

Chapitre III

Des peintres régionaux au service des élites de la Monarchie

D'autres artistes issus des différentes provinces de la Monarchie réalisent des tableaux pour des commanditaires ecclésiastiques, urbains et nobiliaires. Les portraits royaux qui n'ont été réalisés ni à Vienne, ni uniquement pour la cour de Vienne, sont pris en compte dans ce chapitre. Quelle est la part des peintres provinciaux dans l'élaboration des portraits de Marie-Thérèse ?

Marie-Thérèse n'est pas la seule à passer commande de ses portraits auprès des peintres. Nobles, états, villes et ecclésiastiques prennent également de nombreuses initiatives en ce domaine. Les élites commandent des portraits de Marie-Thérèse auprès de certains portraitistes locaux. Les périphéries participent donc à l'élaboration de l'image de Marie-Thérèse ; périphéries qui en elles-mêmes peuvent être considérées comme autant de centres, espaces de production et de reproduction du portrait de Marie-Thérèse. Les territoires de la Monarchie, même les plus éloignés du centre viennois, influencent également fortement le portrait de Marie-Thérèse. Ce dernier peut ainsi être considéré comme une construction composée de l'ensemble des portraits réalisés à Vienne et dans les autres provinces par une multitude d'artistes qui travaillent pour différents centres de pouvoir, que cela soit la cour de Vienne mais surtout les instances ecclésiastiques et urbaines des pays de la Monarchie. Dès sa jeunesse et son arrivée sur le trône, Marie-Thérèse est peinte par différents artistes qui ne sont pas autrichiens et ne travaillent pas à Vienne. Ces derniers travaillent pour le compte de la cour de Vienne comme Andreas Möller et Martin van Meytens ou pour d'autres instances de pouvoir telles les universités, les couvents ou encore les villes et les nobles, également d'actifs commanditaires de portraits royaux.

1 Des peintures de la jeune Marie-Thérèse réalisées par des peintres issus des diverses contrées de la Monarchie

Parmi les premiers artistes qui peignent la future souveraine alors qu'elle n'est encore qu'une jeune archiduchesse, Gabriello Mattei, actif entre 1727 et 1739²⁰⁴, a réalisé un portrait de Marie-Thérèse vers 1736–1739 (P 3), un peu après le mariage de Marie-Thérèse (1736), et vers la date du voyage du jeune couple impé-

²⁰⁴ Toman, *Nový slovník*, vol. 2, p. 110.

rial à Florence (1739)²⁰⁵. Représentant Marie-Thérèse de moitié et dans un format relativement petit, ce portrait se trouve dans les collections des Offices du Palais Pitti à Florence. C'est un type de représentation fréquent pour l'époque. Un portrait assez similaire de Marie-Thérèse représentée comme archiduchesse d'Autriche se trouve au château de Gripsholm en Suède (P 4). Ce portrait est réalisé par le peintre de cour Martin van Meytens au début des années 1730. Les dimensions sont à peu près les mêmes que le portrait florentin²⁰⁶. Des esquisses et des gravures de Gabriello Mattei, qui remontent à 1740, se trouvent dans les collections du Musée de l'Albertina à Vienne. On peut constater une certaine forme de transfert d'influence et d'échange entre Vienne et ses provinces. Le peintre italien a laissé d'autres œuvres comme certaines gravures et un somptueux croquis du visage de Marie-Thérèse, où rayonnent la beauté et la grâce de la jeune princesse²⁰⁷. L'artiste propose ainsi une image tendre, délicate et très féminine de l'archiduchesse autrichienne. Cette manière de peindre Marie-Thérèse, semblable à toutes les jeunes princesses de l'époque baroque, se prolonge jusqu'à la mort de Charles VI et l'arrivée sur le trône de Marie-Thérèse en 1740²⁰⁸. Un autre portrait de Marie-Thérèse, souveraine, cette fois de grandes dimensions, assez similaire, est réalisé par un artiste peu connu, originaire de Lier (P 82) en Belgique, peut-être un certain Henrart²⁰⁹, dans les années 1740 pour l'hôtel de ville de Lier²¹⁰. En raison des anciennes traditions artistiques de l'Italie et des Pays-Bas autrichiens, les peintres italiens et flamands sont particulièrement représentés, cependant les peintres de tous les différents pays de la Monarchie exercent pour satisfaire les demandes des commanditaires de la Monarchie.

2 Une démultiplication du portrait de Marie-Thérèse

Des portraits de Marie-Thérèse, notamment ceux réalisés par des artistes de talent comme Martin van Meytens ou Anton von Maron, sont des œuvres monumentales, très finement et précisément réalisées. Plus de la moitié des portraits

²⁰⁵ Meloni Trkulja, «72. Bildnis der Maria Theresia von Österreich », p. 145.

²⁰⁶ Lisholm, *Martin van Meytens*, kat. Nr.27.

²⁰⁷ Dessin à la pierre sanguine de Marie-Thérèse par Gabriel Mathei, réalisé vers 1740, 225 x 183 mm, Vienne, Graphische Sammlung, Albertina. Voir le catalogue d'exposition, Englebert, *Charles Joseph Fürst de Ligne*, pp. 40–41. 3.12.

²⁰⁸ Thieme Becker, vol. 23/24, p. 239. Dans cette notice biographique au sujet de Gabriel Mathei (Mattei), aucun portrait de Marie-Thérèse n'est cependant mentionné.

²⁰⁹ Lier (ou Lierre) est une ville située en région flamande dans la Province d'Anvers.

²¹⁰ Timmermans, « Het museum van Lier », p. 1219 ; Lens, Mortelmans, *Gids voor oud Lier*, p. 19. Nous remercions aussi Luc Coenen pour ses informations.

du corpus se distinguent par leur taille impressionnante, en pied, ainsi que leur qualité artistique remarquable, notamment pour la finesse des détails. Les tableaux de l'autre moitié du corpus, sont souvent de facture plus modeste, la souveraine est peinte de moitié, et de manière moins somptueuse.

Ces portraits diffèrent quant à leur qualité, leur taille et leur finesse stylistique. Si les portraits de certains peintres copistes, dont les noms ne sont pas passés à la postérité, peuvent également être de grande qualité artistique, leur finition des détails n'égale généralement pas celle des originaux ou des portraits peints par des artistes de renom. Toutefois, toutes ces considérations d'ordre esthétique n'occupent pas le premier plan dans notre analyse.

La proportion estimée d'œuvres réalisées par des copistes et des artistes dits de « second rang » est d'un peu plus du tiers environ du corpus de tableaux. De plus, la totalité des plus de deux cent cinquante portraits rassemblés dans ce travail ne constitue à notre avis qu'un nombre très largement inférieur à l'ensemble véritable des portraits, encore bien plus nombreux. Il faut tout d'abord identifier et définir ce que l'on entend par « copies »²¹¹ et « répliques »²¹² car naturellement l'atelier des peintres, de Martin van Meytens par exemple, réalise des répliques d'un même type de portraits, comme le portrait en roi de Hongrie, ainsi que d'autres types de portraits. Par la suite, d'autres peintres souvent moins connus reproduisent, copient, ce motif pictural pour des commanditaires locaux. La notion d'originalité ne fait à l'époque pas vraiment sens, elle n'a pas la même signification ni la même importance qu'aujourd'hui, surtout en matière de portraits. Lorsqu'il s'agit de copies commandées par des élites locales, ces reproductions acquièrent une valeur d'unicité et d'authenticité en raison de leur emplacement ainsi que de la date et de l'occasion de la commande.

Le travail des copistes permet de diffuser le plus largement possible le portrait de Marie-Thérèse. C'est une façon de rendre hommage à la souveraine lorsque les commanditaires n'ont pas les moyens d'avoir directement recours aux grands peintres et à leurs ateliers. Ces artistes disposent alors d'une grande liberté d'interprétation même s'ils suivent en règle générale des schémas normés lorsqu'ils reproduisent des portraits de Marie-Thérèse. Des artistes comme Joseph Kremer qui travaille pour l'abbaye de Melk en 1749 ou Jacob Michel qui œuvre pour la salle de session de la diète de Klagenfurt en 1753, exécutent des copies à partir des œuvres officielles pour des commanditaires ecclésiastiques, urbains, étatiques ou encore nobiliaires. Un grand portrait a été réalisé par le

²¹¹ Les copies sont des tableaux exécutés par d'autres peintres qui imitent les œuvres originales.

²¹² Les répliques sont des tableaux exécutés par un artiste ou par son atelier.

peintre Joseph Kremer (P 13) dans les années 1750 pour la galerie de souverains autrichiens de l'abbaye de Melk²¹³.

Le portrait exécuté par Joseph Kremer pour la galerie de souverains autrichiens de l'abbaye de Melk ressemble fortement au portrait réalisé par Martin van Meytens vers 1744 pour l'hôtel de ville de Vienne, aujourd'hui au Musée historique de la ville de Vienne (P 12), soit une dizaine d'années plus tôt. Ce portrait de Meytens représentant Marie-Thérèse à côté du chapeau archiducal et des couronnes de Hongrie et de Bohême a probablement servi de modèle au portrait de Melk.

Les copies et répliques des portraits de Meytens reproduisent et imitent, en les multipliant, les portraits de la souveraine. Ce qui prime reste toutefois l'idée de Marie-Thérèse, pourrait-on dire, l'idée de majesté plus précisément. Fondamentalement, la réplique et la copie d'un portrait obéissent à un objectif similaire à celui de l'original, l'essentiel est de diffuser l'image de Marie-Thérèse et de propager certains types de portraits bien précis et populaires. Les copies et répliques participent ainsi à la diffusion d'un même modèle qu'elles contribuent à transformer en exemple. Rappelons aussi qu'il est parfois relativement difficile de distinguer une copie ou réplique d'une œuvre originale; en soi chaque œuvre est unique car commandée ou destinée à un public particulier, à un lieu précis, à un moment donné. Chaque œuvre a sa propre originalité, sa propre histoire et sa propre raison d'être, même si son contenu iconographique n'est « que » la reproduction de portraits types de Marie-Thérèse²¹⁴. Nous verrons plus loin que ces types de portraits spécifiques²¹⁵ correspondent à des moments du règne comme à des publics bien précis même si certains commanditaires privilégiennent des modèles particuliers.

Un répertoire d'images s'élabore ainsi tout au long du règne en fonction du ou des commanditaires et des destinataires des portraits. Les types de portraits de Marie-Thérèse comme archiduchesse d'Autriche, roi de Hongrie et de Bohême, avec toutes les couronnes ou comme veuve, sont ainsi continuellement

²¹³ Voir aussi Ellegast, *Das Stift Melk*, p. 338.

²¹⁴ Quelques réflexions sur cette notion dans Glück, « Original und Kopie », pp. 224–242, notamment p. 232. Concernant cette question des copies et des répliques qui peuvent aller jusqu'à égaler, voire dépasser les versions originales, l'exemple et la comparaison de deux portraits, celui du Titien représentant Charles V au Musée du Prado à Madrid et la copie de Jacob Seisenegger au Kunsthistorisches Museum de Vienne, apparaissent comme particulièrement éloquents. Diane Bodart dans son ouvrage sur les pouvoirs du portrait des Habsbourg d'Espagne a également abordé cette thématique. Voir Bodart, *Pouvoirs du portrait*, pp. 498–499, sur la question des copies et répliques.

²¹⁵ Par types de portraits spécifiques, nous entendons les portraits avec la représentation de telle ou telle couronne.

reproduits tout au long du règne. Parmi les copies des portraits de Meytens, il en existe d'excellentes mais aussi d'autres plus médiocres tout aussi significatives et qui accomplissent tout aussi bien leur rôle de substitution de la personne royale.

