

Zeitschrift: Genava : revue d'histoire de l'art et d'archéologie
Herausgeber: Musée d'art et d'histoire de Genève
Band: 43 (1995)

Artikel: Deux ladies peintes par George Romney et John Hoppner
Autor: Bleeker, Isabelle Félicité
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-728558>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 22.01.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

DEUX LADIES PEINTES PAR GEORGE ROMNEY ET JOHN HOPPNER

Par Isabelle Félicité Bleeker

Grâce au legs généreux de Lord Hermann Alfred Michelham of Hellingly, le Musée d'art et d'histoire de Genève conserve depuis 1984 de superbes portraits anglais du XVIII^e siècle¹. Nous voudrions contribuer ici à faire mieux connaître et apprécier deux d'entre eux, *Lady Diana Milner* de George Romney et *Lady Louisa Manners* de John Hoppner.

UN ENSEMBLE UNIQUE DE PEINTURE ANGLAISE

Parmi les soixante-seize objets qui la composent, la collection Michelham compte six portraits exécutés par George Romney (1734-1802), John Hoppner, R.A. (1758-1810), Sir Henry Raeburn (1756-1823) et Sir Thomas Lawrence (1769-1830). Il s'agit d'œuvres de tout premier plan tant par leurs auteurs, qui font partie des artistes anglais les plus éminents du XVIII^e siècle, que par leur qualité picturale et la place qu'elles occupent dans la carrière de chacun de ces peintres. Elles forment avec *Mrs Catherine Edwards* de William Hogarth (1697-1764), acquis en 1908 par le Musée d'art et d'histoire (fig. 1), un ensemble exceptionnel de peinture anglaise, généralement assez mal représentée sur le continent².

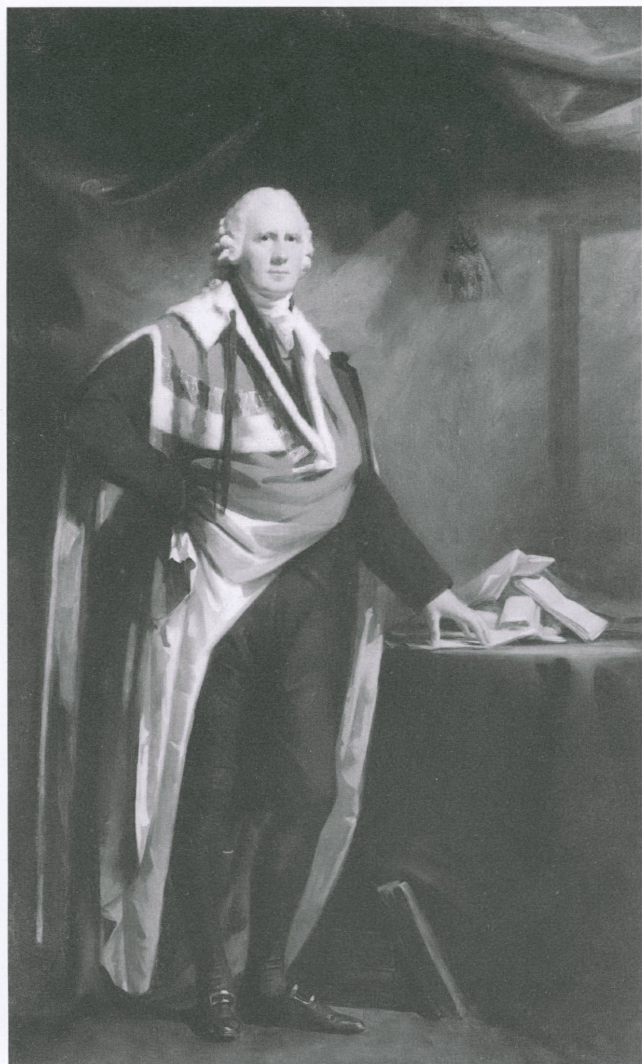
Ces toiles sont tout à fait représentatives du véritable essor que prit la peinture anglaise au XVIII^e siècle, d'abord avec Hogarth, puis avec Sir Joshua Reynolds (1723-1792) et Thomas Gainsborough (1727-1788). Rappelons brièvement que lorsque Hogarth mourut en 1764, le grand mouvement du portrait était en plein épanouissement: Reynolds était bien établi à Londres, Gainsborough à Bath, et Romney venait d'arriver dans la capitale. L'âge d'or avait commencé. Portraiturant la bourgeoisie comme le menu peuple, Hogarth inventa un nouveau type de représentation, caractérisé par sa fraîcheur et son naturel. Reynolds le fit évoluer vers un art plus rationnel et cultivé, et Gainsborough vers une conception plus sentimentaliste et romantique. Le portrait acquit un nouveau statut, synthèse de la nature et de la culture.

Les six tableaux de la collection Michelham illustrent magnifiquement les deux principaux courants qui allaient aboutir, au début du XIX^e, au Romantisme. L'un de ces courants, que l'on pourrait appeler «historié», fut inauguré par Reynolds; il voulait élever la représentation de la figure humaine au rang de la peinture d'histoire. *Lord Melville* par

Raeburn (fig. 2) et *Lady Stafford as Hebe* par Hoppner sont par exemple révélateurs de cet esprit. Personnifiée par Gainsborough, l'autre tendance est marquée par une forte intégration du sujet dans le paysage, conception également adoptée par Hoppner ainsi que par Romney, comme nous l'examinerons en détail ci-dessous. A la fin du XVIII^e siècle et au début du XIX^e, ce courant évoluera vers une représentation plus théâtrale, bien observable dans le portrait de *Mrs Angerstein and son* par Lawrence (fig. 3).



