HAL
open science

”L’art ne s’apprend pas aux dépens des moeurs!” Construction du champ de l’art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)

Séverine Sofio

To cite this version:

Séverine Sofio. ”L’art ne s’apprend pas aux dépens des moeurs!” Construction du champ de l’art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848). Sociologie. Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales (EHESS), 2009. Français. NNT : . tel-00924488

HAL Id: tel-00924488

https://theses.hal.science/tel-00924488

Submitted on 6 Jan 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Thèse pour l'obtention du doctorat de sociologie

Séverine SOFIO

Centre Maurice Halbwachs, Équipe Enquête-Terrain-Théorie

« L'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs ! » Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes 1789-1848

Soutenance le 3 décembre 2009

A l'École des Hautes Études en Sciences Sociales

54 bd Raspail, Paris (salle 524)

Jury :

M. Philippe CIBOIS, professeur émérite à l'Université de Versailles Saint-Quentin

M. André GRELON, directeur d'études à l'EHESS

Mme Patricia MAINARDI, professeure à la City University of New York

Mme Frédérique MATONTI, professeure à l'Université Paris I, directrice de la thèse

M. Alain QUEMIN, professeur à l'Université Paris-Est, membre de l'IUF

M. Daniel ROCHE, professeur honoraire au Collège de France

Mme Gisèle SAPIRO, directrice de recherches au CNRS

Résumé de la thèse

Placé dans l'ombre de ce que l'on considère traditionnellement comme deux « âges d'or » pour la production intellectuelle et artistique en France – les Lumières d'un côté, la Modernité de l'autre – le monde de l'art de la fin du XVIIIe au milieu du XIXe siècle a finalement fait l'objet de peu d'études globales. L'objectif de cette thèse est d'éclairer l'évolution des conditions sociales de la production artistique au cours de cette période, à partir d'un point de vue particulier : celui de la place qu'y occupent les artistes femmes. En d'autres termes, nous montrons les liens et les influences réciproques qui ont pu exister, à cette époque, entre les mutations du monde de l'art – en l'occurrence, sa transformation progressive en champ autonome et la professionnalisation de l'activité artistique qui s'actualise alors à travers la centralité du Salon[1] dans les structures institutionnelles et dans les carrières des artistes – et les modalités de sa féminisation, qui s'avère alors tout à fait exceptionnelle. Au début des années 1830 par exemple, la majorité des grands ateliers de formation ont une section féminine. A la même époque, en effet, au Salon, près d'un exposant sur cinq – jusqu'à un sur quatre dans le seul domaine de la peinture – et près d'un médaillé sur quatre sont des femmes, tandis que, parmi les copistes employés par l'État, on compte au moins un tiers de plasticiennes.

Pour comprendre cet état de fait, il nous faut remonter aux dernières décennies de l'Ancien Régime. Nous montrons ainsi, dans la première partie de la thèse, que l'application dans le monde de l'art des réformes du système des corporations, portées par Turgot en 1776, aboutit finalement à la contradiction d'une libéralisation de la pratique artistique dans un marché resté sous contrôle de l'État. Cette contradiction a eu deux conséquences, qui se manifestent essentiellement pendant la Révolution : d'une part, l'insatisfaction d'une fraction de la population des artistes face à l'hégémonie absolue de l'Académie royale, et d'autre part une première vague de féminisation du monde de l'art, avec l'arrivée massive de plasticiennes, souvent issues des classes dominantes déclassées par les événements révolutionnaires, qui se professionnalisent d'emblée dans les secteurs les plus consacrés de la production artistique, grâce à la légitimité que leur fournit une formation dans les ateliers les plus prestigieux de cette époque – ceux des peintres néoclassiques qui, tels Jacques-Louis David et Jean-Baptiste Regnault, incarnent, dès la fin des années 1780, une forme de résistance à la fois esthétique et politique aux contraintes académiques.

La deuxième partie traite de la réorganisation du monde de l'art, que la Révolution a laissé exsangue, et de sa structuration autour d'une rivalité croissante entre l'État (qui entreprend alors de soutenir, par tous les moyens, la création et les artistes) et l'Académie, que l'empiètement de l'administration des beaux-arts sur ce qu'elle considère être sa sphère de compétence (c'est-à-dire l'établissement des critères de sélection des artistes et la direction esthétique de l'École nationale), contraint à incarner l'idée d'une production artistique autonome. C'est au Salon que s'actualise le plus visiblement la lutte entre ces deux instances : dès l'Empire, l'exposition du Louvre est, en effet, soumise à deux logiques contradictoires qui maintiennent le monde de l'art dans un état d'anomie que renforce la fin de la domination de l'École de David, mais que contribue à masquer partiellement l'imposition de la « bataille romantique », importée dans le monde de l'art depuis le champ littéraire par les critiques qui tentent ainsi de donner du sens à l'espace de production artistique alors éclaté en une multitude d'écoles rivales. Parallèlement à ces transformations, le nombre de plasticiennes continue à augmenter au sein de l'espace de production artistique : cette deuxième vague de féminisation se poursuit non plus « par le haut » comme à la fin du XVIIIe siècle, mais « par défaut », au sein d'un monde de l'art anomique et en transition entre deux modes d'organisation, au seuil duquel les critères de sélection semblent provisoirement aussi instables que flous. La professionnalisation des artistes femmes jusqu'à la fin de la monarchie de Juillet a lieu, en outre, dans le contexte d'un abaissement du niveau social moyen des artistes des

[1] Il s'agit de l'exposition officielle, initialement réservée aux seuls membres de l'Académie, puis ouverte à tou·te·s les artistes en 1791, qui est organisée au Louvre à peu près tous les deux ans, puis tous les ans à partir de 1834.

deux sexes – un abaissement qui contribue alors à en élargir socialement et quantitativement le recrutement.

Dans la troisième et dernière partie, nous étudions plus précisément la morphologie de la population des artistes femmes au cours de la première moitié du XIXe siècle, à travers le traitement statistique approfondi d'un corpus constitué du millier d'exposantes qui ont participé aux 38 Salons ayant eu lieu entre 1791 et 1848. Grâce à l'utilisation complémentaire de l'analyse des correspondances multiples et de la régression logistique, nous avons pu établir une typologie des carrières des cinq générations de plasticiennes qui se succèdent au Salon. Ces résultats confirment l'exceptionnelle similitude des modes de professionnalisation des artistes hommes et femmes, et fournissent ainsi un éclairage alternatif des effets des mutations globales du monde de l'art sur leurs trajectoires.

Plus généralement, l'emploi de méthodes à la fois qualitatives et quantitatives, dans une analyse qui articule le niveau *macro* d'une étude du monde de l'art comme champ « en chantier » et comme espace professionnel spécifique, et le niveau *micro* des parcours des artistes – et, en particulier, des artistes femmes – permet de comprendre que c'est précisément parce qu'il se trouve alors tiraillé entre, d'une part, une logique de « raison d'État » et de dépendance totale vis-à-vis de l'administration, et, d'autre part, une logique d'autonomisation de la production artistique qui s'incarne soit dans le surinvestissement du dogme académique, soit (mais, à l'époque qui nous intéresse, de manière tout à fait marginale) dans le recours au jugement des pairs ou au marché, que l'espace de production artistique a pu être le lieu d'une féminisation si durable et d'un relâchement, aussi exceptionnel que temporaire, des contraintes liées au genre.

INTRODUCTION 1

Le monde de l'art d'une révolution (1789) à l'autre (1848) : des continuités rarement mises en évidence 4
L'histoire des créatrices et l'impasse de la réhabilitation 10
Objectiver le monde de l'art : choix conceptuels et méthodologiques 17
Les sources : une nécessaire diversité 28
Genre, profession, champ 32

PREMIERE PARTIE : NAISSANCE DE L'ARTISTE LIBRE, OUVERTURE DU MONDE DE L'ART ET FEMINISATION « PAR LE HAUT » 35

I – STRUCTURATION ET FEMINISATION DE L'ESPACE DE PRODUCTION ARTISTIQUE DANS LA SECONDE MOITIE DU XVIIIE SIECLE 37
I – 1. ARTISANS, ARTISTES ET ACADEMICIENS 37
I – 1. 1. Rivalités internes et instauration du régime académique 37
I – 1. 2. « Maîtresses peinteresses » : les artistes femmes et leur place dans un monde de l'art fortement endogame (1750-1780) 48
I – 2. « FUREUR TABLEAUMANIQUE » ET APPARITION D'UN PUBLIC POUR L'ART 71
I – 2. 1. Le nouvel intérêt pour l'art contemporain et ses conséquences sur le marché éditorial 71
I – 2. 2. « Frénésie d'exposition » et jugement du « public » 83
a) La foule au Salon ou comment l'Académie justifie son existence par le public 84
b) Le retournement : quand « ceux qui parlent » ne sont plus « ceux qui achètent » 93
I – 3. LA MAITRISE DES ARTS DU DESSIN, NOUVEAU CAPITAL DISTINCTIF 103
I – 3. 1. De la culture des arts d'agrément à la professionnalisation dans les beaux-arts 103
I – 3. 2. Un nouvel intérêt pour la formation artistique 111
a) Les formations réservées aux garçons 112
b) Les formations réservées aux filles 115
c) Une nouveauté de la fin du siècle : les formations mixtes 118
II – L'ACADEMIE CONTESTEE ET LES ARTISTES FEMMES AU CŒUR DES DEBATS (1777-1787) 123
II – 1. SUBVERTIR LES REGLES DU JEU ACADEMIQUE : LE « CAS GREUZE » 124
II – 2. CONTOURNER LES MONOPOLES : LE SALON DE LA CORRESPONDANCE 131
II – 3. DEUX FEMMES A L'ACADEMIE ROYALE 140
II – 3. 1. Une réception exceptionnelle à plus d'un titre 140
II – 3. 2. Des artistes particulièrement exposées 153
II – 4. GENRE ET EDUCATION ARTISTIQUE : LA QUESTION DU NU 160

II – 4. 1. Le spectacle de la place Dauphine 160
II – 4. 2. Le débat de 1785 : peinture du nu et ordre social 166
II – 4. 3. Ouverture des ateliers néoclassiques « féminins » 181
III – DEBATS REVOLUTIONNAIRES ET NORMALISATION DU STATUT D'ARTISTE FEMME 195
III – 1. LES CONTESTATIONS DU SYSTEME ACADEMIQUE AVANT LA REVOLUTION 197
III – 2. 1789-1793 : TENTATIVES DE REFORMES 205
III – 2. 1. L'Académie divisée : conservateurs, réformateurs et radicaux 205
III – 2. 2. Émulation ou égalité ? 216
III – 3. LE TOURNANT DE L'AN II : FIN DE L'ACADEMIE ET APPARITION DE L'ARTISTE-CITOYEN 225
III – 3. 1. Réformer le monde de l'art : avec ou sans les femmes ? 225
III – 3. 2. « Derrière la toile est la Misère… » : la situation économique des artistes pendant la Révolution 246
III – 4. REPRISE EN MAIN DU MONDE DE L'ART PAR LE POUVOIR ET GARANTIE D'ACCES POUR LES PLASTICIENNES 253

DEUXIEME PARTIE : EMERGENCE DU CHAMP DE L'ART, ANOMIE ET FEMINISATION « PAR DEFAUT » 267

I – LA « DOXA » ACADEMIQUE, PRISE ENTRE LE MARCHE ET LA RAISON D'ÉTAT 276
I – 1. « IL FAUT FAIRE TRAVAILLER LES ARTISTES » : LA FIN DE LA HIERARCHIE DES GENRES ? 276
I – 1. 1. Brouillage des frontières et porosité des genres picturaux 278
I – 1. 2. La réaction académique 290
I – 2. LE SALON, AU CŒUR DES RAPPORTS DE FORCE 297
I – 2. 1. Revalorisation du Salon et apparition des « refusés » 300
I – 2. 2. Un Salon sans alternative : l'équilibre des forces 305
I – 2. 3. « Est-ce là ce qu'on est en droit d'attendre d'une exposition ? » : le jury contesté 316
I – 3. INDETERMINATION ESTHETIQUE ET IMPOSITION DE LA « BATAILLE ROMANTIQUE » 334
I – 3. 1. Un monde de l'art en pleine anomie 334
I – 3. 2. Le rôle de la critique, à la frontière de l'art et de la littérature 350
I – 4. « DE L'OPPRESSION DANS LES ARTS » : 1848 ET LA PROFESSION D'ARTISTE 368
II – « ÉLEVE DE… » : LA FORMATION, UNE RESSOURCE POUR LES DEUX SEXES 375
II – 1. LE *CURSUS HONORUM* ACADEMIQUE : LA LOGIQUE DU CONCOURS 377
II – 2. LES ATELIERS PRIVES : UN PASSAGE OBLIGE POUR TOU·TE·S 391
II – 2. 1. Les étapes de la formation 396
a) Le dessin 396
b) La peinture 398
II – 2. 2. L'atelier, une nouvelle famille pour les jeunes artistes 400

a) La « masse », la « blague » et autres rites d'ateliers 400
b) Les « écoles » en concurrence 416
II – 3. APPRENDRE A DESSINER : MANIERES FEMININES D'INTEGRER LE MONDE DE L'ART 419
II – 3. 1. L'École gratuite de dessin : le vœu de Bachelier exaucé 420
II – 3. 2. L'art au pensionnat 424
a) L'instruction des jeunes filles dans les milieux aisés 424
b) Le cas des « demoiselles de la Légion d'honneur » 433
II – 3. 3. Traités pour tous et méthodes « pour dames » 441
II – 3. 4. Spécificités de l'apprentissage artistique des femmes 446
a) Le modèle vivant : de l'héritage prérévolutionnaire au nu comme « mal nécessaire » 446
b) Relations avec le maître et conditions de travail 463
c) Maître homme ou maître femme ? 477

TROISIEME PARTIE : CARRIERES, GENRES, GENERATIONS. PORTRAIT DES ARTISTES EN TRAVAILLEUSES 485

I – CONSTITUTION DU CORPUS D'ARTISTES 487
I – 1. LES LIVRETS : RETOUR SUR LES COULISSES DU SALON 488
I – 2. LES CARRIERES AU-DELA DES EXPOSITIONS 494
I – 3. LE ROLE DES REFUS ET DES RECOMPENSES DANS UNE CARRIERE 500
I – 3. 1. Le refus : un passage obligé 500
I – 3. 2. Les récompenses : conséquences de la sursélection des plasticiennes ? 509
a) Les marques honorifiques 509
b) Facteurs de réussite 515
II – ANALYSE D'ENSEMBLE : PRATIQUES ET PARCOURS DES EXPOSANTES AU SALON 1791-1848 524
II – 1. CODAGES ET REGROUPEMENTS : LE PROBLEME DES PROFESSIONS DES PERES ET DES MARIS 526
II – 2. VARIABLES ACTIVES ET SUPPLEMENTAIRES 535
II – 3. L'ESPACE DES PRATIQUES 545
II – 4. UN CAS A PART : LES SCULPTRICES ET LES GRAVEUSES 553
III. D'UNE GENERATION A L'AUTRE, DES TYPES DE TRAJECTOIRE QUI EVOLUENT 564
III – 1. LES EXPOSANTES DE LA REVOLUTION : LES GENERATIONS PRIVILEGIEES 568
III – 2. LA GENERATION INTERMEDIAIRE : RENOUVELLEMENT DE LA PEINTURE D'HISTOIRE ET ESSOR DES GENRES « MINEURS » 584
III – 2. 1. La mode du « genre historique » 587
III – 2. 2. Provinciales et célibataires 596
III – 3. LES GENERATIONS DES ANNEES 1830-40 : SEXUATION DES CARRIERES ET DEPENDANCE ACCRUE AUX AIDES DE L'ÉTAT 604

III – 3. 1. Les peintres de fleurs 607
III – 3. 2. Les copistes : « petites mains » et exposantes consacrées 616
a) Un cas de consécration par la copie : les peintres sur porcelaine 628
b) Copier pour gagner sa vie 631
c) La rhétorique de l'honorabilité 637
d) La copie, une ressource pour « outsiders » ? 643
e) Les copistes au Louvre : un aspect méconnu de la vie d'artiste 645

CONCLUSION : MLLE CAMILLE EUDES, ARTISTE UNIVERSELLE ? 656

La féminisation symbolique de la figure de l'artiste 658
La légitimation par le travail 663
Un champ en chantier : des incertitudes propices à la féminisation 669
Prologue 674

ANNEXES 677

LES ARTISTES FEMMES AU SALON 1791-1848 678
TABLEAUX SYNOPTIQUES 678
TABLEAU 1 : LES POSTULANT·E·S AU SALON 678
TABLEAU 2 : LES EXPOSANT·E·S AU SALON 679
TABLEAU 3 : LES REFUSE·E·S 681
TABLEAU 4 : LES MEDAILLE·E·S 682

I. SOURCES MANUSCRITES 684
ARCHIVES DE PARIS 684
ARCHIVES NATIONALES 684
ARCHIVES DES MUSEES NATIONAUX 684
BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE 685
ARCHIVES NUMERISEES 685
II. SOURCES IMPRIMEES 685
OUTILS DE RECHERCHE 686
CATALOGUES D'EXPOSITION 686
ARCHIVES EDITEES 687
DICTIONNAIRES BIOGRAPHIQUES ET ANNUAIRES D'ARTISTES 688
BIOGRAPHIES, MEMOIRES, CORRESPONDANCES, XVIIIE-XIXE SIECLES 688
III. BIBLIOGRAPHIE 690

ARTISTES FEMMES – GENERALITES 690
ARTISTES FEMMES ACTIVES ENTRE 1789 ET 1848 - ÉLEMENTS BIOGRAPHIQUES 692
MONDE DE L'ART, CRITIQUE ET ARTISTES (XVIIIE-XIXE SIECLES) 697
HISTOIRE SOCIALE ET CULTURELLE (XVIIIE-XIXE SIECLES) 708
SOCIOLOGIE 714
METHODES QUANTITATIVES 719

ILLUSTRATIONS 721

Introduction

Le 13 février 1828, le comte Auguste de Forbin, qui occupe le poste de directeur des Musées depuis le retour des Bourbons au pouvoir écrit au baron de La Bouillerie, Intendant général :

> « Par votre lettre du 11 de ce mois, vous me faites l'honneur de me transmettre les demandes de travaux formées par mesdemoiselles Le Bot et Pagès. Ces dames ont des talents (…) [mais] vous venez d'avoir la preuve du grave inconvénient de céder à des considérations et de confier des travaux aux femmes artistes. Les élèves des académies qui ont remporté des prix ou des médailles (…) méritent seuls, je le répète, toute votre sollicitude. Les copies de portraits de Sa Majesté et d'autres travaux de cette nature sont considérés à juste titre par eux comme de hautes faveurs. »[1]

Cette lettre, où l'emploi de femmes (même si elles sont talentueuses) par l'administration des beaux-arts de la Restauration est présenté non seulement comme un mauvais choix mais comme une cause de problèmes, peut être, à première vue, interprétée comme une expression plutôt banale de la misogynie que l'on prête traditionnellement au XIXe siècle en général, et aux sphères artistiques et politiques (puisque nous sommes ici au carrefour des deux) en particulier. A y regarder de plus près, toutefois, on note plusieurs éléments étonnants. Le premier est le ton manifestement agacé de Forbin : cet agacement, fort peu habituel chez le directeur des Musées,

[1] Archives des Musées nationaux [A.M.N.], sous-série P^{30}, dos. « Le Bot », note du comte de Forbin à l'Intendant général, 13 février 1828. Par souci de lisibilité, nous avons systématiquement adapté la graphie de l'époque étudiée, aux normes grammaticales et orthographiques de la nôtre.

dont les courriers sont en général beaucoup plus policés, est d'autant plus surprenant qu'il s'adresse ici à son supérieur hiérarchique[2]. Certes Forbin, ancien peintre reconnu et responsable effectif, depuis presque quinze ans, de la politique artistique nationale, entretient un rapport de force permanent avec La Bouillerie, qui tient les cordons de la bourse. Les tensions sont donc habituelles entre cet « homme de l'art » qu'est le directeur des Musées, et l'homme de Cour, chargé d'entériner ou de refuser les acquisitions proposées par Forbin. Le ton désapprobateur de la lettre, néanmoins, contraste avec les manières de procéder habituelles du directeur des Musées qui use davantage de la négociation que de la réprimande. On peut supposer que cette dernière a été suscitée par l'incident évoqué à demi-mot par Forbin (« vous venez d'avoir la preuve… ») et dont on ignore malheureusement tout, en dehors du fait qu'il impliquait vraisemblablement les artistes mentionnées. Quoi qu'il en soit, le comte de Forbin apparaît irrité au point de faire des affirmations si surprenantes qu'on ne peut s'empêcher de les attribuer à une certaine mauvaise foi.

En effet, non seulement Forbin lui-même a coutume, depuis près de quinze ans qu'il est en poste, de travailler avec des plasticiennes[3] en leur faisant accorder des commandes, des copies de tableaux officiels et des récompenses au Salon, mais il ne peut ignorer que les « élèves des académies » (*i.e.*, pour l'essentiel, les élèves de ce qui s'appellera un peu plus tard l'École des Beaux-Arts) primés ou médaillés, mentionnés par le directeur comme les seuls récipiendaires légitimes de commandes et de copies pour l'État, seraient alors en nombre bien trop réduit pour faire face à l'accroissement permanent de la demande en matière artistique des services de la Cour et de l'administration[4]. Ensuite, dans sa lettre, Forbin semble opposer nettement les « femmes artistes » et les « élèves des académies qui ont remporté des prix ou des médailles » pour la

---

[2] L'Intendance générale a été créée en 1827 en remplacement du ministère de la Maison du Roi, avec en charge, notamment, la gestion du budget alloué aux pensions d'artistes, ainsi qu'aux acquisitions et aux commandes en matière de beaux-arts. L'Intendant général est secondé par le directeur des Musées (M.-C. Chaudonneret, *L'État et les artistes . De la restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833),* Paris, Flammarion, 1999, p.18). Nous y reviendrons.

[3] Pour désigner les femmes qui pratiquent les beaux-arts professionnellement, nous parlerons indifféremment, tout au long de ce travail, d'*artistes femmes* (dans cet ordre car la condition d'artiste prime sur l'identité sexuée) ou de *plasticiennes*. L'expression « arts plastiques » apparaît au cours des années 1830 et le substantif « plasticien » au cours des années 1860 mais sa féminisation, dont l'usage n'est pas attesté avant le XXe siècle, est largement anachronique pour la période qui nous intéresse (*Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, 2005). Nous l'emploierons cependant pour des raisons de commodité, en priant les lecteurs et lectrices de ce travail de pardonner la liberté que nous prenons ainsi avec la langue française. De plus, pour éviter d'alourdir le texte, nous utiliserons des « ·» pour féminiser les substantifs, adjectifs ou participes passés, lorsque les deux sexes sont explicitement concernés (exemple : « les artistes professionnel·le·s »).

