



## Exposition Peintres femmes

Naissance d'un combat

Au musée du Luxembourg

(19 mai au 25 juillet 2021)

( Ci-dessous vous trouverez l'intégralité -sauf oubli- des œuvres présentées lors de cette exposition).

### Extrait du dossier de presse

Parcours du demi-siècle qui s'étend entre les années pré-révolutionnaires jusqu'à la Restauration, l'exposition *Peintres femmes 1780-1830. Naissance d'un combat* comprend environ 70 œuvres exposées provenant de collections publiques et privées françaises et internationales. L'exposition s'attache à porter à la connaissance du public une question peu ou mal connue : comment le phénomène alors inédit de la féminisation de l'espace des beaux-arts s'articule à cette époque avec la transformation de l'organisation de l'espace de production artistique (administration, formation, exposition, critique) et une mutation du goût comme des pratiques sociales relatives à l'art. Entre le XVIII<sup>e</sup> des Lumières et le second XIX<sup>e</sup> siècle, celui du Romantisme puis de l'Impressionnisme, la perception de la période est phagocytée par les figures de David et celles des « trois G. » (Gérard, Gros, Girodet). En ce qui concerne les peintres femmes, il en va de même : après le « coup de théâtre » de la réception à l'Académie royale de peinture d'Elisabeth Vigée-Lebrun et Adélaïde Labille-Guiard en 1783, les noms le plus souvent cités sont ceux de Marie-Guillemine Benoît (et son célèbre *Portrait d'une négresse* — c'est le titre original), Angélique Mongez pour ces grandes machines historiques davidiennes, Marguerite Gérard qui a survécu stylistiquement au goût Rococo et à la renommée de Fragonard, dont elle fut l'élève puis la collaboratrice ou bien encore Constance Mayer dont le suicide semble l'avoir sauvée de l'oubli davantage que son œuvre souvent réattribuée à Prud'hon, son compagnon de vie et d'atelier. Or, si on se plaît à rapporter souvent cet épisode tragique, c'est qu'il offre une explication commode à l'« absence des femmes » et une occasion de s'en indigner pour ne pas pousser plus loin l'analyse historique de la période.

Un des enjeux majeurs de l'exposition est celui de la méthode historique, de l'interrogation de cette méthode et de la conscience critique que doit en avoir l'historien (comme le commissaire d'exposition) pour ne pas rompre le contrat de vérité qui le lie à son lecteur. Pour écrire et mettre en scène une histoire qui n'a pas été racontée (celle des peintres femmes), il apparaît essentiel de se doter de moyens nouveaux et, plus humblement d'interroger sans relâche ceux qui ont été mobilisés jusque-là pour écrire une histoire de l'art « sans femmes ».

On a souvent posé la question de l'absence des « grandes » femmes artistes et trouvé une réponse historique à cette absence et à l'« empêchement » : l'interdiction faite aux femmes de pratiquer le nu et donc la peinture d'histoire, leur niveau moindre de formation, le numerus clausus à l'académie royale, la vocation matrimoniale, maternelle et domestique que leur attribuent les critères de genre, leur minorisation sociale et politique, la limitation de leur pratique à des genres « mineurs ». Tous ces arguments sont documentés, il n'est pas question de le nier. Le problème est qu'ils sont ceux-là même (arguments et documents) et seulement ceux que fournissent l'histoire de l'art traditionnelle et le récit historique dominant. Dans ce récit, on ne parle pas des peintres femmes parce qu'il n'y en a pas ou peu qui sont « grandes ». Parce que le « grand » (grand homme, grand genre, grande œuvre, grande Histoire) y est un présupposé tout autant qu'une intention esthétique et politique qui détermine des choix, des omissions et des exclusions dans la recherche documentaire.

Un des intérêts de l'exposition est d'avoir déplacé l'origine du point de vue sur les productions des artistes femmes. Les livrets des salons (avec les commentaires des œuvres, les noms des exposant-es), les articles de la presse en pleine expansion à cette époque, les œuvres elles-mêmes (par qui ont elles été commandées ? achetées ? etc.), les témoignages contemporains constituent un paysage totalement différent de celui que l'histoire de l'art traditionnelle nous a transmis : il est beaucoup plus complexe, et le sort des artistes femmes y apparaît moins tributaire qu'on a voulu le dire du schéma manichéen opprimées/ oppresseurs, empêchées / favorisés, féminin / masculin. Il s'est donc agi de redonner toute sa place aux témoins et aux acteurs de l'époque dont la parole avait été occultée mais aussi aux œuvres, à la démarche artistique.

Car à ne considérer les œuvres des artistes femmes qu'à la lumière de leur statut de femme, qu'il s'agisse de démontrer comment elles en pâtirent, comment elles le transgressèrent ou comment elles le revendiquèrent, on ne fait que corroborer et maintenir les présupposés et les valeurs qui ont conduit le modèle historiographique dominant à oublier leur rôle, leur apport et leur place dans l'espace des beaux-arts entre 1780 et 1830 comme dans les importantes mutations que celui-ci enregistre alors — mutations déterminantes pour la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. L'exposition est aussi un combat contre l'oubli.

**commissariat : Martine Lacas,**

Docteure en histoire et théorie de l'art, auteure, chercheuse indépendante

## introduction

Combat. Celui de peintres femmes entre la fin du Siècle des lumières et le seuil de la monarchie de Juillet. Certaines sont connues. La plupart ne le sont plus.

Mais il n'en fut pas toujours ainsi. Même si elles furent « empêchées » au nom de leur genre, nombre d'entre elles jouissaient à l'époque d'une reconnaissance qui contredit l'invisibilité dont le récit dominant de l'histoire de l'art les a frappées jusqu'à une période récente.

Ce combat est donc aussi, et d'abord, le nôtre.

Sortons du raisonnement circulaire autour du « féminin » qui continue à retrancher de l'histoire de l'art et de la mémoire collective des artistes et des œuvres de genres dits « mineurs ». Résistons au concept rhétorique et politique de « grandeur ».

Ouvrons notre curiosité à autre chose qu'à l'exception qu'elles auraient représentée. Pour un jour ne plus avoir à préciser « peintres femmes ».

Redonnons voix aux controverses, à la multiplicité, à la singularité, à l'hétérogénéité des points de vue et des investissements.

Prenons connaissance de leur milieu, leur réseau de sociabilité, leur apprentissage, leur stratégie de carrière, leur clientèle, leur réception par le public et la presse, leur rôle dans les mutations que l'art enregistre entre 1780 et 1830. Les goûts, les modes, les idées, les codes sociaux, les clichés, les imaginaires : comment s'y prenaient-elles avec ces données, conscientes et inconscientes, pour que la peinture advienne sur leurs toiles ? Leur travail de peintre, c'était quoi ?

## salle 1 : Le droit d'être peintres : l'anti-académisme et la féminisation des beaux-arts

Autour de 1780, controverses et rivalités s'attisent, à l'extérieur comme à l'intérieur de l'Académie royale de peinture. Sa hiérarchie, ses privilèges et sa pédagogie suscitent un mécontentement qui n'est pas étranger à la crise socio politique en germe.

Dans le même temps, en marge du Salon officiel, le Salon du Colisée, l'Exposition de la Jeunesse, le Salon de la Correspondance suscitent l'engouement. On y découvre de jeunes peintres femmes de talent. La presse en parle.

L'admission en mai 1783 à l'Académie d'Élisabeth Vigée Le Brun et d'Adélaïde Labille-Guiard, déjà célèbres, crée l'événement. Le sujet passionne, déclenche les controverses. On limite à quatre le nombre d'académiciennes. La prééminence de la peinture d'histoire, fer de lance du programme de restauration de la grandeur de l'école nationale, est menacée, s'inquiète-t-on, par la féminisation croissante des beaux-arts.

L'étude du nu, préalable indispensable au grand genre, est en principe interdit au « sexe faible » car contraire à la morale. Comme l'est la mixité que favorise l'ouverture croissante des ateliers de formation aux demoiselles. Le débat fait rage, se politise.

La Révolution éclate. Le premier Salon libre ouvre en 1791, l'Académie royale de peinture est abolie en 1793. La même année, la Société populaire et républicaine des arts, mettant en balance vocation domestique et vocation artistique, interdit jusqu'en octobre 1794 aux femmes d'y adhérer. Mais rien ne les empêche désormais d'exercer professionnellement ni d'exposer : seulement une trentaine dans les salons révolutionnaires, elles seront deux cents au milieu des années 1820.



**ÉLISABETH-LOUISE VIGÉE LE BRUN**  
née Louise-Élisabeth VIGÉE  
1755-1842

Autoportrait de l'artiste  
peignant le portrait de  
l'impératrice Elisaveta Alexeevna

1800  
huile sur toile

Russie, Saint-Petersbourg, musée d'État de l'Ermitage

Élisabeth-Louise Vigée Le Brun quitte volontairement la France révolutionnaire dès 1789 : de l'Italie à la Russie, son talent et sa rage de peindre transforment cet exil en un parcours triomphal des cours européennes.

Origine, moyen et fin de la représentation, dominant la toile et son hors-champ, Vigée Le Brun affirme ici sa propre autonomie en tant qu'artiste et en tant que femme. S'emparant subtilement du mythe fondateur de la peinture - sujet de l'œuvre accrochée ci-contre dans l'exposition - Vigée Le Brun se fait moderne et libre Diderotade : sans amant projetant son ombre à délinéer, ni père potier pour en achever le portrait. C'est sa propre ombre qui recouvre le portrait esquissé sur le chevalet. C'est en son autoportrait que la peinture, du dessin à la couleur, sur tout le champ de la toile, atteint sa complétude.

« Peindre et vivre n'a jamais été qu'un seul et même mot pour moi », écrivait-elle dans ses

Fille du pastelliste Louis Vigée, elle débute sa formation auprès de son père. Après son décès, elle étudie dans l'atelier de Gabriel-François Doyen puis chez l'académicien Gabriel Briard dont l'atelier au Louvre lui permet de faire connaissance avec Joseph Vernet, Greuze, Hubert Robert, etc. Reçue à l'académie de saint Luc en 1774, sa réputation de portraitiste talentueuse la distingue rapidement et en 1778, elle devient peintre officielle de la reine Marie-Antoinette. En 1776, pour échapper à sa famille, elle épouse le marchand de tableaux Jean-Baptiste-Pierre Le Brun. Dans leur hôtel particulier, l'artiste à succès attire le Tout-Paris. Contre l'avis du directeur Jean-Baptiste Pierre, la reine impose sa candidature à l'Académie royale, où elle est reçue en 1783 en même temps qu'Adélaïde Labille-Guiard dont « la touche mâle » est souvent opposée au charme de la sienne.

Aux côtés de sa rivale, elle triomphe au Salon. Dès 1789, elle quitte volontairement la France révolutionnaire : de l'Italie à la Russie, son talent et sa rage de peindre transforment cet exil de 12 ans en un parcours triomphal des cours européennes. En 1802, elle revient en France mais ne s'y installe définitivement qu'en 1809. Travailleuse acharnée, l'artiste a su conduire habilement sa carrière en cultivant son réseau relationnel ; c'est avec un talent égal « de communication » qu'elle a géré son succès posthume en écrivant ses Souvenirs publiés entre 1835 et 1837.



**ÉLISABETH-LOUISE VIGÉE LE BRUN**  
née Louise-Élisabeth VIGÉE  
1755-1842

Marie-Antoinette en robe  
de mousseline, dite « à la créole »,  
« en chemise » ou « en gaulle »

1783  
huile sur toile

Allemagne, Kronberg, Hessische Hausstiftung



**ÉLISABETH-LOUISE VIGÉE LE BRUN**  
née Louise-Élisabeth VIGÉE  
1755-1842

Élisabeth Philippine  
Marie Hélène de France,  
dite « Madame Élisabeth » (1764-1794),  
sœur du roi Louis XVI

1782  
huile sur toile

France, Versailles, musée national des châteaux de Versailles  
et de Trianon





**JOSEPH-BENOÎT SUVÉE**  
1743-1807

### L'invention du dessin (étude)

1776-1791  
huile sur toile

Belgique, Ville de Bruges, Musea Brugge

Dibutade, une jeune femme grecque, fille d'un potier, est amoureuse. Avant que son amant ne parte, peut-être pour la guerre, elle trace le contour de son ombre. Son père, à partir de ce dessin, modèle la terre pour en faire le portrait qui immortalisera la ressemblance de l'être aimé. C'est ce mythe antique de l'origine de la peinture rapporté par Pline l'Ancien au I<sup>er</sup> siècle, souvent glosé et représenté de la Renaissance à l'âge classique, qu'a peint Joseph-Benoît Suvée. Il est le seul récit dont l'un des protagonistes est une femme. Son rôle est cependant accessoire car c'est au père que revient le rôle de donner au portrait le statut d'œuvre d'art. C'est par le père que la peinture « finit par acquérir sa propre autonomie » (Pline l'Ancien).