1. William Hogarth, *Mrs. Catherine Edwards*, 1739. Huile sur toile, 75,5 x 63 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv 1908-78.



2.
Sir Henry Raeburn, R.A., *Henry Dundas, premier vicomte Melville*, 1802-1804. Huile sur toile, 240 x 153 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv 1985-58.

3.
Sir Thomas Lawrence, *Mrs. John Angerstein and son*, 1799 et 1803. Huile sur toile, 273 x 170 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv 1985-56.





LADY DIANA MILNER ET LA CONCEPTION DU PORTRAIT ANGLAIS

Combinant élégance et simplicité, le portrait en pied de Lady Diana Milner (1757-1805) par George Romney est exemplaire du nouveau genre apparu dans la seconde moitié du XVIII^e siècle en Angleterre (fig. 4 et pl. VII). Le modèle est représenté sur un fond de paysage qui occupe toute la moitié gauche du tableau, composé d'arbres et d'une chute d'eau. Assise sur une chaise en bois clair orientée vers la gauche, les jambes et les bras nonchalamment croisés, Lady Milner tourne légèrement la tête et regarde le spectateur. Elle est vêtue d'une simple robe de mousseline blanche décolletée, à manches trois-quarts. Ses cheveux bouclés attachés par un large bandeau blanc retombent naturellement sur ses épaules.

La figure est assise au premier plan. Derrière elle, trois troncs d'arbre dessinant des diagonales conduisent l'œil du spectateur vers un paysage sauvage qui ouvre la composition sur la gauche et creuse l'espace en profondeur. Par sa position, le sujet contribue lui aussi à cet effet : la jeune femme forme comme un angle droit encadrant le paysage. Le regard du spectateur est également attiré vers la gauche du tableau par la lumière et les couleurs. Une forte opposition distingue la partie droite de l'arrière-plan, entièrement dans l'ombre et bloquée par les colonnes, de la partie gauche, éclairée et ouverte sur un paysage vu en surplomb. Lady Diana est quant à elle mise en valeur par le contraste important de sa robe blanche avec le fond obscur composé par les colonnes et le feuillage, ainsi que par la lumière dirigée presque directement sur le modèle depuis la droite. Romney a un œil très sûr pour disposer ses figures dans l'espace. Son approche correspond d'ailleurs plus à celle d'un photographe qu'à celle de ses contemporains.

Le peintre considère et exprime la beauté avec délicatesse. Par son dessin, sa composition et ses couleurs, ce portrait dégage un charme, une présence et une atmosphère poétique tout à fait remarquables. L'inspiration de Romney a peut-être bien été exaltée par son modèle, considéré à l'époque comme l'une des femmes les plus belles et les plus à la mode de son temps. C'est en effet ce qui apparaît à la lecture de sa nécrologie parue en janvier 1805 dans le *Gentleman's Magazine*:

«A very few years back her ladyship was admired as the finest, the most beautiful and accomplished woman of the fashionable world of which she was at once the ornament and leader [...] her taste and accomplishments long shed a lustre over the elegant life in which she moved.»³

4.
George Romney, *Lady Diana Milner*, 1786-1791. Huile sur toile, 240 x 147 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv 1985-59.

Fille aînée de Humphrey Sturt of More Crichel dans le Dorset, Lady Diana Milner épousa en 1776 Sir William

Mordaunt Milner (1754-1811), maire de York en 1787 et 1798, et membre du Parlement (M.P.) de 1790 à 1811. Elle mourut à Exeter le 5 janvier 1805, laissant trois fils et deux filles⁴.

Les qualités de la facture de Romney

Le paysage dans lequel Lady Milner est représentée est composé de tons allant du vert au bleu-vert, du bleu-vert au bleu-gris, du brun-vert au brun-foncé et du brun-foncé au brun-jaune. Les couleurs ne sont pas nombreuses, mais leurs nuances et les jeux qui s'établissent entre elles sont subtils. Le caractère sauvage, presque imaginaire, est typiquement romantique. Nous aurons l'occasion de revenir plus loin, lors de l'examen du portrait de Lady Manners, sur l'importance et la signification particulière que prit la présence du paysage dans le portrait au XVIII^e siècle en Angleterre.

Romney a peint ce portrait rapidement, à grands coups de brosse très visibles et d'un geste large, sauf pour le feuillage où il est intervenu par petites touches. Cette analyse à l'œil nu est confirmée par une radiographie effectuée en 1991 par le laboratoire du musée, qui permet d'observer l'utilisation de larges brosses, un peu plus petites pour le visage qui comporte cependant très peu de détails. Comme la majorité des portraits de Romney, *Lady Milner* est remarquable par sa qualité de facture. Nous pouvons percevoir le plaisir avec lequel l'artiste a étendu sa pâte et soigné sa matière picturale. Ses blancs sont inégalables et ses teintes d'une pureté merveilleuse.