[4] Nous reviendrons, bien sûr, sur tous ces points ultérieurement.

réalisation des œuvres d'art dont l'État a besoin. On comprend ainsi que l'objectif du directeur des Musées, en rappelant avec humeur à l'Intendant général la règle de l'octroi privilégié des commandes officielles à l'élite des peintres et des sculpteurs (règle que lui-même enfreint pourtant régulièrement, ainsi qu'on le verra), est à la fois de s'assurer que les œuvres produites soient de qualité et que ces « hautes faveurs » dispensées par l'administration, qui sont aussi une source de revenus non négligeable pour les artistes, aillent prioritairement aux plus méritants d'entre eux. Pourtant, dans cette présentation bipolaire de la population des producteurs d'art – les femmes d'un côté, les hommes distingués par le système pédagogique de l'Académie de l'autre – le directeur des Musées omet *l'immense majorité des artistes de son époque*, c'est-à-dire les hommes qui, soit sont sortis des instances de formation académique sans gratifications, soit ne sont pas passés par celles-ci, privilégiant un apprentissage dans un atelier privé. Tout se passe donc comme si, sous l'effet de l'irritation face à un incident dont il juge l'Intendant général responsable, le comte de Forbin, en un raccourci audacieux et plus ou moins conscient, faisait des artistes femmes les représentantes de tous les artistes (hommes ou femmes) *a priori* « indignes » des commandes institutionnelles.

Bien qu'elle puisse paraître anecdotique, cette singulière lettre du directeur des Musées condense, en fait, un certain nombre de problématiques caractéristiques du monde de l'art au début du XIXe siècle, telles que la complexité et l'intrication des rapports entre l'État, les artistes et l'Académie, la difficulté manifeste d'établir une hiérarchie et une catégorisation de la population des artistes qui soit cohérente au niveau discursif et applicable dans la pratique, l'importance de l'étape de la formation et de l'obtention de commandes institutionnelles dans une carrière artistique. Surtout, elle illustre parfaitement la place à la fois centrale et extrêmement ambiguë des femmes dans l'espace de production artistique de cette époque. Or, c'est sur cette place que nous aimerions nous pencher.

L'étude du statut des femmes dans le monde de l'art présente en effet, nous semble-t-il, un double intérêt, dans la mesure où elle permet non seulement une meilleure connaissance des conditions de vie et de travail de peintres, de sculptrices et de graveuses dont on ignore aujourd'hui encore à peu près tout, mais elle offre également un point de vue original, c'est-à-dire la possibilité d'un nouvel éclairage, sur le monde de l'art lui-même. Nous entendons effectivement nous intéresser ici aux trajectoires des artistes femmes en ne nous contentant pas de « produire seulement des études descriptives et interprétatives » mais en ayant également l'ambition de « résoudre des problèmes analytiques et [de] relier les découvertes qui en découlent aux questions générales qui se posent d'ores et déjà à l'histoire » (en l'occurrence ici à l'histoire du

monde de l'art)[5]. Autrement dit, nous souhaiterions proposer une sociologie historique de l'espace de production artistique à partir du point de vue heuristique de la question de la place qu'y occupent les femmes[6]. Dans ce but, nous avons choisi de nous intéresser plus particulièrement à une époque qui n'en est pas une, si l'on se fie au découpage historiographique traditionnel, puisque nous nous attacherons à l'observation de l'espace de production artistique des dernières années de l'Ancien Régime jusqu'à l'avènement de la IIe République, une époque généralement scindée entre les périodes « moderne » et « contemporaine », la Révolution étant rattachée parfois à l'une, rarement à l'autre, et le plus souvent traitée de manière autonome.

Le monde de l'art d'une révolution (1789) à l'autre (1848) : des continuités rarement mises en évidence

Du point de vue de l'étude des conditions sociales de la production artistique en France (c'est-à-dire l'étude de la vie artistique, de la culture visuelle, du marché de l'art, des parcours des artistes, de la critique d'art, des institutions artistiques, etc.), le « gros » demi-siècle qui sépare la Révolution française de la fin de la monarchie constitutionnelle, présente un flagrant contraste : très étudié sur ses bornes, il a été peu considéré dans sa continuité par la recherche en France[7].

---

[5] L. Tilly, « Genre, histoire des femmes et histoire sociale », *Genèses,* n°2, 1990, p.148.

[6] Sur la spécificité de la sociologie historique, dont le but est de « comprendre l'énigme de l'action humaine (…) à travers les processus et les structurations sociales (…) conçus à la fois chronologiquement et logiquement, à la fois comme des séquences empiriques et des formes abstraites, [de sorte que] les distinctions entre les approches synchronique ou diachronique, et entre les approches idéographique ou nomothétique, n'aient plus de sens », voir P. Abrams, « History, Sociology, Historical Sociology », *Past & Present,* n°87, 1980, pp.3-16 (la citation qui précède est issue et traduite de la p.5 de cet article) ; T. Skocpol, « Social History and Historical Sociology : Contrasts and Complementarities », *Social Science History,* vol.11, n°1, 1987, pp.17-30. Plus particulièrement sur la sociologie historique des productions symboliques, voir J.-L. Fabiani, « Disputes, polémiques et controverses dans les mondes intellectuels. Vers une sociologie historique des formes de débat agonistique », *Mil neuf cent*, n°25, 2007, pp.45-60 (en particulier la première partie « L'objet controverse réveille l'histoire et la sociologie »). Pour un point de vue sur les liens théoriques et méthodologiques entre histoire et sociologie, voir P. Bourdieu, « Sur les rapports entre la sociologie et l'histoire en Allemagne et en France » (entretien avec Lutz Raphaël), *Actes de la recherche en sciences sociales,* n°106, 1995, pp.108-122.

[7] En dehors des ouvrages publiés par L. Rosenthal (*La Peinture romantique, essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830,* Paris, LH. May, 1900 et *Du romantisme au Réalisme : essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, H. Laurens, 1914, rééd. Paris, Macula, 1987), P. Marmottan (*L'école française de peinture 1789-1830*, Paris, H. Laurens, 1886) et F. Antal (*Classicism and Romanticism, with Other Studies in Art History*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966), le manque de publications sur l'ensemble du premier XIXe siècle en histoire de l'art est

Cette relative « zone d'ombre » bibliographique apparaît d'autant plus clairement, aujourd'hui, que le monde de l'art s'avère aujourd'hui relativement bien documenté pour les périodes immédiatement antérieures[8] ou immédiatement postérieures[9]. En revanche, sous l'effet du renouveau des problématiques et des méthodes expérimenté par l'histoire de l'art aux Etats-Unis

---

notamment souligné par S. Le Men et M.-C. Chaudonneret (« Introduction », *Romantisme*, numéro « Arts et institutions », vol. 26, n°93, 1996, pp.3-6). Il nous serait évidemment impossible de recenser ici tous les ouvrages d'histoire (sociale ou non) de l'art de la Révolution française. On peut citer toutefois, parmi les publications francophones les plus importantes : J.-F. Heim, C. Béraud, P. Heim, *Les Salons de peinture de la Révolution française 1789-1799*, Paris, Éditions C.A.C., 1989 ; P. Bordes, R. Michel (dir.), *Aux Armes et aux Arts ! Les Arts de la Révolution 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988 ; J.-C. Bonnet (dir.), *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la révolution*, Paris, Armand Colin, 1989 ; E. Harten, H.-C. Harten, *Femmes, culture et Révolution*, Paris, Editions des Femmes, 1989. Les publications consacrées au monde de l'art autour de 1848 sont moins nombreuses. Parmi les plus complètes, on peut citer M.-C. Chaudonneret, N. McWilliam, « 1848 : La République des Arts », *Oxford Art Journal*, vol. 10, n°1, Art and the French State, 1987, pp.59-70 ; C. Georgel, *1848. La République et l'art vivant*, Paris, Fayard et Réunion des Musées Nationaux, 1998. Sur 1830 : N. Hadjinicolaou, « La liberté guidant le peuple de Delacroix devant son premier public », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°28, juin 1979, pp.2-26.

[8] N. Heinich, *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique,* Paris, Minuit, 1993 ; A. Schnapper, *Le métier de peintre au Grand Siècle,* Paris, Gallimard, 2004 ; J. Châtelus, *Peindre à Paris au XVIIIe siècle,* Paris, Jaqueline Chambon, 1991 ; P. Michel, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: acteurs et pratiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007 ; C. B. Bailey, *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris,* New Haven et Londres, Yale University Press, 2002 ; C. Guichard, « La réglementation controversée du travail artistique au sein de la corporation des peintres et sculpteurs à Paris au XVIIIe siècle : art ou artisanat ? », in M. Hamon (dir.), *Le Travail avant la révolution industrielle*, Nancy, CTHS, 2006, pp. 81-88.

[9] A. Tabarant *La vie artistique au temps* de *Baudelaire*, Paris, Mercure de. France, 1942 ; A. Boime, *The Academy and French painting in the nineteenth century*, New Haven & London, Yale University Press, 1986 ; A. Boime, *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, New Haven and London, Yale University Press, 1980 ; T. J. Clark, *Le bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Villeurbanne, Art Editions, 1992 (1e éd. 1973) ; H. et C. White, *La Carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991 (1e éd. 1965) ; P. Vaisse, *La Troisième République* et les *peintre.* Paris, Flammarion, 1995 ; P. Mainardi, *Husbands, Wives, and Lovers: Marriage and Its Discontents in Nineteenth-Century France,* New Haven, Yale University Press, 2003 ; D. Silverman, *Art Nouveau in Fin-de-Siècle France:Politics, Psychology,and Style*, Berkeley, University of California Press, 1989 (trad. fr. *L'art nouveau en France: politique, psychologie, et style fin de siècle*, Paris, Flammarion, 1994) ; G. et K. Lang, *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation,* Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2001 (1e éd. 1990) ; V. Dubois, *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, coll. Socio-histoires, 1999 ; ainsi que les études qui sont présentées comme traitant du XIXe siècle mais qui ne s'intéressent en réalité qu'à sa deuxième moitié, voire à son dernier tiers (H. et C. White, *La Carrière des peintres…*, *op. cit.* ; A. Martin-Fugier, *La vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, Audibert, 2007 ; M.-C. Genêt-Delacroix, « Le statut social de l'artiste professionnel aux XIXe et XXe siècles », in *La condition sociale de l'artiste XVIe-XXe siècles*, Actes du Colloque du CIEREC, Université de Saint-Etienne, 1987, pp.87-104 ; J. Lethève, *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1968.

et en Grande Bretagne ces trente dernières années, de nombreuses études transversales traitant de la période qui nous intéresse y ont été publiées[10]. Il nous semble néanmoins qu'une tendance à rattacher l'une à l'autre les Révolutions de 1789 et de 1848 émerge depuis peu dans le champ de l'histoire de l'art français, dans la continuité d'un renouveau certain de l'intérêt pour les politiques artistiques et la production culturelle sous chacun des régimes qui ponctuent cette époque[11].

Cette période est pourtant particulièrement riche en « grands noms » (David, Girodet, Ingres, Delacroix, Géricault, Chassériau, Daumier pour n'en citer que quelques uns) et en mythes

---

[10]En outre, la distinction historiographique entre périodes moderne et contemporaine est une tradition moins forte dans les pays anglo-saxons. T. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven and London, Yale University Press, 1985 ; L. Whiteley, « Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionniste », *Romantisme*, vol.13, n°40, 1983, pp.65-76 ; C. Rosen, H. Zerner, *Romantisme et réalisme*, Paris, Albin Michel, 2000 ; T. Porterfield, *The Allure of the Empire. Art in the service of French Imperialism, 1798-1836*, Princeton, Princeton University Press, 1979 ; E. Gilmore Holt, *The Triumph of Art for the Public. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, New York, Anchor Press, 1979 ; R.Cardoso-Denis et C. Trodd (dir.), *Art and the Academy in the 19th Century*, Rutgers University Press, 2000, pp.71-85 ; P. T. Chu, G. P. Weissberg (éd.), *The Popularization of Images. Visual Culture Under the July Monarchy*, Princeton, Princeton University Press, 1994 ; P. Mainardi, *Husbands, Wives, and Lovers…*, *op. cit.* ; A. Boime, *Art in age of Revolution*, *op. cit.* ; M. Marrinan, *Painting Politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orléanist France, 1830-1848*, New Haven, Yale University Press, 1988 ; J. P. Lambertson, « The genesis of French romanticism », in *P.-N. Guerin's studio and the public sphere*, Urbana-Champaign, Univ. of Illinois, 1994. Sur l'important renouvellement théorique et méthodologique de l'histoire de l'art de langue anglaise dans les années 1980-1990, voir la synthèse très claire de J. Harris, *The New Art History : a critical introduction*, Londres New York, Routledge, 2001.

[11] M. Preti-Hamard, P. Sénéchal, *Collections et marché de l'art en France, 1789-1848*, Rennes, PUR / INHA, 2005 ; S. Allard (dir.), *Portraits publics, portraits privés, 1771-1830*, Paris, Société française de promotion artistique, 2005 (la période couverte va en réalité jusqu'aux années 1840) ; M. Korchane, *Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) et l'art français de la Révolution à la monarchie de Juillet*, Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2005 et *Entre lumière et romantisme. Dessins du musée des Beaux-Arts d'Orléans*, Paris, Somogy, 2006 ; A. Lafont, *Girodet*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2005 ; C. Loir, *L'émergence des beaux-arts en Belgique : institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835)*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2004. Sur l'Empire, cf. A. Pougetoux *La Collection de peintures de l'Impératrice Joséphine,* Paris, RMN, 2003 ; J.-C. Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses : Napoléon, les arts et les lettres*, Paris, Belin, 2004 ou [coll.] *Juliette Récamier, muse et mécène,* Paris, Hazan, 2009. Sur la Restauration : cf. J.-Y. Mollier, M. Reid, J.-C. Yon (dir.), *Repenser la Restauration* ?, Paris, Nouveau Monde Editions, 2005. Sur la monarchie de Juillet, cf. A. Dion-Tenenbaum, *Marie d'Orléans, 1813-1839 : princesse et artiste romantique*, Paris, Musée du Louvre Editions, 2008. Ce renouveau de l'intérêt pour la fin du XVIIIe et le premier XIXe siècles est à mettre en rapport avec la tenue récente d'expositions monographiques autour d'artistes de cette époque. Ces expositions, qui connaissent, à chaque fois, un succès public notable, sont accompagnées de la tenue de colloques dont les actes fournissent souvent une vision renouvelée, pluridisciplinaire et transversale de l'œuvre de ces artistes, mais aussi (et surtout) de leur trajectoire et de leur époque : parmi les plus récentes, on peut citer les expositions Girodet (S. Bellenger, dir. *Anne-Louis Girodet (1767-1824),* Paris, RMN-Gallimard, 2005), Courbet ([coll.] *Gustave Courbet,* Paris, RMN, 2007) ou Daumier ([coll.] *Honoré Daumier (1808-1879),* Paris, BNF, 2008).

artistiques fortement structurants pour la modernité, tels que la « bohème » romantique et la « vie d'artiste » comme antithèses de la vie « bourgeoise », la naissances des avant-gardes exclues du Salon par une Académie réactionnaire, etc. qui sont autant de thématiques sur lesquelles nous allons devoir revenir. Ces mythes sont, en fait, fondés sur une réalité qui est celle du dernier tiers du XIXe siècle, c'est-à-dire au moment où ils sont fixés, soit à une époque où la jeune modernité se construit des « pères » et des racines, par le truchement des critiques et des historiens de l'art, encore proches de l'amateurisme, qui consacrent alors des centaines d'articles et d'ouvrages aux artistes du début du siècle[12]. Ces publications, souvent fondées sur la tradition orale, le témoignage de quelques contemporains des artistes étudiés ou la consultation d'archives et de correspondances privées aujourd'hui disparues, présentent un intérêt indéniable aujourd'hui, mais restent extrêmement délicates à manier, les faits et les anecdotes rapportés étant parfois difficilement vérifiables[13]. L'époque ayant été peu étudiée, par la suite, sous un angle social, nombre de ces mythes modernes sont encore couramment pris pour argent comptant dans des publications récentes[14]. Surtout, tant à la fin du XIXe siècle qu'aujourd'hui, la majorité des historiens de l'art, pour des raisons bien compréhensibles, ne s'intéressent que très secondairement aux détails biographiques n'ayant pas de répercussion immédiate sur l'œuvre des artistes étudié·e·s : il est ainsi extrêmement difficile de trouver, pour celles et ceux dont la carrière n'a pas suscité de bibliographie pléthorique comme Jacques-Louis David ou Eugène Delacroix, des précisions aussi indispensables pour une étude sociologique, que l'origine géographique précise, la profession du père, le fait d'avoir eu des enfants ou non[15]. L'absence quasi totale

---

[12] Cf. A. Quemin et R. Moulin, « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales ESC,* vol.48, n°6, 1993, pp.1421-1445 et L. Therrien, *L'histoire de l'art en France, genèse d'une discipline universitaire.* Paris, Editions du C.T.H.S., 1998. C'est dans ce mouvement d'institutionnalisation et de professionnalisation de l'histoire de l'art comme science, qu'il faut replacer les études de Paul Marmottan et Léon Rosenthal citées plus haut. Au tournant du XXe siècle, en outre, l'intérêt des historiens de l'art pour le premier XIXe siècle est mâtiné de nationalisme, l'objectif étant de démontrer la supériorité et surtout l'autonomie du mouvement romantique français par rapport à son équivalent allemand.

[13] On constate le même phénomène dans le domaine de l'histoire de la littérature. Cf. L. Fraisse, « Le pittoresque développement des biographies d'écrivains au XIXe siècle », *COnTEXTES,* n°3, juin 2008, art. en ligne http://contextes.revues.org/index2143.html

[14] L'une des plus récentes est A. Martin-Fugier, *La Vie d'artiste au XIXe siècle,* Paris, Audibert, 2007, qui donne l'impression d'une homogénéité sociale atemporelle de cette population « des artistes », relayant les habituelles anecdotes, plus ou moins enjolivées, mettant en scène les seuls artistes de l'avant-garde, dans le dernier tiers du siècle. Nous nous permettons de renvoyer à la recension que nous avons consacrée à cet ouvrage pour *Genèses* (n°73, déc. 2008, pp.162-164).

[15] Nous reviendrons sur ce point.

d'études transversales et un tant soit peu approfondies, consacrées aux institutions, à la presse et à la critique artistiques de cette époque, rendent plus ardue encore la reconstitution des biographies des acteurs du monde de l'art qui ne sont pas des artistes : journalistes, employés et responsables de l'administration des beaux-arts pour la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle restent, bien souvent, des inconnus[16]. Sans doute ces facteurs n'ont-ils pas favorisé l'investissement de cette période par la sociologie de l'art. Essentiellement concentrée sur des terrains contemporains[17], la sociologie des arts plastiques en France ne s'est de plus que très peu intéressée au passé, si ce n'est à la fin du XIXe siècle dans le cadre d'une réflexion sur la socio-genèse de la modernité en art[18].

---

[16] Nous aborderons plus loin dans ce travail la question de la critique d'art. Par ailleurs, P. Mainardi (*The end of the Salon : art and the state in the early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993) a, notamment, souligné l'urgence d'entreprendre une histoire institutionnelle de l'art pour les trois premiers quarts du XIXe siècle. Ainsi, l'ouvrage de P. Monnier (*L'Art et ses institutions en France*, Paris, Gallimard, 1995), bien qu'extrêmement synthétique, et surtout le travail de M.-C. Chaudonneret (*L'État et les artistes*, *op. cit.*) ont permis de combler quelque peu le vide bibliographique concernant cette période. G.-G. Lemaire a, de même, proposé une *Histoire du Salon de peinture* (Paris, Klincksieck, 2004) qui entend traiter, de façon plus ou moins convaincante, de l'évolution de l'exposition depuis le XVIIe siècle jusqu'à sa suppression en 1881. En revanche, si les parcours des deux responsables de l'administration artistique pour la fin de l'Ancien Régime (le comte d'Angiviller) et pour l'Empire (Dominique Vivant Denon) sont assez bien connus, l'absence d'une biographie extensive consacrée aux deux directeurs des musées successifs, les comtes de Forbin et de Cailleux, ou au directeur des beaux-arts du ministère de l'Intérieur sous la monarchie de Juillet, Edmond Cavé, est d'autant plus surprenante que ces hommes ont eu, comme nous le verrons, une importance fondamentale dans le fonctionnement du monde de l'art sous la monarchie constitutionnelle.

[17] Voir par exemple : B. Peguignot « La sociologie de l'art et de la culture » in J.-M. Berthelot (dir.) *La Sociologie française contemporaine,* Paris, PUF, coll. Quadrige, 2003.

[18] Cf. R. Moulin, *L'Artiste, l'institution et le marché*, Paris, Flammarion, 1992 et P. Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *Les Cahiers du MNAM*, n°19-20, pp.6-19. N. Heinich est, à notre connaissance, la seule sociologue à s'être intéressée de façon approfondie aux périodes qui précèdent : dans *Du Peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique* (Paris, Minuit, 1993), *Être artiste. Les transformations du statut des peintres et des sculpteurs* (Paris, Klincksieck, 1995) et *L'Élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique* (Paris, Gallimard, 2005), elle fait l'histoire de l'avènement de la figure de l'artiste moderne, mais trace un portrait du monde de l'art limité à son évolution dans le registre des représentations, c'est-à-dire relativement « déconnecté » de son actualisation institutionnelle et sociale. Notons que la sociologie de la littérature s'est, de même, assez peu intéressée au premier XIXe siècle puisqu'on ne peut citer que la somme (qui relève d'ailleurs davantage d'une histoire de la littérature que d'une sociologie proprement dite) consacrée par Paul Bénichou à cette période (*Le sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, J. Corti, 1973), et le travail récent mené par Anthony Glinoer sur le romantisme (*La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, 2008), dans la lignée des recherches d'A. Viala (*La Naissance de l'Écrivain,* Paris, Minuit, 1985) et de P. Bourdieu (*Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire,* Paris, Seuil, 1992).

Pourtant, le demi-siècle qui sépare les Révolutions de 1789 et 1848, s'impose *a priori* comme un moment particulièrement approprié pour analyser la manière dont un espace de production artistique fonctionne lorsqu'il se trouve soumis à des bouleversements économiques, sociaux et politiques aussi importants que ceux que connaît cette époque. Tout en ayant de ce que les limites temporelles déterminées par des événements politiques ne sont pas forcément pertinentes pour le monde de l'art et des artistes, nous avons choisi de borner notre étude avec deux événements dont l'origine et les principales manifestations ne sont pas esthétiques. Ces deux Révolutions ont néanmoins des répercussions fondamentales dans l'espace de production artistique, dont les plus décisives se jouent, à chaque fois, autour de la question des droits des artistes en général, et de celle de leur droit à exposer en particulier. C'est en 1791 que s'ouvre le premier Salon « libre » où chaque artiste peut présenter son travail dans le cadre prestigieux du Louvre, actualisant ainsi la libéralisation de la profession d'artiste initiée par le pouvoir royal quinze ans auparavant. La dernière exposition de ce type se tient en 1848. L'année suivante, le Salon, trop à l'étroit dans les salles du musée, est déplacé dans un autre bâtiment : par cette décision, la IIe République établit une séparation matérielle – et précipite ainsi la rupture symbolique – entre la production des artistes vivants et la « grande tradition » académique (qui s'incarne alors dans les collections d'art ancien de « l'École nationale »), c'est-à-dire, en somme, la distinction, toujours valide aujourd'hui, entre art contemporain et patrimoine national[19]. En outre, le mode d'organisation et de fonctionnement du monde de l'art, tel qu'il se met en place dès avant la Révolution et tel qu'il perdure jusqu'au milieu du XIXe siècle, présente une autre particularité : celle d'une féminisation inédite de l'espace de production artistique dont quelques travaux ont déjà fait part… mais sans jamais en éclairer les origines[20]. La raison de cette absence, nous semble-t-il, est à chercher du côté d'une historiographie de la place des femmes dans la création artistique.