Je scay qu'il n'estoit permis qu'à Lysippe et à Apelle de travailler au portrait d'Alexandre ; mais il n'estoit pas défendu à tous les Grecs d'admirer les Ouvrages de ces deux excellens hommes, d'en conserver l'idée, et de faire sur leurs originaux des copies qui fussent autant de glorieux monumens consacrez à la mémoire de ce grand prince²¹⁶.

Pourrait-on appliquer cette citation d'André Félibien au « portrait de Marie-Thérèse » ? Le portrait de Marie-Thérèse est-il vraiment monopolisé, ou du moins fortement marqué par Martin van Meytens et son atelier, ainsi que par les innombrables copistes provinciaux qui s'inspirent du style officiel ? Le nom de Meytens accompagne indiscutablement le portrait de Marie-Thérèse, en particulier dans les châteaux et dans les résidences impériales autrichiennes, côtoyant sur ce point les portraits réalisés par Jean-Étienne Liotard. Il est vrai que les répliques et copies des portraits exécutés par Meytens²¹⁷ sont très nombreuses et répandues. Toutefois, Martin van Meytens n'est pas le seul à peindre tous ces portraits. En plus de son atelier et de ses élèves, les autres peintres de l'époque réalisent également des tableaux de la souveraine qui ressemblent à ceux de Meytens. Si ce dernier est un portraitiste reconnu et recherché parmi les grands de l'époque, nobles comme souverains, son portrait de Marie-Thérèse s'inscrit dans une tradition artistique du portrait unanimement partagée par les autres peintres et par les autres portraitistes de la souveraine.

Il arrive souvent que les toiles ne soient pas signées, en particulier celles de l'atelier de Meytens, à quelques exceptions près comme le portrait commandé par l'hôtel de ville de Vienne en 1744 auprès du peintre et qui exceptionnellement mentionne le nom de l'auteur « Martin van Meytens pinxit » (P 12). Des artistes signent parfois leurs toiles au moyen de lettres qui peuvent correspondre à leurs initiales, comme sur le portrait de Bolzano, commandé par la commune même, probablement à Vienne, où l'auteur a signé J et P sur la peinture (P 29, Figure 17)²¹⁸. Cet anonymat assez général n'est en aucun cas exceptionnel pour l'époque. Les catalogues et les livres d'inventaires livrent aujourd'hui comme unique commentaire la mention « inconnu » ou « artiste anonyme »

²¹⁶ Félibien, « Le portrait du Roy », pp. 86–87. Sur cet ouvrage, voir Baader, « André Félibien » ; Germer, *Kunst – Macht – Diskurs*, pp. 219–225 ; Pommier, *Théories du portrait*, pp. 224–226.

²¹⁷ Marie-Thérèse en roi de Hongrie, Marie-Thérèse en robe de soie bleue aux côtés des insignes de son pouvoir, pour ne citer que quelques portraits-types parmi les plus répandus.

²¹⁸ Trapp, *Maria Theresia und Tirol*, p. 26. On peut supposer que ces deux lettres « J. P. » soient peut-être la signature du peintre.

ou « d'Europe centrale » pour nombre de portraits aujourd'hui en Slovaquie et en République tchèque, c'est-à-dire au sein des royaumes de Hongrie et de Bohême. Ils font, dans certains cas, preuve de plus de précision en rajoutant « artiste autrichien ». Les dates ou les époques servent de seuls points de référence et il est alors possible de lire : « les portraits de Marie-Thérèse et de François Étienne remontent à la seconde moitié du XVIII^e siècle ».

Les différents types de portraits, exécutés dans un premier temps par les peintres réputés et à la mode chez les grands de l'époque, sont ensuite repris par des peintres dits de « second rang ». À la nécessité de légitimer la souveraine et de la représenter en une certaine fonction²¹⁹ au moment de l'apparition des versions originales succède un désir de représentation traditionnelle des souverains de la dynastie de la part d'autres commanditaires, qui souhaitent tout autant célébrer les grands évènements du règne. Il arrive aussi que des peintres qui ne disposent plus, du moins de nos jours, de la même position ni de la même réputation que Meytens, Liotard ou Maron, mais qui jouissent d'une certaine notoriété à l'époque, au moins au niveau local, réalisent pour les instances politiques de leur localité, hôtels de ville, Maison des états mais aussi établissements ecclésiastiques, les copies des grands modèles officiels. Tout au long du règne, certains peintres comme le Flamand Matthias de Visch (P 123, P 124, Figures 10 et 11) ou l'Italien Pietro Paolo Pessina (P 107) s'inspirent ainsi de modèles antérieurs réalisés par des peintres officiels comme Meytens afin d'orner les salles de représentation de leurs commanditaires²²⁰.

3 Une démultiplication du portrait en Autriche

En Autriche, on peut trouver des copies des portraits commandés par la cour. Le *Landesmuseum* de Klagenfurt, en Carinthie, possède un portrait de Marie-Thérèse peinte debout, en habit de couronnement, à côté d'une petite table où reposent les couronnes de Hongrie et de Bohême ainsi que le chapeau archiducal d'Autriche (P 125). Il s'agit d'une copie très fidèle réalisée à partir d'un original de Martin van Meytens. Le portrait est exécuté par le peintre viennois Jacob Michel en 1753 pour la nouvelle salle de session de la diète. Cet artiste viennois est proche de l'atelier de Martin van Meytens. Les coûts pour le tableau s'élèvent à plus de deux cent dix florins. Cent florins reviennent au peintre. Cent au-

²¹⁹ Dans sa fonction de roi de Hongrie, de Bohême, ou en mère de famille, mais aussi en veuve.

²²⁰ Évoquons les hôtels de ville de Bruges et de Milan en l'occurrence.

tres florins servent à couvrir les frais pour la toile, le cadre et la monture dorée, le reste est destiné à la livraison du tableau²²¹.

Lorsque le *Kommerzhoferat* Karl comte de Zinzendorf visite le *Landhaus*, la Maison des états, à l'occasion d'un voyage d'étude en 1771, il note et remarque dans son journal intime qu'à côté de la salle des armes est placé un très beau portrait de Marie-Thérèse réalisé par Martin van Meytens lui-même. C'est du moins ce que pense alors Zinzendorf, preuve s'il en faut que la copie est vraiment excellente au point qu'elle peut être prise pour l'œuvre originale du maître²²².

Parmi d'autres exemples significatifs, citons aussi l'exemple du Kremser Schmidt.

Le Kremser Schmidt

Johann Martin Schmidt, dit le *Kremser Schmidt* (1708–1801), est associé par son surnom à la ville de Krems en Basse-Autriche. Il démarre son activité de peintre sous le règne de Marie-Thérèse où son atelier compte alors parmi les plus productifs de la peinture locale de l'époque²²³. Les portraits du Kremser Schmidt ont probablement été vus et appréciés par Paul Troger et par Martin van Meytens, alors recteur et directeur de l'Académie de Vienne²²⁴, dans laquelle Schmidt est accepté en classe de peinture d'histoire en 1768. Schmidt est très influencé par l'art de Jacob van Schuppen et par les grands maîtres autrichiens comme Paul Troger (1698–1762), recteur de l'Académie de 1754 à 1757²²⁵, ou encore Daniel Gran (1694–1757)²²⁶. Sa peinture se caractérise par une exécution très précise, les textiles sont représentés de manière très suggestive.

En matière de portrait royal, le tableau de Marie-Thérèse et de Joseph enfant, conservé dans le réfectoire d'été de l'abbaye de Seitenstetten, est un bon exemple de son art du portrait (P 80, Figure 33). Il s'agirait d'une commande de l'abbaye même vers 1745²²⁷. L'abbaye bénédictine de Seitenstetten dispose, en

²²¹ Nous reparlerons de ce portrait dans le chapitre V.

²²² Deuer, *Das Landhaus zu Klagenfurt*, p. 70.

²²³ Vavra, « Martin Johann Schmidt », pp. 327–328.

²²⁴ Feuchtmüller, *Der Kremser Schmidt*, p. 74 et p. 75.

²²⁵ À son sujet, voir surtout la monographie de Kronbichler, *Paul Troger*.

²²⁶ À son sujet, voir Dachs, « Gran »; Knab, *Daniel Gran*.

²²⁷ Sur le tableau, voir Feuchtmüller, *Der Kremser Schmidt*, pp. 28, 239, 358; Gutkas et al., « Kindheit und Jugend Josephs », p. 324; Hauenfels, *Visualisierung von Herrschaftsanspruch*, pp. 255–256; Mayrhofer, Huber, « Rundgang », p. 105. La tradition locale considère ce portrait comme une commande de l'abbaye datant de 1745, l'année de la confection du tableau d'après la signature « Martin Joh. Schmidt fec. 1745 ». Voir notamment l'ouvrage d'Hauenfels, *Visuali-*

outre, d'une collection d'environ quatre-vingts tableaux du maître, produits entre les années 1745 et 1798. Le portrait de Marie-Thérèse et de l'archiduc Joseph correspondrait à l'une des premières réalisations de l'artiste. Dans les années 1750 et 1760, Martin Johann Schmidt visite les abbayes bénédictines de Melk, de Seitenstetten, de Garsten, de Kremsmünster, de Lambach et de Salzbourg-Sankt Peter pour lesquelles il est amené à travailler à plusieurs reprises²²⁸. Au cours des années 1750, il est chargé de s'occuper, au sein de l'abbaye de Seitenstetten, de la décoration de la salle à manger des invités et d'autres salles de réception²²⁹. Durant l'automne 1760, il reste plusieurs semaines dans l'abbaye afin d'achever son ouvrage²³⁰. Puis, entre 1760 et 1763, il livre environ vingt et un tableaux pour le réfectoire d'été de l'abbaye, parmi lesquels des portraits des abbés²³¹.

La façon dont le peintre appréhende la reproduction des tissus rappelle la manière de peindre de Martin van Meytens. Il se peut que les portraits de grandes personnalités de la cour viennoise aient servi d'inspiration pour le tableau réalisé par Schmidt pour Seitenstetten. On remarque toutefois des différences dans la manière de représenter les visages et les cheveux. On peut en général constater une plus grande liberté de composition de la part de Schmidt, notamment dans la reproduction des insignes du pouvoir comme les couronnes. Dans le portrait de la souveraine et de l'héritier Joseph enfant réalisé pour Seitenstetten, l'influence de Paul Troger se fait sentir, le travail sur le clair-obscur principalement. En effet, les corps de Marie-Thérèse et de Joseph en habit de Hussard hongrois, tout comme la couronne de Hongrie à côté de l'archiduc, sont mis en relief par la lumière de leurs habits et du tapis.

Des peintres viennois ou non, formés pour beaucoup à Vienne, circulent dans l'ensemble de la Monarchie et travaillent pour divers types de commanditaires, créant des portraits homogènes. Les peintres n'ont pas tous la même origine. Cela ne les empêche pas d'œuvrer à l'élaboration des mêmes types d'images de Marie-Thérèse, et ce quel que soit le commanditaire pour lequel ils travaillent. Même les

sierung von Herrschaftsanspruch, pp. 255–256, note de bas page 587 où l'auteur mentionne ce portrait comme une commande de l'abbaye de Seitenstetten à l'artiste. Toutefois, comme le fait remarquer Benedikt Wagner, il n'y a aucune indication précise concernant la provenance d'origine, et il se pourrait même que le portrait ait été acquis par l'abbaye après 1745 ; voir Wagner, « Der Kremser Schmidt », p. 107.

²²⁸ Mayrhofer, Huber, « Rundgang », pp. 9–10.

²²⁹ Grünwald, « Der Maler Martin Johann Schmidt », pp. 174–175, p. 174.