Répétant souvent les mêmes motifs, plaçant fréquemment ses modèles dans une attitude similaire et utilisant des schémas de composition semblables, Romney se distingue précisément par la qualité du traitement, et notamment par le rendu des draperies. Il le doit sûrement à son étude des sculptures antiques mais surtout au fait qu'il peignait lui-même ses tableaux en entier. Bien qu'il ait eu de temps en temps un élève ou un assistant, il était en effet très rare qu'il autorisât l'un d'eux à intervenir sur une de ses toiles. Finissant tout lui-même et n'ayant pratiquement jamais recours à un « peintre de draperie » comme le faisaient beaucoup d'artistes à l'époque, Romney conservait de nombreux portraits non finis dans son atelier; ils y restaient souvent plusieurs années avant d'être envoyés à leur commanditaire! Cette méthode présentait cependant l'avantage de conférer une grande unité à l'œuvre, amenant tous les accessoires au niveau de qualité du sujet principal. Ainsi les draperies, faites de larges plis peu nombreux, ont-elles par exemple un mouvement gracieux et leur beauté est-elle d'une grande simplicité.⁵

Le naturel à la mode

Simplicité et grâce sont deux vertus féminines que l'on retrouve presque systématiquement dans les portraits de Romney des années 1780-1790. Les modèles ont la même attitude pensive, les mêmes joues roses et le même visage laiteux. Elles portent toutes des robes blanches ayant peu de plis et comportant de larges zones de blanc, avec des manches près du corps et d'amples jupes. La recherche de simplicité de Romney se manifeste non seulement par ce choix du blanc pur pour les robes, qu'il relève souvent d'une touche vive (une ceinture ou un ruban), mais aussi dans les coiffures, laissant les cheveux boucler naturellement sur les épaules. Typiques des portraits féminins de Romney, le vêtement et la coiffure de Lady Milner sont d'ailleurs très en vogue dans ces années 1780-1790 caractérisées par l'absence de décorum et de sophistication. C'est d'ailleurs à partir des années 1770 que le satin, la mousseline et la gaze sont privilégiés pour créer des robes simples, dans un esprit déjà romantique.

On peut penser qu'à cette époque, Reynolds imita son jeune rival pour rester à la mode. Le portrait de Mrs Scott of Danesfield⁶, qui date de 1786, présente ainsi une analogie frappante dans la robe blanche toute simple et l'air rêveur, la palette réduite au brun, au bleu et au blanc, ainsi que les détails comme étouffés (tissu sans plis, sans volants et sans coutures). Mais la différence se marque dans le traitement de la profondeur: bien qu'il y ait chez Reynolds un petit essai de créer une troisième dimension dans l'arrière-plan et au niveau de la robe, la composition se caractérise par un dessin très plat, au contraire de ce qui se passe chez Romney. Un autre bel exemple de cette tendance est donné par le portrait d'Isabella MacLeod par Sir Henry Raeburn⁷, datant de 1798. La pose est sans recherche, l'expression vive, éveillée et alerte, et l'arrière-plan très sobre. Le rendu de la peau est fondu dans le blanc pur de la robe, ce qui pourrait presque suggérer une sculpture en marbre. Cette peinture est atmosphérique et transparente, les formes sont simplifiées et idéalisées. C'est un portrait tout à fait dans l'esprit de ceux de Romney⁸.

Une simplicité idéale

Ce genre de représentation illustre bien une certaine conception du portrait en Angleterre dans la seconde moitié du XVIII^e siècle et au début du XIX^e. La réalité laisse place à l'idéalisation, l'artiste ne cherchant pas à décrire des traits fortement individualisés. Il dépeint par allusions, non pas les détails, mais l'allure et l'ensemble de la personnalité. La beauté ne réside pas dans l'imitation servile du modèle vivant, mais dans quelque chose d'impalpable, qui est l'essence, l'idée, l'expression de l'âme résidant dans la Nature.

La peinture doit être une représentation vraie, mais d'une vérité qui, en même temps qu'elle est fidèle à la nature, libère aussi des états d'âme. Ainsi s'engage le dialogue du rêve et du réel.

Cette conception est à mettre en relation avec ce que signifiait le caractère à cette époque en Angleterre. L'artiste ne s'arrêtait aux traits individuels que dans la mesure où le sujet pouvait être identifié aux idéaux d'une certaine classe sociale ou d'un genre de personne. Il devait surtout transformer un trait particulier en la représentation d'un type de personnalité, dépeindre une ressemblance sans altérer le modèle général. Dans son troisième *Discours* datant de 1770, Reynolds disait d'ailleurs que le plus grand peintre «like the philosopher, will consider nature in the abstract, and represent in every one of his figures the character of its species»⁹.

Romney portraiture avec brio la haute société britannique, en s'attachant plus aux vêtements, à la pose de ses modèles et au paysage, qu'à leur psychologie et à leur individualité. Il sait très bien rendre la tranquillité, le bien-être, la grâce et l'élégance de l'aristocratie anglaise du XVIII^e siècle. Ses portraits se caractérisent par des attitudes gracieuses et naturelles, des regards, des expressions, des mouvements de mains, ainsi qu'un air nonchalant ou rêveur. Ils n'en montrent pas moins une force singulière de réalité humaine et de présence sensible. Romney fut d'ailleurs l'un des peintres les plus poétiques de son temps. Il possédait le don de fixer sur la toile un sentiment propre à certaines beautés féminines typique de la deuxième moitié du XVIII^e siècle, l'évanescence.