**ADÉLAÏDE LABILLE-GUIARD**  
née LABILLE  
1749-1803

Élisabeth Philippine  
Marie Hélène de France,  
dite « Madame Élisabeth » (1764-1794),  
sœur du roi Louis XVI

1788  
huile sur toile

France, dépôt du musée du Louvre, département des Peintures,  
auprès du musée national des châteaux de Versailles et Trianon, Versailles

Fille d'un marchand de modes, elle débute sa formation auprès du miniaturiste et peintre sur émail François-Élie Vincent, puis apprend la technique du pastel auprès de Maurice Quentin La Tour. Reçue à l'Académie de Saint Luc en 1769, elle expose dès 1774, et son talent de portraitiste est unanimement salué. Désireuse d'intégrer l'Académie royale, elle apprend la peinture à l'huile auprès de son ami d'enfance l'académicien François-André Vincent qu'elle épousera en secondes noces en 1800.

Jouissant d'une reconnaissance dans la profession, elle est reçue académicienne en 1783 en même temps qu'Elisabeth Vigée Le Brun, qu'on considère comme sa rivale. Forte de sa position au sein d'une Académie dont l'autorité est en butte à la contestation, en réformatrice, elle s'engage dans le combat pour l'accès à l'éducation artistique des femmes et une parité au sein de l'Académie. Pédagogue convaincue, elle forme à son domicile un atelier de jeunes femmes qu'elle héberge pour certaines sous son toit. Nommée peintre de Mesdames, sœur et tantes du Roi en 1787, après 1789 elle poursuit son activité de portraitiste auprès de nouveaux commanditaires avec la même maestria et les éloges constants de ses contemporains.



**ADÉLAÏDE LABILLE-GUIARD**  
née LABILLE  
1749-1803

Joseph-Benoît Suvée (1743-1807)

1783  
pastel

France, Beaux-Arts de Paris

« Nous félicitons M<sup>me</sup> Guyard de la confiance que ces hommes aussi distingués témoignent en ses talents » écrit en 1783 le créateur du Salon de la correspondance, Pahin de la Blancherie, dénonçant aussi « la fausse opinion [...] que le mérite de ses ouvrages était dû à une main étrangère ». Depuis 1777, la pastelliste se forme à l'huile auprès de l'académicien François-André Vincent, son ami d'enfance. L'Académie royale exige en effet une huile sur toile comme pièce de réception. Elle ambitionne d'y être admise. En 1782, Vincent sollicite auprès de quelques académiciens, dont Suvée, la faveur de poser pour elle. Les portraits sont un succès au Salon de la correspondance : les académiciens valident sa candidature en mai 1783.

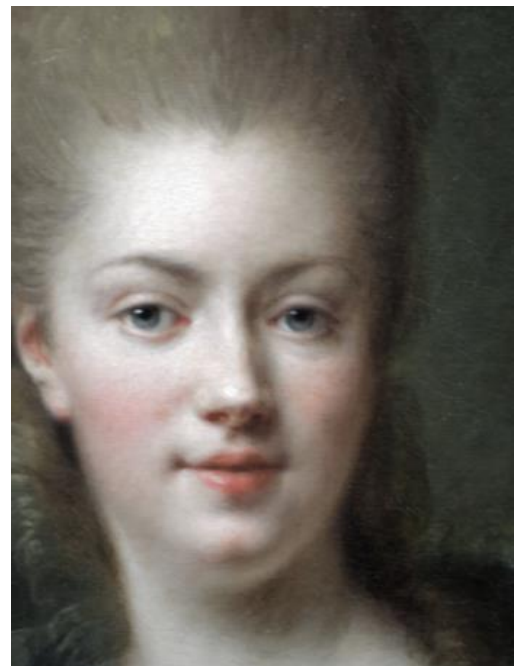


**ADÉLAÏDE LABILLE-GUIARD**  
née LABILLE  
1749-1803

Portrait de femme

vers 1787  
huile sur toile

France, collection du musée des Beaux-Arts de Quimper



détail

**ROSALIE FILLEUL DE BESNES**  
née Anne-Rosalie BOQUET  
1752-1794

### Autoportrait

vers 1775  
huile sur toile

Collection particulière

« Mademoiselle Boquet avait un talent remarquable pour la peinture, mais elle l'abandonna presque entièrement après avoir épousé M. Filleul, époque à laquelle la reine la nomma concierge du château de la Muette.

Que ne puis-je vous parler de cette aimable femme, sans me rappeler sa fin tragique? Hélas! je me souviens qu'au moment où j'allais quitter la France, pour fuir les horreurs que je prévoyais, madame Filleul me dit: Vous avez tort de partir: moi, je reste; car je crois au bonheur que doit nous procurer la révolution. Et cette révolution l'a conduite sur l'échafaud! »

Élisabeth-Louise Vigée Le Brun, *Souvenirs*, Lettre II

Reçue à l'Académie de Saint Luc en 1775, elle avait suivi avec son amie Elisabeth Vigée Le Brun les enseignements du peintre Gabriel Briard. La plupart de sa production de portraitiste, saluée par la critique, date de la fin des années 1770. Après la mort de Louis Filleul de Besnes, concierge du château de la Muette, qu'elle a épousé en 1777, l'artiste se voit attribuer en compensation un hôtel particulier où elle poursuit son activité. Refusant d'émigrer à la Révolution, elle est guillotinée comme son amie Mme Chalgrin, la fille du peintre Vernet, et sa mère. Dans ses *Souvenirs*, Elisabeth Vigée Le Brun rappelle sa fin tragique : « Hélas ! je me souviens qu'au moment où j'allais quitter la France, pour fuir les horreurs que je prévoyais, madame Filleul me dit : Vous avez tort de partir : moi, je reste ; car je crois au bonheur que doit nous procurer la révolution. Et cette révolution l'a conduite sur l'échafaud ! »





**MARIE-ÉLISABETH LEMOINE**  
épouse GABIOU  
1761-1811

**Autoportrait au chapeau de paille et à la palette**

vers 1795  
huile sur toile

France, Paris, galerie L'Atelier d'Artistes

Resté dans la descendance de la famille de l'artiste, jusqu'à sa récente redécouverte, cet autoportrait est attribué à Marie-Élisabeth Lemoine, la jeune élève que sa sœur aînée, Marie-Victoire Lemoine, a représentée dans son autoportrait peint en 1789, *L'intérieur d'un atelier d'une peintre femme*. Dans les deux œuvres, à proximité de la toile vierge ou à peine esquissée, apparaît une table d'aquarelliste en acajou, meuble également demeuré dans la famille Lemoine jusqu'à une date récente. Transitant de l'œuvre de l'aînée à celui de la cadette, d'un dispositif maître/élève à une affirmation de la maîtrise acquise du métier, il est aussi l'indice de la collaboration artistique et du lien étroit unissant les deux sœurs : à partir de 1800, Marie-Victoire, célibataire, vivra au domicile familial de Marie-Élisabeth, épouse Gabiou.



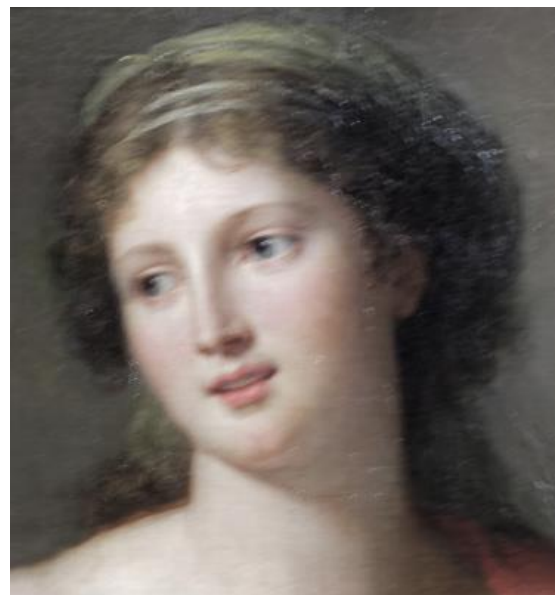
**MARIE-VICTOIRE LEMOINE**  
1754-1820

**L'intérieur d'un atelier d'une peintre femme**

1789  
huile sur toile  
86,5 x 88,9 cm

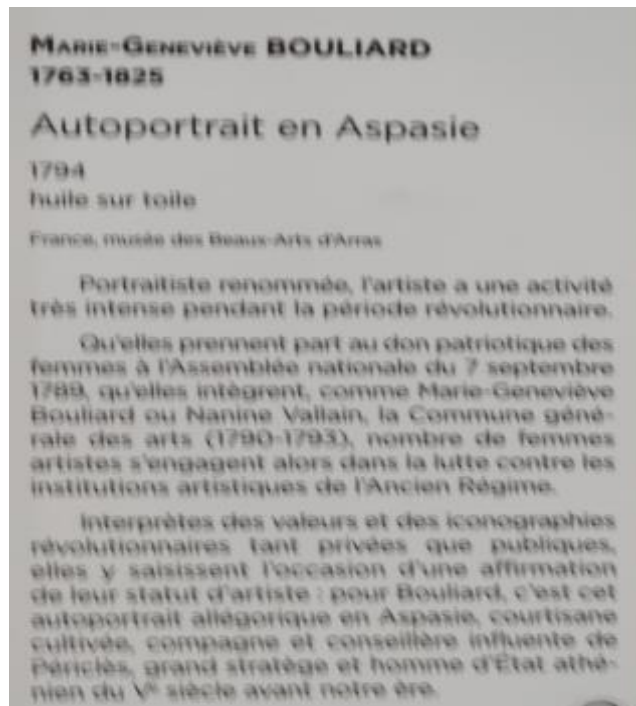
New York, The Metropolitan Museum of Art, don de Mrs. Thornycroft Hyle, 1957, 57303  
© The Met

Formée par sa sœur aînée Marie-Victoire Lemoine qui l'a représentée en élève dans son célèbre autoportrait peint en 1789 *L'intérieur d'un atelier de peintre* (New York, Metropolitan Museum of art), Marie-Élisabeth collabore avec cette dernière tout en ayant une production personnelle restée beaucoup plus confidentielle et dont les sujets sont souvent tirés de son intimité familiale comme le *Portrait* de son fils Louis Henry jouant avec des bulles de savon. Ce tableau signé de son nom d'épouse, récemment découvert, laisse découvrir l'excellence de son dessin comme la subtilité de sa palette, dans une manière difficile à distinguer de son aînée. Mariée à son cousin Louis Gabiou (le frère de Jeanne-Élisabeth Chaudet) en 1789, elle est mère de trois enfants que sa sœur, célibataire, qui vient vivre sous son toit à partir de 1800, prend parfois pour modèles.

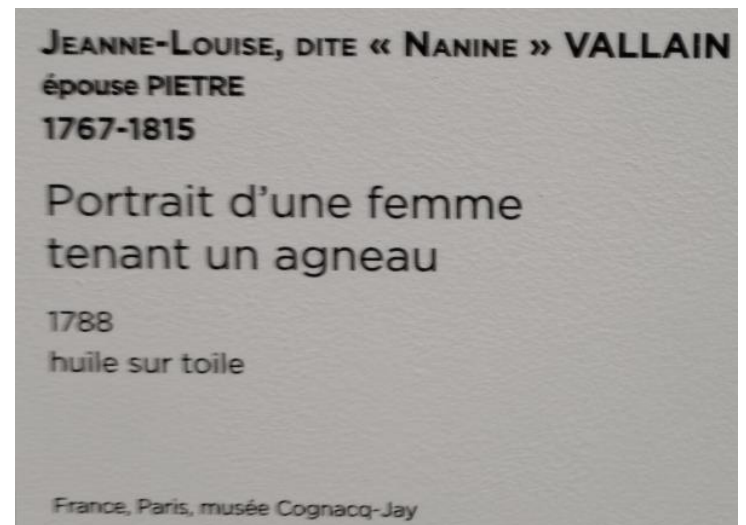


détail





Provinciale, fille d'un couturier, elle se forme à Paris dans les ateliers des académiciens Duplessis, Taillasson et peut-être Suvée et Greuze. Portraitiste renommée et sollicitée, elle a une activité intense pendant la période révolutionnaire, exposant au Salon de 1791 à 1817. Son audacieux autoportrait allégorique en Aspasia, courtisane cultivée et conseillère influente de Périclès, grand homme d'État athénien du Ve siècle avant notre ère, lui valent cependant de vives critiques en 1794 qui l'amènent à renoncer à cette veine.