²³⁰ Grünwald, « Der Maler Martin Johann Schmidt », pp. 174–175, p. 174.

²³¹ Vavra, « Martin Johann Schmidt »; Wagner, « Der Kremser Schmidt »; Grünwald, « Der Maler Martin Johann Schmidt », p. 174.

plus grands artistes peuvent travailler aussi bien pour la cour que pour des particuliers.

Si des artistes viennois comme Peter Kobler réalisent des portraits de Marie-Thérèse pour la cour de Vienne et pour certaines abbayes, en l'occurrence pour l'abbaye de Sankt Florian (P 135, Figure 32), d'autres peintres, au contraire, d'une renommée plus ou moins grande, réalisent des portraits royaux pour les abbayes.

Travailler pour une abbaye n'est pas une activité fondamentalement différente que peindre dans le cadre de la cour. Il s'agit d'un autre type de commanditaire, mais le peintre travaille toujours pour un client qui est aussi un patron. Grands mécènes parmi les principaux commanditaires de tableaux et de portraits, les abbayes sont de riches et de puissants interlocuteurs politiques et économiques des souverains. Elles font travailler des peintres avec un objectif bien précis comme l'illustre l'exemple de l'abbaye de Melk. Le peintre Joseph Kremer est employé par cette abbaye afin d'exécuter les portraits des souverains autrichiens depuis les Babenberg. Dans le cadre de ce projet, il peint un portrait de Marie-Thérèse en archiduchesse d'Autriche.

Un exemple de copiste, Joseph Kremer : le portrait de Marie-Thérèse pour l'abbaye de Melk

Le peintre Joseph Kremer réalise un portrait de Marie-Thérèse pour la célèbre abbaye de Melk (P 13). Décédé vers 1770, probablement à Innsbruck, il semble avoir été originaire du Tyrol, avant de s'installer à Vienne. Ses œuvres destinées au monastère de Melk sont commandées en 1749 afin de mettre en place une galerie de souverains autrichiens, qui débute avec les Babenberg. En 1759, dix ans après le commencement de cette grande entreprise, les derniers portraits sont enfin exécutés. Ils sont encore aujourd'hui conservés et exposés dans l'abbaye. Kremer est aussi actif dans les églises paroissiales de Ravelsbach et de Gettsdorf qui dépendent de l'abbaye de Melk. On lui attribue encore quelques autres œuvres qui se trouvent dans le Tyrol à Innsbruck, à Stams, à Fiecht, à Patsch, et en Basse-Autriche à Schönbühel et à Matzleinsdorf²³².

Pour réaliser le portrait de Marie-Thérèse à destination de la galerie de Melk, Joseph Kremer (P 13) s'inspire d'un modèle de Martin van Meytens datant

²³² Krall, « Porträts der Regenten Österreichs »; voir aussi Keiblinger, *Geschichte des Benediktiner-Stiftes Melk*, vol. 1, p. 1000.

du début du règne. Il existe en effet deux autres portraits très similaires de Meytens datant de 1740 et de 1744, l'un se trouve aujourd'hui exposé à la Galerie nationale slovène de Ljubljana (P 6, Figure 25) tandis que l'autre est exposé au Musée historique de la ville de Vienne (P 12) (il était jadis dans l'ancien hôtel de ville de Vienne). Le modèle original aujourd'hui en Slovénie a probablement été réalisé vers 1740 avant le couronnement de Marie-Thérèse en tant que roi de Hongrie en 1741 car le chapeau archiducal est représenté devant les couronnes de Hongrie et de Bohême.

La réception des portraits de Martin van Meytens dans la société picturale de son temps en Autriche ainsi que dans les autres pays de la Monarchie est un aspect particulièrement déterminant. Il existe plusieurs périodes de reproduction des portraits de Martin van Meytens par les membres de son atelier dans les années 1740 mais aussi 1750 et 1760. Les artistes qui ont imité la manière de peindre de l'artiste Martin van Meytens copient en règle générale, de façon assez fidèle, les originaux, comme l'attestent les copies d'artistes comme Joseph Kremer (P 13) ou de Jacob Michel (P 125), ou encore les copies d'auteurs inconnus comme celles qui se trouvent en grand nombre dans l'actuelle Slovaquie, autrement dit dans l'ancienne Hongrie royale.

Des peintres existent pour chaque type de public. L'image locale imite avec ses propres moyens, en particulier financiers et techniques, l'image officielle. Ce que l'on appelle dans ce cas « copie » correspond à l'imitation de modèles picturaux viennois originellement produits par Meytens ou d'autres peintres de cour, qui sont ensuite reproduits par les artistes et les commanditaires locaux.

Un portrait, conservé au Musée régional de Celje en Slovénie, provient des collections de l'ancienne Styrie. Il représente Marie-Thérèse dans les années 1740 (P 61, Figure 3)²³³. Il s'agit d'une imitation des modèles officiels diffusés par Martin van Meytens. Toutefois, à la différence des portraits issus de l'atelier de Meytens, la souveraine n'est représentée à côté d'aucune couronne. Elle porte certes le manteau royal sur ses épaules mais sa main droite tient une mèche de ses cheveux poudrés, blancs, d'une manière assez unique au sein du corpus de portraits. Le peintre a rendu ici une image très féminine et gracieuse de la souveraine : celle-ci n'est reconnaissable que par son habit royal.

233 Badovinac, *Habsburžani na portretnih podobah*, pp. 13, 22.



Figure 3: Imitation de Martin van Meytens, Marie-Thérèse, années 1740, 140 x 103 cm, Inv. Nr. S/841, Musée régional de Celje, Slovénie.

Peindre pour une université : l'exemple de Fribourg-en-Brisgau

Dans le cas de Fribourg, le commanditaire est une institution de l'enseignement supérieur, l'université. Après son passage sous le contrôle direct de l'État en 1768, les nouveaux professeurs installés par le gouvernement²³⁴ commandent, au cours de l'année 1777, les deux portraits de Marie-Thérèse et de Joseph II auprès du peintre Franz Joseph Rösch (1721 ou 1724–1777)²³⁵, alors directeur de l'école de dessin et de peinture de Fribourg-en-Brisgau²³⁶. Rösch a été le peintre du

²³⁴ Ils sont environ vingt-cinq, tous formés à l'université de Vienne. Voir aussi chapitre IV sur ce sujet.

²³⁵ Schmitt-Vorster, *Pro Deo et Populo*, p. 114.

²³⁶ À son sujet, voir Ginter, *Südwestdeutsche Kirchenmalerei*, pp. 161–162; Morath, *Peter Mayer*, p. 27.

Primat de Hongrie Csáky (ou Scacki) à Presbourg. Entre 1745 et 1755, il a travaillé à l'Académie de Vienne, où il aurait déjà copié le portrait de la souveraine²³⁷.

Ce portrait commandé par Fribourg représente Marie-Thérèse en veuve à côté des couronnes (P 158). Le contenu iconographique suit le modèle diffusé par Martin van Meytens. Nous reviendrons sur ce portrait au cours de la seconde partie, lorsque sera évoquée la question des universités en tant que commanditaires de tableaux, en particulier lorsque ces commandes émanent des universités qui passent peu à peu sous le contrôle renforcé du pouvoir royal. L'exemple de la ville de Fribourg-en-Brisgau, en Autriche antérieure, relativement loin du centre viennois, confirme de nouveau le fait que les peintres locaux, régionaux, jouent un rôle actif dans l'élaboration de l'image de Marie-Thérèse, même s'ils se contentent bien souvent d'imiter les images officielles viennoises. S'ils les reproduisent, c'est aussi que ces images appartiennent à leur répertoire pictural, déjà acquis et assimilé.

4 Une démultiplication du portrait en Autriche mais aussi en Bohême

Les Palko sont des artistes également issus des provinces de la Monarchie, mais cette fois originaires de Silésie, les membres de cette famille viennent de Breslau. Franz Anton Palko fils (1717–1766) étudie à l'Académie de Vienne et à celle de Venise. Il est actif à Kroměříž (Kremsier) et à Brno notamment²³⁸. Un portrait de Marie-Thérèse et de son fils Joseph II et un autre de la souveraine avec ses autres fils, qui se trouvaient jadis dans l'ancienne abbaye de Louka à Znojmo, Louka u Znojma, (en allemand Klosterbruck), et qui sont aujourd'hui au château de Valtice près de Brno en Moravie, lui sont attribués (P 143, Figure 34). Il réalise par ailleurs des portraits de Marie-Thérèse (P 67, Figure 4) et de François Étienne en 1756 pour l'abbaye de Lilienfeld en Basse-Autriche. Ces portraits se trouvent toujours dans le réfectoire de l'abbaye²³⁹.

²³⁷ Albrecht, « Bilder wollen erinnern », p. 111.

²³⁸ Lechner, « Palko ».

²³⁹ Concernant le portrait de Palko, voir Lechner, « Porträtmalerei », p. 79. Il existe en Autriche un autre portrait très semblable à celui de Lilienfeld réalisé par Palko. Ce tableau (P 136) se trouve au château d'Eggenberg ; voir Kaiser, *Schloss Eggenberg*, p. 209.



Figure 4: Franz Anton Palko, *Marie-Thérèse*, 1756, 265 x 148 cm, abbaye de Lilienfeld, Autriche, Stiftsarchiv, Stift Lilienfeld, Gemäledesammlung.

Franz Anton Palko fils est issu des provinces de Bohême et de Hongrie de la Monarchie²⁴⁰. Comme beaucoup d'autres peintres, il a été formé dans les milieux viennois. La formation au sein de l'Académie de Vienne ainsi que le passage en Italie font partie des caractéristiques principales de la vie et de la formation des peintres de cette époque et surtout de cette génération, quel que soit l'endroit dont ils sont originaires. Cependant, les portraits des Palko se différencient des autres portraits. L'impression de mouvement est dominante dans leurs tableaux, les couleurs utilisées sont plus vives²⁴¹.

Suivant un parcours conforme à celui d'autres peintres de son temps, Franz Anton Palko est tout d'abord au service du primat de Hongrie, archevêque d'Es-

240 Voir l'ouvrage de Papco, *Palko Studies II*.

241 Son frère Karl Palko contribue à renforcer l'évolution du style anti-classique par le jeu de réduction sur les lumières et par la retranscription de l'émotion ; voir Dachs, « Der Geschmackswandel », pp. 271–272.

ztergom, Imre, cardinal Esterházy²⁴², puis de l'évêque d'Olomouc, le comte Ferdinand Julius, cardinal Troyer. Il exécute pour ce dernier des portraits²⁴³, avant de déménager pour Vienne où ses portraits sont très appréciés par la cour et la noblesse ainsi que par les autorités ecclésiastiques²⁴⁴. Franz Anton Palko se trouve sous le patronage du chancelier Kaunitz qui apprécie son style²⁴⁵.

Même si les peintres s'inspirent et s'influencent tous mutuellement, ce qui rend parfois difficile l'attribution des portraits non signés, ces exemples témoignent également de la diversité géographique des peintres qui exécutent des portraits de Marie-Thérèse. Un grand nombre de portraits sont réalisés en Hongrie.