Un destin romantique

Dans les années 1775, Romney était devenu, avec Reynolds et Gainsborough, l'un des trois portraitistes les plus en vogue de son époque, et le peintre favori de la Society of Arts, rivale de la Royal Academy of Arts¹⁰. Il portraiture la société élégante et partagea avec Reynolds et Gainsborough la clientèle de l'aristocratie. Selon l'historien de l'art Ellis Waterhouse, George Romney était nerveux, asocial et introverti. Ce qui ne l'empêcha pas de devenir un artiste très en vue et de remporter un vif succès. C'est, de l'avis de cet auteur, parce qu'il possédait toutes les qualités appréciées par la bonne société de l'époque: jeunesse, bonne apparence, santé, belle allure, etc. De plus, il ne se montrait pas curieux à l'égard de ses modèles et fuyait tout contact personnel avec eux. Ce n'était ni le cas de Reynolds, qui dans ses meilleures années pénétrait le caractère de ses sujets, ni celui de Gainsborough, qui leur imposait sa propre fantaisie artistique¹¹.

Romney était très proche du monde de la littérature et réalisa de nombreux dessins sur des thèmes de la littérature anglaise et antique. Il faut ici signaler sa prodigieuse production dans ce domaine, souvent méconnue, où s'incarnent son sens de la grâce, sa facilité et sa liberté rythmique, la fertilité de son esprit.

Né en 1734 à Beckside dans le Lancashire et mort en 1802 à Kendal dans la région des lacs, d'origine modeste, il effectua son apprentissage auprès de Christopher Steele, un portraitiste itinérant qui aurait voyagé sur le continent et étudié chez Carl van Loo en France. Il apprit à broyer et préparer ses couleurs ce qui explique pourquoi, à la différence de celles de Reynolds par exemple, elles sont restées belles et inaltérées. Steele lui enseigna aussi un style soigné et le sens des couleurs claires.

C'est à Kendal que Romney commença sa carrière, peignant surtout de 1757 à 1762 des portraits de petite dimension. En 1762, il s'installa à Londres et se mit à réaliser de plus grandes toiles. Un séjour à Paris en 1764 lui fit rencontrer Claude-Joseph Vernet et subir l'influence de Greuze. Pendant cette première période londonienne, qui s'étend de 1762 à 1773, il acquit le rythme linéaire des draperies classiques; une nette tendance au néo-classicisme, renforcée par son voyage en Italie de 1773 à 1775, devint perceptible. A Rome, il rencontra entre autres Wright of Derby et Füssli, et peignit des scènes historiques ainsi que des tragédies de Shakespeare. Il fut aussi influencé par Pompeo Batoni pour l'air de nonchalance aimable, mais noblement distante, qu'il donnait à ses modèles. Mais c'est surtout Raphaël, Michel-Ange et la sculpture antique qui le marquèrent alors de façon déterminante: ses figures prirent de l'assurance, ses lignes de la grâce et ses draperies du naturel.

En 1781, il rencontra la comédienne Emma Hart, qui devint non seulement Lady Hamilton, mais aussi la maîtresse de Nelson. Hypnotisé par sa beauté, il exécuta environ cinquante portraits de son sujet préféré, les compositions mythologiques et allégoriques étant les plus connues mais non pas forcément les meilleures. A partir de ce moment, les capacités de Romney déclinèrent progressivement. Les années 1790 virent son talent s'enliser dans la confusion et, en 1799, il abandonna définitivement ses pinceaux¹².

Sa meilleure période s'étend de 1775 à 1790, et c'est au cours de ces années qu'il portraiture Lady Milner. Le tableau fut en effet commencé en 1786, date à laquelle il peignit le plus grand nombre de modèles et certains de ses tableaux les plus subtils et délicats. Cette soudaine accélération dans sa production est probablement liée au départ pour l'Italie de Lady Hamilton, dont Romney demeura inconsolable.



5.
John Hoppner, R.A., *Lady Louisa Manners*, 1787 ou 1805. Huile sur toile, 137 x 111 cm. Genève, Musée d'art et d'histoire, Inv 1985-54.

C'est d'ailleurs dès 1786 qu'il donna des signes de dépression, état dans lequel il sombrerait après 1794¹³.

Comme Reynolds et probablement beaucoup d'autres, Romney tenait et conservait des «sitter's books», sorte d'agendas où il inscrivait le jour et l'heure des poses. Ainsi, bien que le portrait de Lady Milner ne soit pas daté, il est possible de le situer assez précisément d'après le «sitter's book» de Romney: elle posa en 1786 (9, 13, 18, 25 mars; 4, 7, 12, 20 avril; 2, 11 mai; 19, 24 juin), en 1787 (14 mai, 22 juin), en 1789 (8, 16, 18, 19, 26 mai; 2, 10, 11, 16 juin), en 1790 (9 avril; 8, 18 juin) et encore en 1791 (17 mars). Il est aussi mentionné que le portrait en pied fut envoyé le 28 mars 1791 et payé par Sir William Milner le 13 avril 1791¹⁴. Ce nombre élevé de séances de pose, confronté à la rapidité d'exécution de la toile, laisse supposer la réalisation d'études préalables.

LADY LOUISA MANNERS: UN EXEMPLE ENCORE PLUS FRAPPANT

John Hoppner a choisi de peindre Lady Louisa Manners debout, presque en pied, sur un fond de paysage d'automne (fig. 5 et pl. VI). Le corps tourné vers la gauche du tableau, elle incline légèrement la tête vers le spectateur qu'elle regarde en face. Elle porte une robe de paysanne à taille haute, dans des tons automnaux de brun, jaune, vert et rouge. Cette tenue, revêtue par une femme de l'aristocratie, correspond au goût romantique du pittoresque qui se développait à cette époque en Angleterre. La figure paraît se trouver à la lisière d'un sous-bois. Elle s'en détache par le contraste de sa peau laiteuse ainsi que par celui de son visage, de son buste et de son bras gauche fortement éclairés. Un chemin bordé d'arbres et un ciel nuageux occupent la partie inférieure gauche de la toile. Deux troncs d'arbres encadrent Lady Manners. L'un, partant en diagonale sur la gauche, sépare le premier-plan de l'arrière-fond et conduit l'œil vers le paysage qui crée une échappée dans la composition.