---

[19] Voir par exemple : P. Mainardi, « The. Eviction of the Salon from the Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1988, pp.31-40 et M.-C. Chaudonneret, « Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle », art. en ligne [http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00176804/fr/]

[20] Par exemple, dans son histoire générale des créatrices en Occident, du Moyen-Âge à l'ère contemporaine, Whitney Chadwick constate que le monde de l'art, en France, au tournant du XVIIIe siècle, est marqué par une importante et soudaine féminisation (*Women, Art and Society,* London, Thames & Hudson, 1996, p.139). De même, sur les 80 peintres, actives de la Renaissance au XXe siècle, présentées dans l'exposition organisée par Anne Sutherland Harris et Linda Nochlin au Los Angeles County Museum en 1976, 25 sont françaises, sur lesquelles 14 sont actives entre 1780 et 1850. Les autres peintres présentées à cette exposition se répartissent comme suit : 14 Américaines (dont plus de la moitié sont des artistes contemporaines), 11 Italiennes (toutes actives entre 1550 et 1750), 8 Britanniques (dont 7 pour le XIXe siècle), 8 Hollandaises (dont 6 ont vécu aux XVIe et XVIIe siècles), 5 Allemandes et 5 Russes (pour la plupart actives au début du XXe siècle), 2 Suisses, 1 Danoise et 1 Mexicaine (*Women Artists 1550-1950,* Los Angeles, Knopf, 1976).

L'histoire des créatrices et l'impasse de la réhabilitation

L'extrême rareté des femmes dans le canon culturel occidental ne peut être immédiatement assimilée à un effacement ou imputée à « l'aveuglement de la majorité des historiens »[21]. En effet, les premières réflexions menées, au XXe siècle, sur la place des femmes dans la création visaient toutes à *expliquer* l'absence – perçue comme une évidence –des femmes dans la production artistique[22]. A la suite de Virginia Woolf qui, en 1929, avait expliqué que si Shakespeare était né femme, son talent serait resté à l'état de potentialité[23], Simone de Beauvoir constate à son tour l'incapacité à créer des femmes : pour l'auteur du *Deuxième sexe,* en effet, la production des créatrices – assimilées à la catégorie des « femmes narcissiques » – est trop ancrée dans la contingence propre à leur condition pour pouvoir parler à l'humanité dans son ensemble[24]. De plus, faute d'une éducation qui favorise le goût pour l'effort et l'ambition, l'artiste femme aurait tendance à rechigner au labeur artistique et, finalement, à se contenter de peu[25]. Beauvoir laisse

---

[21] Dans le domaine de la composition musicale, Florence Launay revient sur « l'aveuglement qui semble frapper la majorité des historiens, hommes ou femmes (…). Même confrontée aux faits [l'existence objective de compositrices et de musiciennes], leur vision reste embourbée dans des réactions émotionnelles dont ils ou elles ne sont probablement même pas conscients. Cet état d'inconscience porte en lui le déni pervers qu'une occultation puisse avoir lieu : l'oubli lui-même est oublié. La différence entre la valeur et la place qu'un corpus artistique dû à une femme a pu occuper à l'époque de sa création, et sa quasi-absence du patrimoine culturel des époques suivantes, est un phénomène constaté par tous les chercheurs qui travaillent sur ces sujets. » (F. Launay, *Les compositrices françaises de 1789 à 1914*, Thèse de doctorat de musicologie, Université de Rennes 2, soutenue en 2004, p.18). Cf. S. Sullivan et N. Tuana (eds.) *Race and epistemologies of ignorance,* New York, SUNY Press, 2007. Plus largement, sur les biais sexués du savoir : cf. M. Le Dœuff, *Le Sexe du savoir*, Paris, Aubier, 1998. Plus spécifiquement sur les schèmes à l'œuvre dans le discours de l'histoire de l'art en Occident, voir G. Pollock, « Des canons et des guerres culturelles », *Les Cahiers du Genre*, n°43, 2007, pp.45-69.

[22] F. Dumont, S. Sofio, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du Genre*, n°43, 2007, p.17-43.

[23] V. Woolf, *A Room's of One's Own*, London, Hogarth Press / New York, Harcourt Brace & Co., 1929.

[24] « Vivant en marge du monde masculin, elle [la femme] ne le saisit pas sous sa figure universelle, mais à travers une vision singulière ; il est pour elle non un ensemble d'ustensiles et de concepts, mais une source de sensations et d'émotions » (S. de Beauvoir *Le Deuxième Sexe,* vol.2, Paris, Gallimard, Folio, 1994 [1949], p.628)

[25] « Volontiers la femme joue à travailler, mais elle ne travaille pas ; (…) elle se déguise en élève des Beaux-Arts, elle s'arme de son arsenal de pinceaux ; campée devant son chevalet, son regard erre de la toile blanche à son miroir ; mais le bouquet de fleurs, le compotier de pommes, ne vient pas s'inscrire de lui-même sur le canevas. » (*ibid.*, p.629) Approfondissant sa réflexion sur la production artistique des femmes dans une conférence peu connue, délivrée au Japon en 1966 et expressément consacrée à ce sujet, Beauvoir explicite cette idée qu'elle avait si cruellement formulée

cependant une porte ouverte : cette situation changera lorsque les femmes se seront libérées… mais, en attendant, les créatrices ont été (et seront) condamnées à la médiocrité[26].

Si l'on en croit Lisa Gail Collins, c'est la lecture de ce passage du *Deuxième sexe* qui, à la fin des années 1960, aurait poussé Linda Nochlin à orienter son travail sur l'histoire des artistes femmes[27]. Le résultat est la parution de son article fondateur, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » en 1971[28]. Nochlin, et à sa suite les pionnières de l'histoire féministe de l'art, sortent, pour la première fois, la problématique de la place des femmes dans la production culturelle, de la réflexion philosophique pour l'ancrer dans l'histoire sociale et politique, par le biais de la déconstruction – par exemple – des catégories qui structurent l'appréhension de la création[29]. Mais la réflexion reste générale, elle n'est encore que rarement fondée sur des études approfondies de cas concrets. Cette nouvelle étape est néanmoins franchie, lorsque la grande exposition organisée par Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris en 1976 à Los Angeles, *Women artists 1550-1950* actualise le souci de réinscrire les artistes femmes dans l'histoire en organisant la redécouverte parallèle de leur œuvre et de leurs trajectoires[30]. Le catalogue de l'exposition devient un modèle et une base pour nombre d'autres publications qui se donnent comme objectif la réhabilitation de la production artistique des femmes[31]. Une première vague de ces publications

---

dans le *Deuxième sexe* : « La femme n'a pas assez confiance en elle, parce qu'on ne lui fait pas assez confiance, et elle n'a pas non plus l'exigence la plus haute, seule susceptible d'amener à la réalisation la plus haute. Faute d'exigence, elle n'a pas cette longue patience dont Buffon disait que c'était l'essence même du génie. Ces qualités lui sont refusées non par défaut de sa nature, mais par tout le conditionnement auquel elle est soumise. » (« Les femmes et la création » (1966), *in Les Écrits de Simone de Beauvoir,* édité par Claude Francis and Fernande Gontier, Paris, Gallimard, 1979, p.473)

[26] « Les femmes de vingt ans ou leurs petites-filles produiront peut-être des œuvres de valeur égales à celles des hommes. Nous n'en savons rien puisque jamais jusqu'ici les conditions d'égalité n'ont été réalisées. » (*ibid.,* p.474).

[27] L. G. Collins, « Artists who Yearn for Art that Transforms : Parallels in the Black Arts and Feminist Art Movements in the US », *Signs*, vol. 31, n°3*,* 2006, pp.725-726.

[28] L. Nochlin, « Why have there been no great women artists ? » (*Art News*, 1971), *Femmes, art et pouvoir*, Paris, Jacqueline Chambon, 1993, pp.201-44.

[29] Il serait impossible d'évoquer ici toutes les chercheuses attachées, de près ou de loin, au mouvement intellectuel suscité par l'introduction des questionnements féministes en histoire de l'art. On peut mentionner, outre le travail de Nochlin, celui de Patricia Mainardi, co-fondatrice de la revue *Feminist Art Journal* en 1972, ou, en Grande Bretagne, celui de R. Parker et G. Pollock (*Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London, Routledge & Kegan, 1981). Pour une synthèse sur cette question, cf. F. Dumont, S. Sofio, « Esquisse d'une épistémologie… »*, op. cit.*

[30] Le catalogue de cette exposition (A. S. Harris, L. Nochlin, *Femmes peintres 1550-1950*, Paris, Editions des Femmes, 1981 [1976]) est un des seuls ouvrages de l'histoire de l'art féministe à avoir été traduit en français avant les années 1990.

[31] M. A. Trasforini (ed), *Donne d'Arte : Storie e Generazioni.* Roma, Meltemi, 2006.

sur « les artistes femmes » a ainsi lieu, essentiellement aux Etats-Unis, dans la foulée du mouvement féministe à la fin des années 1970[32]. Elle est suivie d'une deuxième, initiée il y a dizaine d'années seulement, et davantage centrée sur l'Europe[33]. Ces dizaines d'ouvrages, dont le propos relève surtout du domaine de la vulgarisation, entrent souvent dans la catégorie des « beaux livres » (avec de nombreuses reproductions de grande qualité d'œuvres. Mais surtout, elles présentent trois caractéristiques majeures qui, nous semble-t-il, les ont empêchées d'être « prises au sérieux » dans la sphère académique. En premier lieu, le ton des auteurs de ces travaux est bien souvent ouvertement polémique (l'objectif est de dénoncer la misogynie du monde de l'art en général, et des « grands artistes » en particulier) ou hagiographique (les artistes femmes sont présentées essentiellement comme des victimes ou des héroïnes, créant « envers et contre tout » dans un environnement hostile), sans fonder, par conséquent, la légitimité du choix des œuvres montrées sur autre chose que sur le sexe de leur auteur[34]. Ensuite, il se trouve que les

---

[32] K. Petersen *Women Artists,* New York, Harper & Row, 1976 ; E. H. Fine, *Women and Art : A History of Women Painters and Sculpters from the Renaissance to the 20th Century,* Westview Press, 1978 ;G. Greer, *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and their Works*, New York, St Martin's Press, 1979 ; A. Callen *Women Artists of the Arts and Crafts Movement, 1870-1914*, New York, Pantheon Books, 1979 ; L. Vergine, *L'autre moitié de l'avant-garde 1910-1940*. Paris, Des Femmes, 1982 [1e éd. 1980], etc.

[33] S. Bartolena, *Femmes artistes, de la Renaissance au XXIe siècle,* Paris, Gallimard, 2003 ; M.-J. Bonnet, *Les femmes dans l'art : qu'est ce que les femmes ont apporté à l'art ?*, Paris, La Martinière, 2004 et *Les femmes artistes dans les avant-gardes,* Paris, Odile Jacob, 2006 ; F. Borzello, *Femmes au miroir : une histoire de l'autoportrait féminin*, Paris, Thames and Hudson, 1998 ; G. Tamar, *Sisters of the Brush. Women's artistic culture in late 19th-century France*, Yale University Press, New Haven and London, 1994 ; G. Tamar, *Women Impressionnists*, London, Paidon, 1986 ; W. Chadwick, *Women, Art and Society*, Thames and Hudson, London, 1996 ; D. Gaze, *Dictionary of Women Artists*. London & Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997 ; U. Grosenick, *Women Artists. Femmes artistes du XXe et XXIe siècle,* Taschen, 2001 ; M. Camus (dir), *La création au féminin. Arts visuels*, vol. 2 et 3, Dijon, Éditions Universitaires, 2006 et 2007 ; L. Blanc, *Une histoire des créatrices. Antiquité, Moyen Age, Renaissance*, Les éditions Sisyphe, Montréal, 2008.

[34] Dans le domaine littéraire, Christine Planté revient sur les conséquences du fait « de constituer les femmes en unité, et en unité séparée des hommes » : « Il n'y aurait (…) que peu d'intérêt à exhumer des œuvres (qui, pour bon nombre d'entre elles, sont de médiocre qualité) pour cette seule raison qu'elles sont [le fait] des *femmes*, et que l'on compte ainsi réparer les injustices de l'histoire (…) : forme perverse de reconnaissance et d'hommage, qui, en *montrant* leurs œuvres, donne souvent aux lecteurs l'envie de ne pas aller plus loin. » Elle explique néanmoins que « nul ne contestera qu'il n'y ait d'ennuyeux romans de George Sand, des alexandrins faciles de Desbordes-Valmore et des inégalités dans la production romanesque de Woolf (…). Mais la question est le statut qu'on accorde (…) à ces – relatives – faiblesses. Car enfin, il y a des chapitres expédiés de Balzac, des métaphores banales chez Hugo, et c'est un vieux cliché de la critique que de souligner les inégalités des *Fleurs du Mal*. Personne pour autant ne songe à contester à ces livres le caractère d'œuvres d'art, ni ne ménage son admiration à ces écrivains. Or à notre époque où les exigences de la critique savante comme la curiosité du public poussent à publier carnets de jeunesse, brouillons inachevés, lettres d'amour et variantes multiples à la virgule près, voyant dans cette accumulation un des moyens

artistes mentionnées dans ces ouvrages sont bien souvent les mêmes depuis le *Women artists* de Harris & Nochlin (évoqué plus haut) et que, se citant bien souvent les uns les autres, ces livres ont souvent contribué à relayer, au point d'enraciner la croyance en leur véracité, nombre d'anecdotes non vérifiées ou d'interprétations « psychologisantes » à propos des artistes qui y sont évoquées[35]. Il est, par exemple, courant de considérer Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) ou Rosa Bonheur (1822-1899) comme les parangons d'un féminisme « avant l'heure », la première incarnant la figure stéréotypique de l'épouse bafouée prenant son indépendance, la seconde celle d'une homosexualité rebelle et assumée – deux interprétations qui sont à la fois anachroniques et contestables. Enfin, le problème principal de *toutes* ces publications, y compris le catalogue de Harris & Nochlin, est lié à ce qu'elles continuent à ne traiter *que* des femmes et de leur œuvre, avec une recontextualisation historique et sociologique *a minima* du parcours de ces artistes : quelle que soit l'époque considérée, l'objectif est, en effet, avant tout, de démontrer l'existence de productrices d'art *en dépit* de leur exclusion par le canon établi par l'histoire contemporaine de l'art dans ses versants tant universitaire que muséal. Il s'agit d'un problème fondamental de ce pan de l'histoire féministe de l'art : en les étudiant ensemble et, pour ainsi dire, « en bloc » (parfois toutes époques et toutes aires géographiques confondues), ces travaux tendent à entretenir l'impression fallacieuse que les créatrices constituent, à un moment et/ou dans un espace donnés, une catégorie homogène, spécifique et « à part » au sein du monde de l'art, confrontée aux mêmes difficultés, voire dotée d'une conscience de groupe très largement anachronique. Or cette difficulté, liée à la nature même du sujet, n'avait toujours pas été résolue lorsque le monde universitaire s'en est emparé au cours des années 1990.

Depuis une dizaine d'années, en effet, outre cette production éditoriale que l'on pourrait dire « généraliste », des travaux académiques ont été menés sur l'histoire des artistes femmes en France au cours des XVIIIe et XIXe siècles[36]. Ces recherches, souvent fondées sur un important

---

d'approche et de compréhension de l'œuvre comme totalité, dans le même moment, on traite toujours les écrits de femmes sur le mode de la correction, du filtrage, de la sélection. (…) [Et] les préfaces aux rééditions d'œuvres féminines invoquent souvent comme justification (comme excuse ?) un intérêt documentaire plus qu'artistique. » (*La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur,* Paris, Seuil, 1989, p.41 et p.313).

[35] Nous reviendrons, au cours de ce travail, sur certaines de ces erreurs largement diffusées à propos des artistes de notre période.

[36] Le développement des recherches sur les créatrices ne se limite évidemment pas aux beaux-arts. Pour ne citer que les plus recherches les plus récentes, on peut mentionner la thèse de D. Naudier (*La cause littéraire des femmes. Modes d'accès et modalités de consécration des femmes dans le champ littéraire (1970-1998)*, dir. R.-M. Lagrave, soutenue à l'EHESS en 2000). Dans le domaine de la danse, citons la thèse en cours de V. Olivesi *(La construction des identités de genre dans le ballet-pantomime de l'Opéra de Paris, 1770-1850*, dir. M. Lapied, Université d'Aix en Provence). Sur les arts plastiques,

travail de dépouillement d'archives et de reconstitutions de biographies des plasticiennes, ont permis la redécouverte d'artistes au-delà de celles qui faisaient partie du corpus de l'histoire féministe de l'art. Néanmoins la portée de ces travaux est souvent réduite par le manque de recontextualisation socio-historique, de données chiffrées précises et, surtout, de comparaisons avec la population des artistes hommes. Par exemple, dans sa volumineuse et érudite thèse en quatre tomes, Charlotte Yeldham compare systématiquement les peintres femmes anglaises à leurs consœurs françaises, sans jamais faire mention de la situation des artistes hommes[37]. La thèse de Margaret Oppenheimer, impressionnant travail de recherches en archives et de réattributions de toiles, présente les mêmes inconvénients : extrêmement pointue sur la reconstitution de la vie et de l'œuvre des plasticiennes actives à Paris entre 1791 et 1815, Oppenheimer ne les relient jamais à la Révolution et au contexte social et culturel particulier de cette époque[38]. A l'inverse, l'historienne matérialiste britannique Gen Doy, qui traite également de la place des femmes dans la production artistique de l'époque révolutionnaire, s'intéresse peu aux détails des parcours des plasticiennes (s'exposant, d'ailleurs, dans ce domaine, à quelques approximations). Elle est cependant extrêmement attentive à reconstituer leur statut juridique, leurs relations avec le pouvoir et leurs conditions de travail au cours des années 1790-1800 : Doy montre ainsi que les plasticiennes doivent avant tout être considérées comme des travailleuses, confrontées aux mêmes difficultés que leurs contemporaines actives en dehors du monde de l'art[39]. Centrée sur de la portraitiste Élisabeth Vigée-Lebrun, la recherche de Mary D. Sheriff traite

---

concernant d'autres époques que celle que nous étudions, on peut évoquer la thèse de S. Lely sur les peintres femmes (*« Le sceptre d'Apollon est tombé en quenouille ». Peintres femmes en France 1650-1791,* dir. A. Mérot, Université Paris IV) ou celle de F. Dumont sur les liens des plasticiennes avec le mouvement féministe en France (*Femmes, art et féminisme en France dans les années 1970,* dir. L. Bertrand-Dorléac, soutenue à l'Université d'Amiens en 2004, à paraître aux Presses universitaires de Rennes).

[37] C. Yeldham (*Women Artists in nineteenth-century France and England,* PhD Thesis, Courtauld Institute of Art, New York and London, 1984) qui relève plutôt, par la date de sa réalisation, de la première vague d'études sur les plasticiennes. Yeldham emploie, de même, très souvent, l'expression ambivalente « art féminin » mais sans en donner la définition.

[38] M. Oppenheimer, *Women artists in Paris 1789–1814*, PhD diss., New York University, 1996. Ses dernières publications se rapprochent cependant d'une histoire sociale de l'art (*The French Portrait : Revolution to Restoration,* Smith College Museum of Art, Northampton, Mass., 2005 ; « 'The Charming Spectacle of a Cadaver" : Anatomical and Life Study by Women Artists in Paris, 1775-1815 », *Nineteenth-Century Art Worldwide,* vol. 6, n°1, Spring 2007).

[39] G. Doy, « Women and the Bourgeois Revolution of 1789 : Artists, Mothers and Makers of (Art) History », in *Seeing and Consciousness. Women, Class and Representation*, Oxford and Washington, Berg Publishers, 1995, pp.27-53 ; G. Doy, « Hidden from histories : women history painters in early nineteenth-century France », in R.Cardoso-Denis et C.Trodd (dir.), *Art and the Academy in the 19th Century,* Rutgers University Press, 2000, pp.71-85.

moins de la trajectoire de cette artiste que de son œuvre qu'elle analyse au prisme de la sémiologie et de la psychanalyse, et qu'elle confronte au rapport des femmes au corps et à la sexualité au XVIIIe siècle[40]. Sur la même époque, Melissa Hyde démontre notamment la forte présence des femmes aux niveaux les moins visibles de la production artistique en recensant les dizaines de plasticiennes (portraitistes, copistes, miniaturistes, peintres de fleurs, etc.) employées à la Cour[41]. On peut enfin citer la thèse de Laura Auricchio sur la carrière de la portraitiste et académicienne Adélaïde Labille-Guiard : Auricchio n'a pas pour objectif l'exhumation d'artistes méconnues, mais met en avant le rôle actif – quoiqu'à notre sens, quelque peu surestimé par l'auteur – de Labille-Guiard dans les débats autour de la réforme de l'Académie et de son ouverture aux femmes, qui marquent les années 1790[42].

Notons que toutes ces recherches se concentrent sur la fin du XVIIIe siècle : la situation des artistes femmes de la fin de la période révolutionnaire au Second Empire a suscité peu d'intérêt jusqu'à présent[43]. Le modèle, particulièrement prégnant dans l'histoire de l'art française, de la monographie d'artiste et du catalogue raisonné permet néanmoins de combler les zones d'ombre de cette période : on constate en effet que, dans ce domaine, un intérêt extrêmement récent s'exprime pour les artistes femmes actives dans les années 1820-1840[44]. Mais aucune étude

---

[40] M. D. Sheriff, *The Exceptional Woman. Élisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art,* University of Chicago Press, Chicago and London, 1996.

[41] M. Hyde, « Les femmes et les arts plastiques au temps de Marie-Antoinette », in *Anne Vallayer-Coster, peintre à la cour de Marie-Antoinette,* Musée des Beaux-Arts de Marseille, Somogy, 2003, pp. 75-93.

[42] L. Auricchio, *Portraits of impropriety : Labille-Guiard and the careers of professional women artists in late eighteenth-century Paris,* PhD. Diss. Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2000. Nous reviendrons bien sûr sur ces débats et la place de Labille-Guiard.

[43] En effet, de nombreuses recherches ont été consacrées aux plasticiennes de la seconde moitié du XIXe siècle : T. Garb, *Women Impressionists…* ; *op. cit.* ; T. Garb, *Sisters of the Brush…*, *op. cit.* ; G. Pollock « Modernity and the Spaces of Femininity," in *Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art,* London, Routledge, 2003 (1e éd. 1988), pp.78-127 ; D. Noël Les Femmes peintres au Salon. Paris, 1863-1889, thèse de doctorat, Université de Paris 7-Denis Diderot, 1997; A. Higonnet, « Situation critique de la féminité », *La critique d'art en France 1850-1900*, Actes du colloque du CIEREC, Université de Saint-Etienne, 1989, pp.121-133 ; C. Gonnard et E. Lebovici, *Femmes artistes, artistes femmes,* Paris, Hazan Eds, 2007 ; M. Sauer, *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts 1880-1923*. Paris, Éd. de l'ENSBA, 1990.