Les œuvres de cette jeune peintre parisienne balaiant les courants de la période pré-révolutionnaire. Élève de Suvée, puis de David, Jeanne-Louise Vallain intègre en 1793 la Commune générale des Arts,

un groupe d'artistes révolutionnaires qui remettent en question l'Académie royale des Arts. Présente à l'exposition de la Jeunesse de 1785 à 1788, elle présente 4 peintures en 1791 dans la salle construite par Jean-Baptiste Le Brun, l'époux d'Elisabeth Vigée Le Brun. Dès l'ouverture du premier Salon Libre en 1791, elle y expose régulièrement jusqu'en 1810. Ambitieuse, elle exécute plusieurs peintures d'histoire dont la plus connue est La Liberté à laquelle elle prête ses traits. Allégorie révolutionnaire, l'œuvre ornait le Club des Jacobins avant d'être saisie à la fin de la Terreur en 1794. A partir des années 1800, ces thèmes ne sont plus en faveur et l'artiste perd les suffrages de la critique.



## MARGUERITE GÉRARD

1761-1837

### L'Élève intéressante

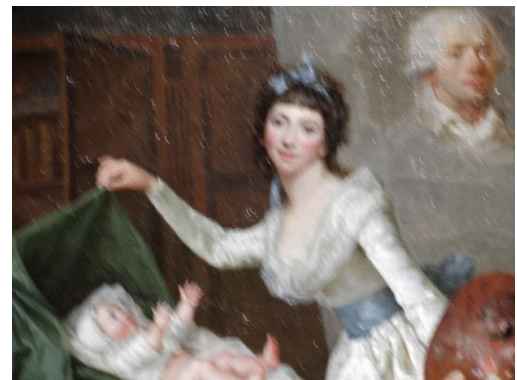
vers 1786

huile sur toile

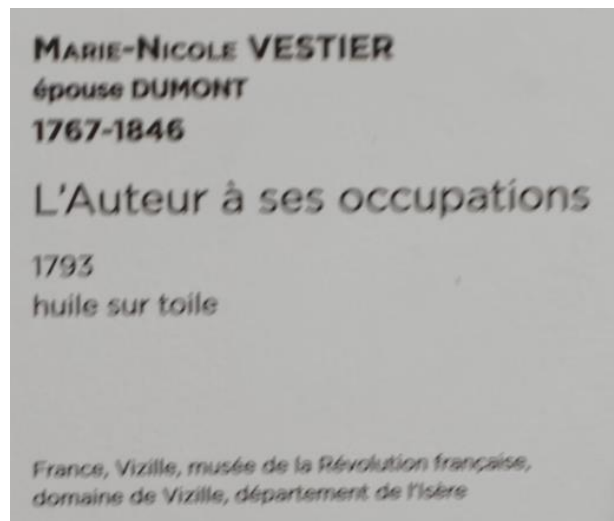
France, Paris, musée du Louvre, département des Peintures

Après sa sœur Marie-Anne Gérard, miniaturiste, devenue l'épouse et la collaboratrice de Jean-Honoré Fragonard en 1769, Marguerite Gérard rejoint en 1778 l'atelier-logement du maître au Louvre pour l'assister. Elle grave d'abord des estampes, puis participe à l'exécution des tableaux et des secondes versions, excellant dans la manière fine des peintres hollandais qu'apprécient les amateurs de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle.

À la fin des années 1780, elle se fait connaître et impose son individualité artistique : la mise en scène complexe de *L'Élève intéressante*, hommage foisonnant à l'univers de Fragonard, la montre, dans un reflet discret mais virtuose, occupant une place d'auteur au sein de l'atelier.



détail



Fille du peintre Antoine Vestier (1740-1824), reçu académicien en 1786, elle se forme dans l'atelier paternel. Alors que le salon du Louvre est encore réservée aux seuls académiciens, elle fait sa première entrée très remarquée au Salon en 1785 par le biais d'un portrait monumental qu'Antoine Vestier a fait d'elle, palette et pinceaux à la main devant un chevalet où est posé l'autoportrait paternel. En 1789, elle épouse le miniaturiste, d'origine lorraine, François Dumont (1751-1831), dont la production est une des plus recherchées à Paris entre 1780 et 1792. Elle devient sa collaboratrice en compagnie de ses beaux-frères Laurent et Tony Vestier.

En septembre 1789, elle est une des femmes à avoir participé au don patriotique des illustres françaises à l'assemblée. En 1793, son autoportrait, L'auteur à ses occupations, est une réponse malicieuse aux débats qui agitent le milieu artistique révolutionnaire devant la multiplication des vocations artistiques féminines et leurs revendications pour une égalité de formation.





**ADÈLE ROMANÉE OU DE ROMANCE**  
née Marie-Jeanne MERCIER, épouse ROMANY  
1769-1846

Autoportrait présumé d'Adèle  
Romane, dite « Adèle Romanée »

vers 1799  
huile sur toile.

France, Rouen, Réunion des musées métropolitains  
Rouen-Normandie, musée des Beaux-Arts. Don Visinet, 1844

Formée dans l'atelier féminin de Jean-Baptiste Regnault, l'artiste est présente au Salon de 1793 à 1833. Femme libre et indépendante, elle fait sa réputation notamment avec des portraits de personnalités célèbres : musiciens, danseurs, comédiens, hommes et femmes qui partagent alors la sociabilité des artistes.

Ici comme dans ses œuvres ultérieures, ce sont une palette lumineuse, un dessin souple mais précis et solide, un rendu virtuose des matières, un arrière-plan (paysage ou intérieur) où le modèle peut déployer avec intensité sa présence, qui lui valent en 1811 cet éloge : « Cette spirituelle Dibutade, qui compte déjà vingt ans de célébrité, soutient la sienne avec un bonheur sans égal » (*Entretiens sur les ouvrages de peinture, etc. exposés au Musée Napoléon en 1810*).

## salle 2 : Apprendre. Dilettantes et professionnelles

Dès les années 1780, la bourgeoisie, en pleine ascension sociale, s'approprie les signes de distinction des classes privilégiées : la maîtrise du dessin, l'érudition artistique, la fréquentation des expositions, connaissent une vogue croissante. Nombreuses sont les jeunes filles, nées hors de l'espace des beaux-arts, à se former à la peinture et aux arts graphiques, et à suivre les cours d'anatomie pittoresque. Elles sont encouragées par leur famille qui y voit, d'abord, un capital symbolique et matrimonial, puis, après la crise révolutionnaire, une profession rémunératrice.

Greuze, David, Suvée, Regnault, etc. : se substituant à l'ancien modèle de transmission familiale, des ateliers réputés s'ouvrent à ces demoiselles. Leur interdiction par l'Académie, édictée en 1787 au nom de la bienséance, n'a que peu d'effet. Jeanne-Élisabeth Chaudet, Césarine Davin-Mirvault, Hortense Haudebourt-Lescot, Louise Hersent, etc. : à la suite des pionnières des années 1780, les peintres femmes forment aussi des élèves. Et dès 1800, les cours privés se multiplient et les maîtres en vue ouvrent des sections féminines, souvent supervisées par leur épouse ou une ancienne élève.

La pédagogie y est comparable à celle des sections masculines, jusqu'au nu et à la peinture d'histoire pour certains ateliers. La réputation du maître, le réseau de sociabilité qu'on tisse dans son atelier sont déterminants pour la carrière, la candidature au Salon, la constitution d'une future clientèle et la légitimité de la jeune peintre : l'amateure reste une femme, la professionnelle devient une artiste.



**Marie-Guillemine Benoist, née Laville-Leroux**

*Autoportrait copiant le Bélisaire et l'enfant à mi-corps de David*

1786 huile sur toile 92 x 75 cm Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

Fille d'un administrateur et homme politique, elle se forme à la peinture avec sa sœur, Marie-Elisabeth-Charlotte (1769-1842), future épouse du chirurgien, le baron Dominique-Jean Larrey. D'abord élève d'Elisabeth Vigée Le Brun, elle rejoint avec sa sœur en 1786 l'atelier de Jacques-Louis David, fermé en juillet 1787 à la demande du comte d'Angiviller, directeur des bâtiments du Roi. Elle expose au salon de la Jeunesse de 1784 à 1788, puis au Salon de 1791 à 1812. Médaille d'or en 1804, elle mène avec succès sa carrière, accumulant les commandes de portraits pour la famille de Bonaparte. Remarquée dans les années révolutionnaires pour ses peintures d'histoire et son Portrait d'une négresse, elle se tourne ensuite exclusivement vers le portrait et la peinture de genre. Elle se marie en 1793 avec Pierre-Vincent Benoist, banquier et haut fonctionnaire qui, en raison de ses positions politiques contre-révolutionnaires, est contraint de mener une vie discrète jusqu'à la Restauration de la Monarchie en 1815. C'est grâce à son travail pictural que pendant vingt ans l'artiste entretient son couple et ses enfants. Quand son époux est nommé au Conseil d'État en 1827, elle qui a connu le succès sous l'Empire, doit cesser son activité publique.



**ANNE-GENEVIÈVE, DITE « ANA » GREUZE**  
1762-1842

**L'Enfant à la poupée**

fin du 18<sup>e</sup> siècle  
huile sur toile

France, Paris, musée du Louvre, département  
des Peintures

Formée par son père, Jean-Baptiste Greuze, qui ouvrit un atelier de jeunes femmes au Louvre dans les années 1770, elle a peint des scènes de genres et des portraits. Selon un schéma traditionnel de

transmission familiale et conformément au rôle longtemps dévolu aux filles et aux femmes de peintres, particulièrement au sein de la corporation de saint Luc dont était issu Greuze, sa manière se confond avec celle du maître, « auteur » de toutes les œuvres sorties de son atelier, très productif.



**JEANNE-PHILIBERTE LEDOUX**  
1767-1840

La Suppliante  
d'après Jean-Baptiste Greuze  
(1725-1805)

fin du 18<sup>e</sup> siècle  
huile sur toile

Collection particulière

Elève de Jean-Baptiste Greuze elle en adopte d'abord le genre maniéré et allégorique (en vogue à l'époque) avant d'adopter un style plus simple et intimiste. Elle expose pour la 1<sup>ère</sup> fois au Salon en 1793 où on la retrouve régulièrement, jusqu'au Salon de Douai en 1823. Elle meurt en 1840 dans un complet dénuement.



**MARIE-RENÉE-GENEVIÈVE  
BROSSARD DE BEAULIEU**  
1755-1832

La Muse de la poésie  
pleurant la mort de Voltaire

1785  
huile sur toile

France, dépôt du musée du Louvre, département des Peintures,  
auprès du musée Sainte-Croix, Poitiers

D'abord élève de son propre père, Marie-Renée-Geneviève Brossard de Beaulieu intègre ensuite l'atelier de Greuze. Accueillant des élèves – dont toutes ne sont pas filles d'artiste – pour les former professionnellement dès les années 1770, Greuze précède de vingt ans David.

« Elle s'approchera, si elle continue, de la manière du Corrège » (Bachaumont, 1786) : l'accueil enthousiaste au Salon de 1785 de *La Muse de la Poésie* n'épargne pourtant pas à l'artiste une carrière difficile. Elle persiste dans sa vocation mais, en 1820, sa situation est proche de l'indigence.

Si, pour David comme pour Greuze, l'ouverture d'un atelier féminin a pu procéder de leur hostilité envers l'Académie royale, leur rejet radical du dilettantisme les distingue des formations alors offertes au public féminin.

Elève de son père puis de Greuze, elle expose au Salon de la Jeunesse dès 1783 et au Salon de la



Correspondance ainsi qu'au Salon du Louvre en 1799, 1806 et 1810. Étant parvenu à obtenir un certificat contresigné par des académiciens, elle se fait admettre à l'Accademia di San Luca à Rome en 1785. En 1793-94, elle tient à Lille, avec son père, une école gratuite de dessin et de géométrie pour jeunes personnes. Pensionnée par l'État à partir de 1807, elle finit sa vie dans une situation proche de l'indigence.



JACQUES-AUGUSTIN-CATHERINE PAJOU  
1766-1828

Mesdemoiselles Duval

1<sup>er</sup> quart du 19<sup>e</sup> siècle  
huile sur toile

France, Paris, musée du Louvre, département des Peintures



MARIE-GABRIELLE CAPET  
1761-1818

Portrait de Charles Meynier,  
peintre (1768-1832)

non daté  
pastel

France, Beaux-Arts de Paris

Fille de domestique, née à Lyon, on ignore quelle fut sa première formation artistique. Fait rare au XVIII<sup>e</sup>

siècle pour une femme de sa condition, elle réussit à devenir l'élève d'Adélaïde Labille-Guiard à Paris en 1781. Dès 1783, elle expose des pastels au Salon de la Jeunesse, puis en 1785 au Salon de la Correspondance. De 1791 à 1814, ses portraits sont présentés au Salon du Louvre. Elle produit de nombreuses copies en miniature des oeuvres de Labille-Guiard et parallèlement des portraits de sa composition, en miniature et au pastel plutôt qu'à l'huile, apanage de Labille-Guiard. Ses modèles appartiennent à l'aristocratie, à la famille royale et au cercle des artistes et proches du couple Vincent et Labille-Guiard. Devenue l'assistante, le modèle et l'amie fidèle de l'académicienne, elle habite avec elle sa vie durant, entretenant une relation de nature « familiale ».