5 Une démultiplication du portrait en Hongrie

En Hongrie comme dans de nombreux autres pays, l'art du portrait est à son apogée aux XVII^e et XVIII^e siècles. Il suit le modèle de l'art de cour qui est influencé par beaucoup d'artistes étrangers, en particulier hollandais, espagnols et français²⁴⁶. En raison de sa fidélité à la souveraine au début du règne, la noblesse hongroise est alors plus proche de la cour de Vienne qu'aux époques précédentes²⁴⁷. Outre la banalisation de la formation académique viennoise, les portraitistes d'origine hongroise sont également marqués par cette proximité et

242 Garas, « Die Malerfamilie Palko », p. 232.

243 Kroupa, « Kardinal Ferdinand Julius, Graf von Troyer »; Garas, « Die Malerfamilie Palko », p. 232.

244 Palko réalise une série de portraits pour le château de Kirchstetten en 1760. Voir Pötzl-Malikova, Kresk, Preiss, *František Karel Palko: život a dílo malíře sklonku středoevropského baroka a jeho bratra Františka Antonína Palka*. Voir aussi l'article de Slavíček, « Franz Anton Palko nebo Anton Glunck », pp. 32–41. L'attribution à un peintre précis du portrait de famille de Marie-Thérèse et de ses fils dans le réfectoire d'été du monastère prémontré à Louka pose encore problème. L'article de Lubomír Slavíček est sur ce point intéressant. Le grand portrait de Marie-Thérèse et de son fils et corégent, l'empereur Joseph II, occupe une place importante dans le réfectoire d'été du monastère prémontré. Comme le rappelle Lubomír Slavíček, si ce portrait de la souveraine avec sa famille est dès la fin du XVIII^e siècle associé à Franz (Xaver) Karl Palko (1721–1767), les dernières recherches attribuent toutefois cette œuvre à son frère aîné, Franz Anton Palko (1717–1766) ; celles-ci avancent l'argument que ce portrait est typique du style tardif de Franz Anton Palko et qu'il a été peint vers 1765 ou 1766. Voir aussi Garas, « Die Malerfamilie Palko », pp. 229–250; Knedlik, « Glunck ».

245 Szabo, *Kaunitz and Enlightened Absolutism*, p. 24.

246 Cenner-Wilhelmb, « Neue Gattungen », pp. 71–73.

247 Cenner-Wilhelmb, « Neue Gattungen », p. 72.

ce nouveau renforcement des relations qui unit leurs commanditaires hongrois avec la cour de Vienne.

Certains peintres se font alors connaître en tant que portraitistes comme le Presbourgeois Daniel Schmidelli, qui réalise des portraits de Marie-Thérèse, notamment pour l'hôtel de ville de Presbourg, mais aussi de Charlotte Pálffy et d'autres membres de la noblesse et de la bourgeoisie hongroise²⁴⁸. Les portraits de Marie-Thérèse, réalisés par ces peintres hongrois, demeurent localement connus pour la postérité, presque autant que les portraits de Martin van Meytens dont ils ne diffèrent pas vraiment. Localement, ces portraitistes, comme les portraits qu'ils réalisent de Marie-Thérèse, représentent une valeur de référence en matière de portrait royal au sein de leur propre territoire.

Daniel Schmidelli est originaire de Presbourg (vers 1705–1779). Formé à Vienne comme beaucoup d'autres peintres de son époque, il est élève à l'Académie de Vienne vers 1728²⁴⁹. Ses portraits de Marie-Thérèse se trouvent sur tout le territoire hongrois, mais principalement à Presbourg²⁵⁰. Sans aucun doute Daniel Schmidelli (également écrit Schmidely ou Schmitteli) est un des artistes hongrois les plus connus de son temps. Il est particulièrement intéressant pour notre propos, dans la mesure où il travaille pour d'autres institutions que la cour viennoise. Schmidelli exerce ses activités de portraitiste principalement pour les nobles et le patriciat de Presbourg. Il n'est donc pas étonnant que les autorités de la ville se tournent vers lui pour exécuter un portrait de Marie-Thérèse à l'occasion du couronnement hongrois. Son portrait de Marie-Thérèse est un exemple précis pour lequel nous disposons de documents écrits fournis par les archives et les livres de comptes de la ville de Bratislava, ancienne Presbourg. Ce portrait en pied de la souveraine, qu'il réalise en 1742, est de grandes dimensions. Il représente la souveraine en habit de couronnement hongrois avec ses insignes, couronne de Saint Étienne, sceptre, orbe. Le tableau est répertorié dans les collections de la *Galéria mesta* de Bratislava, la Galerie de la ville de Bratislava (P 24, Figure 5).

²⁴⁸ Cenner-Wilhelmb, « Neue Gattungen », pp. 74–75.

²⁴⁹ Garas, *Magyarországi barokk festészet*, vol. 2, p. 248; Učníková, *Portréty Márie Terézie*, p. 59. Voir aussi Rusina, *Barok, The History of Slovak Fine Art*, et la description de Marian Zervan sur le portrait de la souveraine, 271 p. 482. Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. Storočia*, pp. 89–90, p. 114.

²⁵⁰ Des portraits se trouvent notamment au château royal de Budapest.



Figure 5: Daniel Schmidelli, ou Schmidely, *Marie-Thérèse en roi de Hongrie*, 1742, 237,5 x 157 cm, Inv. Nr. A 133, Collection of Bratislava City Gallery, Palais Primatial de Bratislava, Slovaquie, Galéria mesta Bratislav.

Un portrait de Martin van Meytens dont la gravure se trouve actuellement au Musée de l'Albertina à Vienne, probablement réalisé vers 1741, a pu servir de modèle au portrait de Schmidelli²⁵¹. On peut donc évoquer ici des transferts et des échanges entre Vienne et Presbourg, deux villes très proches géographiquement. Bien que la souveraine soit représentée de manière majestueuse à côté des insignes de son pouvoir, le portrait de Marie-Thérèse ne se distingue pas vraiment de celui de ses élites nobiliaires. Les portraits de la souveraine en roi de Hongrie, vêtue d'habits hongrois, ne sont d'ailleurs pas sans rappeler les portraits des membres de la noblesse hongroise qui aiment à se faire représenter en habit national hongrois²⁵².

251 Lisholm, *Martin van Meytens*, catalogue numéro 62, p. 101.

252 Földi-Dózsa, « Die ungarische Nationaltracht », pp. 25–26; voir aussi Buzási, « Porträts, Maler, Mäzene », p. 70.

En 1742, Schmidelli reçoit cent quatre-vingts florins de la part du magistrat de la ville de Presbourg pour le portrait de Marie-Thérèse²⁵³. La ville de Presbourg dépense toutefois déjà bien plus qu'en 1729 où elle n'avait déboursé que soixante-dix florins pour rétribuer le peintre Johann Ehrenreich Gottlieb Leuthner qui avait alors exécuté un portrait en pied de l'empereur Charles VI²⁵⁴. Ce portrait de Charles VI est de même format que celui de Marie-Thérèse, et se trouve également dans la salle de conseil de l'hôtel de ville de Presbourg²⁵⁵.

Cette différence de rémunération²⁵⁶ est peut-être due à la reconsideration du travail du peintre ainsi qu'à la somptuosité du portrait de Marie-Thérèse comme à l'importance accordée à l'image royale de la souveraine. Le portrait de Marie-Thérèse par Schmidelli est remarquable et surtout assez significatif dans la mesure où il ne se distingue pas vraiment des portraits de Martin van Meytens. Comme nous l'avons déjà mentionné, Schmidelli a été élève à l'Académie de Vienne. Les influences réciproques entre Vienne et Presbourg sont ici évidentes.

Le portrait de Marie-Thérèse en roi de Hongrie réalisé par Schmidelli²⁵⁷ est reproduit de manière accrue sur le territoire hongrois. Le Musée de Bojnice, actuellement en Slovaquie, ancienne Hongrie royale, au demeurant une ancienne résidence des Pálffy, conserve un portrait de Marie-Thérèse, couronnée et en habit de couronnement hongrois, très similaire au portrait de la galerie de Presbourg. Cette huile non signée, de petites dimensions, a selon toute vraisemblance été réalisée par Daniel Schmidelli. Elle provient du château de la famille Zay à Uhrovec (P 26 et P 44)²⁵⁸. D'autres portraits très analogues de la souveraine en roi de Hongrie réalisés à la même époque par le peintre Daniel Schmidelli, sont aujourd'hui dispersés sur tout le territoire slovaque et hongrois actuel, autrement

²⁵³ Fidler, « Beiträge », *Ars* 1–3/1997, partie IV, p. 236: « Schmidelli Daniel, Maler in Presburg, 1742 wurde Schmidelli mit 180 fl. vom Pressburger Stadtmagistrat für das für die Ratstube des Pressburger Rathauses bestimmte lebensgroße Porträt der ungarischen Königin Maria Theresia honoriert ».

²⁵⁴ Fidler, « Beiträge », *Ars* 1–3/1996, partie III, p. 233: « Leuthner Johann Ehrenreich Gottlieb, Maler, 1729 malte er für die Ratstube des Pressburger Rathauses um 70 fl. ein lebensgroßes Bildnis des Kaisers Karls VI. ».

²⁵⁵ Fidler, « Beiträge », *Ars* 1–3/1996, partie III, pp. 225–239, p. 233.

²⁵⁶ Cette différence de numération ne peut pas être vraiment due à une réelle variation de la valeur du florin entre 1729 et 1742.

²⁵⁷ Földi-Dózsa, « Die ungarische Nationaltracht », pp. 25, 28; Grajciarová, Mraz, « Maria Theresia im ungarischen Krönungskleid »; Lechner, « Porträtmalerei », p. 81; Serfőző, « 'Männlich' und mächtig », p. 109; voir aussi Mraz, *Habsburgs Feste*; Petrová-Pleskotová, *Malíarstvo 18. storocia*, p. 89.

²⁵⁸ Papco, *Österreichisches Barock und die Slowakei*, pp. 456–457.

dit dans les différentes parties de l'ancienne Hongrie royale. Citons entre autres un portrait de Marie-Thérèse réalisé par Schmidelli qui se trouve actuellement au Musée de la ville minière de Banská Štiavnica, ancienne Schemnitz (P 25). Daniel Schmidelli exécute également un portrait de Marie-Thérèse, cette fois-ci en veuve, en 1775 pour l'hôtel de ville de Komárno (P 222)²⁵⁹, aujourd'hui au Musée Bojnice de Slovaquie. Au sein de la Hongrie royale, le peintre Schmidelli se spécialise donc dans les publics urbains et nobiliaires hongrois. Mentionnons le viennois Johann Joseph Hauzinger qui exécute aussi des portraits royaux de Marie-Thérèse et de Joseph II pour la ville de Presbourg vers 1773 (P 225)²⁶⁰.

Dans l'ensemble, des peintres locaux issus et actifs au sein des pays de la Monarchie, à l'exemple de Schmidelli en Hongrie, participent donc au processus de production de portraits de la souveraine. Même s'ils demeurent influencés par Vienne en raison de leur passage fréquent à l'Académie viennoise où ils sont en partie formés, ces peintres n'en sont pas moins tributaires et dépendants d'autres types de commanditaires comme en l'occurrence l'hôtel de ville de Presbourg ou celui de Komárno. Rappelons par ailleurs que différents types d'artistes venus d'horizons divers circulent au sein de l'Académie viennoise. Ainsi le portrait de Marie-Thérèse, qu'il soit réalisé par des peintres viennois, commandé par la cour, ou bien qu'il soit exécuté par des artistes issus d'autres localités, formés pour la plupart d'entre eux par l'Académie viennoise, offre une image assez homogène de la souveraine. Cette image est déjà en soi une image cosmopolite qui pourrait plutôt être considérée comme une image Habsbourg, reflétant les apports spécifiques des traditions régionales de la Monarchie sur le portrait royal.

Dans les années 1750, le peintre Johann Baptist Glunck (1696–1774), pour lequel nous ne disposons que de peu de données²⁶¹, exécute un portrait de Marie-Thérèse en habit de couronnement hongrois. Ce tableau se trouve aujourd'hui dans les collections Esterházy du château de Fertőd en Hongrie. Bien que les traits de la souveraine aient vieilli, le portrait ressemble au portrait réalisé par Schmidelli en 1742. Un portrait assez similaire à celui de Glunck (P 69, Figure 6) se trouve aussi à la Hofburg d'Innsbruck (P 68). L'impression d'influence mutuelle, d'interaction entre les peintres des diverses régions de la Monarchie, est ainsi confirmée.