[44] Dans la lignée des monographies de Vallayer-Coster et de Labille-Guiard (M. Roland-Michel, *Anne Vallayer-Coster, 1744-1818*, Paris, Comptoire International du Livre, 1970 et A.-M. Passez, *Adelaïde Labille-Guiard Biographie et catalogue raisonné de son œuvre,* Paris, Arts & Métiers Graphiques, 1973), on peut évoquer : M. Geiger *Sophie Rude, peintre et femme de sculpteur. Une vie d'artiste au XIXe siècle : Dijon-Bruxelles-Paris*, Dijon, Société des amis du Musée de Dijon, 2005 ; A. Lajoix *Marie-Victoire Jaquotot, 1772-1855 : peintre sur porcelaine*, Troyes, Le Trait d'Union, 2006 ; A. Dion-Tenenbaum, *Marie d'Orléans, 1813-1839 : princesse et artiste romantique*, Paris, Musée du Louvre Editions, 2008 ; C. Blumenfeld et J.

d'ensemble, prenant en compte à la fois l'état global du monde de l'art et l'évolution de la situation des femmes qui y sont actives, n'est disponible sur cette époque, dans la mesure où, à quelques exceptions près, les ouvrages qui traitent de l'histoire des plasticiennes se limitent bien souvent à la démonstration selon laquelle les femmes ont été capables de « faire de l'art ». La plupart de ces ouvrages omettent, par conséquent, de resituer cette production artistique (quitte à lui faire perdre sa spécificité) à la fois dans le cadre général du monde de l'art et dans la durée. En restant dans ce « régime de la justification »[45], ils contribuent, paradoxalement, à maintenir les plasticiennes en dehors d'une histoire ou d'une sociologie d'un monde de l'art dynamique, semblable à tout espace social, c'est-à-dire dans lequel les artistes hommes et femmes existent, en pratiques, à travers la combinaison d'une multiplicité d'identités, fondées certes sur le sexe, mais aussi sur l'appartenance générationnelle, la classe sociale, l'origine géographique, le type d'éducation reçue, l'insertion dans certains réseaux, la politisation, et bien d'autres éléments encore.

Autrement dit, il nous semble que l'histoire des créatrices a, jusque là, négligé l'étude des enjeux et les luttes qui traversent tant l'espace social que l'espace de production culturelle, et définissent, nous semble-t-il, les choix, les relations, le travail des artistes femmes autant, sinon plus, que le sexe. Sans la distance qu'un tel cadre d'analyse induit, il apparaît effectivement impossible de saisir non seulement la place et le statut qu'ont pu effectivement occuper les femmes dans le monde de l'art à un moment et en lieu donnés, mais aussi la variabilité dans le temps et dans l'espace (tant géographique que social) de cette place et de ce statut des plasticiennes, ainsi que les causes de cette variabilité qui sont forcément étroitement liées aux configurations du monde de l'art lui-même.

Dès lors, entre, d'une part, les ouvrages traitant de l'art de tel mouvement ou de telle période, dans lesquels les plasticiennes restent invisibles, et, d'autre part, les publications spécifiquement

---

de Los Llanos *Marguerite Gérard. Artiste en 1789 dans l'atelier de Fragonard* (catalogue de l'exposition du musée Cognacq-Jay), Paris, Éditions Paris-Musées, 2009 ; B. Galy, *De la citoyenne Janinet à madame Giacomelli. Portrait, trait pour trait, d'une artiste sous le Consulat et l'Empire*, Infolio, Gollion (à paraître en 2010). Après Patricia Mainardi, qui posait cette question du point de vue américain (« Impertinent Questions », *French Historical Studies,* vol. 19, n°2,1995, pp. 399-414), nous avons tenté d'expliquer par ailleurs pourquoi l'histoire de l'art la plus « orthodoxe » (marquée par l'héritage d'André Chastel) en France est restée si longtemps hermétique aux questionnements féministes et de genre (et plus largement aux problématiques portées aux Etats-Unis et en Grande Bretagne par la « new art history » évoquée plus haut) – d'où le nécessaire passage de l'histoire des créatrices par la forme, elle-même très orthodoxe, du catalogue raisonné (S. Sofio, « Histoire de l'art et études genre en France : un rendez-vous manqué ? », *in* D. Mondini (ed), *Inscriptions/Transgressions. Histoire de l'art et études genre*, Zürich Peter Lang Verlag, 2007)

[45] L. Boltanski et L. Thévenot *De la justification. Les économies de la grandeur*, Paris, Gallimard, 1991.

consacrées aux plasticiennes, mais qui concentrent parfois tellement leur focale sur le sexe des artistes, que la vision que l'on a de la place et des trajectoires de ces dernières nous parvient déformée, il convenait de trouver une manière de revenir aux racines du problème et d'objectiver, du mieux possible, la question de la place et du rôle éventuel des femmes, à la fois comme agents et comme actrices dans les évolutions du monde de l'art entre la Révolution de1789 et celle de 1848. Dans ce but et afin d'éviter l'écueil d'une dialectique de la réhabilitation, nous avons mobilisé trois éléments théoriques et méthodologiques : le souci de considérer le monde de l'art de cette époque avant tout comme l'espace des possibles qu'il était pour les hommes et les femmes qui le constituaient, le concept de genre qui vise à rendre la complexité des rapports sociaux de sexe et le recours aux méthodes quantitatives.

Objectiver le monde de l'art : choix conceptuels et méthodologiques

Plutôt que de partir des artistes femmes elles-mêmes, nous avons opté pour la solution de nous fonder sur l'étude des conditions sociales de production artistique, afin de saisir d'abord le contexte et de le dégager des « modèles discrètement finalistes, conçus pour expliquer l'origine de l'artiste moderne »[46]. L'objectif est double : il s'agira d'abord de reconstituer et d'étudier l'espace de production artistique comme un monde social, constitué d'un « ensemble d'individus et d'organisations dont l'activité est nécessaire pour produire les événements et les objets qui sont caractéristiques du monde de l'art » à une époque donnée[47]. Autrement dit, il convient de tenter de restaurer, pour le monde de l'art de la fin du XVIIIe au milieu du XIXe siècle « l'état du système des possibilités (…) qui se trouvent offertes par l'histoire, et qui déterminent ce qu'il est possible et impossible de faire ou de penser à un moment donné du temps dans un champ

---

[46] O. Christin, « Le May des orfèvres. Contribution à l'histoire de la genèse du sentiment esthétique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 105, 1995, pp.75-90.

[47] H. Becker, *Arts Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982, pp.404-417. Nous utiliserons ici la formule « monde de l'art » par défaut, en partant du principe qu'un monde de l'art peut, *dans certaines conditions historiques*, devenir un « champ », c'est-à-dire, dans le sens qu'en donne Pierre Bourdieu, un espace social plus ou moins autonome, doté d'une logique spécifique et dont les structures sont déterminées par les rapports de force qui le traversent. Nous verrons que c'est le cas au cours de notre période. Sur le champ comme modèle d'analyse, voir notamment P. Bourdieu « Le champ littéraire », *Actes de la recherche en sociales,* n°89, 1991, pp.4-46 ; A. Viala « Effets de champ, effets de prisme », *Littérature,* « Médiations du Social », n°70, mai 1988, pp.64-74 ; G. Mauger, *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Editions de la MSH, 2007 ; ou G. Sapiro, «Réseaux, institutions et champ», *in* D. de Marneff et B. Denis, *Les Réseaux littéraires*, Bruxelles, LE CRI/CIEL, ULB, 2006, pp.44-59.

déterminé »[48]. Réintégrer les artistes femmes dans cet espace des possibles est ainsi une manière d'éviter de les percevoir d'emblée à travers le miroir déformant de l'exceptionnalité[49].

Il s'agira ensuite de distinguer clairement ce qui relève de l'expérience concrète des artistes et ce qui participe des représentations collectives et du discours sur l'art, tout en s'efforçant de rétablir le « jeu » permanent de l'une sur les autres, et réciproquement[50]. Une attention particulière à cette distinction s'impose, en effet, comme une nécessité dans toute étude d'un espace de production de biens symboliques, non seulement parce que les pratiques et les représentations y apparaissent, bien plus qu'ailleurs, étroitement mêlées, mais également parce que les usages tendent, au sein du monde de l'art, à être voilés par l'omniprésence d'un discours extérieur à celui-ci, qu'il soit contemporain de l'époque étudiée (l'émergence d'un discours autonome sur l'art devient à ce moment justement, comme nous le verrons, le fait d'acteurs autres que les artistes eux-mêmes) ou postérieur (la mythologie associée au paradigme de l'artiste romantique comme « prototype » de l'artiste moderne, fixée comme on l'a vu dès la fin du XIXe siècle, imprégnant encore largement notre appréhension de l'art)[51]. Nous nous proposons donc, comme le suggère Olivier Christin, de « réhistoriciser les concepts historiques »[52].

---

[48] P. Bourdieu, *Raisons pratiques : pour une théorie de l'action,* Paris, Seuil, 1994, p.70. En effet, « les champs de production culturelle proposent à ceux qui y sont engagés un *espace des possibles* qui tend à orienter leur recherche en définissant l'univers des problèmes, des références, des repères intellectuels (souvent constitué par des noms de personnages phares), (…) bref, tout un système de coordonnées qu'il faut avoir en tête – ce qui ne veut pas dire à la conscience – pour être dans le jeu. (…) Cet espace des possibles est ce qui fait que les producteurs d'une époque sont à la fois situés et datés et relativement autonomes par rapport aux déterminations directes de l'environnement économique et social (…) [Il] fonctionne comme une sorte de système de coordonnées commun qui fait que, même lorsqu'ils ne se réfèrent pas consciemment les uns aux autres, les créateurs contemporains sont objectivement situés les uns par rapport aux autres. » (*ibid.,* p.61)

[49] C. Bonnemaison-Paquin, « Participation et mise en marge dans l'histoire littéraire », in C. Bertrand-Jennings (dir.), *Masculin/féminin, le XIXe siècle à l'épreuve du genre,* Centre d'études du XIXe siècle Joseph Sablé, Toronto, 1999, pp.215-226

[50] Nous nous référons ici à la définition que donne Philip Abrams de la recherche en sociologie historique, en l'occurrence « trouver une façon de rendre compte de l'expérience humaine qui reconnaisse simultanément et de manière égale que l'histoire et la société sont le produit d'actions individuelles, constantes et plus ou moins intentionnelles, et que l'action individuelle, même intentionnelle, est modelée par l'histoire et la société » (P. Abrams, *Historical Sociology*, Ithaca, Cornell University Press, 1982, p.xiii – il s'agit de notre traduction).

[51] Pour une application de cette méthode, voir O. Christin, « Le May des orfèvres... », *op. cit.* Sur la force de structuration des schèmes de perception contemporains de l'art, voir P. Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *op. cit.* Voir aussi, à propos de la postérité des artistes et des effets inévitables de la construction de l'histoire de l'art selon ces schèmes, G. et K. Lang, *Etched in Memory*…, *op. cit.* ; D. Milo, « Le phénix culturel : de la résurrection dans l'histoire de l'art. L'exemple des peintres français (1650-1750) », *Revue française de sociologie,* vol. 27,

Cette logique de réhistoricisation, nous entendons de même l'appliquer aux rapports sociaux de sexe, c'est-à-dire en restituer la complexité à travers l'usage du genre comme catégorie d'analyse, ainsi que l'a préconisé Joan W. Scott dans son article fondateur de 1986[53]. Elle y recommande de penser avant tout en termes de processus et de mise en rapport du sujet individuel et de l'organisation sociale, puisque, selon Scott, c'est à ce niveau que fonctionne le genre, entendu comme « élément constitutif de rapports sociaux fondés sur des différences perçues entre les sexes » et « façon première de signifier des rapports de pouvoir »[54]. Parce que le genre est un réservoir de représentations sous la forme de « symboles culturellement disponibles » et de concepts normatifs, variables dans le temps et dans l'espace social et profondément intériorisés par les individus, il participe également des pratiques[55]. Toutefois, comme nous le verrons, le genre ne fonctionne pas de manière univoque, il est enjeu de luttes, objet de contradictions, de négociations et, dans certains contextes, il peut aussi constituer un ensemble de ressources utiles dans le cadre d'« identités stratégiques »[56]. La tension et les ambivalences propres au genre sont mises en évidence dans la notion de « rapport social de sexe » qui « permet de penser la dynamique et la complexité des positions sociales des actrices et des acteurs » au sein du

---

n°3, pp.481-503. Et plus largement, J. Dubois, P. Durand, Y Winkin (dir.), *Le symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu.* Actes du colloque de Cerisy-la-Salle, Liège, Éditions de l'Université de Liège, coll. « Sociopolis », 2005 ; et sur l'autonomie du discours : A. Masse « Comment penser l'autonomie des discours ? Un moyen : le concept d'imaginaire hégémonique », *Revue du MAUSS,* n°17, 2001, pp.355-375. Enfin, sur la notion de paradigme, voir T. S. Kuhn, *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1983 [1962].

52 O. Christin, « Pour une historicisation des concepts historiques », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°140, 2001, pp.3-6.

53 J. W. Scott, « Gender : A Useful Category of Historical Analysis », *American Historical Review,* vol. 91, n°5, 1986, pp.1053-1075, trad. fr. « Genre, une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, n°37-38, printemps 1988, pp.125-151. Voir aussi, pour un retour critique sur la notion et sur sa réception : J. Butler, E. Fassin et J. W. Scott, « Pour ne pas en finir avec le 'genre' », *Sociétés et représentations,* n°24, 2007, pp.285-306.

54 J. W. Scott, « Genre, une catégorie… », *op. cit.*, pp.141-142.

55 *Ibid.* « Ces concepts normatifs sont exprimés dans des doctrines religieuses, éducatives, scientifiques, politiques ou juridiques et prennent la forme typique d'une opposition binaire, qui affirme de manière catégorique et sans équivoque le sens du masculin et du féminin. » Bien qu'issue du rejet de possibilités alternatives, « [l]a position qui émerge comme position dominante est déclarée l'unique possible. L'histoire ultérieure est écrite comme si ces positions normatives étaient le produit d'un consensus social plutôt que d'un conflit. »

56 A. Collovald, « Identité(s) stratégique(s) », *Actes de la recherche en sciences sociales,* n°73, 1988, pp.29-40. Pour un exemple d'usage des « ressources du genre » (par opposition aux « contraintes du sexe »), cf. L. Bargel, E. Fassin, S. Latté, « Usages sociologiques et usages sociaux du genre. Le travail des interprétations », *Sociétés et représentations,* n°24, 2007, pp.59-77 et plus généralement C. Achin (et al.), *Sexes, genre et politique*, Paris, Economica, 2007.

monde social[57]. Dans cette perspective, l'étude de la place, le statut et le rôle des plasticiennes dans l'évolution de l'espace de production artistique ne peut avoir pour finalité « le récit des exploits accomplis par les femmes », mais « la mise au jour du fonctionnement souvent silencieux et caché du genre » comme élément fondamental de la structure sociale – c'est-à-dire en tant qu'il concerne autant les hommes que les femmes[58]. Dès lors, concrètement, l'usage du genre implique de ne pas se contenter d'une étude de la situation des plasticiennes prises isolément (ce qui n'aurait aucun sens) mais d'analyser, dans un aller-retour permanent, les positions respectives des professionnels des deux sexes dans les configurations du monde de l'art, ce qui sous-entend la nécessité d'une comparaison systématique entre artistes femmes et artistes hommes – ceci nous conduit, par conséquent, à nous poser la question des sources et des méthodes mobilisées pour ce travail.

Le manque de réflexion sur les sources exploitées et l'absence d'expérimentation de nouvelles méthodes restent, nous semble-t-il, les principales critiques que l'on pourrait adresser à l'ensemble des études (académiques ou non) menées jusque là sur les plasticiennes. De cette double carence, découle, en effet, une approche souvent floue des contours de la population étudiée : par exemple, sans définition préalable de ce que l'on entend par « artiste professionnel·le »[59], le soupçon d'amateurisme, qui pèse traditionnellement sur les artistes femmes, n'est pas réellement infirmé et peut dès lors, sinon remettre en cause la légitimité de

---

[57] A.-M. Daune-Richard, A.-M. Devreux, « Rapports sociaux de sexe et conceptualisation sociologique », *Recherches féministes,* vol. 5, n°2, 1992, pp.26-27. Cette notion, qui procède du concept de genre, a notamment été élaborée par Danièle Kergoat : « Le rapport social est, au départ, une tension qui traverse le champ social (…). Cette tension érige certains phénomènes sociaux en enjeux autour desquels se constituent des groupes aux intérêts antagoniques. (…) [R]apports sociaux de sexe et division sexuelle du travail sont deux termes indissociables et qui forment épistémologiquement système ; la division sexuelle du travail a le statut d'enjeu des rapports sociaux de sexe. (…) On peut ainsi travailler d'emblée sur la totalité du social (…) [et] prendre en compte le fait que ces rapports sociaux n'évoluent pas au même rythme dans le temps et dans l'espace permet de s'installer d'emblée dans la complexité et le changement ; enfin, les catégories sociales (…) vont voler en éclats pour laisser place à un ensemble mouvant de configuration dans laquelle les groupes sociaux se font et se défont, les individus construisant leur vie à travers des pratiques sociales souvent ambiguës et contradictoires. » (D. Kergoat, « Division sexuelle du travail et rapports sociaux de sexe », in H. Hirata, F. Laborit, H. Le Doaré et D. Sénotier (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme,* Paris, PUF, 2000, pp.33-54).

[58] J. W. Scott, *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press, 1988, pp.26-27.

[59] Nous n'employons le terme *profession*, au cours de cette thèse, que dans le sens d'activité qualifiée et organisée, dont l'entrée est soumise à une sélection et dont les membres partagent une identité collective plus ou moins forte, c'est-à-dire une définition simplifiée de la profession telle qu'elle a été théorisée par la sociologie fonctionnaliste (cf. E. Freidson, *Professionalism. The Third Logic*, Oxford, Polity Press, 2001 ; J.-M. Chapoulie, « Sur l'analyse sociologique de groupes professionnels », *Revue Française de Sociologie*, vol. XIV, 1973, pp.86-1140).

l'entreprise elle-même, du moins en limiter quelque peu la portée scientifique puisque, pourrait-on dire, elle est ainsi réduite à ne prêcher que les « convaincu·e·s ». De plus, comme on l'a dit, en dehors des ouvrages clairement monographiques pour lesquels se pose forcément moins la question de la délimitation de la population à observer, les travaux qui traitent, de manière plus ou moins approfondie, des plasticiennes pour « notre » période, tendent à se limiter au même groupe d'une quinzaine d'artistes, évoquées dans le catalogue de l'exposition pionnière de 1976[60]. Celles-ci peuvent être réparties en deux groupes : d'une part, les très rares artistes qui appartiennent à ce que Daniel Milo a qualifié de « consensus culturel occidental »[61] – Élisabeth Vigée-Lebrun principalement et, dans une certaine mesure, Adélaïde Labille-Guiard, Anne Vallayer-Coster, Marguerite Gérard ou Rosa Bonheur ; et d'autre part, celles qui, inconnues du public néophyte, relèvent de ce que nous pourrions appeler le consensus des connaisseurs (en l'occurrence, ici, les connaisseurs sont soit des spécialistes des artistes femmes, soit des experts de l'art des XVIIIe et XIXe siècles) : Marie-Guillemine Benoist, Gabrielle Capet, Marie-Éléonore Godefroid, Angélique Mongez, Constance Mayer, Henriette Lorimier, Hortense Haudebourt-Lescot, Félicie de Fauveau ou Sophie Rude[62]. Qu'elles soient en si petit nombre, cependant, confortent la croyance qu'elles constituent des « anomalies » à la fois par rapport aux femmes de leur temps et par rapport aux artistes (hommes) : or, l'exceptionnalité n'incite *a priori* pas à la comparaison. Pour sortir de cette impasse, il convient donc, en premier lieu, d'élargir le panel des artistes étudiées. En effet, en nous intéressant non plus à ce petit groupe d'artistes (plus ou moins) consacrées, mais à l'ensemble de la population des plasticiennes, nous pourrons mieux connaître non seulement leurs conditions de travail, leurs profils sociodémographiques ou leurs trajectoires, mais surtout la proportion exacte de femmes actives dans le monde de l'art au cours de l'époque dont nous traitons. En outre, la définition d'un corpus fixe de plasticiennes, constitué en base de données prosopographique et susceptible d'être traité statistiquement, est une manière d'instaurer la distance nécessaire à la réintégration des artistes femmes dans le monde de l'art par le biais d'une comparaison avec la situation des artistes hommes, dans la mesure où la méthode

---

[60] A. S. Harris, L. Nochlin, *Women Artists, op.cit.* dont le corpus d'artistes et l'essentiel des informations biographiques qui y figurent sont repris par Petersen (*Women Artists, op.cit.*), Fine (*Women and Art, op. cit.)*, Greer (*The Obstacle Race*, *op. cit.*), Chadwick (*Women, Art and Society*, *op. cit*), Gaze (*Dictionary of Women Artists*, *op. cit.*), Borzello (*Femmes au miroir, op. cit.*), Bartolena (*Femmes artistes, op. cit.*) ou Bonnet (*Les femmes dans l'art*, *op. cit.*)

[61] Le « consensus culturel occidental » recouvre, selon Milo, « les connaissances de ce qu'on peut appeler "l'homme cultivé moyen" », c'est-à-dire, dans le domaine des beaux-arts, « le bagage culturel de base, constitué avant tout et surtout de noms : l'homme cultivé est en effet reconnu par les noms avec lesquels il est familiarisé (…), les idées, les thèmes, les formes arrivant loin derrière. » (D. Milo, « Le phénix culturel », *op. cit.*, p.486).

[62] Nous reviendrons bien sûr sur ces artistes au cours de ce travail.

des « biographies collectives » permet de « partir des individus eux-mêmes et non des discours normatifs qui les concernent »[63].

Or, tout traitement quantitatif implique la constitution d'une population d'étude. Les problèmes méthodologiques posés par l'élaboration d'un échantillon pour l'étude de la population des artistes ont été particulièrement bien exposés à propos de l'époque contemporaine : en effet, plus les critères de professionnalisation sont flous, moins les contours de la population à observer sont nets[64]. Peu de chercheurs, toutefois, se sont posés ces questions pour ce qui concerne le monde de l'art et les artistes d'avant le XXe siècle. Ainsi, à notre connaissance, aucune étude quantitative d'ensemble n'a été menée sur la population des artistes actifs au XVIIIe siècle, et seules quatre ont été consacrées aux artistes du siècle suivant, à partir, à chaque fois, de sources et de méthodes différentes[65].

Pionniers en la matière, Harrison et Cynthia White décrivent en termes statistiques la crise du système académique confronté, dans les années 1860-1880, à l'apparition de groupes d'artistes indépendants porteurs d'un nouveau mode de consécration[66]. Après avoir constaté l'absence

---

[63] M.-B. Daviet-Vincent, « La prise en compte de plusieurs générations dans la méthode prosopographique : l'exemple des hauts fonctionnaires prussiens sous l'Empire et la République de Weimar », *Genèses,* n°56, 2004, pp.117-130. Pour un exemple de l'approche prosopographique, voir C. Charle, *Les Élites de la République, 1880*-1900, Paris, Fayard, 1987. A propos des apports des méthodes quantitatives sur les terrains artistiques, voir les textes pionniers de D. Roche, « La comptabilité des arts », *Revue de l'art*, 73/1, 1986, pp.5-8 ; D. Milo, « Le phénix culturel… », *op. cit.* ; ainsi que, plus récemment, le colloque « L'Art et la mesure » qui s'est tenu à l'ENS-Ulm en décembre 2008 coordonné par Béatrice Joyeux-Prunel (B. Joyeux-Prunel, « L'histoire de l'art et le quantitatif », *Histoire & mesure*, vol. XXIII, n°2, 2008, pp.3-34) et dont les actes sont à paraître aux Presses de l'ENS, en 2010 (cf. en particulier la communication de G. Sapiro, « Mesure du littéraire : approches sociologiques et historiques » pour un état des lieux dans le domaine littéraire, et la nôtre, S. Sofio « Créer, compter : panorama critique de l'usage du quantitatif en art » dans le domaine des beaux-arts).