Un des aspects les plus remarquables de ce portrait est le jeu subtil des chaudes tonalités automnales. Les accords et la complémentarité entre les tons de rouge, de rose, de brun-roux, de terre, de jaune et de vert sont exemplaires de la maîtrise et de la sensibilité de Hoppner. La gamme des couleurs utilisées pour peindre la figure est identique à celle du paysage: les tons sont fondus et les contrastes créés seulement par l'ombre et la lumière (mis à part celui de la cape rouge et du sous-bois obscur).

Excellent coloriste, Hoppner n'est pas moins doué pour l'organisation d'un paysage, la disposition des différents

éléments et l'établissement de leurs relations. La composition est ici très représentative de ces beaux arrière-plans traités avec sensibilité que nous pouvons observer tout au long de sa carrière. Mais Lady Manners offre surtout un magnifique exemple d'harmonie entre la nature même du modèle et celle du paysage, non seulement par le jeu des tonalités mais encore par l'heureuse distribution des masses et, par exemple, la manière subtile de prolonger le mouvement de la figure dans celui des branches des arbres. Avec ses formes généreuses et sa beauté de femme mûre, le modèle est en accord total avec la sensualité du climat automnal. Ainsi s'établit un véritable écho charnel entre la figure et la nature.

L'union de la figure et du paysage

La présence du paysage dans le portrait, devenue presque une constante en Angleterre depuis Van Dyck et Mytens, prit une signification particulière dans ce XVIII^e siècle qui fut celui du sentiment et de l'amour de la nature, ainsi que de son étude scientifique. Démythifiée, la nature suscitait désormais une affection intime. La symbiose entre le paysage et la figure représentée, exprimant plus généralement celle de la nature et de l'être humain, est typique de toute une conception née à cette époque. L'Angleterre vécut alors l'avènement d'un nouvel art du paysage en correspondance avec la transformation de l'attitude des hommes à l'égard de la nature¹⁵. Ainsi naquit un type de portrait dépourvu de tout cérémonial, dont les modèles étaient représentés dans des paysages sans appareil, souvent ruraux, où ils adoptaient des positions décontractées. Le paysage cessa d'être un attribut distant pour devenir précisément l'environnement du modèle.

Equivalent pictural du grand mouvement de poésie lyrique qui naquit dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et aboutit au siècle suivant à Wordsworth, Coleridge et Shelley, Gainsborough attribuait la même importance à la figure et au paysage. Il peignit beaucoup d'arrière-fonds imaginaires pour accomplir la fusion du naturel et de l'humain.

Le même rapport intime et intense du modèle et du paysage qui caractérise la *Lady Louisa Manners* de Hoppner peut être observé dans deux de ses tableaux: le portrait de William Poyntz¹⁶, datant de 1762, et celui d'Elizabeth Linley¹⁷, Mrs Richard Brinsley Sheridan, de 1785-1786 (fig. 6). Comme pour Lady Manners, la pose et l'habillement de William Poyntz sont sans affectation; les couleurs des vêtements se retrouvent de même dans le paysage et les tons de la figure et de l'arrière-plan sont également fondus. Le traitement du feuillage et des nuages, qui semblent scintiller, souligne et amplifie le mouvement de toute la



6.
Thomas Gainsborough, *Elizabeth Linley, Mrs. Richard Brinsley Sheridan*, 1785-86. Washington, National Gallery, Collection A.W. Mellon.

7.
Sir Joshua Reynolds, *Lady Louisa Manners*, 1779. Huile sur toile. Londres, The Iveagh Bequest, Kenwood House.



composition, et l'intégration du modèle est parachevée par sa position au creux de l'arbre. Avec la couleur rose de sa robe, ses cheveux roux et le bleu de ses rubans, Mrs Sheridan s'accorde quant à elle aux teintes automnales de l'arrière-plan; la brise souffle dans sa chevelure comme dans le feuillage, et sa pose élégamment négligée répond à la nature généreuse et variée qui l'environne. La figure émerge doucement du paysage, sans s'en détacher. Les deux portraits de Gainsborough et celui de Hoppner lient ainsi modèle et nature tant par la composition que par la touche et la couleur.

Un modèle à succès

Hormis John Hoppner, d'autres peintres célèbres ont portraituré Lady Manners, notamment Reynolds et Lawrence. Le premier peignit en 1779 un portrait en pied qui se trouve à Kenwood à Londres (fig. 7)¹⁸. Le modèle est représenté debout dans un paysage, le bras gauche accoudé sur un piédestal au-dessus duquel tombe un rideau. L'œuvre est tout à fait dans le style du portrait baroque, fortement influencé par Van Dyck. Reynolds fit d'ailleurs plusieurs portraits de ce genre dans les années 1770-1780, «anoblissant» ses modèles par des accessoires allégoriques ou des costumes. Louisa Manners porte une coiffure haute, très en vogue à cette époque, et une robe souple et flottante, attachée à la taille par une large ceinture: c'est une tenue «classique» de fantaisie, typique de celles dont le peintre aimait alors revêtir ses modèles féminins, et qui s'apparentaient aux costumes de théâtre. Plusieurs copies de ce portrait furent exécutées, dont une, réalisée par John Hoppner, se trouve à Ham House.