²⁵⁹ Papco, *Rakísky barok*, p. 444.

²⁶⁰ Garas, *Magyarországi barokk festészet*, vol. 2, p. 222; Papco, *Rakísky barok*, vol. 2, p. 516.

²⁶¹ Trier, « Glunck ».



Figure 6: Johann Baptist Glunck ou B. Ilye Glunck²⁶² ? Marie-Thérèse en roi de Hongrie, huile sur toile, 248 x 154 cm, 1753, Accession Number : Gy/1046 (MG 4196), aujourd’hui au château de Fertőd en Hongrie. Eszterháza Kulturális, Kutató- és Fesztiválközpont : Közhasznu Nonprofit Kft. (Eszterháza Cultural, Research and Festival Centre Public Benefit Non-Profit LLC.)
 © Photographe: Miklós Sulyok.

Tout comme Schmidelli, Johann Zollinger est un artiste principalement actif à Presbourg²⁶³. Il a étudié à l’Académie viennoise sous Maulbertsch. C'est après 1765 qu'il exécute les portraits de l'empereur Joseph II et de Marie-Thérèse, aujourd’hui au Musée de la ville de Graz. Il offre une représentation traditionnelle de Marie-Thérèse veuve à côté des couronnes (P 172). Zollinger

262 L’inventaire du château désigne le peintre comme B. Ilye Glunck. Cette information nous a été fournie par Aron Tóth. Toutefois, nous renvoyons à l’article suivant : Serfőző, « Représentation Maria Theresias in Ungarn », p. 314.

263 Garas, *Magyarországi barokk festészet*, vol. 2, p. 263; Rudolf, Ulreich, *Karpatendeutsches Biographisches Lexikon*, p. 365 ; voir aussi éventuellement Petrová-Pleskotová, *Maliarstvo 18. storočia*, p. 110.

(Zollicher ou Zolliger) apparaît à plusieurs reprises dans les registres de comptes de la cour. Il exécute des portraits de Marie-Thérèse en buste et de moitié qui sont moins imposants que ceux de Martin van Meytens ou d'Anton von Maron. Zollinger est rémunéré en 1767 par la cour pour un portrait de la famille impériale. Puis, en 1773, 1776 et 1781, il est payé pour des portraits de Joseph II et en 1774 et 1776 pour des tableaux de Marie-Thérèse²⁶⁴.

À côté des peintres originaires de Presbourg et travaillant pour l'élite de la ville, d'autres peintres réalisent des portraits de Marie-Thérèse pour d'autres cités hongroises. Le portrait réalisé par Sámuel Horváth pour la ville de Balassagyarmat témoigne du caractère relativement homogène des portraits de Marie-Thérèse peints par des artistes locaux, non autrichiens. S'il faut très probablement renoncer à lui attribuer un beau portrait en reine de Hongrie datant des débuts du règne et provenant de la même ville (P 46)²⁶⁵, un autre tableau du corpus est signé « Sámuel Horváth pinxit 1760 » (P 22). Ce portrait se trouvait avant la seconde guerre mondiale dans l'hôtel de ville de Balassagyarmat, il est aujourd'hui exposé dans la Galerie historique de portraits du Musée National hongrois à Budapest.

Bien que disposant d'informations très restreintes au sujet du peintre, nous savons toutefois qu'Horváth était un artiste hongrois, actif entre 1760 et 1785. En 1763, il est désigné comme bourgeois de la ville d'Esztergom, et plus tard, en 1770, de la ville de Pest²⁶⁶. Portraitiste, il travaille notamment pour les princes de la famille Esterházy comme pour les autorités des villes hongroises. Le portrait de Marie-Thérèse peint par cet artiste hongrois ressemble beaucoup à ceux réalisés dans les autres provinces de la Monarchie. Contrairement à d'autres portraits de la reine, les éléments hongrois, notamment les habits, ne sont pas spécialement mis en valeur ici. Les peintres hongrois ne mettent pas toujours plus en évidence les insignes hongrois que les peintres autrichiens, révélant ainsi une forme de consensus implicite des peintres au sujet des modèles à reproduire.

Ces copies ne sont toutefois pas sans signification politique ni symbolique. Hormis le fait qu'elles témoignent d'un certain mimétisme social et d'attentes politiques, ces œuvres illustrent la popularité, si ce n'est le besoin d'images de la

²⁶⁴ Fleischer, *Das kunstgeschichtliche Material*, pp. 112, 136, 147, 154–157.

²⁶⁵ Buzási, « Bécsi festő ». Le chercheur slovaque Ján Papco a récemment proposé d'attribuer ce portrait au peintre Franz Anton Palko ; voir Papco, *Palko Studies II*, pp. 46–51, pp. 46–47, Figure 1, p. 432. Concernant Horváth, ou l'un des peintres dans la lignée d'Auerbach, des doutes ont été élevés au cours des dernières années concernant un portrait, le numéro P 46 de notre liste : il se pourrait que ce portrait de la souveraine, attribué au peintre Horváth, ait été en fait réalisé par le peintre Palko. Ce portrait, conservé dans les dépôts du Musée national hongrois, représente Marie-Thérèse en roi de Hongrie. Szinyei, *Die ungarische Nationalgalerie*, p. 121.

²⁶⁶ Garas, *Magyarországi barokk festészet*, vol. 2, p. 224.

souveraine au cœur de certaines provinces de la Monarchie, en particulier en Hongrie. Nous pouvons trouver des portraits similaires aux portraits viennois au sein du château de Kežmarok par exemple, dans l'ancienne Haute-Hongrie. Ce château possède ainsi quatre portraits de Marie-Thérèse qui ne sont ni datés ni signés, comme il est alors souvent d'usage, et qui proviennent de l'ancien hôtel de ville de Kežmarok (P 47, Figure 7, P 51, Figure 8, P 165, Figure 35, P 166, Figure 40). En s'appuyant sur l'analyse de la qualité d'exécution des tableaux, on peut supposer que ces portraits sont l'œuvre d'artistes moins célèbres qui imitent toutefois les modèles officiels viennois pour des commanditaires locaux plus ou moins fortunés. Marie-Thérèse est représentée de moitié, il s'agit sans aucun doute de copies exécutées par des peintres locaux et destinées aux autorités urbaines de Kežmarok. Un portrait représente Marie-Thérèse sans couronne, un autre à côté de la couronne hongroise, le dernier la montre en veuve et nous disposons enfin d'un double portrait de Marie-Thérèse veuve et de son corégent, son fils l'empereur Joseph II. Les



Figure 7: Artiste originaire d'Europe centrale, Marie-Thérèse, années 1740, 84,8 x 67,4 cm, Nr. MK 10251, château de Kežmarok, Foto Muzeum v Kežmarku, Slovaquie.

différents types de portraits représentatifs des étapes de la vie et du règne de Marie-Thérèse sont mis en avant. Dans l'ancienne ville minière de Banská Štiavnica, Schemnitz, au cœur des Tatras, le Musée de la Mine possède des portraits de Marie-Thérèse (par exemple P 49). Ce sont certainement des copies d'œuvres de Martin van Meytens exécutées par des artistes originaires d'Europe centrale pour les autorités locales de la ville, qui sont, elles, souvent d'origine germanique.

Ces copies et répliques de dimensions et de qualité diverses sont tributaires des ressources financières variables des destinataires mais aussi de la volonté des commanditaires de rivaliser les uns avec les autres. Dans tous les cas, la possession d'une image de Marie-Thérèse, qu'elle soit issue de l'atelier de Martin van Meytens ou d'un artiste local moins connu et disposant de peu de moyens, permet de représenter et d'incarner l'autorité royale, notamment dans des provinces éloignées. L'image royale de la souveraine est une image commandée auprès de multiples peintres dont les noms ne sont pas toujours passés à la postérité.



Figure 8: Artiste originaire d'Europe centrale, Marie-Thérèse, années 1750, 85,5 x 70 cm, Nr. MK 52, château de Kežmarok, Foto Muzeum v Kežmarku, Slovaquie.

Le portrait Figure 7 de Marie-Thérèse, exécuté probablement au début des années 1740, est très certainement l'œuvre d'un artiste originaire d'Europe centrale qui reproduit des modèles convenus de portraits (P 47, Figure 7). Ce tableau était conservé dans l'hôtel de ville de Kežmarok, qui possédait également d'autres copies de tableaux de Marie-Thérèse, comme l'atteste le portrait (P 51 Figure 8), réalisé probablement dans les années 1750 et qui représente la souveraine à côté de la couronne de Hongrie.

6 Le cas particulier des Pays-Bas autrichiens et de leurs cités

Les peintres d'autres provinces très éloignées de Vienne réalisent également des portraits de Marie-Thérèse. C'est en particulier le cas d'artistes issus des Pays-Bas autrichiens, qui sont imprégnés d'une tradition artistique ancienne, en particulier en matière de portraits. Les peintres d'origine flamande imitent en bien des cas les portraits viennois, comme l'atteste l'exemple du directeur de l'Académie de Bruges, Matthias de Visch, qui réalise pour sa ville en 1749 une copie exacte de l'original peint par Martin van Meytens et envoyé à la ville de Gand. Les peintres font toutefois parfois preuve d'originalité par rapport aux portraits viennois. On peut supposer qu'ils suivent leurs propres traditions et modèles de référence, comme l'atteste le portrait équestre de l'hôtel de ville de Bruxelles commandé par la cité bruxelloise (P 84, Figure 36).

Les Pays-Bas autrichiens, anciens Pays-Bas espagnols, sont une riche et ancienne région artistique où la production d'œuvres d'art foisonne depuis des siècles. Pour mieux comprendre la signification des portraits de Marie-Thérèse localisés dans cette province, il faut rappeler l'activité de son gouverneur, le prince Charles de Lorraine qui arrive en 1736 à Vienne avec son frère, le futur empereur François Etienne. Charles de Lorraine et son entourage ne s'installent dans les Pays-Bas qu'à partir de 1749, lorsque le pays repasse sous domination autrichienne. Charles conserve son poste de gouverneur général des Pays-Bas autrichiens jusqu'à sa mort en 1780²⁶⁷. Il encourage le développement artistique des régions septentrionales de la Monarchie, en soutenant les académies des beaux-arts²⁶⁸.

²⁶⁷ Galand, *Charles de Lorraine*, pp. 22–37 ; Galand, « Les Lorrains à la cour de Bruxelles », pp. 131–132.

²⁶⁸ Galand, *Charles de Lorraine*, p. 28.

Certains peintres sont sous la protection du gouverneur Charles de Lorraine, par l'intermédiaire notamment des académies ou celui de sa cour bruxelloise. Dans le groupe des peintres proches de Charles de Lorraine, auteurs de portraits de Marie-Thérèse, nous pouvons citer Jean-Pierre Sauvage, né en 1699 à Luxembourg et mort en 1780 à Bruxelles. L'artiste réalise plusieurs portraits de Marie-Thérèse, en particulier en 1750 pour l'hôtel des États à Luxembourg, actuellement le palais grand-ducal (P 34)²⁶⁹. Un portrait de la souveraine s'y trouve aujourd'hui encore. Dès 1750 et jusqu'en 1780, Sauvage devient le peintre particulier du prince Charles de Lorraine, et dès 1759, le peintre de la cour du gouverneur général des Pays-Bas. Il exécute plusieurs portraits de Charles de Lorraine et travaille aussi pour Cobenzl, le ministre plénipotentiaire, ainsi que pour une clientèle à Bruxelles, au Luxembourg comme dans l'ensemble des Pays-Bas autrichiens²⁷⁰. Dans le portrait qu'il réalise de Marie-Thérèse, la souveraine est représentée de moitié à côté de la couronne de Hongrie. Il obtient aussi par la suite le titre de peintre de cour de Marie-Thérèse. Deux portraits de l'empereur François I^{er} et de Marie-Thérèse, signés « J. P. Sauvage pinxit 1765 », sont recensés dans le Musée des Beaux-Arts de Bruxelles (P 248), un autre portrait de la souveraine date de 1768 et se trouve dans les réserves du Musée d'Ostende²⁷¹.