**Louis Hersent**  
*Portrait de J. B. Regnault (1754-1829), d'après  
 l'Autoportrait par Regnault*  
 conservé au musée des Beaux-Arts de  
 Valenciennes  
 19<sup>ème</sup> siècle  
 huile sur toile  
 74 x 60 cm  
 Paris, Beaux-Arts de Paris



**MARIE-ÉLÉONORE GODEFROID**  
 1778-1849

Portrait posthume  
 de Jacques-Louis David,  
 peintre (1748-1825)  
 représenté pendant son exil à Bruxelles

début du 19<sup>e</sup> siècle  
 huile sur toile

France, Versailles, musée national des châteaux de Versailles  
 et de Trianon



détail



MARIE-ÉLÉONORE GODEFROID  
1778-1849

François Gérard,  
peintre (1770-1837)

huile sur toile

France, Beaux-Arts de Paris

Petite-fille d'une restauratrice réputée nommée « Peintre restaurateur du roi », fille de peintre, et formée par son frère aîné dont elle devient l'assistante, Marie-Éléonore Godefroid vit au Louvre lorsqu'elle y rencontre Gérard, encore élève.

Enseignante pendant onze ans dans l'institution de madame Campan à Saint-Germain-en-Laye, où Hortense de Beauharnais compte parmi ses élèves, elle devient en 1806 la collaboratrice de Gérard.

Parallèlement à son propre travail, elle l'assiste dans ses commandes, sa correspondance et la direction de son atelier d'élèves. Dès 1812, elle vit avec le couple Gérard, partageant leur quotidien et leurs réceptions du mercredi soir qui attirent le Tout-Paris artistique et mondain.

Petite-fille d'une restauratrice réputée nommée « peintre restaurateur du roi », fille d'un peintre, formé par son frère aîné dont elle devient l'assistante, Marie-Éléonore Godefroid a connu Gérard, encore élève, au Louvre où elle vivait.

Enseignante 11 ans durant dans l'institution de Madame Campan à Saint Germain en Laye, l'École de la Légion d'honneur, où Hortense de Beauharnais fut parmi ses élèves, en 1806 elle devient la collaboratrice de Gérard.

Parallèlement à son propre travail de portraitiste, elle réalise des copies, l'assiste dans ses commandes, sa correspondance et la direction de l'atelier d'élèves. Dès 1812, elle vit avec le couple Gérard partageant leur quotidien comme les soirées du mercredi qui attire le tout Paris artistique et mondain. Elle expose au salon de 1800 à 1847, participant à 19 salons et médaillée à deux reprises en 1812 et 1814.



CATHERINE-CAROLINE COGNIET-THÉVENIN  
née THÉVENIN  
1813-1892

Atelier de jeunes filles

1836  
huile sur toile

France, Ville d'Orléans, musée des Beaux-Arts  
Legs Caroline Cogniet et Rosalie Thévenin, 1892

Exerçant un quasi-monopole, Léon Cogniet a formé un millier d'élèves de 1822 à 1876 : des jeunes hommes, dans son atelier personnel et dans un autre qu'il ouvre pour accueillir les nombreux candidats ; puis des jeunes femmes à partir de 1834.

À l'instar d'autres ateliers dirigés par un binôme ou couple d'artistes, qu'ils soient amis (Gérard et Marie-Éléonore Godefroid, Girodet et Fanny Robert) ou mariés (les Suvée, Hersent, Augustin, Regnault), l'atelier féminin du maître Léon Cogniet est dirigé par une peintre femme : sa première élève et collaboratrice, sa soeur Marie-Amélie, que rejoint bientôt une autre élève et sa future épouse, Marie-Caroline Thévenin.

Jouissant d'un grand succès, l'enseignement de cet atelier est fondé sur la copie d'antiques, de gravures, et de tableaux du maître.



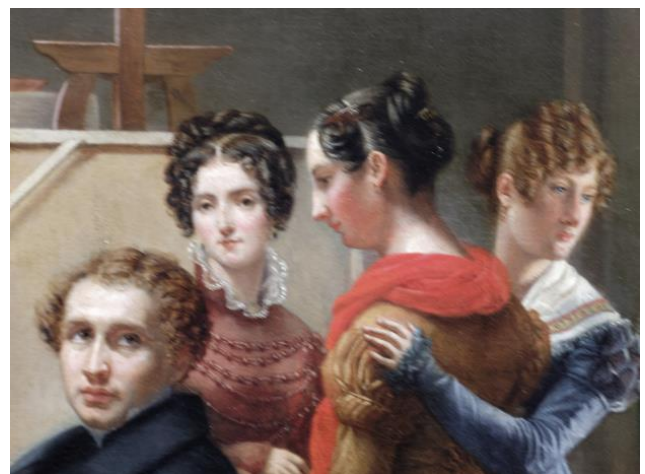
Originnaire de Lyon, elle vient avec sa sœur à Paris pour étudier dans l'atelier de Léon Cogniet qu'elle épouse en 1865. Elle n'expose que sous son nom de demoiselle : portraits, sujets de genre et religieux ; elle obtient 2 médailles en 1840 et 1843. Elle dirige avec sa belle-sœur, l'atelier de jeunes filles de Léon Cogniet.



MARIE-AMÉLIE COGNIET  
1798-1869  
Intérieur de l'atelier  
de Léon Cogniet (1794-1880)  
1851  
huile sur toile

France, Ville d'Orléans, musée des Beaux-Arts  
Legs Caroline Cogniet et Rosalie Thévenin, 1852

Formée par son frère Léon Cogniet dont elle partage le goût pour la peinture, Marie-Amélie Cogniet devient ensuite sa collaboratrice : on sait qu'elle participe notamment à la commande qu'il a reçu pour le plafond du Louvre (Expédition d'Égypte sous les ordres de Bonaparte, galerie Campana). Elle expose au Salon de 1831 à 1843 et obtient une médaille de deuxième classe en 1833. Sa carrière, autant que son art, est très liée à celle de son frère. Son frère a enseigné à plus de 70 élèves, répertoriés dans les livrets des Salons.



détail

ADRIENNE-MARIE-LOUISE  
**GRANDPIERRE-DEVERZY**  
 épouse PUJOL  
 1798-1869

L'Atelier d'Abel de Pujol

1822  
 huile sur toile

France, Paris, Musée Marmottan Monet

Portraitiste et peintre de genre historique, elle s'est formée dans l'atelier d'Abel de Pujol (1785-1861) qu'elle épouse à l'âge de 58 ans en 1856. Elle expose au Salon à partir de 1822 sous son nom de jeune fille, puis à partir de 1856 sous son nom d'épouse. Elle tient en tant qu'assistante et enseignante l'atelier pour demoiselles d'Abel de Pujol, rue de la Grange-aux-belles, qu'elle a plusieurs fois dépeint. La toile présentée au Musée du Luxembourg a été exposée au salon de 1822. Elle reprend ce sujet deux fois encore : une version (musée des Beaux-Arts de Valenciennes) exposée au Salon de 1836 et une autre à l'exposition universelle de 1855. Comme l'ensemble des artistes assimilés au style Troubadour, elle tire ses sujets de peinture historique de l'histoire et de la littérature européenne.



ANTOINE-JEAN GROS, BARON GROS  
 1771-1835

Portrait d'Augustine Dufresne,  
 baronne Gros

1822  
 huile sur toile

France, Toulouse, musée des Augustins



détail

**Julie Duvidal de Montferrier** *Autoportrait*  
huile sur toile 65 x 53,5 cm Paris, Beaux-  
Arts de Paris





**JULIE DUVIDAL DE MONTFERRIER**

épouse HUGO

1797-1865

**Adèle Foucher**

vers 1820

huile sur toile

France, Paris-Guernesey, maisons de Victor-Hugo

Julie Duvidal de Montferrier a été formée aux arts d'agrément à l'École de la Légion d'honneur, dirigée par madame Campan, puis dans l'atelier de Gérard, par Marie-Éléonore Godefroid qui en assure la supervision. Artiste très respectée dans le style troubadour, genre historique pittoresque pratiqué avec succès par d'autres femmes, comme Henriette Lorimier ou Hortense HaudebourtLescot, Julie Duvidal de Montferrier épouse Abel Hugo en 1827, devenant la belle-sœur de Victor Hugo. Ce dernier lui avait été d'abord hostile : il avait en effet demandé à sa fiancée, Adèle Foucher, de cesser de prendre des cours de dessin auprès de Julie Duvidal de Montferrier afin de ne pas « descendre dans la classe des artistes ». Elle débute au Salon de 1819, avec une Sainte Clotilde demandant la guérison de son fils – œuvre achetée par Louis XVIII et accrochée aujourd'hui aux murs de l'Assemblée nationale – et un Autoportrait. Elle expose jusqu'en 1833, se voyant confier en 1820 par l'administration des beaux-arts la commande d'un tableau du roi achevé en 1823, pour lequel elle est payée 2400 francs, soit la somme la plus élevée pour ce type de travail.



détail

LOUISE-JOSÉPHINE SARAZIN DE BELMONT  
1790-1871

## Naples, vue du Pausilippe

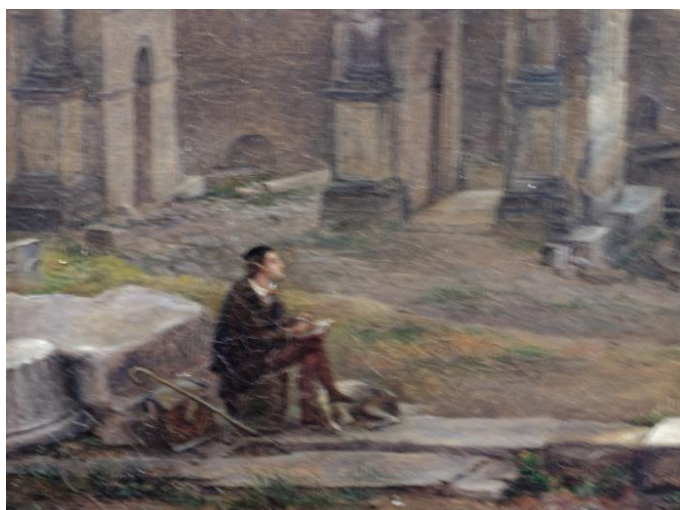
entre 1843 et 1858  
présenté au Salon de 1859  
huile sur toile

France, Toulouse, musée des Augustins

Peintre et lithographe française, et elle a mené avec succès une longue carrière de paysagiste jusqu'en 1868. Élève de Pierre-Henri de Valenciennes avant 1812, date à laquelle elle expose pour la première fois au Salon, Sarazin de Belmont conjugue dans des compositions solidement étagées les trois perspectives, linéaire, aérienne et sentimentale, selon les préceptes de son maître. Elle se rend en Italie de 1824 à 1826 pour « saisir la nature sur le fait » et réalise quantité d'esquisses et de dessins sur les sites de Rome, Tivoli, Terni, Subiaco, Naples, Paestum et la Sicile, destination peu courante à l'époque. En 1831, elle s'installe seule pendant 3 mois dans les Pyrénées : les 119 esquisses à l'huile et 12 tableaux qu'elle expose au Salon lui vaudront l'admiration des critiques.

Elle multiplie les voyages : forêt de Fontainebleau en 1834, Bretagne en 1836-1837 et à nouveau l'Italie où elle s'installe de 1841 à 1865.