[64] R. Moulin, J.-C. Passeron et al., *Les Artistes. Essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985 ; F. de Singly, « Artistes en vue », *Revue française de sociologie,* vol.27, n°3, 1986, pp.531-543 ; E. Freidson, « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue Française de Sociologie*, vol.27, n°3, 1986, pp.431-443 ; A. Quemin, *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain,* Rapport au ministère des Affaires étrangères, juin 2001 (en particulier l'analyse des indicateurs choisis pour le *Kunst Kompass,* p.37 *sqq*.).

[65] Pour les périodes antérieures au XVIIIe siècle, on peut néanmoins citer le travail de John Michael Montias qui a étudié, dans une perspective statistique, la liste des membres de la Guilde de Saint-Luc de la ville de Delft pour reconstituer les conditions de vie et de travail des artistes hollandais au XVIIe siècle (J. M. Montias, *Artists and Artisans in Delft : A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century,* Princeton, 1982).

[66] H. et C. White, *La carrière des peintres*, *op. cit.* Certaines des conclusions des White ont néanmoins été récemment remises en question par D. Galenson et R. Jensen (« Careers and Canvases: The Rise of the Market for Modern Art in the Nineteenth Century », NBER Working Paper n° W912, August 2002).

d'une « description systématique du corps des peintres français au XIXe siècle », les auteurs renoncent à se servir des études effectuées sur les écoles ou les mouvements artistiques qui ne rassemblent que les peintres considérés *aujourd'hui* comme les meilleurs de cette période, c'est-à-dire un infime pourcentage de la population totale des artistes professionnels de leur temps. Les White choisissent donc d'élaborer leur propre corpus d'individus, afin « d'observer (…) de plus près le monde social limité dans lequel le peintre exerçait son métier »[67]. Dans ce but, ils optent pour la constitution d'un échantillon représentatif des peintres actifs à cette époque à l'aide du *Dictionnaire général des artistes de l'École française* d'Émile Bellier de la Chavignerie et Louis Auvray, publié en 1882[68]. Sur les 1803 pages de ce dictionnaire, les White choisissent ainsi, par tirage aléatoire, un échantillon de 130 pages, sur lesquelles ils relèvent tous les noms d'artistes mentionnés, moins les sculpteurs, les graveurs et… les femmes[69]. Enfin, les auteurs choisissent de se concentrer sur l'année 1863. L'échantillon ainsi constitué comporte 275 peintres, hommes, vivants en 1863 (c'est-à-dire exposants effectifs ou potentiels au Salon « officiel » ou au Salon des refusés de cette année-là) : c'est sur cet échantillon que les auteurs fondent ensuite tous leurs calculs[70]. Toutefois, étant donné que les White s'intéressent avant tout à la substitution du marché de l'art au système académique, ils ne traitent que très marginalement de la morphologie de la population des artistes. En outre, l'usage d'un seul dictionnaire présente un inconvénient, lié à sa non-exhaustivité : nous reviendrons, en effet, sur les problèmes que peut poser le fait de se fonder exclusivement sur l'exposition au Salon pour mesure le temps de carrière des artistes[71].

Marie-Claude Genêt-Delacroix choisit, quant à elle, une toute autre source pour son examen du « statut social de l'artiste professionnel aux XIXe et XXe siècles », qui, affirme-t-elle à raison,

---

[67] H. et C. White, *op.cit.*, p.60.

[68] Le « Bellier-Auvray » se fonde sur les livrets du Salon : sont intégrés dans leur dictionnaire tous les artistes considérés comme professionnels, c'est-à-dire ceux qui ont exposé à au moins deux Salons.

[69] Ils considèrent en effet que le faible nombre de plasticiennes mentionnées dans les 130 pages sélectionnées du Bellier-Auvray témoigne du fait qu'elles « n'étaient pas reconnues comme des peintres professionnels » (H. et C. White, op.cit., p.66). Cette affirmation, avancée sans autre justification historique ou sociologique, semble d'autant plus insolite que les White poursuivent en estimant la population globale de peintres femmes à environ 950 individus en 1863, soit « un tiers du nombre des hommes », ce qui reste objectivement non négligeable.

[70] H. et C. White, op.cit, pp.61-62.

[71] Par ailleurs, à propos des artistes femmes, nous avons pu établir, dans notre recherche de D.E.A. que le Bellier-Auvray ne recense en fait qu'environ 20% des exposantes actives entre 1791 et 1835, c'est-à-dire bien moins que la proportion d'artistes femmes ayant exposé à au moins deux Salons, qui était pourtant le critère pour figurer dans ce dictionnaire (cf. S. Sofio, *Les femmes artistes en France 1789-1835 : le genre comme obstacle à la consécration*, mémoire de DEA, Paris, EHESS/ENS, 2003) Nous reviendrons plus précisément sur ce point dans la troisième partie.

n'avait jamais été étudié[72]. Jugeant primordiale la connaissance des « facteurs de réussite professionnelle et financière (…) [et ceux] de la réussite publique et honorifique (…) qui déterminent le niveau et la position sociale de l'artiste dans l'ensemble des autres catégories socioprofessionnelles », l'auteur fonde toutefois son enquête sur l'analyse statistique des déclarations de succession des membres du Conseil supérieur des Beaux-Arts sous la IIIe République, c'est-à-dire des artistes hommes les plus consacrés du système académique[73]. L'échantillon d'artistes analysé est donc constitué des seules « élites » de la profession et l'on peut se demander dans quelle mesure les résultats de cette étude (notamment quant au statut socio-économique des enquêtés qui s'avère, sans surprise, relativement élevé) peuvent être généralisés à la population globale des artistes de cette période.

C'est également à une forme d'élite que s'intéressent Gladys et Kurt Lang. Toutefois, ils n'envisagent pas d'éclairer, comme Genêt-Delacroix, « le statut social de l'artiste professionnel », mais la construction de la réputation artistique dans le domaine de la gravure au tournant du XXe siècle en Grande-Bretagne et aux États-Unis[74]. Les Lang analysent ainsi l'effet des fluctuations du goût (les « taste cycles ») sur la productivité et les stratégies des artistes pour se faire (re)connaître d'une part, et sur les processus de sélection à l'œuvre, au cours du temps, dans la mémoire collective d'autre part. Parce que les auteurs ne s'intéressent pas au *sex-ratio* de la population des graveurs mais parce qu'ils font l'hypothèse que le sexe est un facteur important dans la manière dont se construisent les réputations artistiques, ils optent pour la constitution d'un échantillon strictement mixte. Pour cela, ils construisent leur échantillon *à partir* des femmes : ils sélectionnent ainsi toutes les graveuses ayant obtenu un degré de reconnaissance que les Lang estiment minimal – en l'occurrence l'appartenance à la *Royal Society of Painter-Etchers* entre 1880 et 1930. Ils y ajoutent ensuite les graveuses mentionnées dans au moins deux des cinq références bibliographiques majeures de la période dans le domaine de l'estampe (dictionnaires, revues, catalogues d'expositions et de ventes). Arrivés à une liste de 63 graveuses, les Lang établissent de la même façon une liste d'hommes, sur laquelle sont sélectionnés 63 graveurs dont la date de naissance correspond, pour chacun d'eux, à celle d'au moins une femme de la première liste. Procédant de même pour les Etats-Unis, ils obtiennent donc un corpus parfaitement mixte de 126 Britanniques et 160 Américains, incluant aussi bien les « grands noms » de la gravure que des

---

[72] M.-C. Genêt-Delacroix, « Le statut social de l'artiste professionnel aux XIXe et XXe siècles », *La condition sociale de l'artiste, XVIe-XXe siècles,* Saint-Etienne, CIEREC, 1987, p.87.

[73] Cette source permet effectivement, selon l'auteur, de « rendre compte (…) d'un certain idéal de la profession artistique » (*ibid.,* p.96).

[74] K. et G. Lang, *Etched in Memory*, *op. cit.*

artistes aujourd'hui oubliés[75]. Toutefois, au cours de leur recherche, les Lang s'intéressent en réalité davantage à l'évolution dans le temps de la réputation artistique (c'est-à-dire aux trajectoires posthumes d'artistes reconnu·e·s) qu'à la construction de la réputation du vivant même des artistes – ce qui aurait exigé l'inclusion dans leur panel, de graveurs et de graveuses « raté·e·s » qui n'auraient jamais atteint de leur vivant le degré minimal de reconnaissance requis par les Lang pour les artistes de leur corpus.

Ces trois études permettent ainsi de constater que, si l'on souhaite éviter de ne considérer qu'une élite (qu'elle soit constituée des artistes reconnus de leur vivant, ou de ceux consacrés par l'évolution du goût) en laissant dans l'ombre la grande majorité des autres (jugés aujourd'hui « mineurs » ou « secondaires »), il convient de fonder l'analyse sur une source qui soit exhaustive, c'est-à-dire une source qui serait à la fois la plus représentative possible des postulant·e·s au statut d'artiste à un moment donné (incluant donc ceux et celles qui échouent) et dont le contenu ne serait ni déterminé *a posteriori* (comme un index ou un dictionnaire), ni le résultat d'une sélection institutionnelle (comme les registres d'une instance ou d'une société prestigieuse). La participation au Salon répond à ces critères. Au cœur des évolutions du monde de l'art pendant la période qui nous intéresse, cette exposition officielle d'art contemporain bisannuelle puis annuelle à partir de 1833 s'impose, en effet, comme un événement essentiel pour la vie artistique, dans la mesure où il est, pendant plus d'un demi-siècle, le seul espace où les artistes *des deux sexes* peuvent se faire connaître de l'administration et du public[76]. On pourrait toutefois affirmer qu'en raison de la présence d'un jury, l'exposition officielle procède elle aussi d'une sélection institutionnelle. Il nous semble cependant que l'analyse de plusieurs Salons sur une période assez longue permet de compenser cet inconvénient, dans la mesure où la sélection par le jury est très large (plusieurs centaines d'artistes exposent en effet à chaque Salon[77]) et variable d'une exposition à l'autre[78].

« Il n'y a guère que Paris pour les artistes »[79]

---

[75] *Ibid.,* p.12-13.

[76] Nous verrons qu'il faut attendre les années 1850 pour qu'apparaissent de véritables alternatives au Salon (marché de l'art, expositions individuelles, Salon des Refusés, etc.). De plus, comme on l'a dit plus haut, de l'ouverture du premier Salon « libre » en 1791 jusqu'à l'acceptation des femmes à l'École des Beaux-Arts à la fin des années 1890, l'exposition du Louvre demeure le seul espace du système académique à être explicitement ouvert aux plasticiennes.

[77] On passe ainsi d'environ 300 exposants au lendemain de la Révolution, à environ 1600 au Salon de 1850, pour arriver à plus de 5000 exposants en 1880.

[78] En effet, nous verrons, dans la deuxième partie que, contrairement à ce que l'on pense traditionnellement, il est rare qu'un artiste soit systématiquement refusé au Salon sur toute la durée de sa carrière.

[79] Sophie Rude, 1827, lettre citée in M. Geiger *Sophie Rude, op. cit.*, p.70.

Mettre le Salon au cœur de notre étude implique de concentrer notre regard sur Paris. Le Salon, seule exposition d'art contemporain de l'époque, qui soit à la fois régulière, gratuite et accessible à tous, est l'institution qui, du point de vue artistique, a non seulement contribué à centraliser très fortement la vie artistique nationale, mais a également fait de Paris la « capitale de l'Europe » en matière de beaux-arts[80]. Pour les artistes de province, c'est en effet à Paris que l'on pouvait trouver la plus forte concentration de clients potentiels, parmi lesquels les plus importants commanditaires (Administrations, grosses fortunes, manufactures, industries du luxe, éditeurs et libraires…). C'est également là que se situent les espaces de formation les plus prestigieux (École des Beaux-Arts, cours du Muséum d'histoire naturelle, ateliers privés des artistes consacrés…), de même que toutes les instances de consécration (Institut, musées du Louvre et du Luxembourg…). Ainsi, comme nous le verrons, la plupart des artistes de province reconnu·e·s sont passé·e·s par Paris, à un moment ou à un autre de leur carrière. En effet, si la majorité des chefs-lieux de département ont une école gratuite de dessin, héritée de l'Ancien Régime ou fondée après la Révolution, leurs plus brillants élèves sont, le plus souvent possible, envoyés étudier à Paris, grâce à des bourses offertes par le maire, le député ou par un mécène local (nous y reviendrons). Ces écoles sont néanmoins réservées aux garçons, mais les jeunes provinciales qui souhaitent obtenir une formation d'artiste ont recours aux peintres locaux qui, sur le modèle des grands ateliers parisiens, ont ouvert une section féminine et il n'est pas rare d'envoyer les meilleures élèves à Paris, dans l'atelier d'un·e peintre consacré·e (souvent originaire du même département) pour y achever leur formation et y débuter leur carrière. Ainsi, les espaces de production artistique locaux sont généralement dépendants de celui de la capitale, organisés sur son modèle et reconnaissent une valeur équivalente, sinon supérieure, à la participation au Salon. Enfin, au tout début du XIXe siècle, l'existence d'un musée ou d'une académie locale dotée de son propre Salon peut fournir une base à une vie artistique locale et rendre le tropisme parisien légèrement moins prégnant, mais à partir de la fin des années 1820, les Salons de Douai, d'Amiens ou de Lyon sont de plus en plus fréquentés par les artistes de Paris qui y voient généralement un bon moyen d'étendre leur clientèle hors du marché engorgé de la capitale[81].

Le Salon s'impose donc comme un « poste d'observation commode »[82], que nous avons mobilisé de deux manières. La première est un usage que l'on pourrait dire « indirect », dans la mesure où nous avons utilisé les nombreuses données statistiques rassemblées par Andrée Sfeir-Semler dans le cadre d'une thèse d'histoire de l'art (publiée en allemand, en 1992) portant sur les peintres au Salon de 1791 à 1880[83]. Bien qu'elle ne concerne que les peintres, et bien que certains de ses choix méthodologiques nous soient parfois apparus relativement discutables comme nous le verrons au cours de ce travail, la thèse de Sfeir-Semler reste la seule analyse quantitative ayant jamais été effectuée sur les Salons du XIXe siècle à une aussi grande échelle. Elle présente, en outre, l'intérêt considérable de traiter statistiquement non seulement les données issues des livrets

[80] E. Gilmore Holt, *The Triumph of Art for the Public*, *op. cit.*, p.xxiii.

[81] Les livrets de certains de ces Salons locaux ont été édités (par exemple : Gaëtane Maës, *Les Salons de Lille de l'Ancien Régime à la Restauration 1773-1820*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2004 ou P. Sanchez *Les salons de Dijon, 1771-1950*, Dijon, L'Echelle de Jacob, 2002).

[82] J. Tulard, « Préface » in J.-F. Heim, C. Béraud, P. Heim, *Les Salons de peinture de la Révolution française 1789-1799*, Paris, Éditions C.A.C., 1989.

[83] A. Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880,* Frankfurt, Campus Verlag / Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992.

de Salon[84], mais aussi celles des registres d'inscription à l'exposition conservés aux Archives des Musées nationaux[85] – en d'autres termes, ses calculs prennent également en compte la population des artistes refusé·e·s.

L'échantillon d'exposant·e·s de Sfeir-Semler

A partir des 7500 peintres ayant exposé aux 62 Salons qui se sont tenus entre 1791 et 1880, Andrée Sfeir-Semler constitue son échantillon de la manière suivante. En partant du principe qu'un peintre, à cette époque, expose en moyenne dix fois au Salon, l'auteur estime qu'avec six Salons choisis dans un intervalle de dix ans, l'ensemble des peintres pourrait être saisissable[86]. Ces six expositions sont choisies en fonction de trois principes : elles doivent être réparties régulièrement sur la période, tenir compte des différents régimes politiques, et elles doivent, dans la mesure du possible, correspondre à des « moments » significatifs du point de vue de l'histoire de l'art. Sfeir-Semler choisit donc les Salons de 1804 (parce qu'il s'agit du premier Salon où des médailles ont été attribuées et où le règlement, fixant la composition et le rôle du jury, est définitivement établi), 1824 (premier Salon où l'on commence à parler de romantisme), 1834 (qui marque une stabilisation du nombre de postulants à l'exposition), 1849 (unique Salon avec jury de la IIe République), 1863 (en raison de la tenue du fameux « Salon des Refusés » que beaucoup d'historiens de l'art considèrent comme l'acte de naissance de la modernité) et 1879 (dernier Salon officiel avec jury de la période)[87].

L'originalité de la constitution de l'échantillon de Sfeir-Semler consiste dans une élaboration non pas à partir de l'ensemble des peintres qui ont exposé à ces Salons, mais à partir des « extrêmes » de cette population. En effet, l'auteur choisit de ne considérer, pour ces six Salons, *que* les médaillé·e·s d'une part (c'est-à-dire celles et ceux que le jury a décidé de distinguer par une récompense à l'issue de l'exposition), et les refusé·e·s de l'autre (que le jury n'a pas jugé dignes d'exposer *cette année-là*). Son échantillon se divise donc en deux sous-groupes, entre lesquels Sfeir-Semler estime « pouvoir reconstituer le profil moyen d'un peintre au Salon »[88]. L'échantillon est donc composé de 580 peintres : les 256 médaillé·e·s aux six expositions sélectionnées, et 324 refusé·e·s (c'est-à-dire un échantillon pondéré, constitué à partir des 2800 peintres refusé·e·s à ces six Salons). Andrée Sfeir-Semler a ensuite procédé à la constitution d'une base de données à partir de ces 580 artistes actifs entre 1791 et 1880, en fonction d'une centaine de variables concernant leurs origines sociales et géographiques, le déroulement de leur carrière, leur vie familiale, leur trajectoire résidentielle, etc. Nous avons donc utilisé soit les résultats obtenus par Sfeir-Semler, soit – le plus souvent – les données qu'elle livre, au cours de son travail, sous la forme de tableaux de synthèse. Ceux-ci ont ainsi pu nous servir, par exemple, à recalculer des pourcentages pour la seule période qui nous intéresse et/ou pour les seuls artistes hommes, afin de les confronter à nos propres données concernant les artistes femmes.

Les calculs statistiques de Sfeir-Semler s'avèrent d'autant plus utiles que rien n'avait été fait jusqu'à présent, qui puisse nous permettre de mieux connaître la morphologie de la population des artistes au XIXe siècle. Toutefois, lorsque ses résultats n'étaient pas assez précis ou lorsque

---

[84] Les livrets sont les petits guides officiels vendus à l'entrée du Salon, qui recensent les noms des artistes exposant·e·s et des œuvres exposées.

[85] A.M.N., série *KK 1 à 22 (Enregistrement des notices, 1824-1852), *KK 23 à 46 (Enregistrement des ouvrages, 1824-1853).

[86] Sfeir-Semler, *Die Maler, op. cit.,* pp.18-20. L'auteur ne précise cependant pas d'où elle tire l'information selon laquelle un peintre expose à dix Salons en moyenne au cours de sa carrière.

[87] Les raisons invoquées pour le choix de ces Salons sont celles de Sfeir-Semler.

[88] *Ibid.,* p.20.

ses méthodes nous apparaissaient problématiques, nous avons pu compléter ses données par des sondages aléatoires effectués dans les dossiers de commandes conservés aux Archives nationales[89] ou dans l'index des exposants au Salon[90]. Cette façon de procéder, qui est une forme de « bricolage » méthodologique, a été rendue nécessaire par l'absence totale de données quantitatives sur les artistes hommes, pour lesquels il n'a pas été possible d'établir une prosopographie aussi précise que celle que nous avons élaborée à propos des plasticiennes[91].

C'est là notre deuxième usage, plus « direct », des données fournies par le Salon : nous avons, en effet, constitué un corpus d'étude à partir du millier de peintres, sculptrices et graveuses ayant figuré dans *au moins l'un* des 38 Salons qui se sont tenus entre 1791 et 1848. Ce corpus a permis la constitution d'une base de données synthétisant toutes les informations que nous avons pu rassembler quant à la trajectoire sociale, familiale et professionnelle des exposantes au Salon[92]. L'analyse statistique des données ainsi constituées a ainsi pu nous servir à établir, notamment, une typologie des carrières des artistes au cours de cette période qui est au cœur de la dernière partie.

Les sources : une nécessaire diversité

Parallèlement à ce pan quantitatif de la recherche, nous avons effectué un important travail qualitatif de dépouillement de sources à la fois manuscrites et publiées, dans le but d'éclairer, d'une part, les biographies des exposantes de notre corpus (niveau « micro ») et, d'autre part, les évolutions générales du monde de l'art, de ses institutions et de la profession d'artiste de la fin du XVIIIe au milieu du XIXe siècle (niveau « macro »)[93].

Nous avons ainsi consulté toutes les archives susceptibles de nous informer sur le quotidien des artistes et leurs relations avec l'administration. Nous avons donc consulté les dossiers de commandes et d'acquisitions d'œuvres, qui sont, dans ce domaine, les sources les plus

---

[89] Archives nationales [A.N.], série F21 (cf. *infra* pour le détail). Nous avons utilisé cette méthode du sondage notamment à propos de la population des copistes qui travaillent pour l'administration sous la monarchie constitutionnelle, un sujet que Sfeir-Semler n'aborde quasiment pas.

[90] Les livrets de Salon ont, en effet, été réédités récemment, chaque volume étant doté d'un index général des exposant·e·s (P. Sanchez et X. Seydoux, *Les catalogues des Salons*, *op. cit.*)

[91] C'est toutefois un travail que nous envisageons de mener, dans le cadre d'un projet de recherche ultérieure, en particulier afin de mieux connaître les propriétés sociales des artistes hommes, leur évolution au cours des générations et les rapports que l'on peut établir entre celles-ci, le déroulement de leur carrière et les évolutions du monde de l'art.

[92] Nous reviendrons plus précisément dans la troisième partie, sur la constitution de la base de données.

[93] La liste des documents consultés se trouve à la fin de cette thèse, dans la section « Références ».

communément consultées. Il s'agit, aux Archives nationales, de la série F^{21} qui concerne l'administration des beaux-arts sous la responsabilité du ministère de l'Intérieur, ainsi que de la série O qui contient les papiers et les correspondances de l'administration de la Maison du Roi[94] sous l'Ancien Régime [O^1], de la Maison de l'Empereur [O^2], puis à nouveau de la Maison du Roi et de l'intendance générale de la Liste civile de 1814 à 1848 [O^3 et O^4]. Ces services chargés des relations avec les artistes étant aussi traditionnellement ceux auxquels reviennent l'entretien des bâtiments royaux et la gestion des manufactures royales, nous avons pu consulter, dans ces séries, les archives (demandes des artistes, rapports de l'administration, pétitions, lettres de recommandation…) relatives à l'octroi de logements, d'ateliers ou de pensions aux artistes jugé·e·s les plus méritant·e·s [95], ainsi que les dossiers du personnel et la comptabilité des manufactures de Sèvres et des Gobelins. Nous avons, en outre, consulté les archives de la direction des Musées et de l'administration du Louvre qui sont étrangement beaucoup plus rarement mobilisées par les chercheurs, et ce en dépit du rôle prépondérant du directeur des Musées dans la politique artistique nationale au cours du premier XIXe siècle (nous y reviendrons) et de la considérable richesse de ces fonds[96].