Hormis les grandes aides financières et une certaine forme de soutien populaire que la région des Pays-Bas apporte à la Monarchie, et plus particulièrement à Marie-Thérèse, la souveraine reçoit de la province des troupes pour la guerre de Succession et pour la guerre de Sept Ans²⁷². Plusieurs généraux sont en effet originaires de cette province, ainsi que les maréchaux de camp Charles duc d'Arenberg, les princes Ferdinand et Claude de Ligne ou le comte Gobert d'Aspremont Lynden²⁷³. La cour de Bruxelles connaît ainsi sous le règne de Marie-Thérèse et la protection de son beau-frère Charles de Lorraine une période de faste et de gloire qui lui permet d'employer des artistes, dont l'une des missions essentielles est de reproduire le portrait royal²⁷⁴.

Si pour les Presbourgeois, le portrait de Marie-Thérèse exécuté par Schmidelli pour l'hôtel de ville reste une image marquante de la représentation de la

²⁶⁹ En mai 1744 a lieu l'inauguration de Marie-Thérèse comme duchesse de Luxembourg et comtesse de Chiny ; voir May, *Marie-Thérèse Duchesse de Luxembourg*, p. 4.

²⁷⁰ Pacco, « Sauvage », p. 877.

²⁷¹ Thieme Becker, vol. 29/30, p. 499. Sauvage obtient selon le Thieme Becker le titre d'*Hofmaler* de la part de Marie-Thérèse.

²⁷² Englebert, « Maria Theresia als Landesmutter der Niederlande », p. 114.

²⁷³ Englebert, « Maria Theresia als Landesmutter der Niederlande », p. 114.

²⁷⁴ Galand, « Charles de Lorraine et la vie artistique ».

personne royale, de même pour les Bruxellois, l'image de la souveraine est étroitement liée au portrait équestre de Marie-Thérèse exposé dès cette période dans leur hôtel de ville, même si ce portrait royal n'est pas la seule image de leur reine. Les images viennoises ne sont alors pas les seules images de référence lorsque l'on pense aux portraits de Marie-Thérèse. Les images commandées par des personnalités locales auprès d'artistes locaux deviennent aussi à leur manière des images de référence de Marie-Thérèse, si l'on se base en particulier sur les reproductions qui se trouvent aujourd'hui encore dans les manuels scolaires ou dans les ouvrages scientifiques.

Les portraits équestres des peintres Jean-Baptiste Millé à l'hôtel de ville de Bruxelles et de François Eisen au Musée lorrain de Nancy représentent Marie-Thérèse dans une attitude de chef de guerre victorieux. Penchons-nous un peu plus sur Jean-Baptiste (ou Jean-Ferdinand) Millé (1701–1784), c'est un artiste bruxellois spécialiste de peinture d'histoire, élève de Sieger Jacques van Helmont, apprenti en 1714, puis reçu franc-maître en 1731. Plus tard, il devient professeur à l'Académie de peinture, de sculpture et d'architecture de Bruxelles entre 1734 et 1762²⁷⁵. Jean-Baptiste Descamps dans son *Voyage pittoresque de la Flandre et du Brabant* (1769) évoque plusieurs œuvres de Millé dans les églises de Bruxelles et à la Maison du Roi, l'hôtel de ville de Bruxelles, où se trouve aujourd'hui encore le très beau portrait équestre de Marie-Thérèse (P 84, Figure 36)²⁷⁶. Vers 1750, probablement sur les ordres de la commune de Bruxelles, Millé réalise en effet un portrait équestre de la souveraine²⁷⁷. La ville avait coutume de commander un portrait de tout souverain, dès son accession au trône, afin de le placer sous le dais situé dans la salle du conseil de l'hôtel de ville²⁷⁸. On peut aujourd'hui encore voir ce tableau dans le vestibule du premier étage de l'hôtel de ville de Bruxelles à côté des portraits d'autres représentants du pouvoir autrichien comme Charles VI, Marie-Élisabeth sœur de Charles VI qui fut gouvernante des Pays-Bas ainsi que la fille de Marie-Thérèse, Marie-Christine et son époux Albert de Saxe-Teschen. L'hôtel de ville de Bruxelles possède aussi un

²⁷⁵ Il était probablement le fils de Philippe Mislé, qui fut doyen du métier des peintres, des vitriers et des batteurs d'or en 1716. Jean-Baptiste (ou Jean-Ferdinand?) Millé fut à son tour reçu dans la corporation en 1729. Au sein de l'Académie de Bruxelles, Millé fut remplacé en 1766 par le Brugeois Verschoot et se spécialisa dans la réalisation de sujets religieux et de portraits. Thieme Becker, vol. 23/24, p. 562. Voir aussi la notice bibliographique de l'Institut royal du patrimoine artistique de Bruxelles, rédacteur, Pacco Ma. Pacco, « Millé », p. 746.

²⁷⁶ Descamps, *Voyage pittoresque*, p. 86 ; Pacco, « Millé », p. 746.

²⁷⁷ Nous reparlerons de ce portrait dans le chapitre V et dans le chapitre IX.

²⁷⁸ Thieme Becker, vol. 23/24, p. 562. Voir la notice biographique au sujet de Millé. Le portrait de Marie-Thérèse à cheval à l'hôtel de ville de Bruxelles y est mentionné. Pacco, « Millé », p. 746.

autre portrait de moitié de Marie-Thérèse, posant de manière gracieuse. Ce portrait a été réalisé par un artiste du nom de Jérôme ou Hieronymus Doffy²⁷⁹ (P 83, Figure 9) et fait partie d'une série qui se trouvait dans les greniers de l'hôtel de ville²⁸⁰. De même qu'il mentionne les portraits de Millé, Jean-Baptiste Descamps évoque aussi l'exposition d'un des portraits de Doffy représentant Marie-Thérèse au sein de l'hôtel de ville de Bruxelles²⁸¹.



Figure 9: Hieronymus Doffy, portrait de Marie-Thérèse réalisé entre 1745 et 1750, 130 x 108 cm, Inv Nr K 1900/28, Hôtel de Ville de Bruxelles, Musée de la Maison du Roi, Belgique, Collection des Musées de la Ville de Bruxelles, Belgique.

279 Sander, *Beschreibung seiner Reisen*, pp. 431–433 et voir le chapitre VI sur ce tableau.

280 Merci notamment à Bérengère de Laveleye pour les informations auxquelles elle nous a permis d'accéder. Sur Doffy, on ne sait que très peu de choses sur ce peintre; voir Dosière, « Doffy ».

281 Descamps, *Voyage pittoresque*, p. 86.

Comparaison entre le peintre de Lier, Henrart, et Jérôme Doffy, une imitation ?

Ce portrait réalisé par le peintre bruxellois Jérôme Doffy (P 83, Figure 9) entre 1745 et 1750 ressemble assez au portrait de Marie-Thérèse commandé à peu près à la même époque par la ville de Lier et qui s'y trouve toujours. Un portrait de Marie-Thérèse réalisé par un certain Henrart vers 1745, lors de la reconstruction de l'hôtel de ville de Lier (P 82), est une commande de sa ville de Lier. Cet Henrart n'est pas connu, il pourrait s'agir en fait d'un peintre anonyme²⁸². Dans ce portrait, la jeune souveraine est représentée debout, sa main droite posée sur une couronne tandis que sa main gauche tient de manière féminine le manteau royal, le regard rivé sur le spectateur. Les deux peintres flamands de Lier et de Bruxelles pourraient s'être inspirés mutuellement. Dans tous les cas, la souveraine entre en scène gracieuse et noble.

Des peintres locaux issus des provinces de la Monarchie, même des plus excentrées comme les Pays-Bas autrichiens, livrent pour les autorités régionales des images de Marie-Thérèse. Ces représentations oscillent entre un portrait plus original de la souveraine (des artistes comme Millé ou Eisen réalisent des portraits équestres de Marie-Thérèse²⁸³) et une image plus habituelle de la souveraine, représentée à côté des couronnes, comme l'atteste le portrait de Doffy peignant Marie-Thérèse à côté des couronnes (P 83, Figure 9).

Autre artiste d'origine flamande, François Eisen (vers 1695–1778) exécute également un portrait équestre de Marie-Thérèse. Ce tableau n'est pas sans rappeler celui de Millé pour Bruxelles (P 84, Figure 36). Le portrait d'Eisen se trouve actuellement au Musée lorrain de Nancy (P 85, Figure 37). Peintre de sujets religieux, de scènes de genre, portraitiste et graveur, François Eisen est d'origine bruxelloise²⁸⁴. Il a pu voir le portrait équestre de Millé à l'hôtel de ville de Bruxelles et s'en inspirer par la suite lorsqu'il réalise à la fin des années 1750 des portraits équestres du couple impérial.

²⁸² Lens, Mortelmans, *Gids voor oud Lier*, p. 19. Dans ce document, un portrait de la souveraine réalisé par un certain Henrart est mentionné.

²⁸³ En soi, il s'agit d'une représentation assez commune du souverain triomphant, mais originale en comparaison du reste du corpus.

²⁸⁴ Père du célèbre artiste Charles Eisen, François Eisen travaille tout d'abord à Valenciennes où il est principalement occupé à exécuter des commandes pour des églises et des couvents. Il aurait été membre de l'Académie de Rouen en 1745. À cause de la guerre, il quitte Valenciennes pour Bruxelles en 1747 ; voir Jacobs, « Eisen » ; Raux, « Eisen ».

Autre peintre issu de ces régions, Matthias de Visch est particulièrement prisé par la haute société de Bruges, où il occupe la fonction de directeur de l'Académie, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre²⁸⁵. Il a pu contempler et s'inspirer des tableaux du peintre officiel, Martin van Meytens. De Visch reproduit des portraits de Marie-Thérèse en particulier pour les hôtels de ville de Bruges et d'Ostende.

À l'occasion de la paix d'Aix-la-Chapelle de 1748, qui met fin à la Guerre de Succession d'Autriche²⁸⁶, la ville de Bruges commande deux portraits de Marie-Thérèse à Matthias de Visch, destinés à l'hôtel de ville. Le peintre demande alors aux députés des états de Flandre l'autorisation de recopier et de reproduire le portrait de Gand (P 122) que la souveraine leur a offert en 1745 ; il obtient la permission le 1^{er} juin 1749 de se rendre à Gand afin d'y réaliser le portrait commandé par la ville de Bruges²⁸⁷. En tant que directeur de l'Académie de Bruges, De Visch se tourne tout naturellement vers les portraits du peintre officiel Martin van Meytens afin de fournir à la ville de Bruges, très éloignée du centre viennois, une représentation de Marie-Thérèse vêtue d'une robe de dentelle locale qui renvoie ainsi à une branche d'activité importante non seulement à Gand mais aussi à Bruges et à Bruxelles²⁸⁸. C'est une manière de personnaliser le rapport de la souveraine avec ses pays par certains insignes distinctifs et typiques des pays représentés, insignes que les peintres flamands mais aussi Martin van Meytens tendent à privilégier.