Elle fut très appréciée de ses confrères masculins, et aussi des grandes collectionneuses que sont l'impératrice Joséphine puis la duchesse de Berry.



détail

**LOUISE-JOSÉPHINE SARAZIN DE BELMONT**  
1790-1871

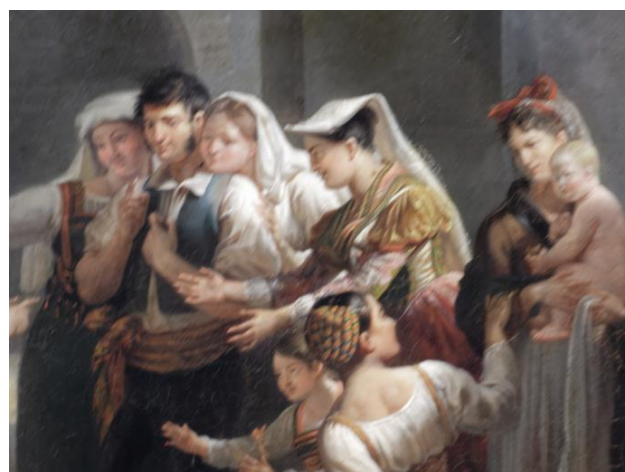
### Vue du Forum le matin

entre 1842 et 1860  
huile sur toile

France, musée des Beaux-Arts de Tours. Don de l'artiste, 1865

Élève de Pierre-Henri de Valenciennes avant 1812, Louise-Joséphine Sarazin de Belmont se rend en Italie de 1824 à 1826 : elle visite Rome et ses environs, Naples, la Sicile. En 1830, elle s'installe seule trois mois dans les Pyrénées : ses 119 esquisses à l'huile et 12 tableaux sont très remarqués au Salon de 1831. En 1834, c'est la forêt de Fontainebleau. En 1836-1837, la Bretagne. De 1841 à 1865, à nouveau l'Italie, où elle voyage avec ses amies rencontrées dans l'atelier de Gros, la sculptrice Félicie de Fauveau et Augustine Dufresne, devenue l'épouse du maître.

Au cours de sa longue carrière de 1812 à 1868, elle est très estimée de ses confrères masculins, et aussi des grandes collectionneuses que sont l'impératrice Joséphine puis la duchesse de Berry.



Détails





Détail

**HORTENSE HAUDEBOURT-LESCOT**  
née Antoinette Cécile Hortense VIEL,  
épouse HAUDEBOURT  
1784-1845

## Le Jeu de la main chaude

1812  
huile sur toile

France, dépôt du Centre national des Arts plastiques, achat en 1913, auprès du musée des Beaux-Arts de Tours depuis le 10 février 1942

Quand le peintre d'histoire Guillaume Guillon-Lethière est nommé directeur de l'Académie de France à Rome en 1808, il invite une de ses élèves, la fille « d'excellents amis dont [il] cultive les talents depuis l'âge de huit ans » à l'y suivre pour parfaire sa formation.

Malgré les rappels à l'ordre que Dominique-Vivant Denon, directeur des Musées, adresse à son maître, Hortense Haudebourt-Lescot demeure jusqu'en 1816 à Rome d'où elle fait des envois au Salon dès 1809, dont *Le Jeu de la main chaude*.

Pratiquant avec succès le genre, l'histoire et le portrait, elle tire une inspiration durable du pittoresque des coutumes et des mœurs comme de la lumière et des couleurs du paysage italien.

Fille d'un parfumeur décédé alors qu'elle n'a que deux ans, elle prend adulte le nom de son beau-père, Jean-Louis Lescot, pharmacien dont la devanture de l'officine est d'ailleurs conservée au musée Carnavalet. Elle apprend la peinture dès sa septième année auprès d'un ami de la famille, le peintre Guillaume Guillon-Lethière. Quand ce dernier est nommé directeur de l'Académie de France à Rome, elle le suit, à son invitation, en 1808 pour y compléter sa formation. Bien que sa présence ne soit pas vue d'un bon œil par le directeur des musées, Vivant-Denon, Guillon-Lethière ne cède pas aux rappels à l'ordre ni aux insinuations perfides. Hortense y demeure jusqu'en 1816 et c'est de Rome que, dès 1809, elle fait des envois au Salon. En 1810, elle reçoit une médaille de 2<sup>e</sup> classe pour un ensemble de 8 scènes italiennes, dont on admire la chaleur et la brillance du coloris comme le charme pittoresque. Elle expose au Salon jusqu'en 1840, recevant une médaille d'or en 1828. Elle est la peintre attirée de Marie-Caroline de Bourbon-Sicile, duchesse de Berry et reçoit de nombreuses commandes du gouvernement français. Elle se marie en 1820 à l'architecte Louis-Pierre Haudebourt qu'elle a connu à Rome. Pratiquant le portrait, les scènes de genre pittoresques et historiques, c'est une artiste respectée : ainsi que le rapporte sa nécrologie parue dans *L'Illustration*, elle « joignit à l'influence de l'artiste toute l'influence de la femme du monde. Son salon était aussi célèbre que son atelier [...] si c'était une faveur de paraître dans son salon, c'était une mode de passer dans son atelier à titre d'élève ».



détail

**MARIE-GABRIELLE CAPET**  
1761-1818

### Scène d'atelier

(Adélaïde Labille-Guiard faisant le portrait de Joseph-Marie Vien)  
ou L'Atelier de madame Vincent vers 1800

1808  
huile sur toile

Allemagne, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen,  
Neue Pinakothek, Leihgabe des Pinakotheksvereins

Marie-Gabrielle Capet rend ici un hommage posthume à celle dont elle fut l'élève, la collaboratrice et l'amie la plus proche au point de vivre sous le même toit. Celle dont elle accompagna tous les combats pour l'accès des femmes à une formation et une carrière artistiques professionnelles : Adélaïde Labille-Guiard, madame Vincent depuis 1800.

Vingt-trois ans après l'autoprotait de l'académicienne avec ses deux élèves peint peu après leur rencontre et conservé au Metropolitan Museum of Art (New York), le tableau de Capet se fait subtilement récit de vie, mémoire de ce qui s'est accompli et, dans la solitude de son regard frontal, conscience de l'artiste qu'elle aussi est devenue dans cet atelier.



**ADÉLAÏDE LABILLE-GUIARD**  
1749-1803

Autoportrait avec deux élèves,  
Marie-Gabrielle Capet  
(1761-1818) et Marie-Marguerite  
Carreaux de Rosamond (\*1788)

1785  
huile sur toile  
210,8 x 151,1 cm

New York, The Metropolitan Museum  
of Art, don de Julia A. Berwind, 1953,  
33.225.5  
© The Met / Bridgeman Images



détail

### salle 3 le Salon

« L'influence incontestable qu'elle semble [...] avoir exercée sur la direction et la forme de l'art à une certaine époque, influence que l'on n'a peut-être pas encore assez remarquée, nous paraît devoir être l'objet d'un examen sérieux, et d'une étude qui ne sera peut-être pas sans intérêt, comme souvenir historique d'une époque encore bien près de nous, mais que cependant nous avons presque oubliée comme si elle était déjà bien loin. »

« Jusqu'alors, et sous la direction de David, toutes les préoccupations s'étaient portées vers les grandes toiles, vers la peinture historique, vers le portrait monumental. La route que suivit mademoiselle Lescot était toute différente et toute nouvelle. Le charme que l'on trouva dans ces gracieux petits cadres étincelants de couleur et d'esprit attira la foule, qui déserta les grandes pages mythologiques inaccessibles aux fortunes médiocres, aux salons rétrécis, et qui n'étaient plus en harmonie avec une société renouvelée. [...] Elle était seule au début : maintenant qu'est devenue la peinture héroïque ? Et quelle fortune n'a pas faite la peinture dite de genre, qui semblait morte avec Greuze, que madame Haudebourt-Lescot a si bien ressuscitée et qui règne aujourd'hui presque sans partage ? »

Extraits de la nécrologie d'Hortense Haudebourt-Lescot parue dans L'illustration,  
8 janvier 1845



**ANGÉLIQUE MONGEZ**  
née Marie-Joséphine-Angélique LEVOL  
1775-1855

**Thésée et Pirithoüs  
délivrent deux femmes  
des mains de leurs ravisseurs**

1806

craies noire, blanche, bleue, et ocre sur papier  
ivoire

États-Unis, Minneapolis (MN), The Minneapolis Institute of Art,  
The Richard Lewis Hillstrom Fund

Dès son premier Salon en 1802 jusqu'au dernier en 1827, Angélique Mongez, en représentante de l'« école moderne » initiée par David, expose de monumentaux tableaux d'histoire : la démarche, audacieuse pour une femme, suscita de vifs débats même si « la critique l'a moins traitée en femme qu'en artiste distingué » (*La Revue philosophique*, 1807).

Ce dessin préparatoire éclaire l'enjeu du débat : l'étude par une femme du nu. « Tandis que les artistes admirent le mérite toujours croissant de son dessin, et une vigueur de pinceau sans exemple dans une femme, les hommes austères se sont effrayés du genre d'études que toute cette science leur fait supposer » (*Journal de l'Empire*, 1806).

Élève de Jean-Baptiste Regnault puis de Jacques-Louis David, elle est sous le Directoire et le 1<sup>er</sup> Empire l'une des rares femmes peintres d'histoire. Angélique Mongez expose au Salon pour la première fois en 1802 et cela jusqu'en 1827. Elle est récompensée d'une médaille d'or en 1804. Sa dernière commande date de 1854. Durant toute sa carrière, elle persiste à présenter des tableaux d'histoire de grandes dimensions, même quand le public les boude et leur préfère les scènes de genre de petit format, et à s'inspirer de l'antique cher au néoclassicisme davidien, quand le passé national, la littérature chevaleresque ou nordique sont à la mode. Admirée tout autant que vivement critiquée pour son opiniâtreté à pratiquer le genre « viril » de l'histoire, elle est une figure connue de la scène artistique. Mariée en 1793 à un proche de David, Antoine Mongez, archéologue, numismate, membre de l'Institut des arts, directeur de la Monnaie, elle collabore à ses travaux qu'elle illustre. Le couple conserve des liens très étroits avec David, même durant son exil en Belgique (1816-1825). Élève brillante devenue amie proche, Angélique Mongez organise en 1824 l'exposition à Paris de sa dernière œuvre bruxelloise Mars désarmé par Vénus et les grâces.





détail

**ANGÉLIQUE MONGEZ**  
née Marie-Joséphine-Angélique LEVOL  
1775-1855

## Mars et Vénus

1841 (date de signature)  
huile sur toile

France, Musées d'Angers

Réplique autographe de l'œuvre présentée au salon de 1814, à moins qu'il n'en soit, comme on en a fait l'hypothèse, la toile originale « rhabillée », ce tableau est offert par l'artiste au musée d'Angers un an avant sa mort. Tandis que les thèmes néo-classiques sont désormais boudés par le public, Angélique Mongez, qui fut, après un passage dans l'atelier de Regnault, l'élève brillante de David, témoigne ici de sa persévérance dans le genre de l'histoire, dont la pratique par les femmes est encore contestée. L'artiste et son époux Antoine Mongez entretiennent des liens amicaux très étroits avec David, même durant son exil en Belgique (1816-1825). En 1824, c'est elle qui organise l'exposition à Paris de la dernière œuvre bruxelloise de David, *Mars désarmé par Vénus et les Grâces*.



détail

**ROSE-ADÉLAÏDE DUCREUX**  
1761-1802

**Portrait d'une femme  
tenant sa fille sur les genoux**

présenté au Salon de 1793, n° 242  
huile sur toile

Collection particulière

Dès son premier Salon en 1791, la fille et élève du portraitiste pastelliste renommé Joseph Ducreux surpasse cette ascendance tant par le format monumental et la technique à l'huile que par son style.

Père et fille y exposent tous deux mais les critiques les opposent : « Chacun son genre, M. Ducreux réussit parfaitement dans celui de faire bâiller », « Melle Ducreux peut occuper une place très distinguée parmi les peintres » (Anon, « Exposition au Salon du Louvre », *Affiches, annonces et avis divers...*, 1791).

L'œuvre de portraitiste de Rose-Adélaïde Ducreux illustre l'idée – et le paradoxe – de la femme que la Révolution laisse en héritage au XIX<sup>e</sup> siècle. Ainsi sujet créateur autonome, elle s'affirme dans l'espace public du Salon en représentant la mère et l'épouse vertueuse assignée à l'espace privé.



