeupler; ce premier point, ce point seul va tout réunir*¹⁵ »

Un peu plus haut, Rousseau infléchissait d'avance cette pensée en soulignant la prédominance de l'affection maternelle, quelle que soit la nourrice : « *D'autres femmes, des bêtes même pourront lui donner le lait qu'elle [sa mère] lui refuse : la sollicitude maternelle ne se supplée point*¹⁶. » Ici contrainte par le sort de renoncer à l'allaitement, malgré ses efforts (et certains critiques notent son corsage inutilement délacé), cette mère adopte cette solution « *plutôt que de souffrir qu'une autre femme acquière en le nourrissant un droit à ses caresses*¹⁷ ». Cette réforme réclamée par Rousseau s'est donc accomplie, puisque les milieux les plus aisés renoncent énergiquement au recours à la nourrice, du moins dans le monde idéal de la Peinture. « *Des bêtes même* » lit-on chez Rousseau : on le voit, le motif choisi par Henriette Lorimier était dans l'air du temps.

Ce recours à l'auteur d'Émile, c'est la critique contemporaine qui en fournit elle-même le sens : « *Il me semble que je n'ai jamais tant regretté Rousseau qu'en admirant cet ouvrage. Je voudrais voir Rousseau payer d'une larme la douleur de cette mère*¹⁸. »

L'allaitement, secours naturel de l'enfant nouveau-né, pouvait aussi à l'occasion être l'ultime recours de l'homme malade : quelques années après le tableau d'Henriette Lorimier, le peintre Louis Hersent illustrait un épisode du livre de Marmontel, *Les Incas, ou la destruction du Pérou*, où l'on voyait Bartolomé de Las Casas, épousé, nourri par le lait d'une jeune indienne¹⁹. Cette image reprend le motif, bien connu des artistes des XVII^e et XVIII^e siècles, de la *Charité romaine* : une jeune femme allaitant son vieux père en prison, pour le sauver de la mort ; l'œuvre d'Hersent illustre bien, à l'instar du tableau d'Henriette Lorimier, tout ce que l'homme civilisé attendait de la nature nourricière, par le truchement d'une famille de «bons sauvages» ou d'un animal domestique. L'appartenance de la jeune mère au monde le plus civilisé et policé est ici clairement signifié par son vêtement à la dernière mode, son élégante chaise inspirée de l'Antique et, même, par le château médiéval que l'on aperçoit dans le lointain et qui la rattache à l'Ancien Régime.

Le dernier envoi de notre artiste au Salon eut lieu en 1814. On ne sait quelle fut sa carrière ultérieure : peut-être se consacra-t-elle à l'enseignement ? Peut-être encore une situation familiale aisée la mettait-elle à l'abri du besoin²⁰ ? On pourrait être tenté d'opter pour cette seconde hypothèse, car l'inventaire après décès de l'artiste révèle un état de fortune très honorable ; on constate notamment qu'elle avait de nombreux créanciers, dont certains pour des sommes considérables.

Cet inventaire nous fournit également quelques précieuses indications, dont celle de la présence, dans l'appartement de la défunte, d'un autoportrait en buste, peinture à l'huile qu'elle lègue à l'une de ses amies, Mlle Cousin. Peut-être s'agit-il là de la toile du musée Magnin ; on peut du moins le supposer.

On relève aussi la présence, dans cet appartement, d'une impressionnante bibliothèque de plus de 1 700 volumes... On y note un très grand nombre d'ouvrages traitant de voyages et de géographie, dont une partie (l'essentiel ?) pouvait provenir de son ami Pouqueville²¹ ainsi que d'ouvrages de théorie esthétique et des recueils de gravures. On y relève peu de

littérature, mais choisie ; un des seuls auteurs contemporains est Chateaubriand, ce qui pourrait s'expliquer par un lien personnel de l'artiste avec l'écrivain : en effet, on remarque que figure dans l'appartement «*un portrait de Chateaubriand par Guérin avec son cadre doré, prisé soixante francs*»²². Par ailleurs, on connaît un portrait de Mme de Chateaubriand, dessin daté de 1838 et conservé à l'Infirmerie Marie-Thérèse à Paris.