Lawrence a portraituré Lady Manners en 1794¹⁹. Elle est représentée en Junon dans un jardin, la main droite posée sur la balustrade d'un escalier. Elle porte une robe et un turban de mousseline blancs. D'une main, elle tient un gant et de l'autre une rose. Sur la balustrade, au pied d'une urne, se trouve un paon. L'arrière-plan de cette composition, actuellement au Musée de Cleveland aux États-Unis, est constitué par un vaste paysage s'étendant à l'infini.

Lady Louisa Manners: une forte personnalité

Née le 2 juillet 1745, Louisa était la fille aînée de Sir Lionel Tollemache, quatrième comte de Dysart²⁰. A vingt ans, elle s'enfuit de chez elle pour épouser, contre l'avis de son père, John Manners (M.P.). Cet épisode est non seulement révélateur de la forte personnalité de Lady Manners mais aussi de la «liberté» dont jouissaient les femmes en Angleterre dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle, bien plus que dans le reste de l'Europe. Nous pouvons d'ailleurs lire à la fin des années 1770 sous la plume d'Henry Brooke:

«In England our actions are as free as our hearts; and the sensibilities of mutual love between those of the sexes who feel that tender and enchanting passion constitute the principal happiness of which life is capable.»²¹

L'impression que cette liberté était quelque chose de spécifiquement anglais est confirmée par un voyageur français des années 1780:

«At twenty years old an English girl is her own mistress. She can leave her father's house and marry as she pleases. There are no convents here to lock her up in.»²²

John Manners (1730-1792) était le fils naturel du second fils du deuxième duc de Rutland. Lord et Lady Manners eurent sept enfants, trois fils et quatre filles, qui, excepté Charles Tollemache, moururent tous avant leur mère. En 1821, à la mort de son frère le sixième comte de Dysart et par autorisation royale spéciale, Lady Manners devint elle-même comtesse de Dysart. Selon la tradition familiale, Louisa Manners vécut jusqu'à quatre-vingt-quinze ans en très bonne santé, ce qui était tout à fait exceptionnel à l'époque. Renommée pour son charme, très aimée dans son village où elle était connue pour ses bonnes œuvres, Louisa était surtout respectée pour son goût très sûr pour les beaux-arts. Elle fit preuve dans ce domaine d'une grande générosité et fut notamment une protectrice très importante de John Constable (1776-1837), à partir de 1807 et jusqu'à la mort du peintre. Elle mourut le 22 septembre 1840 à Ham House et fut enterrée à Helmingham.

Datation controversée

Le portrait de Lady Manners par Hoppner pose un problème de datation. L'historien de l'art H.P. Skipton le situe en 1787²³: Louisa aurait à son avis été peinte à l'âge de quarante-deux ans, ce qui paraît en effet correspondre à la représentation. Cependant, selon Monsieur Michael Tollemache, descendant du modèle²⁴, la tradition familiale retient la date de 1805. Louisa avait alors soixante ans, mais il était à cette époque très courant que la personne portraiturée donnât des directives au peintre: elle aurait pu en l'occurrence demander à Hoppner de la représenter plus jeune qu'elle n'était en réalité. De plus, il existe à Ham House, ancienne maison de famille des Dysart aujourd'hui propriété du National Trust, une copie en buste du tableau de Hoppner attribuée à Constable qui porte l'inscription suivante: «Lady Louisa Manners 1805, Countess of Dysart 1821». Constable n'ayant pas eu de relations avec Lady Manners avant 1807, la date de 1805 n'est en tout cas pas celle de l'exécution de la copie. Quant à 1821, nous avons vu qu'il s'agit de la date de l'accession de Louisa au titre de comtesse de Dysart. Sur une autre copie en buste se

trouvant au Musée des beaux-arts de Caroline du Nord, nous trouvons inscrit en bas à gauche: «Louisa, Countess of Dysart, 1821», et en bas à droite: «Lady Louisa Manners, J. Hoppner, R.A., 1805». Il est ici bien clair que la date de 1805 se rapporte au tableau de Hoppner représentant Louisa Manners. Mais ces inscriptions ont tout à fait pu être ajoutées à la demande de la famille.

John Hoppner, né en 1758 à Londres de parents allemands et mort dans la même ville en 1810, eut très tôt des liens privilégiés avec la famille royale²⁵. Sa mère ayant été domestique au Palais, une légende, qu'il encouragea d'ailleurs, veut que du sang royal ait coulé dans ses veines. Quoi qu'il en soit, George III se préoccupa de son avenir: il le fit entrer très jeune comme choriste à la chapelle royale et lorsqu'il mua, il l'aida à étudier l'art. Entré à dix-sept ans comme élève à la Royal Academy of Arts, il y exposa dès 1780. Nommé assistant (A.R.A.) en 1793, il devint académicien (R.A.) en 1795. Son succès fut très rapide et son atelier était déjà fréquenté en 1784 par tous les gens à la mode. En 1789, il fut nommé portraitiste du prince de Galles, fonction qu'il occupa jusqu'à ce qu'elle soit dévolue à Sir Thomas Lawrence en 1792.