**ROSE-ADÉLAÏDE DUCREUX**  
1761-1802

Autoportrait à la harpe  
présenté au Salon de 1791  
huile sur toile  
193 x 113 cm

New York, The Metropolitan  
Museum of Art, 67.35.1 © The Met

**JOSEPH DUCREUX**  
1735-1802

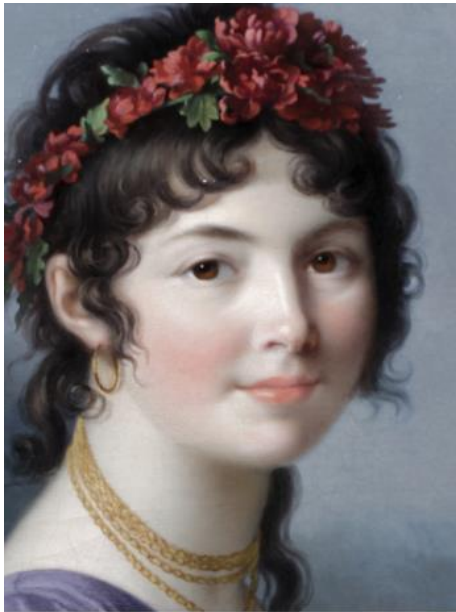
Autoportrait en tailleur  
présenté au Salon de 1791  
huile sur toile  
186 x 91 cm

7.29A.56, The J. Paul Getty  
Museum, Los Angeles.  
© Getty's Open Content Program

Elle est la fille de Joseph Ducreux, portraitiste, membre de l'Académie de Saint Luc et peintre attiré de Marie-Antoinette. Elle apprend la peinture auprès de lui, recevant également une formation de musicienne qu'elle met en pratique lors des soirées de son père dans leur atelier- logement du Louvre : elle y fréquente un cénacle d'artistes, gens de lettres et hommes distingués. Elle expose au Salon de la Correspondance de 1785. Quand en 1791, elle expose en même temps que son père au premier Salon libre (ouvert aux non-académiciens), c'est son autoportrait monumental à la harpe qui recueille les éloges de la critique. Présente au Salon jusqu'en 1799, elle s'affirme comme une portraitiste de talent, s'imposant dans le grand format à l'huile, en opposition à son père plus habile dans le pastel. Elle meurt de la typhoïde en 1802, à peine arrivée à Saint Domingue où elle a suivi son mari, préfet.



détail



Détail

**MARIE-VICTOIRE LEMOINE**  
1754-1820

Portrait de Marie-Geneviève  
Lemoine avec sa fille  
Anne-Aglé Deluchi

vers 1802  
huile sur toile

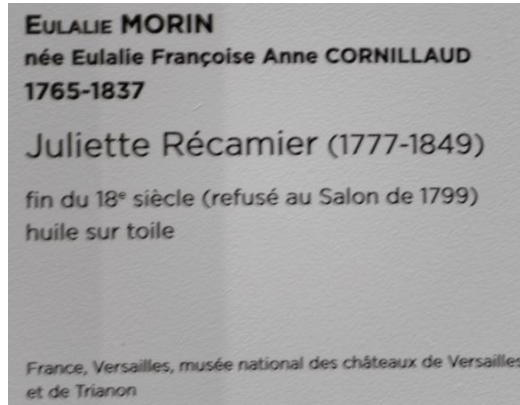
France, Paris, galerie Éric-Coatalem

Elève de François Ménageot au début des années 1770, et peut-être d'Elisabeth Vigée Le Brun dont l'atelier est à proximité du logement de Ménageot, Marie-Victoire Lemoine est issue d'un milieu familial favorable aux arts : ses sœurs Marie-Elisabeth, épouse Gabiou (1761-1811) et Marie-Denise, épouse Villers (1774-1821) ainsi que sa cousine Louise-Elisabeth Gabiou, épouse Chaudet (1761-1832) étaient dans ce milieu. Elle jouit déjà d'une belle réputation de portraitiste lorsqu'elle expose en 1779 au salon de la Correspondance. Continuant à peindre des portraits, elle réalise aussi des miniatures et des scènes de genre. Elle est présente au Salon de 1796 à 1804 et en 1814. Elle a formé sa sœur Marie-Elisabeth dont la manière et la carrière se confondent avec les siennes.

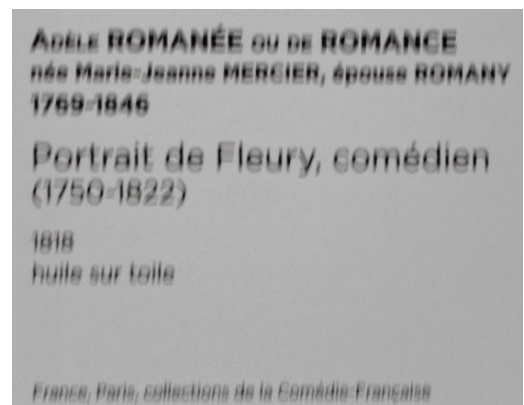


détail





Fille d'un commandant de la marine marchande à Nantes, elle étudie la peinture à Paris dans l'atelier de Guillaume Guillon-Lethière. Elle présente au Salon entre 1798 et 1804 des portraits et des miniatures. Son portrait de Juliette Récamier exposé en 1799 fait l'objet d'une copie acquise par Mme de Staël pour son château de Coppet en Suisse. Ayant suivi son mari, nommé inspecteur des droits, réunis à Florence en 1813, elle séjourne plusieurs années dans la ville Toscane où elle est dame d'honneur de la princesse Elisa Bonaparte, sœur cadette de Napoléon 1<sup>er</sup>. À ce titre, elle aurait enseigné l'art aux filles de celle-ci.



Connue sous différents noms - Adèle de Romance, Adèle Romany, Madame Romany ou Madame Romanée -, elle est initiée à la peinture par Regnault et devient vite une portraitiste renommée : Romance Romany réalise d'innombrables portraits de particuliers, de personnalités dont maintes actrices de la Comédie Française. Elle peint également des scènes historiques et mythologiques. Ses contemporains, et même les critiques d'art, sont conquis par la qualité des expressions, la minutie des détails et par sa palette chromatique. De 1793 à 1833, elle expose 80 tableaux aux Salons de Paris; elle remporte une médaille en 1808.



**MARIE-ÉLÉONORE GODEFROID**  
1778-1849

### Portrait d'Abd el-Kader

entre 1830 et 1844

huile sur toile

France, dépôt du musée national des châteaux de Versailles et de Trianon auprès du musée de l'Armée, Paris

« Le vent a dit le nom d'un nouveau Jugurtha »,  
Rimbaud, 1869.

Lettré, mystique, héros de la lutte contre le colonialisme, Abd el-Kader (1808-1883) fascine ses contemporains. Dès 1832, il prend le commandement des tribus de l'Ouest contre l'incursion française à Alger puis dans la guerre totale qui fait de l'Algérie le champ de bataille de la monarchie de Juillet. Emprisonné abusivement à sa reddition fin 1847, on l'exile en 1853 en Turquie puis à Damas.

Inspiré d'un dessin de Léon Roches, secrétaire de l'émir de 1836 à 1840, l'œuvre inaugure une longue série de portraits iconiques caractérisés par la simplicité du costume, l'éclat des yeux, le « mélange d'énergie guerrière et d'ascétisme ».



détail

**LOUISE MARIE-JEANNE HERSENT**  
née MAUDUIT  
1784-1862

Portrait d'une jeune femme  
portant une robe blanche,  
avec un châle de cachemire,  
accoudée à une méridienne

1828

huile sur toile

Collection particulière

Elève de Charles Meynier, elle expose au Salon, en tant que peintre d'histoire et portraitiste, de 1810 à 1824. Elle obtient une médaille de 2e classe en 1817 et de 1ère classe en 1819. En 1821, elle épouse le peintre Louis Hersent qui est nommé membre de l'Académie des Beaux-arts en 1822 et en 1825, professeur à l'École des Beaux-arts où il exerce jusqu'en 1860. Ensemble, ils ouvrent au n°22 rue Cassette un atelier ouvert aux demoiselles dont l'une d'entre elles, Louise Adélaïde Desnos, deviendra l'amie du couple : elle figurera dans le testament de Louis Hersent sous l'appellation « notre élève chérie ». La direction de l'atelier lui sera confiée avant que ne lui succède Auguste Gallimard (1813-1830). Louise Hersent est une des quelques rares artistes femmes représentées parmi une vaste assemblée masculine dans la toile monumentale de François-Joseph Heim (1787-1865), Charles X distribuant les récompenses au Salon de 1824 (Paris, musée du Louvre).



Détail



**MARIE-DENISE, DITE « NISA » VILLERS**  
née LEMOINE  
1774-1821

**Portrait présumé de madame  
Soustras lançant son chausson**

1802  
huile sur toile

France, dépôt du musée du Louvre, département des Peintures,  
auprès du musée International de la Chaussure, Romans-sur-Isère

Nisa Villers, après une formation auprès de Girodet, Gérard et David, débute sa carrière en 1799 avec un prix d'encouragement et des éloges de la critique.

Au Salon de 1802, elle est très remarquée pour un tableau de genre et cette *Étude de femme d'après nature*. Se plaisant à brouiller les frontières entre portrait et peinture de genre, la figure féminine isolée saisie dans une occupation est un type de composition récurrent dans son œuvre. Le surdimensionnement des hanches qu'enveloppe l'imposante masse noire, comme les disproportions anatomiques de la figure, relèvent de l'audace plus que de la maladresse qu'y ont vue certains critiques : le regard hardi sous la voilette, la gorge claire et menue, le long bras sinueux jusqu'à la cheville érotiquement découverte, malicieux clin d'œil à l'antique *Hermès* rattachant sa sandale qui a rejoint le Louvre en 1798.



détail

Sœur cadette de Marie-Victoire et Marie-Elisabeth Lemoine, cousine de Jeanne-Elisabeth Chaudet, toutes les trois peintres, elle évolue dans un milieu familial favorable aux arts. Elle se forme à la peinture avec Girodet, mais reçoit aussi les leçons privées de Gérard et David. Elle expose aux Salons de 1799 à 1802 puis en 1814. Son absence aux Salons de 1804 à 1812, comme celle de sa sœur Marie-Victoire, de 1806 à 1812, s'explique peut-être pour des raisons politiques. En 1794, elle a épousé un ancien élève de Girodet, étudiant en architecture, Michel-Jean-Maximilien Villers. Ses œuvres ont été admirées par ses contemporains : le prince russe Youssouf, grand collectionneur et amateur du style néoclassique, lui commanda en 1810 une version réduite de son *Enfant dans son berceau*, entraîné par les eaux de l'inondation du mois de nivôse an X, présenté au salon de 1810.



**HENRIETTE LORIMIER**  
1775-1854

**François Pouqueville à Janina**

1830  
huile sur toile

France, Versailles, musée national des châteaux de Versailles  
et de Trianon

L'acquisition en 1805 de *La Chèvre nourricière* (Salon de 1804) par Caroline Bonaparte, une médaille d'or en 1806 pour *Jeanne de Navarre* acquis par l'impératrice Joséphine en 1807 : Henriette Lorimier est une artiste en vogue quand elle rencontre François Pouqueville, qui deviendra son compagnon jusqu'à sa mort.

Membre de l'expédition d'Égypte en 1798, prisonnier des Ottomans en Grèce puis à Constantinople jusqu'en 1801, médecin, archéologue, voyageur et écrivain philhellène, Pouqueville contribue à la révolution grecque par ses ouvrages et ses missions diplomatiques.

C'est en consul général de France à Janina, où il exerce auprès du sultan Ali Pacha de 1805 à 1815, que choisit de le dépeindre avec intensité sa compagne en 1830.



**MARIE-VICTOIRE LEMOINE**  
1754-1820

Femme et Cupidon

1792  
huile sur toile

Russie, Saint-Petersbourg, musée d'État de l'Ermitage

Elève de François Ménégeot au début des années 1770, et peut-être d'Elisabeth Vigée Le Brun dont l'atelier est à proximité du logement de Ménégeot, Marie-Victoire Lemoine est issue d'un milieu familial favorable aux arts : ses sœurs Marie-Elisabeth, épouse Gabiou (1761-1811) et Marie-Denise, épouse Villers (1774-1821) ainsi que sa cousine Louise-Elisabeth Gabiou, épouse Chaudet (1761-1832) étaient dans ce milieu. Elle jouit déjà d'une belle réputation de portraitiste lorsqu'elle expose en 1779 au salon de la Correspondance. Continuant à peindre des portraits, elle réalise aussi des miniatures et des scènes de genre. Elle est présente au Salon de 1796 à 1804 et en 1814. Elle a formé sa sœur Marie-Elisabeth dont la manière et la carrière se confondent avec les siennes.



détail

**ALEXANDRINE DELAVAL**  
active entre 1808 et 1838

**Malvina. Chant de douleur  
sur la perte de son cher Oscar  
(Poésies d'Ossian)**

1810  
huile sur toile

France, musée d'Arts de Nantes

À l'opposé de l'héritage classique, l'histoire nationale, la littérature chevaleresque, le patrimoine médiéval ou la culture celtique, comme ici les *Poèmes d'Ossian*, suscitent l'engouement de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'aux années 1840. Dans un cadre intimiste, ces sujets d'inspiration historique sont propices à l'expression de la sentimentalité et de la mélancolie.

Après le succès de la *Valentine de Milan* du peintre Fleury-Richard en 1802, le genre «troubadour», «anecdotique» ou «historique», abonde dans les Salons. De nombreuses peintres femmes dans les années 1800-1820 s'illustrent dans cette veine, souvent soutenues par des commanditaires puissants tels Hortense et Joséphine de Beauharnais.