Ces archives permettent d'entrevoir ce que ne montre que peu l'histoire de l'art du XIXe siècle telle que les experts en rendent compte, en l'occurrence le quotidien de centaines de peintres ou de sculpteurs des deux sexes, qui s'apparentent davantage à des « fonctionnaires » voire à des « prolétaires » des beaux-arts, qu'à la figure du génie isolé des contingences du monde social. La série « X Salon » compile les documents relatifs aux « coulisses » de l'exposition (budgets, listes d'exposant·e·s récompensé·e·s ou d'œuvres recommandées à l'achat, courriers de plaintes d'artistes estimant que leurs tableaux sont mal placés, comptes rendus administratifs de Salon par le directeur des Musées, etc.) ; la sous-série P^{18} rassemble tout ce qui concerne les copistes, depuis les lettres de recommandation de maîtres à propos de leurs élèves pour qu'ils/elles puissent obtenir une « carte de copiste », jusqu'aux listes des autorisations de copie délivrées, en passant

---

[94] De la Maison du Roi dépend la direction générale des Bâtiments qui s'occupe directement, entre autres, de l'acquisition et des commandes d'œuvres, de la gestion des collections royales, des relations avec l'Académie, etc. Voir l'encadré *infra,* p. 62.

[95] Depuis le XVIIe siècle, une partie du palais du Louvre est, en effet, occupée par des artistes, des écrivains ou des savants logés avec leur famille, aux frais de l'État. Cette pratique est abolie et les artistes prié·e·s de quitter le Louvre dans les premières années de l'Empire, afin de pouvoir agrandir le musée, qui s'enrichit alors des centaines de pièces saisies à l'étranger par les armées révolutionnaires.

[96] Il s'agit des Archives des musées nationaux, placées sous la tutelle administrative de la Direction des musées de France et actuellement situées au sein du palais du Louvre. Nous en profitons pour remercier Gilles Poizat, conservateur aux A.M.N., pour son aide précieuse et sa disponibilité.

par les rapports des gardiens à propos des demandes de déplacements d'œuvre ou des incidents qui ponctuent la vie dans les galeries du musée[97] ; la sous-série P[30] est constituée de dossiers nominatifs d'artistes, dont beaucoup – qui n'ont, à notre connaissance, quasiment jamais été consultés – concernent des plasticiennes ; enfin les sous-séries N[6] et AS regroupent pièces comptables et courriers relatifs au versement d'aides financières aux artistes dans le besoin.

On voit, dans ces archives, des artistes, hommes ou femmes, pousser leurs élèves ou demander une médaille qu'ils/elles estiment méritée, des peintres âgé·e·s faire état de leurs succès passés et demander à l'administration un subside afin de payer leur loyer, des dames de haut rang recommander d'anciennes camarades de pensionnat devenues artistes, des députés réclamer que la commande obtenue pour l'église de leur chef-lieu soit confiée à un·e peintre originaire de leur circonscription, des artistes justifier, dans de longues missives, leur demande qui d'un délai pour leur envoi au Salon, qui d'une avance sur le paiement de la commande obtenue, qui du déplacement d'une œuvre placée dans un coin trop sombre du musée pour qu'elle puisse être copiée correctement. Mais on y voit également le responsable du département des beaux-arts ou le directeur des Musées accepter ou refuser ces demandes, à l'aide d'annotations, souvent lapidaires, écrites à la plume ou au crayon dans la marge des lettres des impétrant·e·s. Ces documents, qui peuvent parfois sembler anecdotiques, constituent bien au contraire de précieuses sources d'information sur les conditions de vie et de travail des artistes, ainsi que sur la manière dont ils/elles se présentent et s'adressent à leur administration de tutelle, de la fin de l'Ancien Régime au milieu du XIXe siècle : autant de renseignements qui permettent de compléter les données « sèches » des livrets de Salon ou d'aller au-delà des exceptions si bien documentées qui peuplent les manuels d'histoire de l'art.

En dehors des archives, nous avons trouvé des informations concernant le parcours des artistes dans les annuaires professionnels qui fournissaient alors des renseignements sur les activités (enseignement, commandes effectuées ou en cours…) et indirectement pour nous sur le degré de reconnaissance obtenu par les artistes à un moment donné de leur carrière –figurer ou non dans de telles publications est, en soi, un indice[98]. La presse contemporaine constitue une source

---

[97] Nous avons consacré, dans la troisième partie de cette thèse, un chapitre aux pratiques des copistes et à leurs relations avec l'administration du Musée.

[98] Deux publications de ce type existent pour l'époque qui nous intéresse : l'*Annuaire des Artistes français* publié par François-Fortuné Guyot de Fère en 1836 et l'*Annuaire des artistes et des amateurs* de Paul Lacroix en 1860. Nous considérons comme relevant de cette catégorie, le *Dictionnaire des artistes de l'École française* de Charles Gabet, publié en 1831, dans la mesure où il ne recense quasiment que des artistes contemporains.

supplémentaire, que ce soit à travers les annonces publiées par les artistes eux/elles-mêmes[99], les nécrologies ou, bien sûr, les comptes rendus critiques des Salons. Pour la fin du XVIIIe siècle, l'essentiel des critiques parues sur les expositions figure dans la Collection Deloynes conservée à la Bibliothèque nationale de France[100]. Pour le XIXe siècle, nous avons pu nous référer à la très utile bibliographie générale établie par Neil McWilliam qui recense l'intégralité des critiques parues dans la presse sur les Salons[101]. Étant donné qu'il nous était évidemment impossible de consulter *toutes* les recensions de *toutes* les expositions du demi-siècle considéré, nous avons procédé à un dépouillement sélectif des articles consacrés aux Salons : nous avons, d'une part, consulté de manière exhaustive les comptes rendus parus dans la presse, toutes tendances politiques confondues, pour trois Salons (1806, 1827 et 1842) choisis aléatoirement ; nous avons, d'autre part, passé en revue les critiques des expositions pour toute la période dans les deux principaux périodiques spécialisés du premier XIXe siècle (*Le Journal des artistes* fondé en 1827 et *L'Artiste* fondé en 1831), ainsi que dans deux revues explicitement destinées à un public féminin (*Le Petit magasin des dames* et *Le Journal des dames et des modes*)[102].

Enfin, parce que les témoignages de contemporains restent « un matériau privilégié (…) [pour] appréhender "l'infra-ordinaire", saisir les émotions, les sensibilités et les représentations sociales, restituer les expériences dans toute leur discontinuité »[103], nous avons consulté le plus grand

---

[99] Il s'agit d'annonces de cours de dessin ou de peinture proposés par les artistes, de publications nouvelles (manuels, recueils de gravures, etc.) ou – pour la fin de l'Ancien Régime seulement – de l'exposition de telle ou telle œuvre dans l'atelier de l'artiste ou chez le propriétaire de l'œuvre, comme nous le

[100] La Collection Deloynes, qui comporte 63 volumes, est une compilation de tous les textes publiés ou manuscrits concernant les expositions et les beaux-arts entre 1673 et 1808. Son nom provient du patronyme de son dernier propriétaire, M. Deloynes, député et amateur de peinture au début du XIXe siècle.

[101] N. McWilliam (ed.), *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration 1699-1827*, Vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 ; N. McWilliam (ed.), *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic, 1831-1851*, Vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1991. A propos de l'histoire des journaux consultés, nous avons pu nous référer à l'étude d'E. Hatin (*Histoire politique et littéraire de la presse en France,* Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1859-1861) et à l'ouvrage de C. Charle (*Le siècle de la presse (1830-1939).* Paris, Le Seuil, 2004).

[102] Notons, au passage, que nous ne traiterons pas, dans le cadre de cette thèse, de la construction ou de l'analyse de la postérité des artistes femmes : bien qu'il s'agisse incontestablement d'une question fondamentale, il nous semble qu'elle nous éloignerait quelque peu du sujet du présent travail. Nous avons néanmoins abordé la problématique de la survivance du nom des artistes, dans un article : S. Sofio, « Quelle(s) légitimité(s) pour les peintres de fleurs ? Genre, art et botanique au XIXe siècle », in D. Naudier et B. Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes?*, Paris, L'Harmattan, 2007, p.37-56.

[103] P. Artières, D. Kalifa, « L'historien et les archives personnelles : pas à pas » (introduction au dossier « Histoire et archives de soi »), *Sociétés et représentations,* n°13, 2002, p.8.

nombre possible de journaux intimes et mémoires ou de recueils de correspondance en rapport plus ou moins direct avec le monde de l'art au cours de la période sur laquelle porte notre recherche[104]. Tout en prenant garde aux inévitables « tentatives de réordonnancement et de réécriture des existences »[105], nous avons considéré ces textes comme des sources documentaires, pour pouvoir appréhender la manière dont « fonctionne » alors l'espace de production culturelle, la nature des relations des artistes entre eux/elles, avec les écrivains, les journalistes ou la sphère politique, leur position et la perception dont ils font l'objet dans ce qu'on appelle alors *le monde*, les critères et les catégories indigènes mobilisés pour parler d'art et évaluer le « talent » ou, en d'autres termes, « "l'expérience sociale" du monde, entendue comme l'expérience pratique qui s'acquiert dans la fréquentation d'un univers social particulier », en l'occurrence, ici, le monde de l'art[106].

Genre, profession, champ

Placé dans l'ombre de ce que l'on considère traditionnellement comme deux « âges d'or » pour la production intellectuelle et artistique en France – les Lumières d'un côté, la Modernité de l'autre

---

[104] Citons par exemples : A. Clément-Hémery, *Souvenirs de 1793 et 1794,* Cambrai, 1832 ; E. Vigée-Lebrun, *Souvenirs,* Paris, H. Fournier, 1835 , rééd. *Souvenirs 1755-1842 : Les Femmes régnaient alors, la Révolution les a détrônées*, Paris, Tallandier, 2009 ; les mémoires de Bonheur édités par Anna Klumpke (Rosa Bonheur, *The Artist's (Auto)biography*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1998), qui sont les seuls témoignages directs d'artistes femmes qui soient arrivés jusqu'à nous. Mais nous avons aussi consulté les principaux écrits autobiographiques de l'époque pour ce qui concerne le monde de la production artistique : E. Delacroix, *Journal 1822-1863*, Paris, Plon-Nourrit, 1893-1895 ; E.-J. Delécluze, *David, son école et son temps,* Paris, Macula, 1983 (1855) ; J. Gigoux, *Causeries sur les artistes de mon temps*, Paris, Calmann-Lévy, 1885 ; Amaury-Duval, *L'atelier d'Ingres : souvenirs*, Paris, G. Charpentier, 1878 ; C.-P. de Chennevières, *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, Paris, Aux bureaux de l'Artiste, 1883-1889 ; baron F. Gérard, *Correspondance de François Gérard, peintre d'histoire, avec les artistes et les personnages célèbres de son temps*, Paris, Ad. Laine, 1867 ; M. Flandrin et M. Froidevaux-Flandrin (éd.) *Les Fre res Flandrin, trois jeunes peintres au XIXe sie cle. Leur correspondance. Le journal ine dit d'Hippolyte Flandrin en Itali*e, Olonne/Mer, 1984 ; Marie-Renée Morin (éd.) *Une artiste en Italie. Correspondance de Stéphanie de Virieu et Aymon de Virieu (1823-1824),* Cahier d'études sur les correspondances du XIXe, n°3, Clermont-Fd, 1993 ; Mme Ancelot *Un Salon de Paris - 1824 à 1864*. Paris, E. Dentu, 1866 ; M. d'Agoult, *Mes souvenirs 1806-1833*, Paris, Calmann-Lévy, 1877 ; G. Sand, *Histoire de ma vie*, 8 vol., Paris, M. Lévy Frères, 1856.

[105] P. Artières, D. Kalifa, « L'historien et les archives personnelles », *art. cit.*

[106] P. Bourdieu, Y. Delsaut, « Pour une sociologie de la perception », *Actes de la recherche en sciences sociales,* n°40, 1981, p.5. En effet, c'est bien cette « analyse historique qui répudie les généralités verbales de l'analyse d'essence pour s'immerger dans la particularité historique d'un lieu et d'un moment (et qui est socialement désigné, à tort, comme histoire, sociologie ou ethnologie selon qu'elle s'applique au passé ou au présent, au proche ou au lointain) » que, modestement, nous visons ici. (*ibid.*, p.9).

– le monde de l'art de la fin du XVIIIe au milieu du XIXe siècle a finalement fait l'objet de peu d'études globales. Il s'agira donc, dans ce travail, d'éclairer l'évolution des conditions sociales de la production artistique au cours de cette période, à partir d'un point de vue particulier : celui de la place qu'y occupent les artistes femmes. En d'autres termes, nous entendons étudier les liens et les influences réciproques qui ont pu exister, à cette époque, entre les mutations du monde de l'art – en l'occurrence, sa transformation progressive en champ autonome et la professionnalisation de l'activité artistique qui s'actualise à travers la centralité du Salon – et les modalités de sa féminisation[107]. Plus généralement, nous nous intéresserons à la manière dont s'articulent, dans un espace spécifique et au cours d'une période donnée, ces trois éléments que sont le processus d'autonomisation d'un champ de production symbolique, la professionnalisation d'une activité et le genre, entendu comme l'actualisation, dans les pratiques et les représentations, des différences perçues entre les sexes.

Dans une première partie, nous tenterons de décrire l'état du monde de l'art dans les dernières années de l'Ancien Régime et nous montrerons comment la contradiction d'une libéralisation de la pratique des beaux-arts dans le cadre d'un marché resté sous le contrôle royal à la fin des années 1770 a eu deux conséquences : d'une part, l'insatisfaction d'une partie de la population des artistes face à l'hégémonie de l'Académie royale, et d'autre part une féminisation du monde de l'art « par le haut », c'est-à-dire une féminisation qui est le fait de plasticiennes issues des classes dominantes et qui se professionnalisent d'emblée dans les secteurs les plus consacrés de la production artistique. Nous verrons ensuite, dans une deuxième partie, comment la réorganisation du monde de l'art après la Révolution s'opère dans le cadre d'une rivalité croissante entre l'État et l'Académie qui réclame alors, en vain, l'autonomisation de la production artistique. C'est au Salon que s'actualise la lutte entre ces deux instances : nous montrerons ainsi

---

[107] Cette recherche est avant tout un travail autour des *conditions* de la production artistique : nous traiterons donc des producteurs et de leur environnement, mais pas des productions elles-mêmes. Autrement dit, nous ne prendrons en compte les œuvres qu'en tant qu'éléments dans l'analyse socio-historique des trajectoires des artistes : nous n'entendons donc pas en faire une étude spécifique, ce qui est du ressort de l'histoire de l'art, même si nous reconnaissons le caractère éminemment social de la « forme », dans la lignée des travaux de P. Bourdieu (« Pour une science des œuvres », *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, « Points », pp.59-97), J. Meizoz (« Pierre Bourdieu et la question de la forme. Vers une sociologie des styles littéraires », in J. Dubois, P. Durand, Y. Winkin (dir.), *Le Symbolique et le Social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, pp.185-194), J.-L. Fabiani (« Sur quelques progrès récents de la sociologie des œuvres », *Genèses*, n° 11, mars 1993, pp.148-167 ; « Les règles du champ », in B. Lahire (dir.), *Le Travail sociologique de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 1999, pp.75-91) ou A. Viala (à travers, notamment, le concept de « sociopoétique » évoqué dans « Effets de champs, effets de prisme », *Littérature,* « Médiations du Social », n°70, mai 1988, pp.64-74).

que, pour cette raison, l'exposition du Louvre se retrouve soumise à deux logiques contradictoires qui maintiennent le monde de l'art dans un état d'anomie que la fin de la domination de l'École de David ne fait que renforcer. Parallèlement, nous verrons que le nombre de plasticiennes continuant à augmenter au sein de l'espace de production artistique, la féminisation se poursuit « par défaut », c'est-à-dire sous l'effet du mouvement d'inertie suscité par la première vague de féminisation et d'un abaissement du niveau social moyen des plasticiennes, qui favorise leur professionnalisation. Enfin, la troisième et dernière partie de cette recherche sera consacrée à l'évolution dans le temps de la morphologie de la population des artistes femmes, à travers le traitement statistique d'un corpus constitué du millier d'exposantes ayant figuré au Salon du Louvre. Nous pourrons ainsi saisir les raisons pour lesquelles, de la fin de l'Ancien Régime au milieu du XIXe siècle, le monde de l'art a été le lieu d'un relâchement aussi exceptionnel des contraintes liées au genre.

PREMIERE PARTIE : Naissance de l’artiste libre, ouverture du monde de l’art et féminisation « par le haut »

Parmi les privilèges que supprime la Révolution, celui qui permettait aux seuls membres de l'Académie royale d'exposer est rarement mentionné. Pourtant, la création du « Salon libre » en 1791 est une nouveauté essentielle qui met, pour la première fois, les prestigieuses cimaises du Louvre (autrefois réservées aux seuls membres de l'Académie royale) à la disposition de chaque peintre, sculpteur ou graveur, sans condition d'âge, de statut, de nationalité ou de sexe. Or, autant l'ouverture de l'exposition aux non académiciens fait événement pour les contemporains, autant la présence des femmes au Salon n'est alors ni remarquable ni vraiment remarqué. Dans le monde de l'art, en effet, la Révolution ne fait, en réalité, qu'actualiser un certain nombre d'évolutions majeures entamées quelques décennies auparavant, une véritable « révolution du goût et de la mode »[1], dans laquelle la professionnalisation d'un nombre croissant de femmes n'apparaît, finalement, que comme le corollaire de mutations beaucoup plus profondes liées, en premier lieu, à un intérêt pour les beaux-arts qui se renouvelle dans les cercles cultivés et qui s'étend à ce qu'on pourrait appeler de manière simplifiée la « petite » et « moyenne bourgeoisie », c'est-à-dire des fractions de la population jusque là peu concernées par ce domaine. Le goût pour les arts se développe avec leur plus grande accessibilité : les peintres travaillent désormais davantage sur des toiles de chevalet que sur des grands programmes décoratifs, qui restent invisibles pour le plus grand nombre ; de même l'image est de plus en plus souvent gravée pour pouvoir être diffusée ; enfin, le Salon de l'Académie de peinture et de sculpture attire une foule de plus en plus socialement hétérogène, suscitant le production d'écrits qui remettent en cause le monopole de la parole sur les arts, autrefois détenu par les académiciens eux-mêmes et les riches amateurs. Enfin, l'intérêt suscité par les arts s'accompagne d'un processus de valorisation de la profession d'artiste – celui-là même qui, au cours du XVIIe siècle, avait conduit quelques artistes à se placer sous la protection du Roi, prélude à la fondation de l'Académie royale en 1648. Un peu plus d'un siècle après, ce mouvement aboutit à la libéralisation de la profession d'artiste par le pouvoir : dès avant 1789, comme nous allons le voir, les artistes ne sont donc plus sous la tutelle des corporations. Libérée de sa rivalité avec ces dernières, l'Académie royale prend, dans le dernier tiers du siècle, le rôle d'instance de consécration suprême qui était censément le sien depuis sa fondation. Dotée du

[1] O. Bonfait, « Les collections des parlementaires parisiens du XVIIIe siècle », *Revue de l'Art,* n°73, 1986, p.28.

monopole d'enseigner et d'exposer, l'Académie jouit, en outre, du monopole d'expertise sans partage. Or un tel pouvoir ne va pas sans susciter de contestations. Celles-ci proviennent non seulement des artistes « libres » qui doivent s'accommoder d'un marché resté sous contraintes, mais aussi, contre toute attente, de l'intérieur même de l'institution académique, à travers l'émergence d'une nouvelle génération de peintres rapidement consacrés par la vogue considérable de l'esthétique antiquisante qui leur apporte une consécration rapide et une influence, au sein du monde de l'art, au point de concurrencer bientôt celle de l'Académie elle-même. La première partie de cette thèse sera donc consacrée à l'étude de ces évolutions générales de l'espace de production artistique à la fin du XVIIIe siècle, et à la manière dont ces mutations et les configurations nouvelles du monde de l'art qui en découlent, se combinent à une féminisation notable de la population des artistes.

I – Structuration et féminisation de l'espace de production artistique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle

Au milieu du XVIIIe siècle, l'émergence d'un intérêt nouveau pour les beaux-arts auprès d'une population qui n'est plus limitée aux seuls acheteurs doit être replacée dans le contexte d'un monde de l'art pris dans les luttes qui opposent l'Académie et la corporation, c'est-à-dire deux systèmes nomologiques et deux modes de production artistique différents. Tandis que la prééminence du premier s'impose progressivement, en s'appuyant sur l'apparition d'un « public » pour les arts, les débats suscités dans le monde de l'art lui-même, prennent une résonance inédite dans le monde social. Nous allons voir comment, dans ces circonstances, l'espace de production artistique s'ouvre peu à peu aux femmes à travers la libéralisation de la fonction d'artiste, désormais théoriquement accessible à ceux – et celles – qui ont les compétences suffisantes pour l'exercer, et à travers l'élévation de la maîtrise du dessin au rang de marqueur social, ce qui contribue à en augmenter le nombre de pratiquant·e·s au-delà des seules familles d'artistes.

I – 1. ARTISANS, ARTISTES ET ACADEMICIENS

I – 1. 1. Rivalités internes et instauration du régime académique

Dotée de lettres patentes depuis 1391, la corporation des peintres et sculpteurs, qui se fait appeler « Académie de Saint-Luc » au début du XVIIIe siècle, a progressivement rapproché son fonctionnement de celui de l'Académie royale de peinture et de sculpture[2]. Dès lors, dans ce contexte d'une rivalité vieille d'un siècle qui oppose les deux organisations, l'Académie de Saint-Luc commence, autour de 1750, à revendiquer de plus en plus ouvertement une part du prestige et des privilèges de l'Académie royale.

L'Académie royale :
l'« ascension sociale collective » d'une minorité d'artistes[3]

L'Académie royale avait été créée en 1648 à la demande de quelques dizaines d'artistes, proches de la Cour, désireux de s'émanciper de la tutelle et des contraintes de la guilde des peintres et des sculpteurs. Celle-ci, en effet, les rattachait au monde de l'artisanat, du métier et des arts dits « mécaniques », dont ils s'estimaient s'être détachés. Pour ces artistes (menés par Charles Le Brun, Philippe de Champaigne ou Sébastien Bourdon), il est évident que la pratique de la peinture ressortait des arts dits « libéraux », c'est-à-dire d'une profession qui s'était intellectualisée. L'objectif d'une académie, sur le modèle de celles qui avaient été fondées en Italie, plus d'un siècle plus tôt, est de créer une élite qui ne repose ni sur la naissance ni sur la fortune, mais sur la cooptation entre pairs, en fonction de la compétence professionnelle évaluée selon des critères autonomes. Étant donné que ces artistes travaillent

[2] Le nom est inspiré de l'*Accademia di San Luca* de Rome, créée en 1593 sous l'impulsion du peintre Federico Zuccari et du cardinal Borromée. Saint Luc est traditionnellement considéré comme le saint patron des peintres, puisqu'il est, dans l'histoire sainte, le premier à avoir exécuté un portrait (en l'occurrence celui de la Vierge). La corporation des peintres et sculpteurs a fait l'objet de peu de recherches et les historiens de l'art qui l'ont étudiée, se sont intéressés à son rapport à l'Académie royale au cours de ses cent dernières années d'existence, plutôt qu'à son histoire et à son fonctionnement comme guilde d'artisans au cours des siècles (J. Guiffrey, « Histoire de l'Académie de Saint-Luc », *Archives de l'art français,* nouvelle période, t.IX, 1915 ; P. Lacroix, « L'Académie royale et l'Académie de Saint-Luc », in *L'Ancienne France. Peintres et graveurs. L'Académie de peinture,* Paris, Firmin-Didot, 1888, pp.349-362, et surtout, plus récemment, C. Guichard, « Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIIIe siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale », *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* 49-3, 2002, pp.54-68, ainsi que « La réglementation controversée du travail artistique au sein de la corporation des peintres et sculpteurs à Paris au XVIIIe siècle : art ou artisanat? » in M. Hamon (dir.), *Le Travail avant la révolution industrielle*, Nancy, CTHS, 2006, pp.81-88 et « La signature dans le tableau aux XVIIe et XVIIIe siècles : identité, réputation et marché de l'art », *Sociétés et représentations*, n°25, 2008, pp.49-79).