Figure 1

Parmi ses legs, Henriette Lorimier laissait également à l'un de ses amis, Adolphe Leroy « *la tête au crayon de la femme du tableau de la Chèvre nourrice* ». Enfin, notons qu'elle laissait tous ses livres « *qui traitent spécialement de l'art de la peinture* », ainsi que tout son matériel de peinture à « Mr Chazal fils²³ » et qu'elle léguait à l'épouse du docteur Saint-Yves sa harpe et toute sa musique, ce qui nous laisse supposer que sa formation artistique ne s'était pas limitée à l'apprentissage du métier de peintre, ce qui était fréquemment le cas de celles qu'avec une galante condescendance, on appelait alors des *dames artistes*. Versons au délicat dossier du statut tout particulier qui leur était fait, ce propos d'un critique qui, venant de passer en revue les dames qui avaient exposé au Salon de 1806, écrivait : « *Après les femmes, la courtoisie française veut qu'on place les étrangers*²⁴. » On ne saurait plus galamment exprimer l'incertitude de la position que l'on devait donner à cette importante troupe de femmes qui avait envahi les livrets des Salons depuis la Révolution.

Le rôle des animaux au sein de cette nature nourricière commençait d'être reconnu par tous et très fréquemment illustré par les artistes ; on ne saurait compter, notamment, les sujets où des enfants se voient sauver la vie par un animal qui leur évite la fureur des éléments ou la férocité d'un autre animal. Nous n'en prendrons comme exemple que Le Chien de l'Hospice, œuvre de Vafflard qui fut acquise par l'impératrice Joséphine ; on y voit un tout jeune enfant qu'un gros chien a pris sur son dos pour le mener, sous la neige, jusqu'à la porte de l'Hospice du mont Saint-Bernard²⁵ (fig. 3). Un nouvel intérêt semblait se manifester ainsi, en ce début de XIXe siècle, envers les animaux domestiques.

Les références picturales sont nombreuses pour cette œuvre ; l'effigie de la mère malheureuse doit beaucoup à toutes les représentations féminines de la mélancolie ; nous pensons notamment à la célèberrime *Valentine de Milan* de Fleury Richard, œuvre manifeste de la peinture « troubadour »²⁶. Les sources iconographiques ne sont pas moins riches, empruntées tout à la fois au monde chrétien et à la tradition antique. Cet enfant couché à même le sol, près d'une mangeoire et d'une étable à demi-ruinée, n'évoque-t-il pas tout naturellement un Enfant Jésus ? Ce vigoureux nourrisson qui

tête une chèvre ne pourrait-il pas être un petit Jupiter nourri par Amalthée ? Cette ambivalence des sources d'inspiration semble être une constante de toute une partie de l'art du XIXe siècle, où, si l'on n'hésitait pas à puiser dans le répertoire de formes que constituait la peinture ancienne, l'on ne reculait pas non plus devant les emprunts aux sources les plus diverses et devant les glissements de sens que ceux-ci autorisaient.



figure 3

NOTES

1. *Un Cabinet d'amateur parisien*, 1922, n° 474; Catalogue des peintures françaises, 1938, n° 498.

2. Huile sur toile, ni signée, ni datée. Hauteur : 0,90 m ; largeur: 0,72 m.

3. Selon Jeanne Magnin, l'oeuvre aurait figuré sous ce nom dans la collection Thiebault-Sisson; elle ne semble avoir figuré à aucune des ventes de cette collection.

4. François Pupil, *Le Style Troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps*, Nancy, Presses Universitaires, 1985.

5. Henriette Lorimier, née à Paris le 7 août 1775 et morte dans la même ville le 1^{er} avril 1854, fut élève de Jean-Baptiste Regnault. Cette identification nous a été confirmée par le portrait qu'Ingres laissa d'Henriette Lorimier, de plus de vingt ans postérieur (dessin conservé au Musée Pouchkine de Moscou, inv. 6269). A ce dessin, dédicacé (en bas à gauche) Ingres à son ami Monsieur Pouqueville et daté de 1828, répond un portrait de Pouqueville dédicacé à Henriette Lorimier et daté de 1834 (localisation actuelle inconnue).

Vente Sotheby's, New York, 13 octobre 1993, n° 25

6. Charles-Paul Landon, *Annales du Musée [...] École française moderne*, Paris, 1833 (2^e édition); tome II, p. 43, pl. 21.

7. « Feuilles détachées d'un manuscrit trouvé sur le perron du grand escalier ici que l'oncle d'Henriette, Étienne de Lorimier (1759-1813), du Salon, *Journal des Arts*, n° 394 (Bibliothèque Nationale, Estampes, Collection Deloynes, Tome XXXI).