Issue d'une famille d'artisans, elle intègre l'atelier de Jean-Baptiste Régnault probablement dans la seconde moitié des années 1800. Au Salon entre 1808 et 1838, elle expose régulièrement des portraits, des scènes de genre anecdotiques, des peintures d'histoire s'inspirant du passé national et de la littérature : le climat politique est alors favorable à l'exaltation de la fibre nationaliste. On lui doit *Malvina. Chant de douleur sur la perte de son cher Oscar (poésies d'Ossian)* peint en 1810 où, comme nombre d'artistes gagnés par l'engouement pour les poèmes d'Ossian, elle puise son inspiration dans les cultures chevaleresques et nordiques en opposition à l'Antiquité classique et méditerranéenne. Dans cette œuvre, à l'instar de nombreuses autres peintres femmes, elle s'inscrit entre peinture d'histoire et peinture de genre, troublant ainsi la définition stricte du genre.



détail



**ROSALIE CARON**  
1791-1860

**Mathilde surprise dans le jardin  
de Damiette par Malek-Adhel**

présenté au Salon de 1817  
huile sur toile

France, Bourg-en-Bresse, musée du monastère royal de Brou

Elle est une des représentantes de la peinture de style troubadour. Élève de Jean-Baptiste Regnault, Rosalie Caron expose au Salon de 1812 à 1833. À plusieurs reprises, elle s'inspire des écrits de Madame Cottin, et surtout de son roman *Mathilde ou Mémoires tirés de l'histoire des croisades* (1805) qui met en scène les amours de Mathilde d'Angleterre, sœur de Richard Cœur de Lion, et de Malek-Adhel, frère de Saladin. Pour une raison inconnue, Rosalie Caron n'expose plus après sa participation au Salon de 1833. En 1842, François Guyot de Fère écrit dans son *Annuaire biographiques des artistes français* : « Nous ne voyons plus rien de cette artiste au Salon. Elle se borne, maintenant, au rôle de spectatrice en donnant toujours ses vœux à ceux qui, comme elle, cherchent des succès solides dans des ouvrages consciencieux ».



détail

**CÉSARINE DAVIN-MIRVAULT**  
née Césarine Henriette Fiore MIRVAULT,  
épouse DAVIN  
1773-1844

### La Mort de Malek-Adhel

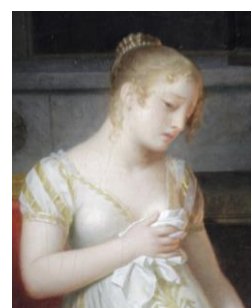
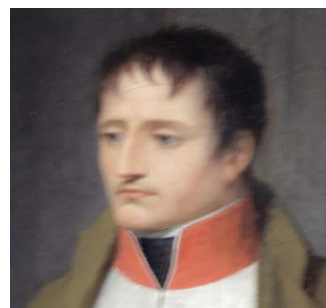
présenté au Salon de 1814  
huile sur toile

France, collection du musée d'Art et d'Archéologie de la Ville d'Aurillac

Césarine Davin-Mirvault expose au Salon de 1798 à 1822. Elle reçoit une médaille d'or de 1<sup>re</sup> classe avec *La Mort de Malek-Adhel* en 1814.

Le sujet, aussi exploité par Rosalie Caron, s'inspire d'un roman à succès de Sophie Cottin, *Mathilde ou Mémoires tirées de l'histoire des croisades* (1805), qui narre la passion tragique de la sœur de Richard Cœur de Lion et du frère de Saladin. Exploitant la vogue du gothique et de l'orientalisme, sous l'apparence d'une anecdote sentimentale propre à la scène de genre mais d'inspiration historique, l'artiste trouve ici la voie pour déployer son talent dans le grand format de la peinture d'histoire. Tout en respectant un registre jugé plus convenable à son sexe...

Fille d'un ingénieur géographe, elle est issue d'une famille qui, bien que n'étant pas aristocratique, a des relations haut placées. Elève du peintre miniaturiste Jean-Baptiste Augustin, puis de David auprès duquel elle étudie la peinture à l'huile de 1801 à 1804, elle expose au Salon de 1798 à 1822. Elle obtient une médaille d'or de 1<sup>ère</sup> classe en 1814 pour *La Mort de Malek Adhel*. Elle tient une école de dessin et de peinture très fréquentée, toujours en fonction à sa mort en 1844.



détails

### Marguerite Gérard

*Clémence de Napoléon envers Madame de Hatzfeld*

1808 huile sur toile 81 x 65 cm

Rueil-Malmaison, Musée national des châteaux de Malmaison et Bois-Préau



détail

**PAULINE AUZOU**  
née DESMARQUETS  
1775-1835

### Novès et Alix de Provence

1816  
huile sur toile

France, Bourg-en-Bresse, musée du monastère royal de Brou

Formée dans l'atelier de Jean-Baptiste Regnault, Pauline Auzou participe à tous les Salons de 1793 à 1817, envoyant portraits, scènes de genre mais aussi sujets mythologiques, allégoriques ou tirés de l'histoire de France. En 1808, le critique Joachim Lebreton, salue sa capacité à s'élever « aux idées et à la noble expression du style historique » (rapport à l'Empereur et au Roi sur les beaux-arts, 1808).

Mais ici, c'est au-dessus de l'attente convenue d'une interprétation dite « féminine » de la scène qu'elle s'élève avec assurance. Comme Jeanne-Élisabeth Chaudet dans son *Portrait d'une dame en novice*, son humour malicieux témoigne d'un jeu conscient et amusé avec les conventions de la scène de genre.

Formée dans l'atelier de Jean-Baptiste Regnault où elle peut étudier le nu masculin et féminin, elle débute au Salon en 1793 où elle expose de manière continue jusqu'en 1817. Elle pratique l'histoire avec des sujets antiques, mythologiques, médiévaux et contemporains ainsi que le portrait et la peinture de genre. Jouissant d'une grande notoriété, ses œuvres sont acquises par l'État, la duchesse de Berry, la Société des amis des arts et une clientèle bourgeoise croissante. Entre 1807 et 1809, elle réalise près de 300 dessins pour *Le journal des dames et des modes*. Elle tient un atelier féminin à Paris, pendant environ 20 ans.





**JULIE DUVIDAL DE MONTFERRIER**  
épouse HUGO  
1797-1865  
Tête d'Ève  
1822  
huile sur toile

France, Beaux-Arts de Paris



détail

**JEANNE-ÉLISABETH CHAUDET**  
née GABIOU  
1761-1832

Portrait d'une dame en novice

1811  
huile sur toile

France, Paris, galerie Michel-Descours

Elève du sculpteur Antoine-Denis Chaudet, qu'elle épouse en 1793, l'artiste est issue d'un environnement familial favorable aux arts : ses cousines Marie-Victoire, Marie-Elisabeth (qu'épouse son frère aîné) et Marie-Denise Lemoine sont toutes les trois peintres. Elle expose au Salon de la Correspondance de 1783 à 1787, au salon du Louvre de 1796 à 1817. Se spécialisant dans la représentation familière d'enfants où elle fait fusionner la scène de genre et le portrait, elle obtient un certain succès. Évoluant d'un style inspiré de Greuze vers un ton à l'antique plus davidien, elle se tourne à la fin de sa carrière vers des sujets dramatiques ou mythologiques, plus proches de la peinture d'histoire : ce nouveau registre lui est reproché par la critique.

**CONSTANCE MAYER**  
1774-1821

Le Flambeau de Vénus

1808  
huile sur toile

Suisse, Salenstein, Napoleonmuseum Thurgau, Schloss und Park Arenenberg

En dépit des préventions contre la pratique féminine du nu érotisé, le tableau présenté en 1808 avec son pendant *Le Sommeil de Vénus* (1806), aujourd'hui conservé au musée du Louvre, offre à Constance Mayer la consécration : l'acquisition de l'ensemble par l'impératrice Joséphine.

Partageant avec Pierre-Paul Prud'hon le métier et la vie de peintre, elle est pourtant réduite au rang d'élève sans talent par une historiographie misogyne tandis qu'un révisionnisme lucratif a systématiquement attribué au maître toutes les œuvres et esquisses réalisées pendant leur collaboration.

Une esquisse de l'œuvre attribuée à Prud'hon est ainsi conservée au musée Condé de Chantilly. Une lettre de lui affirme également que *Le Flambeau de Vénus* est d'elle et qu'elle seule y travailla.

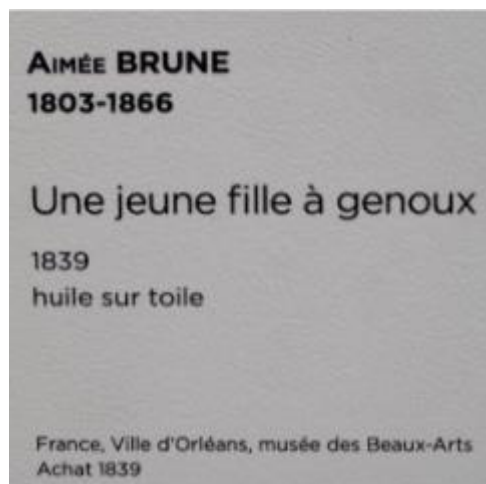


Issue de la bourgeoisie, Constance Mayer est éduquée dans un couvent. Sa passion pour le dessin et la peinture est encouragée : elle est l'élève de Suvée, Greuze, puis Prud'hon dont elle devient la maîtresse et la collaboratrice. Cette complicité amoureuse et artistique nuit à Mayer, qui reste dans l'ombre et se voit souvent souffler l'attribution de certaines œuvres, signées par Prud'hon et ainsi plus cotées; cependant sa renommée grandit de salon en salon. Alors qu'elle s'est dévouée à la famille Prud'hon, s'occupant des enfants régulièrement, et désespérée par le refus de s'engager de Prud'hon, elle se tranche la gorge dans l'atelier du maître.

Mayer, d'abord portraitiste, se lance avec bonheur dans la peinture d'histoire, genre réservé aux hommes. Néoclassique comme ses contemporains, elle sait donner de la douceur et du moelleux aux formes, ainsi que beaucoup de fluidité aux mouvements.



Détail



Elève de Charles Meynier, elle est, de la Restauration au Second Empire, une artiste respectée abordant avec succès tant le portrait, la scène de genre sentimentale, la peinture religieuse que la peinture d'histoire. Elle expose au Salon de 1822 à 1855 où elle reçoit une médaille de 2e classe en 1831 et 1835, de 1ère classe en 1841 et 1848. Elle a travaillé pour le musée historique de Versailles et certaines de ses œuvres ont été acquises par l'État.





**Marguerite Gérard** *Maternité*  
huile sur toile 63 x 53 cm Lyon, Musée des Beaux-Arts

Élève, puis assistante et enfin collaboratrice de Fragonard, elle finit par s'accomplir seule, s'imposant dans la réalisation de portraits et de scènes de genre parfois voluptueuses. Elle excelle dans le traitement des reflets sur les surfaces, la caractérisation des chairs et même dans la composition de scènes de la vie quotidienne, talent qui permet aujourd'hui de lui attribuer le célèbre Baiser à la dérobée (Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage) que l'on a longtemps attribué uniquement à son beau-frère. Marguerite Gérard adopte des stratégies différentes de celles des autres femmes de sa génération, notamment en confiant ses œuvres à deux des marchands d'art les plus expérimentés des années 1780, Jean Dubois et Goury de Champgrand. Elle exploite également le marché de l'estampe pour asseoir sa réputation (et amasser une impressionnante fortune). Parmi toutes les artistes de sa génération, c'est l'une de celles qui a le mieux réussi.



**ISABELLE PINSON**  
née PROTEAU  
1769-1855

*L'Attrapeur de mouche*

1808  
huile sur toile

États-Unis, Notre Dame (IN), Snite Museum of Art, University of Notre Dame. Bequest of Dr. Paul J. Vignos Jr. ND/41 B.5.

Dotée d'une éducation raffinée grâce à une famille noble dont ses parents étaient les domestiques, la jeune Isabelle intègre l'atelier de Jean-Baptiste Regnault. Elle épouse en 1792 André-Pierre Pinson, chirurgien et artiste céroplasticien à l'École de médecine (ici, à l'arrière-plan). Elle expose de 1796 à 1812.

Un rendu virtuose du verre, qui se matérialise par son invisibilité même, un intérieur presque réduit à son ouverture sur l'extérieur, la solitude d'un corps soustrait à la vocation de faire sens, un geste « socialement » inutile : aux limites extrêmes du genre mineur, Pinson livre une œuvre métaphysique majeure sur la présence au monde et au temps. Et sur la peinture, toute distinction de genre étant abolie.