De Visch s'inspire donc de certains modèles officiels viennois bien précis pour satisfaire ses commanditaires brugeois. Tout en notant une certaine rivalité entre les deux villes de Bruges et de Gand pour posséder une représentation similaire de Marie-Thérèse, cet exemple illustre une fois de plus que les portraits modèles de Martin van Meytens font l'objet d'une reconnaissance et d'une imitation générale. Ces modèles picturaux viennois imités semblent en effet une référence.

²⁸⁵ Fornari, Jacobs, « De Visch »; Dendooven, « Les collections d'artistes à Bruges », p. 108 et p. 114.

²⁸⁶ Anderson, *The War of the Austrian Succession*, pp. 193–209.

²⁸⁷ Meulemeester, « Mathias de Visch », pp. 299–300. Sur De Visch, voir aussi Thieme Becker, vol. 34, p. 403. Des portraits de Marie-Thérèse par De Visch sont mentionnés comme des copies d'après Meytens pour l'hôtel de ville de Bruges et pour celui d'Ostende.

²⁸⁸ Voir chapitres V et VIII.



Figure 10: Matthias de Visch, Marie-Thérèse, 1750, 274 x 204 cm, Inv. Nr. 0000 GRO 0451.I, Hôtel de ville de Bruges, Belgique, Source: Musea Brugge, Lukasweb.be-Art in Flanders, photo: Hugo Maertens, Musea Brugge, www.artinflanders.be.

Ce grand portrait conservé au Musée de la ville de Bruges est réalisé dans les années 1750 par le peintre De Visch pour l'hôtel de ville brugeois (P 123, Figure 10). De Visch peint aussi en 1749–1750 un second portrait de Marie-Thérèse pour la ville de Bruges (P 124, Figure 11).

Ce second portrait réalisé par De Visch pour l'hôtel de ville de Bruges, représente Marie-Thérèse d'une manière évoquant davantage l'image d'une patriarcale flamande. Les traits et la robustesse de la souveraine sont plus accentués que dans les portraits de Meytens. Le portrait, signé en bas sur le côté droit « M. de Visch 1749 », est commandé en 1749 après que les Pays-Bas sont repassés sous domination des Habsbourg (P 124, Figure 11). Ce tableau peut être considéré comme une composition et une élaboration assez libres à partir d'un portrait de Liotard.



Figure 11: Matthias de Visch, Marie-Thérèse, 1749–1750, 234 x 149 cm, Inv. Nr. 0000 GRO 0443.I, Hôtel de ville de Bruges, Belgique, Source: Musea Brugge, Lukasweb.be-Art in Flanders, photo: Hugo Maertens, Musea Brugge, www.artinflanders.be.

On observe que par leur manière de peindre, les artistes, qui travaillent pour d'autres commanditaires que Marie-Thérèse ou la cour de Vienne, s'adaptent à leur public régional, tout en restant influencés par le centre viennois. De ces deux portraits, l'un peut être considéré comme un portrait « viennois », s'inspirant trait pour trait du modèle de Martin van Meytens, le second est davantage une composition réalisée à partir des éléments du portrait officiel de Vienne, comme l'atteste la représentation de la couronne de Hongrie en premier plan, auquel certains traits locaux ont été rajoutés, notamment dans la physionomie de Marie-Thérèse.

Ces différents exemples d'artistes issus des pays de la Monarchie comme de toute l'Europe témoignent du cosmopolitisme des peintres du portrait de Marie-Thérèse. Les artistes offrent un angle d'étude intéressant des différentes dynamiques d'imitation et de création à l'œuvre au sein de ces cercles liés aux pouvoirs

dans l'ensemble de la Monarchie. Les artistes actifs dans cette région ainsi que les académies locales tendent à s'inspirer, si ce n'est à imiter la composition officielle viennoise, en ajoutant toutefois des éléments d'inspiration locale.

Les portraits, et les portraitistes des souverains Habsbourg, sont ainsi très présents dans les Pays-Bas autrichiens, ce qui ne date pas du règne de Marie-Thérèse²⁸⁹. Les origines de ces peintres, le lieu où ils peignent, et le public auquel ils s'adressent, constituent des facteurs déterminants pour leur façon de représenter la souveraine, avec parfois un motif iconographique que l'on ne retrouve pas dans les autres provinces de la Monarchie. C'est le cas pour les portraits équestres et pour certains tableaux du peintre brugeois De Visch, où la phisyonomie et la corpulence de Marie-Thérèse diffèrent des portraits viennois de Meytens.

Terminons notre présentation des peintres locaux par l'Italie.

7 L'Italie

Les portraits de Martin van Meytens sont imités et recopiés tout au long du règne, rappelons d'ailleurs que les copies font partie des principales et parfois des uniques sources concernant la réception des tableaux dont nous disposons aujourd'hui encore. C'est ainsi que l'on retrouve des répliques et copies des portraits de Meytens en Italie, à Milan (P 106, P 107), à Mantoue (P 227), à Trieste (P 206), à Florence (P 3) et à Gorizia (P 118). Comme nous l'avons mentionné un peu plus haut, un certain Gabriello Mattei peint un peu avant le début du règne de Marie-Thérèse un portrait de celle-ci (P 3)²⁹⁰. Ce tableau est réalisé peu après son mariage avec François Etienne qui devient alors grand-duc de Toscane. Ce portrait ressemble beaucoup à celui peint par Meytens à la même époque (P 4).

Pietro Paolo Pessina (P 107)²⁹¹, peintre originaire de Milan, exécute entre 1750 et 1770 un portrait, qui se trouve aujourd'hui au Castello Sforzesco à Milan, inspiré du modèle officiel de Martin van Meytens très répandu autour de 1745²⁹². Ce modèle diffuse l'image de la reine en robe de soie bleue, en pied, de

²⁸⁹ Concernant l'intérêt des Habsbourg pour certains artistes flamands, voir notamment Polleroß, « Auftraggeber und Funktionen barocker Kunst in Österreich », p. 19.

²⁹⁰ Meloni Trkulja, « 72. Bildnis der Maria Theresia von Österreich », p. 145.

²⁹¹ Pessina aurait-il été membre de l'Académie de Milan ? Nous ne disposons pas d'informations suffisantes à ce sujet pour l'affirmer mais ce n'est pas impossible.

²⁹² Pirovano, Bianchi Eugenia, *Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco*, Pinacoteca, pp. 188–191. Un portrait similaire au portrait P 107 de Pessina se trouve à Turin au Museo Nazionale del Risorgimento Italiano.

profil, avec quatre couronnes, la couronne héraldique étant représentée au-devant. L'original est certainement un portrait en pied de Martin van Meytens conservé à Milan dans la Surintendance des Biens de l'Environnement et de l'Architecture de Lombardie (ou Surintendance pour le patrimoine environnemental et architectural) (P 106)²⁹³. La ville de Milan a probablement commandé une copie du portrait officiel de Martin van Meytens et l'a vraisemblablement fait réaliser par l'un des membres de son Académie laquelle, à l'instar de son homologue viennoise, encadre de plus en plus la formation des artistes.

D'autres copies des portraits officiels de Marie-Thérèse sont commandées par les élites présentes en Italie. Un portrait de Marie-Thérèse est ainsi conservé dans la ville de Gorizia. C'est une copie d'un tableau exécuté vers la même époque par Martin van Meytens. Le portrait de relativement petites dimensions se trouve dans *la curia arcivescovile*, le Palais archiépiscopal de Gorizia (P 118). Ce tableau est signé et désigné comme la propriété de l'administration provinciale de Gorizia. Une inscription indique les noms des artisans de Gorizia qui ont réalisé le cadre du tableau en 1749, Antonius Prestinti *Caelator*-et F.L. Francesco Lampi²⁹⁴.

8 Conclusion

L'image de Marie-Thérèse est ainsi également construite par une initiative extérieure à Vienne. Les peintres travaillent certes pour le pouvoir royal mais parfois aussi exclusivement pour des institutions ou pour des particuliers issus des différents pays sous souveraineté des Habsbourg au XVIII^e siècle. En Hongrie mais aussi dans les Pays-Bas autrichiens, les exemples sont particulièrement intéressants. Le peintre luxembourgeois Jean-Pierre Sauvage, par exemple, a travaillé pour le compte de Charles de Lorraine, gouverneur des Pays-Bas, tandis que le peintre flamand Matthias de Visch a, quant à lui, œuvré pour les autorités urbaines de la ville de Bruges. Les peintres qui travaillent pour des commanditaires hors de l'espace viennois, ne représentent certes pas la majorité des portraits du corpus. Si tous les peintres ne travaillent ni à Vienne ni pour Vienne, ils participent toutefois tous à l'élaboration du portrait de Marie-Thérèse.

²⁹³ Soprintendenza ai Beni Ambientali e Architettonici della Lombardia. Pirovano, Bianchi, Museo d'Arte Antica del Castello Sforzesco, p. 190.

²⁹⁴ Des artistes, Prestinti et Lampi, ont fait le cadre, pas le tableau. Il est en effet nécessaire de distinguer le portrait du cadre. Seul le cadre est décrit comme la propriété de l'Administration provinciale. Voir le catalogue Coronini Cronberg, « Anonimo secolo XVIII, Ritratto dell'imperatrice Maria Teresa », p. 40.

Conclusion

Les peintres, en particulier dans leur fonction de portraitistes, sont des agents essentiels de la représentation de Marie-Thérèse et de la mise en place de différentes images du pouvoir. Les portraits de Martin van Meytens et des autres artistes issus souvent des diverses provinces de la Monarchie semblent s'influencer mutuellement de telle façon qu'il est difficile de dire quel portrait réalisé par quel artiste a vraiment pu servir de prototype aux autres modèles. Même si certains portraits de Martin van Meytens ont sans aucun doute été des modèles pour des versions ultérieures, l'art de Meytens est également imprégné par le contexte Habsbourg de la Monarchie dans lequel il se déploie, c'est-à-dire par la diversité des pays de la Monarchie ainsi que par les influences française et espagnole. Fortement marqué par l'Académie de Vienne, l'art officiel inspire le style et la composition picturale des académies provinciales éloignées comme celle de Bruges, de Bruxelles ou de Milan qui reçoivent et réinterprètent toutefois l'image royale avec leurs propres cultures et traditions. Les images fabriquées par l'atelier de Martin van Meytens sont diffusées et popularisées dans les cercles gravitant autour du pouvoir. Autrement dit, il s'agit d'une question d'équilibre entre l'initiative et l'influence du pouvoir monarchique et celles des élites locales.

La frontière entre le peintre de cour et le peintre « académicien » est de plus en plus ténue car la circulation entre la cour et l'Académie, sorte de passage obligé, ou du moins convenu, devient elle-même plus perméable. La plupart des artistes connus et bien documentés sont formés à Vienne. On assiste au passage du *Hof- und Kammermaler*, artiste davantage attaché à la cour de Vienne et au prince, à l'*Akademiemaler*, peintre davantage attaché à l'Académie. Cette formation académique témoigne d'une certaine étatisation qui pèse beaucoup sur la production de portraits de Marie-Thérèse. Cette période de relatif encadrement de l'activité artistique accompagne la multiplication des académies à Vienne, à Milan ou Bruxelles et Bruges, bien que le travail en atelier reste une composante essentielle du travail artistique. C'est en effet la répartition des tâches entre les peintres d'un même atelier qui permet la composition en grande série des portraits. Le fonctionnement de l'atelier du peintre officiel Martin van Meytens en témoigne particulièrement tout comme les multiples œuvres non signées de l'artiste, exécutées par les membres de son atelier. Le peintre et son entourage exécutent une image reconnaissable du pouvoir, compréhensible rapidement par les sujets, en l'occurrence par les élites, et qu'il est ensuite aisément de recopier en grand nombre d'exemplaires.