[3] L'expression est de N. Heinich (*Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique,* Paris, Minuit, 1993). Sur l'Académie royale, voir N. Pevsner, *Les Académies d'art*, Paris, G. Montfort, 1999 (1940) ou le catalogue d'exposition *Les peintres du roi, 1648-1793*, musée des beaux-arts de Tours et musée des Augustins à Toulouse, 2000. Sur le rôle de la fondation d'une Académie, ses liens avec l'État mais aussi sur son importance dans le processus d'autonomisation des champs de production culturelle (en l'occurrence, littéraire), voir A. Viala, *Naissance de l'Écrivain,* Paris, Éditions de Minuit, 1985 – notons que nous reviendrons plus largement en seconde partie sur le rôle de l'Académie dans l'autonomisation du champ de la production picturale. Voir aussi, sur la naissance de la notion d'Académie en Italie à la fin du Moyen Âge : M. Warnke, *L'Artiste et la Cour,* Paris, Éditions de la MSH, 1989.

essentiellement pour la Cour et l'État, ils demandent au Roi une protection spéciale, qui leur permette de sortir de la tutelle juridique de la guilde et d'institutionnaliser une nouvelle manière d'« être artiste » qui existait déjà dans les faits[4].

L'Académie fonde sa légitimité sur trois points qui la distinguent de la corporation : la protection du Roi ; un enseignement de l'art qui ne soit plus simplement mimétique (comme c'était le cas dans le cadre de la formation par apprentissage, caractéristique du système artisanal), mais également théorique (c'est-à-dire qui repose sur l'élaboration d'une réflexion esthétique, d'un dogme et d'un canon qui seraient propres à l'art de l'École nationale) tout en instaurant la prééminence de la pratique du dessin d'après le modèle vivant (une pratique que l'on appelle – précisément – *académie)* ; l'existence d'un espace spécifique de monstration des œuvres produites par ses membres : le Salon, dont la première occurrence a lieu en 1667 mais qui ne devient régulier qu'à partir des années 1730.

On entre alors à l'Académie en deux étapes, par un système de cooptation assez proche de celui qui était encore en vigueur dans la corporation : les artistes, qui doivent être « parrainés » par des académiciens, sont d'abord *agréés*, puis *reçus*, chacune de ces deux étapes consistant dans la présentation d'un « chef d'œuvre » qui, une fois accepté, entre dans les collections royales.

Au sein de l'Académie royale, la hiérarchie est un compromis entre l'organisation traditionnelle des corporations et le protocole curial. Outre la hiérarchie qui existe alors entre les genres picturaux (et qui contribue à classer les artistes les uns par rapport aux autres)[5], il y a, en effet, trois rangs d'académiciens. Le plus haut est constitué par les officiers, au sein desquels sont nommés les responsables (directeur,

---

[4] Précisons cependant que les « aspirants-académiciens ne s'opposaient pas pour autant aux maîtres [*i.e.* aux artistes de la maîtrise] comme les bons aux mauvais peintres, selon une hiérarchie de qualité (…) [d'autant que] la présence à la tête de la corporation d'un maître aussi brillant et respecté que Simon Vouet, 'prince' de l'Académie de Saint-Luc à Rome, dont Charles Le Brun lui-même avait été l'un des nombreux élèves, suffit à invalider toute relation terme à terme entre affiliation institutionnelle et compétence professionnelle » (N. Heinich *Du peintre à l'artiste…, op. cit.,* p.21). La rivalité entre l'Académie royale et la corporation est donc d'ordre symbolique et juridique, et non d'ordre esthétique ou qualitatif. Autrement dit, les artistes relevant de l'une ou de l'autre (ou de l'une puis de l'autre, puisque le passage de la corporation vers l'Académie – mais uniquement dans ce sens – est habituel) peuvent être tout autant reconnus, mais ils ne sont pas soumis au même paradigme du statut d'artiste.

[5] La hiérarchie des genres, dogme fondamental du système académique, est la suivante : au sommet, le genre de l'allégorie, puis la peinture d'histoire (antique, mythologique, nationale, religieuse, etc.), puis le portrait, puis les genres dits « mineurs » : peinture animalière, paysage et nature morte. La justification de cette hiérarchie est proposée par Félibien peu après la fondation de l'Académie : « dans cet art il y a différents ouvriers qui s'appliquent à différents sujets (…) et s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi, celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentant que des choses mortes et sans mouvement. Et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant, quoique ce ne soit pas peu de chose de faire paraître comme vivante la figure d'un homme et de donner l'apparence du mouvement à ce qui n'en a point, néanmoins, un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'art et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensembles, il faut traiter l'Histoire et la Fable, il faut représenter de grandes actions comme les historiens ou des sujets agréables comme les poètes ; et montrant encore plus haut, il faut, par des compositions allégoriques, savoir couvrir sous le voile de la Fable les vertus des Grands hommes et les Mystères les plus relevés. » (Félibien, Préface des *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture,* 1667, cité *in* Jean Locquin, « La lutte des critiques d'art contre les portraitistes au XVIIIe siècle », *Archives de l'art français,* t. VIII, 1913, pp.309-310).

recteur, chancelier et professeurs) qui exercent l'autorité et prennent l'essentiel des décisions engageant l'Académie. C'est aussi parmi les officiers qu'est recrutée le secrétaire qui est chargé de transmettre la tradition académique, par un travail d'historiographie et de rédiger de procès-verbaux des sessions de l'Académie. « Les officiers seuls avaient le droit à la parole et leur supériorité se matérialisait encore par le fauteuil ou la chaise qui leur étaient réservés ; les autres académiciens, réduits au silence, se contentaient d'un simple tabouret »[6]. Contrairement aux officiers, les académiciens *stricto sensu* (c'est-à-dire les artistes ayant soumis leur morceau de réception) participent aux délibérations mais ne peuvent voter. Leur rang inférieur se matérialise d'ailleurs, pendant les séances de délibérations, par le fait qu'ils n'ont droit qu'à un tabouret, tandis que les officiers peuvent s'asseoir sur un fauteuil. Enfin, au bas de l'échelle, on trouve les membres agréés ou aspirants, c'est-à-dire les artistes reconnus dignes d'intérêt par l'Académie mais dont on attend qu'ils fournissent leur morceau de réception pour devenir académiciens. Les agréés n'ont aucun droit en dehors de celui d'exposer au Salon. On verra que c'est de cette dernière catégorie qu'émerge avec le plus de violence, au moment de la Révolution, la volonté de réformer le système académique[7]. En 1789, l'Académie royale est constituée de 36 officiers, 74 académiciens, 40 agréés et 16 membres honoraires recrutés parmi les amateurs et les érudits proches du pouvoir royal, soit un total de 166 membres, c'est-à-dire environ un tiers de la population estimée des artistes (hors architectes) alors actifs à Paris[8].

Dès 1649, soit un an après la fondation officielle de l'Académie, la corporation crée une école de dessin où se tiennent des séances d' « académie » qui la placent en concurrente directe de l'Académie royale. Ce n'est qu'en 1664 toutefois que le Roi supprime *de facto* l'école de la corporation en octroyant le monopole de l'enseignement du dessin d'après un modèle vivant à l'Académie royale. En 1705 néanmoins, la corporation ouvre à nouveau « une école de dessin d'après modèle, à l'usage des maîtres, de leurs fils et apprentis » avec la seule condition que les enseignements – qui ne concernaient que des hommes – se fassent dans la plus stricte honorabilité[9]. Mais surtout, après l'autorisation d'enseigner, la corporation obtient, en 1751, le droit d'exposer – droit qui était jusqu'à présent un monopole des académiciens. Cette deuxième atteinte aux monopoles de l'Académie royale encourage par conséquent, la corporation à réclamer les mêmes privilèges que celle-ci[10]. Ainsi, de 1751 à 1776, l'Académie de Saint-Luc (puisque c'est désormais officiellement son nom) a pu organiser sept expositions réservées à ses

---

[6] F. Waquet « La Bastille académique » in J.-C. Bonnet (dir.), *La Carmagnole des Muses,* Paris, Armand Colin, 1989, p.23. Voir aussi L. Hautecoeur *Pourquoi les académies furent-elles supprimées en 1793 ?,* Paris, Firmin-Didot, 1953, pp.6-7.

[7] D. L. Dowd, « The French Revolution and the Painters », *French Historical Studies,* vol. 1, n°2, 1959, pp.127-148.

[8] U. Van de Sandt, « La peinture : situation et enjeux », in J.-C. Bonnet (dir.), *La Carmagnole des Muses, op. cit.,* p.353.

[9] « Permettons aux maîtres de ladite communauté d'avoir dans leur bureau un modèle naturel, pour, par eux, leurs enfants, apprentis et compagnons seulement étudier, dessiner, modeler et peindre d'après nature, *pourvu que ce soit à huis clos et avec toute la décence convenable* » (article 3 des statuts de l'école, cité *in* C. Guichard, « Arts libéraux et arts libres… », *art. cit.,* p.56, c'est nous qui soulignons). On le voit, les exigences de pudeur et de décence, dans la pratique artistique, ne sont alors pas réservées aux femmes.

[10] « Il ne leur manquait que cette dernière manifestation pour que l'assimilation avec l'Académie Royale devînt complète. » (J. Guiffrey *Histoire de l'Académie de Saint-Luc, op. cit.,* p.33)

membres[11]. Près de 200 peintres et sculpteurs y prirent part et plus d'un millier d'œuvres y furent montrées. En outre, ces expositions ouvrent le même jour que le Salon (le 25 août, jour de la saint Louis), les années où celui-ci n'a pas lieu : le symbole est, évidemment, extrêmement fort, puisque l'exposition de la corporation prend ainsi symboliquement la place du Salon avec lequel elle semble alterner. La comparaison entre les deux expositions était, en outre, induite par le fait que l'Académie de Saint-Luc, comme l'Académie royale, commence à organiser des concours et attribuer des prix de peinture et de dessin[12].

On peut alors estimer, comme Jean Châtelus[13], que la population des artistes au XVIIIe siècle se compose de trois catégories. Le groupe le plus visible (et le plus réduit) est constitué des peintres, sculpteurs, graveurs et architectes membres de l'Académie royale qui sont une centaine, à la fin de l'Ancien Régime. Puis viennent les artistes qui, ayant atteint une certaine renommée – au moins localement – et donc une relative aisance financière, ont un mode de vie qui s'apparente davantage à celui de la petite bourgeoisie qu'à celui des artisans des faubourgs de la capitale. Généralement membres de la corporation, ils tiennent parfois boutique, en plus de leur atelier, vendant leur propre production au milieu d'œuvres anciennes, d'estampes et peuvent proposer « des services tels que la dorure des cadres, la restauration et le nettoyage de dessins, de tableaux anciens, l'estimation en cas de vente »[14]. Ils côtoient, enfin, le groupe le plus important du point de vue numérique, composé de « travailleurs manuels de la peinture (…), certains d'entre eux n'étant pas très éloignés des peintres en bâtiment et semblant ne se livrer à la peinture de tableaux (dessus-de-porte, par exemple) qu'au milieu d'autres activités » (*Ibid.*) telles que la réalisation d'ornements pour les manufactures d'étoffes, de tapisseries ou de papiers peints, l'enseignement

---

[11] En 1752, 1753, 1756, 1762, 1764 et 1774 (*Ibid.*)

[12] J. Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Paris, H. Laurens, 1912, pp. 59-60 et M. Hyde, « Les femmes et les arts plastiques au temps de Marie-Antoinette », in *Anne Vallayer-Coster, peintre à la cour de Marie-Antoinette*, Musée des Beaux-Arts de Marseille, Somogy, 2003, p.88.

[13] J. Châtelus, *Peindre à Paris au XVIIIe siècle,* Paris, J. Chambon, 1991, pp.7-10.

[14] *Ibid.,* p.44 *sqq*. L'auteur cite ainsi quelques annonces parues dans la presse contemporaine, telles celles d'Elie Vincent (le premier maître d'Adélaïde Labille-Guiard) et de Mme Demontpetit, exposante au Salon de 1791 et appartenant donc à notre corpus : « M. Vincent, cloître Saint-Honoré, au dessus du passage de la rue Croix-des-Petits-Champs, au deuxième étage, a chez lui onze tableaux dont la plupart sont originaux et 'sortis de la maison des plus célèbres maîtres des différentes écoles. Il faut venir les voir.' (…) Mme de Montpetit, veuve de Vincent de Montpetit, n°3 rue du Gros Chenet, dont le défunt époux a inventé un procédé approuvé par l'Académie des sciences, le secret en ayant été déposé, invite les curieux et les amateurs à venir faire leur choix parmi plusieurs tableaux tant anciens que modernes dont un portrait de Louis XIV par Rigaud, abandonné dans un grenier, et 'arrêté dans la marche de sa destruction', et parmi les modernes plusieurs portraits de 'belles dames de Paris connues'. »

du dessin en cours particulier ou en institution, la broderie, la réalisation de tableaux « en cheveux »[15], la peinture sur éventails, la miniature, etc. Les limites de chacun de ces trois groupes, néanmoins, restent relativement floues en raison, d'une part, de la très forte homogamie qui caractérise alors le monde de l'art, et qui contribue à lier entre eux les membres de différentes catégories ; et en raison, d'autre part, de la rapide ascension sociale dont bénéficient certaines lignées et qui, en une génération, peut conduire un fils d'artisan à l'Académie – signe du dynamisme du monde de l'art, à cette époque.

C'est à partir de ce moment que la rivalité entre les deux corps s'exacerbe véritablement : l'Académie royale se sent menacée dans sa légitimité, dans ses intérêts et dans son rôle, tandis que l'Académie de Saint-Luc, jalouse des privilèges dont bénéficie sa rivale, affiche sa volonté de prendre et de surpasser les académiciens à leur propre jeu. En dépit du fait que le passage de l'Académie de Saint-Luc à l'Académie royale était possible[16], la concurrence entre les deux organisations évolue, à partir de la fin des années 1750, en hostilité ouverte et prend la forme d'incidents plus ou moins violents (une lettre du Directeur général des Bâtiments parle d'« escarmouches ») entre artistes de la maîtrise et académiciens[17]. Le but des maîtres, au sein de la corporation, est la fusion des deux compagnies et la fin du traitement privilégié dont jouissent, selon eux, les académiciens, de la part du pouvoir. Face aux artistes de la corporation, apparemment légitimés dans leurs revendications par le droit d'enseigner et d'exposer que le Roi leur laisse exercer, les académiciens décident d'agir pour sauvegarder la singularité de leur statut. En 1766, les officiers de l'Académie royale attaquent officiellement en justice les professeurs de l'école de la corporation qu'ils accusent d'usurper leur titre : la rivalité prend donc un tour officiel. Il faut dire que le royaume traverse alors, entre la fin des années 1760 et le début des années

---

[15] Les « peintres en cheveux » utilisent non de la peinture mais des cheveux de différentes teintes, pour faire des miniatures, des portraits, des paysages, etc. : ce genre est souvent pratiqué par des femmes.

[16] Ce fut le cas de Jean-Baptiste Oudry ou de Jean-Baptiste Siméon Chardin. Si le contexte juridique et économique impose alors le passage par la corporation pour la plupart des jeunes artistes, l'élection à l'Académie royale implique d'avoir déjà fait ses preuves dans la carrière artistique et de s'être déjà distingué auprès de ses pairs. Pour cette raison, l'entrée à l'Académie de Saint-Luc est une étape quasi-incontournable dans une carrière, une sorte de « droit d'entrée » à acquitter pour pénétrer le monde de l'art, tandis qu'une élection à l'Académie royale est une consécration dont on ne peut déchoir. Un passage de l'Académie royale à l'Académie de Saint-Luc n'a donc pas lieu d'être.

[17] La lettre mentionnée est écrite par Marigny [Directeur général des Bâtiments, frère de la Pompadour] et datée du 4 octobre 1759. Elle est citée par J. Guiffrey , *op. cit.,* pp.44-45.

1770, une des crises économiques et politiques les plus sérieuses du siècle : comme l'a parfaitement montré Steven Kaplan, des tensions éclatent dans tous les corps de métier[18].

Or, parallèlement, des tensions éclatent au sein même de l'Académie de Saint-Luc, exactement sur le même modèle que les dissensions qui avaient conduit, un siècle plus tôt, à la formation de l'Académie comme corps dissident de la corporation. En effet, les artistes, c'est-à-dire les maîtres peintres et sculpteurs *stricto sensu* étaient évidemment beaucoup moins nombreux que les artisans (sculpteurs ornemanistes, peintres en bâtiments et en voitures [carrosses], vernisseurs, éventaillistes, peintres d'enseignes, doreurs, faiseurs de mannequins, etc. qui peuplaient les rangs de la corporation), et se retrouvaient par conséquent sous leur domination, puisque ceux-ci étaient toujours largement majoritaires au sein de la jurande[19]. La pétition initiée en 1766 par les

---

[18] S. Kaplan, *Bread, Politics and Political Economy in the Reign of Louis XV,* La Haye, Kluwer Academic Publishers, 1976, vol. 1, p.319 *sqq*. A l'instar de ce qui se passe alors à l'Académie de Saint-Luc, « on sent, latente dans de nombreuses communautés, une sorte de révolte politique de fond. (…) elle éclate souvent, sous forme de conflits liés à des problèmes financiers et d'organisation administrative. Mais l'enjeu est en fait celui de la responsabilité et de la participation (…) D'une part, tous les membres, comme dans une famille, doivent se sentir unis et solidaires : une image qu'il fallait absolument projeter à l'extérieur pour défendre les prérogatives de la corporation. Pour certains problèmes internes, tels que l'aide aux veuves et aux maîtres indigents, ou la régulation du marché du travail, on voit une nette tendance au consensus (bien que ces questions « neutres » commencent à nourrir des débats au XVIIIe siècle). D'autre part, l'éthique fraternelle est sérieusement ébranlée par de violentes disputes sur la gestion même de la corporation. Les maîtres piaffent sous le joug de dirigeants qui les traitent comme des subalternes et des dépendants. » (S. Kaplan « Idéologie, conflits et pratiques politiques dans les corporations parisiennes au XVIIIe siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* vol. 49, n°1, 2002, p.5 et p.51) Ces luttes se traduisent par une recrudescence de débats dans les assemblées, de pétitions, de campagnes de mobilisation ou de contestations et de tenues d'élections. Kaplan y voit l'origine d'une forte socialisation politique, prélude à la sans-culotterie. « Ils [les membres des corporations opposés aux jurés] rédigèrent des pétitions, prirent des avocats pour monter des dossiers et rechercher des précédents, entamèrent des procès (…) et cherchèrent à se faire entendre par des instances tutélaires extérieures à la corporation, telles que le procureur du Châtelet ou le lieutenant général de police. Lorsqu'ils ne pouvaient pas se réunir sous l'égide de la communauté, ils tenaient des assemblées libres, parfois clandestines comme le faisaient les ouvriers militants dans les tavernes. Ils participaient aux jeux électoraux (pression, liste de votants, pots-de-vin reçus et offerts, sympathisant avec certains membres de l'élite, etc.). Pour conquérir la majorité passive de la corporation, après avoir donné des informations sur les problèmes et sur la marche à suivre, ils forçaient les membres à se prononcer sur les affaires de la communauté. Les rebelles les plus engagés se risquaient à contredire les dirigeants ouvertement et personnellement, tentant d'éveiller chez eux la honte ou de les pousser à faire des révélations ou à commettre des actes peu raisonnés. Les dissidents, qui craignaient les représailles économiques ou politiques, utilisaient la rumeur publique et les lettres anonymes pour déstabiliser et discréditer l'élite. » (*Ibid.*, p.52).

[19] J. Guiffrey, *Histoire de l'Académie…, op. cit.*, p.65. La jurande (composée de « jurés ») est un organe collégial, élu par les maîtres (c'est-à-dire les membres de la corporation ayant atteint le niveau de la maîtrise, par opposition aux

maîtres mécontents, est signée par 48 artistes qui, arguant – précisément – de leur activité d'« artistes », revendiquent un rapprochement de leur statut avec celui des académiciens (c'est-à-dire davantage de liberté dans leur pratique), et ce alors même que la corporation elle-même s'inscrit dans une logique de distinction symbolique par rapport aux autres corporations[20]. A partir de ce moment, les dissensions s'enchevêtrent et se multiplient à tous les niveaux. Les conflits qui opposent, à l'intérieur de la corporation, les maîtres *artistes* et les *artisans* de la jurande, se cristallisent dans des querelles sur la taille des ateliers, sur leur organisation, sur les marchés ouverts aux produits ou sur la fiscalité interne à la guilde – autant de conflits qui s'ajoutent à la lutte entre la corporation et l'Académie royale. Cette situation place les membres de l'Académie de Saint-Luc dans une position extrêmement difficile de « double-bind », puisqu'ils doivent maintenir une image de solidarité et d'harmonie vis-à-vis de l'extérieur, tout en alimentant les conflits entre les différentes catégories d'artisans qui la composent[21]. Parmi ces querelles internes, le conflit qui éclate en 1766 entre jurés et maîtres peintres illustre « les prétentions artistiques d'une fraction de la corporation » et surtout « la contamination du vocabulaire académique au sein de la corporation » puisqu'on voit « certains membres de la corporation mobiliser des représentations académiques de l'art dans un processus de requalification de leur identité sociale et professionnelle »[22]. Ce conflit prend la forme d'un procès intenté aux jurés de la corporation par une quarantaine de « maîtres pétitionnaires, autoproclamés artistes académiciens et officiers de Saint-Luc » (les références à la terminologie académique sont claires). Ces derniers forment un groupe dont ils entendaient faire un corps autonome au sein de la corporation, au prétexte de l'incompétence des jurés identifiés à des artisans et de la tyrannie qu'ils exercent « contre l'exercice libre du talent des artistes »[23]. Ces maîtres se définissent donc *à la fois* contre l'Académie

---

compagnons et aux apprentis), chargé de diriger et de gérer la corporation. Cf. S. Kaplan, « Idéologie, conflits… », *art. cit.*

[20] Notons d'ailleurs que, grâce à son école de dessin et à son titre d'« Académie », la corporation des maîtres peintres et sculpteurs bénéficie déjà d'un statut juridique et fiscal spécifique : elle est, par exemple, dispensée de payer la « taxe d'industrie et de commerce » due par les autres guildes (C. Guichard, « Arts libres et arts libéraux… », *art. cit.,* p.58).

[21] K. Scott, « Hierarchy, Liberty and Order: Languages of Art and Institutional Conflict in Paris (1766-1776) », *Oxford Art Journal*, vol. 12, n°2, 1989, pp.59-70. « Des centaines de maîtres dans toutes les corporations se révoltèrent individuellement contre les visites des jurés, refusant d'ouvrir leur porte ou agressant les visiteurs verbalement ou physiquement, et souvent accumulèrent des années d'arriérés par leur refus de payer les droits de visite. » Ce fut ainsi le cas de « Nicolas LeBas, maître peintre, [qui] repoussa les gardes de l'Académie de Saint-Luc par des invectives lorsque ces derniers se proposèrent non seulement de visiter son atelier, mais de lui demander des arriérés.» (S. Kaplan, « Idéologie, conflits… », *art. cit.*, p.41)

[22] C. Guichard, « Arts libres et arts libéraux… », *art. cit.,* p.58.