Hoppner était un favori du roi George III et de sa femme jusqu'à l'altercation, survenue vers 1790-1795, qui mit fin à ce privilège. Cet épisode nous fournit un argument en faveur de la thèse de H.P. Skipton concernant la date du portrait de Louisa Manners. George III condamna en effet les arbres «rouges et jaunes» de Hoppner, et le paysage de ce portrait pourrait d'ailleurs justifier la phrase du roi qui fâcha l'artiste: «Why, why do you paint red and yellow trees like Sir Joshua Reynolds?»²⁶.

Il existe d'autres éléments que l'on peut citer à l'appui de la datation de Skipton. Tout d'abord, la plus grande partie des portraits féminins de Hoppner fut réalisée dans les années 1780-1790, après quoi ils ne représentèrent plus qu'un quart de sa production. D'autre part, ses meilleures années se situent entre 1785 et 1795, avant que sa rivalité avec Sir Thomas Lawrence ne tourne à l'obsession. Il fut l'un des premiers à utiliser une manière de peindre plus brillante, d'apparence plus spontanée, qui devint caractéristique d'une nouvelle génération de peintres romantiques (celle de 1785). Ce nouveau style était destiné à plaire au prince de Galles et à son entourage, en démontrant que l'artiste était un coloriste vibrant et audacieux. Cependant, pour des raisons peu claires, Hoppner cessa en 1790 d'utiliser ce style de peinture. Peut-être parce que beaucoup d'artistes, qu'il jugeait moindres, s'en étaient emparé? Cet abandon correspondit en tout cas avec l'apparition et le succès immédiat de Sir Thomas Lawrence. Hoppner se mit alors à peindre des portraits plus petits et plus introspectifs. Enfin,

il faut encore remarquer que la robe de paysanne portée par Louisa Manners est davantage dans l'esprit de la fin du XVIII^e siècle que dans celui du début du XIX^e.

Les arguments sur lesquels repose chacune des deux thèses sont sérieux. En attendant qu'une information décisive vienne un jour faire pencher la balance, il convient donc de laisser la question ouverte.

Vente record

Hoppner bénéficia d'une grande popularité au début du XX^e siècle. La vente du portrait de Louisa Manners le 27 juin 1901 chez Robinson and Fisher's à Londres (lot 146) en est la preuve. Il fut acheté par Messieurs Duveen et Wertheimer, dont le premier était le marchand de tableaux le plus connu de son temps, pour la somme de 14 050 guinées (une guinée valant à l'époque une livre et un shilling). Ce fut le prix le plus élevé jamais atteint par un tableau passé en vente publique en Angleterre²⁷. Le *Magazine of Art* de septembre 1901²⁸, commentant les ventes extraordinaires du mois de juin, décréta qu'il fallait appeler 1901 l'année Hoppner en raison de ce record. Soulignant la très haute qualité de l'œuvre, l'article mentionne d'autre part que la gravure réalisée par Charles Turner en 1807 (nous y reviendrons ci-dessous) était devenue très rare. Deux jours après la vente de l'original, une belle épreuve de cette planche atteignit d'ailleurs le prix de 200 livres sterling chez Sotheby's, acquise par Messieurs Colnaghi. Le *Art Journal* de 1901 consacra lui aussi deux articles à cette «vente de l'année»²⁹, rapportant également que personne n'avait jamais vu d'œuvre de Hoppner en si bon état.

Popularité et large diffusion dans le public

Les copies et gravures du portrait de Lady Louisa Manners attestent sa popularité et sa large diffusion dans le public. Monsieur Tollemache connaît ainsi cinq copies à l'huile du portrait de son aïeule, qui portent soit l'inscription «Lady Louisa Manners», soit «Louisa, Countess of Dysart, 1821», et qui ont toutes appartenu, ou pour certaines appartiennent encore, à des descendants du modèle.

Comme nous l'avons déjà signalé, il est pratiquement certain que l'une d'elles est de la main de John Constable. Sa correspondance conserve en effet la trace, en date du 30 août 1807, d'une entrevue avec Wilbraham, sixième comte de Dysart et frère de Lady Manners, qui lui demanda de faire des copies de divers portraits de famille peints par Hoppner et Reynolds. Le 16 novembre de la même année, Constable écrit à Farington qu'il a travaillé les trois derniers mois aux portraits Tollemache³⁰.

Relevons encore une copie sur émail du portrait de Lady Manners réalisée par Henry Bone, R.A., peintre sur émail du roi et du duc d'York. Elle fut exposée à la Royal Academy of Arts en 1824 (n° 447)³¹.

Charles Turner exécuta quant à lui en 1807 une mezzotinte publiée sous le titre «Lady Louisa Manners in a Peasant's Dress» (fig. 8), dont il y eut deux tirages. Selon A. Whitman, c'est l'une de ses plus célèbres planches, possédant un charme irrésistible, une délicatesse de touche et une grande subtilité d'expression³². Deux autres mezzotintes furent réalisées d'après celle de Turner, l'une en 1901 par Norman Hirst, et l'autre, qui fut imprimée en couleur, en 1909 par Léon Salles³³.