Si la manière de peindre de l'artiste suédois Martin van Meytens peut être considérée comme une référence en matière de portrait de Marie-Thérèse, beaucoup d'autres peintres au service d'abbayes ou encore d'institutions communau-

les, apparaissent comme de remarquables copistes qui exécutent très fidèlement des répliques des œuvres du grand maître viennois. Ces copistes sont aussi des artistes plus isolés, moins tributaires de la cour de Vienne, qui peuvent disposer d'une certaine renommée comme Johann Schmidt ou Joseph Kremer, et qui travaillent de façon plus ponctuelle autour d'un portrait de Marie-Thérèse. Malgré l'encadrement viennois et royal, la demande et la production de portraits fonctionnent de manière assez autonome. La commande et le travail des artistes ne sont pas liés à un seul commanditaire ni à un seul endroit.

Le fait de privilégier une image assez traditionnelle de la souveraine en majesté aux côtés de ses couronnes, celle représentée surtout par Meytens, semble être un choix d'efficacité et de simplicité. C'est aussi le signe d'un peintre, en l'occurrence Meytens et son atelier, qui sait s'adapter aux attentes de ses publics et au goût de son époque. D'une manière générale, le portrait royal doit être facilement reconnaissable afin d'être reproduit le plus rapidement possible en de nombreux exemplaires et de remplir sa fonction de substitution symbolique de la souveraine absente. Il est également nécessaire qu'il soit interprété par les spectateurs d'une manière prévisible pour les commanditaires.

Les portraits, en tant que mises en scène, sont eux-mêmes influencés par le propre style, le propre talent ainsi que par les traditions des peintres. En plus de respecter les règles classiques de représentation, les artistes peignent également avec leur sensibilité, leur expérience personnelle et leurs particularités. C'est ce qui rend l'œuvre de chaque peintre unique en son genre et donc chaque portrait de Marie-Thérèse exceptionnel, même lorsqu'il s'agit d'une copie d'un tableau de Meytens, lui-même influencé par les diverses tendances et pratiques picturales des pays de la Monarchie. De même, la représentation de Marie-Thérèse par rapport à celle de ses contemporains ou des autres membres de sa lignée est particulièrement exceptionnelle tout en s'inscrivant dans une tradition Habsbourg. En étroite association avec Marie-Thérèse, la cour et l'Académie de Vienne, les artistes élaborent des énoncés figuratifs sur la Monarchie. Ni les archives ni l'analyse des portraits ne nous permettent d'assurer que Marie-Thérèse et la cour aient voulu imposer un véritable programme politique au moyen d'objets artistiques. Toutefois, ce programme peut se réaliser de manière plus ou moins silencieuse, c'est-à-dire sans que le besoin de le traduire formellement par écrit se soit fait sentir mais plutôt de manière indirecte, par mimétisme entre peintres par exemple, traduisant ainsi une volonté plus ou moins consciente de participer à la mystique monarchique *maria-thérésienne*. À travers leurs œuvres, les peintres répondent aux demandes formulées par différents types de commanditaires, Marie-Thérèse elle-même ou bien les villes, états, nobles et ecclésiastiques des royaumes et des provinces. Influencés par les tendances françaises mais aussi par les courants italiens ou flamands ainsi que par les mouvements issus des provinces de la Monar-

chie, les artistes manifestent particulièrement bien la diversité de la Monarchie des Habsbourg-Lorraine à laquelle le centre viennois donne toutefois une unité. Les peintres de la Monarchie sont enrichis de l'apport des différents pays. Le centre d'impulsion de cette dynamique artistique est Vienne. La capitale joue un rôle décisif en organisant une forme de centralisation au niveau de la formation des peintres, au travers de l'Académie notamment, même si l'apport des différents territoires ne peut être négligé. Étrangers ou originaires des diverses provinces sous souveraineté Habsbourg, les artistes restent influencés par Vienne où la plupart d'entre eux sont formés à l'Académie. Ils contribuent ainsi à faire de la capitale habsbourgeoise un centre artistique où se forme en coopération avec les pays de la Monarchie l'image royale. Il s'agit bien d'une action réciproque.

Au cours des quarante années du règne, il existe autant de peintres que de styles et de façons de peindre, qui, réunis ensemble, composent l'image de Marie-Thérèse, qui reste cependant homogène. Comme il a été mentionné, la souveraine accorde une prédilection particulière aux portraits proposés par Martin van Meytens si l'on tient à la réputation de Meytens et au nombre de portraits qui lui sont attribués, à lui et à son atelier.

D'autres artistes comme Franz Anton Palko ou Martin Johann Schmidt exécutent, quant à eux, des portraits pour des institutions ecclésiastiques. Des peintres provinciaux comme Daniel Schmidelli, Jean-Baptiste Millé ou encore Matthias de Visch travaillent pour les hôtels de ville hongrois et flamands, Presbourg, Ko-márnó, Bruges et Bruxelles, alors que le peintre fribourgeois Joseph Rösch réalise un portrait de la souveraine et de son fils Joseph pour l'université de Fribourg.

Toutefois, à la fin du règne, après la mort de Meytens en 1770, Marie-Thérèse ne trouve plus de peintre, d'une renommée semblable à celle de Meytens, à qui elle puisse confier tant de commandes. Peut-être a-t-elle aussi quelque peu perdu l'engouement pour la diffusion de son portrait. Toutefois, la multitude de peintres qui s'attellent à son portrait durant les deux dernières décennies du règne laisse supposer que le portrait de la souveraine veuve est plus populaire que jamais. Dans les années 1770, Anton von Maron exécute quelques portraits encore majestueux de Marie-Thérèse mais ceux-ci n'égalent pas pour autant, en nombre du moins, les portraits de Meytens. Maron, ainsi qu'une multitude d'autres artistes, répand durant cette décennie l'image d'une impératrice veuve assidue au travail. Les tableaux, plus simples et surtout plus sobres, de Joseph Ducreux ou encore de Jean-Étienne Liotard, mais aussi les multiples représentations plus officielles réalisées par beaucoup d'artistes, Anton von Maron, Joseph Hickel, Johannes Tusch, Hubert Maurer, semblent désormais mieux lui correspondre et surtout suffire à la diffusion de son image. Les œuvres des peintres des dernières décennies du règne, et la composition artistique des tableaux que ces derniers exécutent, reflètent parfois l'évolution des conceptions étatiques et artistiques au cours du XVIII^e siècle.

Parallèlement à l'activité de la cour, les ecclésiastiques, les couvents et les nobles font eux aussi partie des principaux commanditaires et clients des artistes. En plus de leur occupation à la cour, au service des monarques, les peintres ne refusent pas de servir ces clients, parfois plus riches et plus libéraux que les souverains. Le statut du peintre de cour n'est jamais, même pour Meytens, si exclusif qu'il ne l'empêche de travailler pour d'autres commanditaires, au contraire. N'oublions pas les familles nobles qui passent directement commande auprès de Meytens.

Aux plus hauts échelons de la Monarchie des Habsbourg, les liens entre les aristocraties des différents pays de la Monarchie se retrouvent aussi dans le domaine artistique et culturel, notamment en ce qui concerne le genre du portrait²⁹⁵. Les grandes familles comme les Schwarzenberg, les Harrach, les Esterházy, les Pálffy, les Batthyány ou les Liechtenstein entretiennent des liens avec l'aristocratie viennoise, certaines d'entre elles en font même partie. Elles résident d'ailleurs souvent dans leurs palais viennois. Certains peintres comme Martin van Meytens ou Daniel Schmidelli se font ainsi connaître au sein de ce microcosme.

Selon les aires géographiques où ils travaillent, les artistes sont certes soumis à différentes références artistiques et culturelles qui influencent leur manière de représenter Marie-Thérèse, mais ils n'en proposent pas moins dans l'ensemble les mêmes types de portraits. À cet égard, l'analyse des peintres peut être lue comme le reflet du fonctionnement de la Monarchie. L'imitation de l'art du peintre officiel Martin van Meytens, l'assimilation de modèles picturaux transmis par Vienne, en particulier du modèle académique, mais qui s'appuie aussi sur les tendances régionales, n'est pas sans refléter le processus d'intégration des provinces dans l'ensemble territorial réuni par la Maison d'Autriche.

Les peintres se font bien les relais des mêmes modèles officiels de portraits de Marie-Thérèse. Ils apparaissent comme les premiers techniciens²⁹⁶ à l'œuvre pour réaliser et diffuser l'image de Marie-Thérèse et au fond pour esquisser celle de l'État.

Plus de la moitié des portraits du corpus se distinguent par leur taille impressionnante, souvent en pied. Les autres tableaux, l'autre moitié environ du corpus, sont souvent de facture plus modeste, représentant la souveraine de moitié, et donnent une impression moins somptueuse. Il n'est pas nécessaire ni toujours possible d'avoir un portrait original réalisé par Martin van Meytens en personne pour témoigner de sa loyauté envers la dynastie régnante. Une copie de

²⁹⁵ Sur ce point, voir notamment Buzási, « Porträts, Maler, Mäzene ».

²⁹⁶ Par techniciens, nous entendons le sens que les artistes mettent dans leur art et dans leur technique au service du pouvoir, c'est ainsi que nous l'entendons.

dimension plus modeste, par exemple, peut suffire à démontrer son attachement à la souveraine et à la Maison d'Autriche. La légitimation fonctionne alors tout aussi bien. Les artistes sont les premiers à permettre l'apparition du portrait en tant qu'œuvre d'art grâce à leur talent, leur art, leur formation et leurs traditions.

Les artistes sont les membres d'un certain groupe social, tandis que leurs commanditaires font partie d'autres groupes sociaux²⁹⁷, en règle générale de statuts et de rangs supérieurs à ceux des peintres, tels les nobles, les ecclésiastiques et la cour impériale. Le portrait apparaît dans un cadre particulier où différents acteurs entrent en jeu, qu'il s'agisse des peintres, des commanditaires ou des clients, qui sont souvent les commanditaires des portraits. Les peintres n'agissent donc jamais seuls. Les portraits de Marie-Thérèse sont le résultat des relations de tous ceux qui sont impliqués dans les circuits de la commande. Ces relations obéissent à un ensemble de conventions, plus ou moins normées²⁹⁸, comme l'atteste la représentation de la souveraine en chef d'État à côté de ses couronnes ou bien celle en tant que mère de famille.

L'étude des peintres de ces portraits permet d'envisager le versant des agents « techniques » et artistiques de la production de tableaux. Les publics de ces images royales sont à leur manière autant de soutiens de Marie-Thérèse et de l'État qui se met en place autour du gouvernement de la souveraine. Tous ont intérêt à participer à la construction de cet État. Ils contemplent des figures similaires de Marie-Thérèse et donc du pouvoir, même si certains types de portraits s'adaptent aux publics nationaux, en mettant en valeur, selon les lieux et les époques, des insignes nationaux bien particuliers. Un consensus se met en place sans que celui-ci ait besoin d'être discuté. Dans ce contexte, les peintres jouent un rôle essentiel. En s'appuyant sur des modèles hérités mais adaptés à la personne de la souveraine, diffusés partout dans la Monarchie, chaque peintre participe, avec les traditions de son époque et de son pays ainsi qu'avec son propre style, à l'élaboration des portraits de Marie-Thérèse.

La deuxième et la troisième partie du manuscrit sont ainsi consacrées à l'étude de la localisation et de la commande des portraits mais aussi de leur contenu iconographique.

²⁹⁷ Kempers, *Peintres et mécènes*, p. 10. Voir aussi la version de Kempers, *Kunst, macht en mecenat*, pp. 433–439.

²⁹⁸ Kempers, *Peintres et mécènes*, p. 310.