Fille d'un valet du Vicomte de Jaucourt et d'une femme de chambre d'Isabelle de Jaucourt, elle reçoit une éducation raffinée grâce à cette dernière, sa marraine. Formée dans l'atelier de François-André Vincent puis, à la fin des années 1780, dans celui de Régnault, elle est, grâce au cercle amical des Jaucourt, en contact avec de nombreux représentants de l'élite artistique et intellectuelle comme le sculpteur Jean-Antoine Houdon pour lequel elle a très probablement posé. C'est lui, d'ailleurs, qui aurait favorisé la rencontre de la jeune artiste et son mariage en 1792 avec André Pierre Pinson, ancien chirurgien major de la compagnie des Cent-suisse et artiste, qui est chargé en 1794 avec le peintre Anicet Lemonnier de seconder, en tant que modelleur en cire, le chef des travaux anatomiques à l'école de médecine, Honoré Fragonard. Sans surprise, elle est amenée à fréquenter le monde médical et à réaliser des portraits de médecins célèbres. Isabelle Pinson expose au Salon entre 1796 et 1812.



**FRANÇOIS GÉRARD**  
1770-1837

Portrait posthume  
de Germaine de Staël

après 1817  
huile sur toile

Suisse, Coppet, Fondation d'Haussonville pour le rayonnement  
de l'esprit de Coppet - château de Coppet



**MARIE-ÉLÉONORE GODEFROID**  
1778-1849

Germaine de Staël  
(d'après François Gérard)

après 1817  
huile sur toile

France, Versailles, musée national des châteaux de Versailles  
et de Trianon



Détail

**MARIE-VICTOIRE JAQUOTOT**  
1772-1855  
Manufacture royale de Sèvres

### La Sainte Famille (d'après Raphaël)

1822  
peinture sur porcelaine

France, dépôt du musée du Louvre, département des Arts graphiques, auprès des Manufacture et Musée nationaux de Sèvres depuis le 22 mai 1924

« Peintre de figures » sur des supports utilitaires, Marie-Victoire Jaquotot parvient à revaloriser son statut en exploitant, dès 1816, le procédé de la copie sur plaque de porcelaine, perfectionné par Alexandre Brongniart, directeur de la manufacture de Sèvres. Nommée « Peintre sur porcelaine du Roi » en 1817, elle choisit en 1822 de se consacrer aux seules copies d'œuvres anciennes et modernes : ses tableaux « inaltérables » sont exposés au Salon.

Se prévalant de sa mission patrimoniale, elle imposa des choix de travaux, des prix exorbitants et même le décrochage d'œuvres du musée du Louvre pour les copier chez elle. Forte d'un succès européen, elle fut perçue comme l'égale de Raphaël par ses contemporains.

Peintre à Sèvres entre 1801 et 1842, elle expose ses peintures sur porcelaine au Salon entre 1808 et 1836. Son talent dans la maîtrise des couleurs céramiques, alliant la brillance des teintes et le velouté des carnations fait d'elle une figure phare de la politique d'Alexandre Brongniart en matière de copies peintes sur les grandes plaques que la Manufacture réalise alors grâce à un procédé nouveau. Elle s'illustre particulièrement dans ses copies d'après Raphaël.

En 1816, son talent est récompensé par titre de « premier peintre sur porcelaine du roi », qui lui permet d'ouvrir un atelier privé dans lequel elle enseigne pendant près de vingt ans la peinture sur porcelaine à une trentaine d'élèves.

Marie Victoire Jaquotot obtient de Brongniart le privilège de peindre à domicile, et mène un train de vie brillant, recevant dans son atelier les célébrités les plus en vue de son temps.





MARIE VICTOIRE JAQUOTOT  
1772-1855

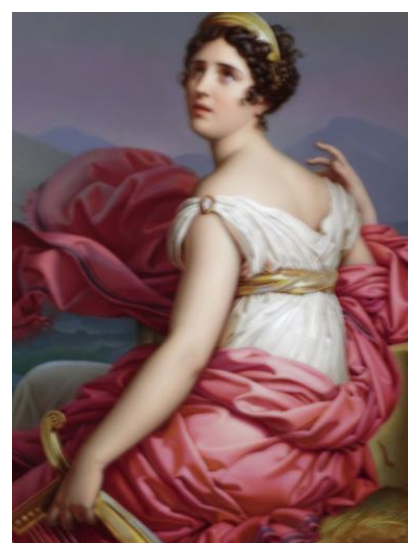
MANUFACTURE ROYALE DE SÈVRES

Corinne au Cap Misène  
(d'après François Gérard)

1825

peinture sur porcelaine

France, dépôt du musée du Louvre, département  
des Arts graphiques, auprès des Manufacture  
et Musée nationaux de Sèvres depuis 1973



Détail



détail



Formée dans l'atelier privé de Marie-Victoire Jaquotot, elle appartient, comme sa sœur Mme Rullier, à l'important groupe de femmes, peintres sur porcelaine (Adélaïde Hoguer, Marie-Pauline Laurent, Aurore Leclerc, Madame Renaudin, Mesdemoiselles Girard et Perlet, qui exercent dans le 1<sup>ère</sup> moitié du XIX<sup>e</sup> siècle à la manufacture de Sèvres. Loin d'être une pratique de second ordre, la copie de portraits et de tableaux de maîtres anciens et contemporains, et particulièrement selon le procédé réputé inaltérable de la peinture sur porcelaine, est alors prisée et soutenue par l'État, qui y voit un instrument au service de la régénération de l'art du passé et de sa politique patrimoniale. À l'instar de nombreuses de ses comparses, Ducluzeau expose et est médaillée au Salon.

#### **salle 4 : Moi. Peintre**

« Avant les femmes régnaient, la Révolution les a détrônées ». Au lieu de déplorer avec Élisabeth Vigée Le Brun le sort fait aux femmes par le siècle né en 1789, ne faut-il pas au contraire apprécier le champ des possibles qui s'y est ouvert ?

Sous l'Ancien Régime, ce pouvoir, seules quelques femmes artistes d'« exception » en ont joui, comme les rois et leurs affidés en avaient le privilège.

À l'exclusion de toutes les autres. Avec la naissance, longue et difficile, de l'ère républicaine, les termes de « femme extraordinaire », de « miracle de la nature », qui les retranchaient et de leur sexe et de la communauté ordinaire des artistes, entrent en contradiction avec les principes fondateurs d'universalité et d'égalité des individus.

Certes, au lendemain de 1789, les femmes sont exclues de l'espace politique et assujetties à la sphère domestique. Mais c'est précisément parce qu'il s'agit désormais de considérer la place et la fonction de toutes les femmes et non pas de quelques-unes qu'on se protège contre leur émancipation devenue pensable.

L'effacement du principe naturel ou divin devant le principe juridique et rationnel, l'articulation croissante du politique à l'économique créent une occasion inédite pour elles : débattre, parler, penser, créer, travailler en tant que sujet de droit. Apprendre à peindre et exposer parce qu'elles en ont le droit.

L'opinion peut les railler, les discréditer, les effrayer, les dissuader – elle le fera encore longtemps : la société d'après 1789, en ses principes, peut-être sans l'avoir voulu, a ouvert un espace où il est légalement possible pour une femme de dire « Moi. Peintre ». Naissance d'un combat.



détail

MARIE-ADÉLAÏDE DURIEUX  
née LANDRAGIN  
active entre 1793 et 1798

### Autoportrait

vers 1793-1798  
huile sur toile

France, Versailles, musée national des châteaux  
de Versailles et de Trianon

Bien qu'elle soit peu documentée, on sait de cette artiste, pratiquant le portrait sur toile et en miniature, qu'elle exposa aux Salons de 1793 à 1798, d'abord sous son nom de jeune fille, puis à partir de 1796 sous celui de Durieux. Son autoportrait, sans concession, illustre avec force les changements quant au statut des peintres femmes durant la période révolutionnaire : la citoyenne Landragin s'y présente en peintre de métier et c'est, sans faire recours au privilège de la beauté ni à la séduction des satins et des rubans « rococo », qu'elle affirme sa légitimité.





détail

**HORTENSE HAUDEBOURT-LESCOT**  
née Antoinette Cécile Hortense VIEL,  
épouse HAUDEBOURT  
1784-1845

Portrait de l'artiste

1800  
huile sur toile

France, Paris, musée du Louvre, département  
des Peintures

Fille d'un parfumeur décédé alors qu'elle n'a que deux ans, elle prend adulte le nom de son beau-père, Jean-Louis Lescot, pharmacien dont la devanture de l'officine est d'ailleurs conservée au musée Carnavalet. Elle apprend la peinture dès sa septième année auprès d'un ami de la famille, le peintre Guillaume Guillon-Lethière. Quand ce dernier est nommé directeur de l'Académie de France à Rome, elle le suit, à son invitation, en 1808 pour y compléter sa formation. Bien que sa présence ne soit pas vue d'un bon œil par le directeur des musées, Vivant-Denon, Guillon-Lethière ne cède pas aux rappels à l'ordre ni aux insinuations perfides. Hortense y demeure jusqu'en 1816 et c'est de Rome que, dès 1809, elle fait des envois au Salon. En 1810, elle reçoit une médaille de 2<sup>e</sup> classe pour un ensemble de 8 scènes italiennes, dont on admire la chaleur et la brillance du coloris comme le charme pittoresque. Elle expose au Salon jusqu'en 1840, recevant une médaille d'or en 1828. Elle est la peintre attitrée de Marie-Caroline de Bourbon-Sicile, duchesse de Berry et reçoit de nombreuses commandes du gouvernement français. Elle se marie en 1820 à l'architecte Louis-Pierre Haudebourt qu'elle a connu à Rome. Pratiquant le portrait, les scènes de genre pittoresques et historiques, c'est une artiste respectée : ainsi que le rapporte sa nécrologie parue dans L'Illustration, elle « joignit à l'influence de l'artiste toute l'influence de la femme du monde. Son salon était aussi célèbre que son atelier [...] si c'était une faveur de paraître dans son salon, c'était une mode de passer dans son atelier à titre d'élève ».



**ÉLISABETH-LOUISE VIGÉE LE BRUN**  
née Louise-Élisabeth VIGÉE  
1755-1842

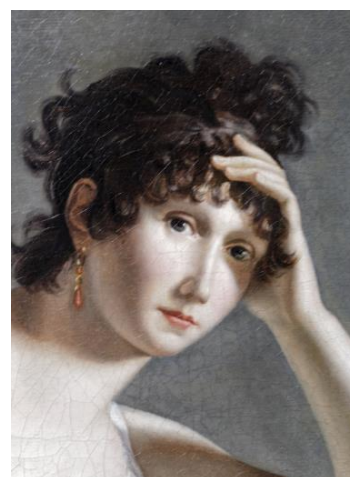
Autoportrait

1790  
huile sur toile

Italie, Rome, Courtesy Accademia Nazionale di San Luca, Roma.  
Presidente Paolo Icaro, Segretario Generale Francesco Moschini



détail



détail

**CONSTANCE MAYER**  
1774-1821

## Autoportrait

vers 1801  
huile sur toile

France, Boulogne-Billancourt, bibliothèque Paul-Marmottan  
- Académie des beaux-arts, Institut de France

Issue de la bourgeoisie, Constance Mayer est éduquée dans un couvent. Sa passion pour le dessin et la peinture est encouragée : elle est l'élève de Suvée, Greuze, puis Prud'hon dont elle devient la maîtresse et la collaboratrice. Cette complicité amoureuse et artistique nuit à Mayer, qui reste dans l'ombre et se voit souvent souffler l'attribution de certaines œuvres, signées par Prud'hon et ainsi plus cotées; cependant sa renommée grandit de salon en salon. Alors qu'elle s'est dévouée à la famille Prud'hon, s'occupant des enfants régulièrement, et désespérée par le refus de s'engager de Prud'hon, elle se tranche la gorge dans l'atelier du maître.

Mayer, d'abord portraitiste, se lance avec bonheur dans la peinture d'histoire, genre réservé aux hommes. Néoclassique comme ses contemporains, elle sait donner de la douceur et du moelleux aux formes, ainsi que beaucoup de fluidité aux mouvements.



**MARGUERITE GÉRARD**  
1761-1837

## Artiste peignant le portrait d'une musicienne

vers 1800  
huile sur bois

Russie, Saint-Petersbourg,  
musée d'État de l'Ermitage







détail



détail



**SABINE MEIER**

née en 1964

Métamorphose 4 (2) (...) comme des géants, plongés dans les années, à des époques, vécues par eux, si distantes, - entre lesquelles tant de jours sont venus se placer - dans le Temps

2011

tirage collé sur dibond

Collection de l'artiste

20

15