Nous concluerons ce parcours avec quatre vers à la louange de la beauté de l'âge mûr, si bien incarnée par Louisa Manners. Ils étaient annexés à un exemplaire de la gravure de Turner qui fut exposé en mars 1907 aux Leicester Galleries à Londres³⁴. Attachée dans la marge, une enveloppe adressée à «Lady Louisa Manners, Pall Mall» contenait ces quelques lignes manuscrites du poète Tom Moore:

«Thou art still so lovely to me,
I would sooner, thou beautiful mother,
Repose in the sunset of thee
Than bask in the morn of another.»³⁵



Notes:

- 1 Cf. *Genava*, n.s., t. XXXIV, 1986, pp. 287-289. Le legs fut consenti à l'Etat de Genève, avec une clause stipulant que la collection devait être déposée «dans les musées genevois les plus appropriés».
- 2 Cf. Isabelle FÉLICITÉ, *Un ensemble unique de peinture anglaise au Musée d'art et d'histoire de Genève*, Mémoire de licence du Département d'histoire de l'art de la Faculté des Lettres de l'Université de Genève, sous la direction du professeur Marcel Roethlisberger, 1994.
- 3 Cité par H. WARD, W. ROBERTS, *George Romney*, vol. II, London, 1904, p. 106.
- 4 J.B. BURKE, *Burke's Peerage and Baronetage*, London, 1978, pp. 1830-1831.
- 5 A.B. CHAMBERLAIN, *George Romney*, London, 1910, p. 345.
- 6 Cf. E. WATERHOUSE, *Reynolds*, London, 1973, pl. 106; D. SHAW-TAYLOR, *The Georgians: Eighteenth Century Portraiture and Society*, London, 1990, p. 123, fig. 83.
- 7 D. SHAW-TAYLOR, *op. cit.*, p. 126, fig. 86.
- 8 *Ibid.*, p. 123.
- 9 *Ibid.*, pp. 21-32.
- 10 Les ouvrages de base sur Romney demeurent à ce jour le catalogue raisonné de H. WARD et W. ROBERTS, *op. cit.*, en deux volumes, ainsi que l'étude de A. CHAMBERLAIN, *Romney*, London, 1910.

9. Charles Turner, *Lady Louisa Manners in a Peasant's Dress*, 1807. Mezzotinte. Londres, British Museum.

- 11 E. WATERHOUSE, *Painting in Britain, 1530 to 1790*, Baltimore, 1953, p. 223.
- 12 E. WATERHOUSE, *The Dictionary of British 18th Century Painters in Oil and Crayons*, Woodbridge, 1981, pp. 317-318, et catalogue de l'exposition *Romantic Art in Britain: Paintings and Drawings, 1760-1860*, Detroit Institute of Arts and Philadelphia Museum of Art, 1968, pp. 73-80.
- 13 *Ibid.*, vol. I, p. 66.
- 14 H. WARD, W. ROBERTS, *op. cit.*, vol. II, p. 105.
- 15 J. D. HUNT, *The Figure in the Landscape: Poetry, Painting and Gardening during the Eighteenth Century*, Baltimore and London, 1976.
- 16 D. SHAW-TAYLOR, *op. cit.*, p. 63, fig. 39.
- 17 *Ibid.*, p. 142, fig. 97.
- 18 K. GARLICK, *Sir Thomas Lawrence. Accomplish catalogue of the oils paintings*, Oxford, 1989, pl. 17.
- 19 J.B. BURKE, *op. cit.*, pp. 891-892.
- 20 Cf. Lettre de M. Michael Tollemache, descendant de Lady Manners, janvier 1994. Archives du Musée d'art et d'histoire. Nous remercions M^{me} Claude Ritschard, conservatrice au Département des peintures du musée, de l'aide qu'elle nous a apportée dans notre recherche.
- 21 H. BROOKE, *The Fool of Quality*, vol. III, London, 1767-1770, p. 207, et D. SHAW-TAYLOR, *op. cit.*, p. 100.
- 22 L. S. MERCIER, *Parallèle de Paris et de Londres, 1780*, Paris, 1982, p. 158, et D. SHAW-TAYLOR, *op. cit.*, p. 100.
- 23 H. P. SKIPTON, *John Hoppner*, London, 1905, p. 140.
- 24 Voir note 21.
- 25 L'ouvrage de base concernant Hoppner est le catalogue raisonné réalisé par W. MACKEY et W. ROBERTS, *Hoppner*, London, 1909, et supplément publié en 1914.
- 26 W. ARMSTRONG, «John Hoppner and his Time», dans: *The English Illustrated Magazine*, 1888-1889, p. 32.
- 27 *Ibid.*, pp. 140-141, et M. H. SPIELMANN, *British Portrait Painting*, vol. II, London, 1910, p. 50.
- 28 Vol. XXV, p. 553.
- 29 Pages 295 et 319.
- 30 Catalogue *Constable*, Tate Gallery, London, 1991, p. 36.
- 31 H. P. SKIPTON, *op. cit.*, p. 152.
- 32 A. WHITMAN, *Charles Turner, 19th Century Mezzotinters*, London, 1907, p. 12.
- 33 H. P. SKIPTON, *op. cit.*, p. 152, et W. MACKEY, W. ROBERTS, *John Hoppner*, London, 1914, p. 33.
- 34 Probablement celui qui fut vendu chez Christie's le 15 mai 1902, lot 145.
- 35 H. P. SKIPTON, *op. cit.*, p. 152.

Crédit photographique

Musée d'art et d'histoire, Genève: fig. 1.
 Musée d'art et d'histoire, Genève, photo M. Aeschmann: fig. 2, 3.
 Musée d'art et d'histoire, Genève, photo B. Jacot-Descombes: fig. 4.
 Musée d'art et d'histoire, Genève, photo A. Schärer: fig. 5.
 National Gallery of Art, Andrew Mellon Collection, Washington DC: fig. 6.
 English Heritage, Iveagh Bequest, Kenwood: fig. 7.
 The British Museum, Londres: fig. 8.