8. *Le Journal de recettes et dépenses* tenu par Jacques Aymé, baron de la Chèvrelière, Intendant général des Maisons du prince et de la princesse Murat, signale en pluviose an XIII (février-mars 1805) le paiement de 3 000 francs à Mlle Lorimier pour un tableau ; il s'agit sans aucun doute de *La Chèvre nourrice*. Nous voudrions remercier ici M. Georges Poisson, auteur d'un récent article (« Les Comptes de Murats, *Le Souvenir napoléonien*, no 396, 1994 ; pp. 22 à 26) et

M. le baron de la Chèvrelière qui nous a très aimablement communiqué ce document.

9. Voir, à son sujet, notre article *Peinture troubadour, histoire et littérature : autour de deux tableaux des collections de l'impératrice Joséphine*, *La Revue du Louvre*, 1994, n° 2; pp. 51 à 60.

10. Huile sur toile ; hauteur : 2 m ; largeur : 1,50 m. Signé et daté en bas à gauche : H. Lorimier 1810.

Restée la propriété d'Henriette Lorimier jusqu'à son décès, cette œuvre est passée dans deux ventes récentes :

- Paris, Hôtel Drouot, 18 mars 1987, Maître Cornette de Saint-Cyr, no 29;
- Monaco, Sotheby's, 21 juin 1987, n° 727.

11. Acte dressé le 21 avril 1854 et jours suivants, par maître Mestayer, notaire à Paris (Archives nationales, Minutier central des notaires parisiens. LII / 925).

12. Il s'agit, en fait, de la *Jeanne de Navarre* de 1806, qui avait été gravée en 1814 par Jean-Marie Gudin, sous le nouveau titre de *Jeanne d'Albret conduisant Henri IV au tombeau de son père*.

13. Archives des Musées nationaux, P 8-1861, 9 juin.

14. Article anonyme signé M. B., dans *le Journal des Débats* : B.N., Estampes, coll. Deloynes, tome XXXI.

15. Paris, éd. Garnier frères, 1964 ; p.18.

16. *Ibidem*, p. 17.

17. Article anonyme, *Critique raisonnée des tableaux du Salon, Dialogue entre Pasquino, voyageur romain, et Scapin*, Paris, 1804 (B.N.. Estampes, coll. Deloynes, tome XXXI.)

18. Feuilles détachées [...]», *Journal des Arts*, n° 394 (B.N., Estampes, coll. Deloynes, tome XXXI.)

19. Louis Hersent (1777-1860); ce tableau fut présenté au Salon de 1808 (hors catalogue), puis à celui de 1814 (n° 509); voir le catalogue de l'exposition Louis Hersent,

peintre d'Histoire et portraitiste (Paris, Musée de la Vie romantique, 1993), n° 17.

20. La famille Lorimier était, sous l'Ancien Régime, d'une bourgeoisie de robe aisée, issue de plusieurs notaires au Châtelet au XVIe siècle. Il faut noter ici que l'oncle d'Henriette, Etienne de Lorimier (1759 – 1813) était également peintre.

21. François-Charles-Hugues Laurent Pouqueville (1770-1838), dont Mlle Lorimier léguera le portrait au Musée de Versailles (MV 4829), avait été ambassadeur en Grèce.

22. Il s'agit certainement du tableau attribué à Pierre-Narcisse Guérin, appartenant à une collection particulière, qui fut récemment présenté à la Vallée-aux-Loups (Exposition *Chateaubriand et le sentiment de la Nature*, Chatenay-Malabry, Maison de Chateaubriand, automne 1991 ; n° 65 du catalogue).

23. Il s'agit certainement de Charles-Camille Chazal (1825-?), fils du peintre Antoine Chazal, né en 1793, qui mourut en cette même année de 1854. On peut noter, parmi les tableaux qui se trouvaient dans l'appartement, la présence *d'un autre tableau à l'huile représentant une tombe ornée de fleurs* ; on pourrait être tenté de songer à une esquisse du *Tombeau de Van Spaendonck* d'Antoine Chazal (aujourd'hui au Musée de Tourcoing).

24. Article anonyme, *Gazette de France* (B.N., Estampes, coll. Deloynes, tome XXXVI).

25. Pierre-Augustin Vafflard (1777-1837); tableau exposé au Salon de 1810 (n° 791), aujourd'hui conservé au Napoleon Museum d'Arenenberg.

26. Fleury-François Richard (1777-1852); oeuvre présentée au Salon de 1802 (n° 243), acquise en 1806 par l'impératrice Joséphine; localisation actuelle inconnue.