[23] *Ibid.,* p.60.

royale *et* contre la corporation, revendiquant un modèle de fonctionnement du type « artistes-entrepreneurs » qui serait en dehors de la tutelle de l'un et de l'autre. En réalité, ce conflit interne à l'Académie de Saint-Luc – mais qui intéressait évidemment au premier plan l'Académie royale et la Direction des Bâtiments – n'est finalement résolu que par la suppression de toutes les corporations par Turgot en 1776, et par les transformations subies par la maîtrise des peintres telle qu'elle est reconstituée l'année suivante, comme nous allons le voir.

On peut, en effet, rappeler ici que les guildes étaient alors accusées par les courants libéraux et physiocrates d'être responsables du maintien de prix jugés trop élevés, de bénéficier de monopoles injustifiés ; d'être des corps fermés et oligarchiques et d'écarter les artisans compétents en imposant des droits d'entrée dans la corporation beaucoup trop hauts ; d'empêcher ainsi l'innovation et de ne permettre l'amélioration ni de la qualité des productions, ni de la productivité elle-même. Les défenseurs des corporations affirment, au contraire, que les privilèges et la rigidité des règlements internes qu'on leur reprochait désormais, sont précisément la garantie de la qualité des produits. En effet, pour eux, les artisans livrés à eux-mêmes, ne manqueraient pas de tricher sur la fabrication des produits pour augmenter leurs bénéfices, les ouvriers n'obéiraient plus à leurs employeurs, le vice et l'individualisme prolifèreraient alors inexorablement. Ainsi, les deux parties prédisaient, à court ou moyen terme, la ruine de l'industrie française si le pouvoir ne suivait pas leurs opinions. Les réformateurs étaient, toutefois, les plus optimistes en ce qu'ils se souciaient moins de la cupidité et des vices de l'homme en général : les lois du marché joueraient *naturellement* le rôle de contrôle et de régulation des échanges et de la concurrence – rôle qui était, selon eux, mal assuré auparavant par les corporations. Les bénéfices collectifs de cette réforme étaient, en effet, censés compenser le considérable manque à gagner représenté par la suppression des recettes fiscales procurées par les corporations[24].
Turgot, encouragé par les bons résultats de ses premières réformes, décide alors de franchir le pas et fait accepter l'édit de suppression des jurandes en mars 1776. Toutefois, face aux désordres et aux résistances opposées à cette décision, Turgot est rapidement disgracié : l'édit est retiré en mai et les corporations sont rétablies. On profite néanmoins de l'occasion pour en réformer certaines : c'est le cas de la corporation des maîtres peintres et sculpteurs, par un « édit de confirmation » promulgué l'année suivante. Cette réforme était un moyen de résoudre les conflits qui déchiraient la corporation depuis plus de dix ans : il s'agit, en effet, « de mettre fin au décalage qui prévalait entre l'affirmation de la libéralité intellectuelle de la peinture et de la sculpture, et la

[24] L. Vardi, « The abolition of the guilds during the French Revolution », *French Historical Studies,* vol. 15, n°4, Autumn 1988, pp.705-706.

réalité du cadre professionnel et juridique qui les soumettait à la corporation »[25]. La corporation est donc recentrée sur les activités strictement « mécaniques », c'est-à-dire celles qui utilisent un support médiocre (bâtiment, voiture, meuble) et/ou qui ont un lien direct avec la boutique. Par conséquent, les autres activités artistiques – celles qui ne peuvent être assimilées à une activité commerciale, reposent sur l'étude de la nature et sur une maîtrise du dessin équivalente à celle qui est exigée à l'entrée de l'Académie royale – se trouvent désormais parfaitement dégagées de la tutelle de la guilde : elles sont déclarées « libres », relevant désormais officiellement des « arts libéraux ». L'Académie de Saint-Luc, son école[26] et son droit d'exposer ne sont donc plus. En revanche, la définition même de l'activité *artistique* est dorénavant explicitement fondée sur les critères de qualité et de « talent » déterminés par l'Académie royale : « l'artiste libre est idéalement académicien »[27]. Enfin, le monopole de l'enseignement artistique et celui de l'exposition publique de peinture et de sculpture sont clairement réaffirmés au bénéfice de l'Académie royale[28]. Indéniablement, la grande gagnante de cette réforme est donc l'institution académique qui se retrouve officiellement désignée comme la seule instance légitime de consécration des artistes. C'est donc une Académie triomphante qui publie ses nouveaux statuts accompagnés d'une nouvelle devise, *Libertas artibus restituta* (« la liberté rendu aux arts »), signifiant ce retour à un âge d'or que l'on situait alors – dans le domaine des arts comme dans le domaine politique ou morale – dans une Antiquité mythifiée[29].

Ainsi, jusqu'en 1777 (et même par la suite, dans une certaine mesure), l'hypothèse – défendue notamment par Nathalie Heinich – d'un espace de production artistique structuré par une opposition strictement bipolaire qui s'ancrerait non dans les pratiques des artistes, mais dans les représentations et les valeurs de chacun des deux camps (l'Académie royale d'une part, la corporation d'autre part) perd de sa validité lorsqu'on replace dans le contexte socio-économique

---

[25] C. Guichard, « Arts libres et arts libéraux... », *art. cit.*, p.63.

[26] Certains toutefois en réclament la refondation dès 1777 (*Ibid.*, p.64).

[27] *Ibid.*, p.65.

[28] K. Scott, « Hierarchy, Liberty and Order… », *art. cit.*, p.68.

[29] Il est clair alors pour les contemporains de cette époque que le monde de l'art venait de subir une transformation cruciale et que l'Académie royale atteignait alors une sorte d'apogée. Au même moment, en effet, l'émergence d'une nouvelle génération de peintres d'histoire, majoritairement issus de l'atelier de Jean-Marie Vien et férus d'Antiquité, semble confirmer le triomphe de l'Académie royale et de l'École française, ainsi que le succès de la politique du comte d'Angiviller. Joseph-Benoît Suvée, jeune académicien d'origine flamande, dont nous verrons à quel point il est attaché aux traditions et au canon académiques, expose ainsi au Salon de 1781 un tableau allégorique intitulé *Liberté accordée aux arts par l'édit du mois de mars 1777*.

de l'époque, les conditions de travail des peintres et des sculpteurs du XVIIIe siècle[30]. On s'aperçoit, en effet, que la corporation, majoritairement composée d'« artisans de l'art », était en réalité loin de constituer une véritable menace pour l'Académie royale, à l'inverse de la petite proportion de peintres et de sculpteurs qui, relevant de la corporation, souhaitaient s'en émanciper et réclamaient au nom de leur condition d'artiste des droits et des privilèges (enseigner, exposer, légitimer et être légitimé par ses pairs tout en travaillant de manière autonome…) que l'Académie réservait à ses seuls membres. Cette petite centaine d'artistes, en butte à l'hostilité des jurandes qui voient leur autorité contestée de l'intérieur d'une part, et aux monopoles des artistes du Roi d'autre part, se révèle en fait profondément imprégnée des valeurs et des idées que l'on retrouve chez les académiciens, et luttent pendant plus de dix ans pour obtenir un statut « libéral », émancipé des deux corps constitués qui polarisaient le monde de l'art.

Aussi, bien avant la Révolution, l'art est désormais officiellement une profession « libre » (c'est-à-dire ouverte à qui veut la pratiquer) ; quant à l'Académie, elle n'est plus seulement un regroupement de praticiens placés sous la tutelle du Roi, mais elle devient surtout la seule instance de formation et de consécration des artistes, c'est-à-dire la garante officielle des critères de définition et de qualité de la profession artistique. En tant que telle et jusqu'à la Révolution, elle prend le rôle d'arbitre dans les conflits qui opposent les artistes libres et la corporation reconstituée. Les procès-verbaux des séances de l'Académie royale évoquent par exemple, en 1786, la requête des « demoiselles Surugues » qui demandent aux académiciens de se prononcer sur la nature artistique de leur activité, menacées qu'elles sont de devoir se soumettre à la tutelle de la nouvelle corporation :

> « Messieurs, ayant eu l'honneur de mettre sous vos yeux des gouaches, coloriées d'après nature, que la Communauté des Maîtres Peintres [*i.e.* la corporation après 1777] a cru être en droit de saisir chez nous comme enluminures, quoique plusieurs sentences aient déclaré l'enluminure libre comme la gravure (…), nous nous présentons aujourd'hui devant vous, Messieurs, pour vous prier de déclarer si les gouaches, par nous soumises à votre examen, tiennent à l'Art, ou doivent être reléguées dans la classe mécanique de la Peinture. Nous ne doutons pas que l'avis d'une Compagnie aussi éclairée ne devienne, s'il est favorable, d'un grand poids auprès des Magistrats. »[31]

---

[30] N. Heinich, *Du peintre à l'artiste…, op. cit.* De même, on peut dire que le régime académique ne domine véritablement l'espace de production artistique qu'*après* la proclamation de l'édit de confirmation de 1777, ce que, nous semble-t-il, Nathalie Heinich omet de préciser.

[31] Lettre des demoiselles Surugues à l'Académie royale, 27 octobre 1786, lue à la séance du 28 octobre 1786, *in* A. de Montaiglon, *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture,* t. IX (1780-1788), Paris, J. Baur, 1889, pp.297-298.

Ainsi, après avoir expertisé les ouvrages des deux artistes, l'Académie

> « a été d'avis que, quelque dénomination que l'on leur donne, lesdits ouvrages tiennent à l'Art, puisqu'il faut, pour y exceller, avoir l'intelligence des clairs et des ombres, et des couleurs imitant le naturel. En conséquence, l'Académie pense que les Demoiselles Surugues ont droit de participer à la liberté accordée aux Arts de Peinture et de Sculpture par la Déclaration et lettres patentes du Roi de Mars 1777. »[32]

En plus de témoigner de la pleine reconnaissance dont peuvent alors jouir les artistes femmes dans le monde de l'art, cette demande d'expertise éclaire les relations, après 1777, entre académiciens et artistes libres. Il se trouve, en effet, que les sœurs Surugue sont apparentées aux graveurs et marchands d'estampes Louis Surugue (le père) et Pierre-Louis Surugue (le fils) : le premier a obtenu le monopole des reproductions gravées des œuvres de Coypel et de Watteau, tandis que le second a noué une fructueuse association avec le marchand de tableaux Gersaint[33]. L'exemple de la famille Surugue montre d'une part que l'on peut évidemment être proche des milieux académiques, avec lesquels la collaboration est possible sans pour autant appartenir à l'Académie, et d'autre part, que certains artistes (notamment ceux ayant un statut d'artiste/commerçant, comme les Surugue) n'ont, en fait, aucun intérêt à entrer à l'Académie, dans la mesure où cela les obligerait à abandonner leur activité marchande. Ceux-ci peuvent cependant maintenir avec elle des relations suffisamment bonnes pour pouvoir se réclamer de sa protection et de son expertise, afin de garder leur autonomie et d'échapper à ce qui reste de la corporation. Cet espace de liberté, entre corporation et Académie, dont bénéficient les artistes en ce dernier tiers du XVIIIe siècle, dans un contexte extrêmement favorable d'essor de la demande en matière de beaux-arts (comme on va le voir), est, nous semble-t-il, l'une des causes de l'ouverture de la pratique professionnelle de l'art aux femmes – notamment aux artistes qui ne soient pas filles d'artistes – si caractéristique de cette période et dont nous verrons les conséquences jusqu'au milieu du XIXe siècle.

I – 1. 2. « Maîtresses peinteresses » : les artistes femmes et leur place dans un monde de l'art fortement endogame (1750-1780)

Au cours des quelques décennies qui précèdent la Révolution, les instances de reconnaissance dans l'espace de production artistique ont profondément évolué, puisqu'on est passé de la

---

[32] *Ibid.*

[33] G. Glorieux, *A l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*, Paris, Champ Vallon, 2002, pp.181-183.

cohabitation de deux systèmes (corporatif et académique) qui, entrés en conflit au milieu du siècle, ont finalement abouti à la constitution d'un monde de l'art « libre », qui commence à s'organiser en marché, partagé entre un pôle explicitement artisanal (la corporation des peintres reconstituée) et une élite cooptée, protégée et entretenue par le pouvoir royal (l'Académie). Quelles ont été les conséquences de l'évolution, d'une part, et de la diversité, d'autre part, du monde de l'art sur l'existence et les conditions de travail des artistes femmes ?

Avant 1776, chaque communauté de métier a son règlement : aussi, la place réservée aux femmes y est variable d'une guilde à l'autre. La corporation des peintres et sculpteurs permet aux femmes d'exercer légalement – c'est-à-dire d'être reçus à la maîtrise, qui donne le droit de travailler, d'ouvrir un atelier et d'embaucher des ouvriers – et ce quel que soit leur état (célibataire, mariée ou veuve, fille de maître ou non, etc.). Dans le nouveau règlement rédigé par le marquis de Paulmy d'Argenson pour l'Académie de Saint-Luc en 1767, l'article 19 stipule ainsi que les « personnes du sexe » sont autorisées à concourir à la maîtrise à partir de 18 ans (« à moins qu'elles ne soient filles de maîtres »), à condition de dessiner en présence des académiciens – épreuve que doivent aussi subir les hommes – et d'être présentées par des « officiers de l'Académie qui les auraient vu travailler » ; en outre, un quota est fixé à leur entrée dans la corporation puisqu'elles ne peuvent être reçues que dans la limite de deux par an[34].

Rappelons que, outre l'avantage symbolique de pouvoir se dire officiellement « membre de l'Académie de Saint-Luc » et de participer à toutes les expositions de cette dernière, l'inscription à la corporation présente alors, pour les femmes comme pour les hommes, plusieurs avantages concrets. En cas de litige avec un client, par exemple, celles que l'on appelle alors (notamment) les *maîtresses peinteresses* sont soutenues et défendues par la corporation, au même titre que leurs collègues masculins. De même, les veuves de maîtres peuvent continuer à faire tourner l'atelier de leur époux et, le cas échéant, bénéficier d'une aide financière de la corporation[35]. Avant la réforme de 1776, l'Académie de Saint-Luc, qui se distingue déjà en admettant des femmes à la maîtrise, se montre d'une exceptionnelle ouverture en acceptant comme maîtresses des « filles majeures » (un statut qui existe alors essentiellement dans les corporations *féminines*)[36]. Les

---

[34] J. Guiffrey, « Histoire de l'Académie de Saint-Luc », *Archives de l'art français,* nouvelle période, t.IX, 1915, p. 29 et p.52

[35] Que soit ici chaleureusement remerciée Sandrine Lely, dont la thèse d'histoire de l'art est en cours (*« Le sceptre d'Apollon est tombé en quenouille » Peintres femmes en France 1650-1791,* sous la direction d'Alain Mérot), pour avoir bien voulu me donner ces informations.

[36] Une « fille majeure » est « une femme seule (ni mariée, ni veuve) (...) de n'importe quel âge [qui] jouit des droits et du statut légal d'un adulte (...) Le nombre des filles majeures a bien sûr varié, mais d'après des sources diverses où l'on peut relever le statut des femmes adultes, il semble que le nombre de filles majeures ait pu atteindre 40%

plasticiennes de l'Académie de Saint-Luc ont donc les mêmes droits que les hommes, à l'exception d'un seul, qui s'avère fondamental : celui de devenir juré, c'est-à-dire de participer au gouvernement de la communauté et de voter les décisions qui l'engagent. « Sans cette possibilité d'accès au pouvoir de la hiérarchie officielle qui dirige une corporation, contrôle ses finances et règle le travail, les femmes, même si elles forment une minorité importante, ont peu de poids »[37]. Ainsi, si la situation des femmes dans la corporation des peintres et sculpteurs est relativement privilégiée par rapport aux règles en vigueur dans la plupart des autres communautés de métier (à l'exception des corporations féminines, évidemment), elles ne sont cependant pas considérées comme des membres de plein droit. L'abolition (provisoire) des guildes bouleverse cette situation. En effet, en « libérant » les activités artistiques de la tutelle de la corporation, l'édit de mars 1776 ouvre désormais officiellement cette nouvelle profession à tous ceux et toutes celles qui le désirent, sans qu'il soit nécessaire désormais de passer l'épreuve de la maîtrise ou de se soumettre à un quelconque quota pour avoir le droit d'exercer légalement son art[38]. Hommes et femmes sont dorénavant pareillement soumis aux aléas de la carrière artistique qui est, pour la première fois, perçue comme une profession « libérale ». Cette situation d'égalité *de facto* entre les sexes est, à notre avis, tout à fait essentielle pour comprendre la situation des plasticiennes en cette fin de XVIIIe siècle.

On peut, en outre, se demander si cette libération statutaire a joué en faveur d'un accroissement ou, au contraire, a contribué au déclin de la population des artistes, et de la population des artistes femmes en particulier. Il convient, pour répondre à cette question, de revenir un peu arrière. Antoine Schnapper évalue à environ un millier la population des peintres et sculpteurs sous la tutelle de la maîtrise, actifs à Paris au début du XVIIIe siècle[39]. Ce chiffre est confirmé quelques

---

des effectifs de la corporation des lingères et de celle des couturières. (...) Les inventaires après décès montrent qu'un certain nombre de marchandes-maîtresses - en particulier des lingères - auraient pu fournir, si elles l'avaient voulu, la dot nécessaire pour se marier. De plus, il existe quelques cas de filles majeures qui se sont mises en ménage avec d'autres femmes, pas forcément apparentées à elles, ou avec leur sœur, pour un temps assez long et elles ont reproduit ainsi quelques unes des fonctions d'un mariage hétérosexuel. » (C. Truant, « La maîtrise d'une identité ? Corporations féminines à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles », Clio, n°3, 1996, art. en ligne.

[37] *Ibid.*

[38] C. Truant (*Ibid.*) montre que, lors du rétablissement des guildes, « un édit royal impose des réformes qui en principe permettent l'entrée des femmes dans toutes les corporations. Un certain nombre de filles, femmes et veuves entrent dans des métiers qui leur étaient antérieurement fermés. On voit en 1786 des marchandes drapières-mercières (6), bouchères (2), (…) limonadières-vinaigrières ou épicières (6), pelletières-bonnetières-chapelières (3), tailleuses d'habits (8), faïencières-vitrières (2) et chandelières-huilières (1) ».

[39] A. Schnapper, *Le métier de peintre au Grand Siècle,* Paris, Gallimard, 2004, pp.289-90.

décennies plus tard par la *Liste générale de tous les noms et surnoms de tous les maîtres peintres* établie et publiée en 1764 : celle-ci indique en effet que la corporation compte « quatre directeurs en charge, six recteurs, trente-six professeurs et trente-quatre anciens officiers, huit cent vingt-et-un modernes et jeunes, onze veuves d'anciens directeurs, quatre-vingt onze veuves de modernes et jeunes, et quatre-vingt dix-sept demoiselles »[40]. Il y a donc environ 1100 personnes inscrites au registre de la corporation des maîtres peintres et sculpteurs de Paris au milieu du XVIIIe siècle, et l'on peut évaluer le taux de féminisation du métier à un peu plus de 17% au milieu du XVIIIe siècle. Cette estimation est *a minima,* dans la mesure où ne sont comptabilisées individuellement que les « demoiselles » (*i.e.* les célibataires qui peuvent avoir le statut exceptionnel de « filles majeures ») et les « veuves » possédant un atelier en leur nom propre. La liste laisse donc sciemment de côté les épouses, sœurs ou filles de maîtres, qui peuvent également être actives comme peintres, graveuses ou sculpteurs, tout en n'ayant aucune existence officielle auprès de la corporation puisqu'elles travaillent dans l'atelier (et sous la tutelle) d'un membre déjà inscrit. N'oublions pas, par ailleurs, que la guilde est encore, à ce moment, composée de toutes les activités ayant le dessin pour base, y compris les plus artisanales : on peut donc supposer que le nombre d'« artistes », si difficile à délimiter que soit cette catégorie, est en fait moindre. Et en effet, treize ans plus tard, l'*Almanach* de l'abbé Le Brun, qui paraît l'année de la refondation de la corporation après l'abolition de l'Académie de Saint-Luc, dénombre une petite centaine d'artistes peintres, sculpteurs ou graveurs « libres ». La différence est considérable et nous incite donc à compter un artiste (c'est-à-dire un praticien susceptible d'aspirer à la reconnaissance académique) pour environ dix artisans. On sait, toutefois, d'une part que la liste de l'*Almanach des artistes,* établie par un seul individu, ne pouvait être exhaustive et, d'autre part, que l'ouvrage de l'Abbé Le Brun a été fréquemment critiqué par ses contemporains pour ses bévues et ses lacunes[41]. Peu de temps après, le Directeur général des Bâtiments nommé en 1774, le comte d'Angiviller lui-même (que l'on devine, en raison de sa fonction de protecteur de l'Académie royale, peu enclin à surévaluer les mérites de feue l'Académie de Saint-Luc) estime, dans une lettre datée de 1780, à 160 tout au plus le nombre de peintres « de quelque mérite médiocre » à Paris[42]. En admettant que le Directeur général n'ait mis aucune mauvaise foi dans ce décompte, on peut donc évaluer à *au*

---

[40] J. Guiffrey, *Histoire de l'Académie…, op. cit.*, pp.18-19.

[41] L'abbé Le Brun, qui dit être le petit-neveu du peintre de Louis XIV, Charles Le Brun, était peintre amateur lui-même et membre correspondant de l'Académie de Bordeaux (F. Camus, « The Abbé Le Brun and his 'Almanach des Artistes' », *The Burlington Magazine,* vol.135, n°1087, 1993, pp.692-693).

[42] Des extraits de la lettre en question ici sont retranscrits plus loin (p. XXX). Cette lettre est notamment citée par J. Châtelus (*Peindre à Paris…, op. cit.*, p.150).

moins 200 le nombre d'artistes actifs à Paris, en ajoutant un nombre minimal de sculpteurs et de graveurs, aux peintres évoqués par d'Angiviller. Rappelons qu'en comparaison, l'Académie royale compte, dans les années 1780, une centaine de membres, dont quarante agréés. Cette estimation est confirmée par les informations que l'on a pu trouver dans les livrets des expositions des années 1770-1780 (sur lesquelles on reviendra en détails dans le chapitre suivant). Les différentes occurrences du Salon de la Correspondance ont permis à 227 participants de montrer leurs œuvres, 62 artistes (dont 43 peintres) ont participé au Salon du Colisée et, de 1751 à 1774, les quelques expositions de l'Académie de Saint-Luc ont présenté le travail d'environ 160 membres[43]. A ces événements, en outre, de 5 à 10% de femmes sont mentionnées parmi les exposants. Enfin, pour recenser le nombre d'artistes actifs en dehors de l'Académie dans les dernières années de l'Ancien Régime, Udolpho Van de Sandt a eu l'idée de se servir des chiffres fournis, à une époque légèrement postérieure, par les Salons « libres » de la Révolution. Le livret du Salon de 1791 révèle ainsi l'existence d'artistes qui n'étaient pas membres de l'Académie, mais qui étaient alors suffisamment actifs pour être en mesure de présenter quelques uns de leurs ouvrages, sans avoir eu le temps de préparer cette exposition dont on n'a su qu'au dernier moment qu'elle serait ouverte à tou·te·s. Van de Sandt a donc calculé que 128 non académiciens participent au Salon de 1791 avec une moyenne de 3,1 œuvres exposées (pour 44 académiciens avec une moyenne de 4,9 œuvres exposées). Deux ans plus tard, au Salon de 1793, le nombre augmente encore puisqu'on compte 208 artistes non académiciens à cette exposition, pour 50 académiciens, et à la fin de cette même année, la Société républicaine des arts compte 333 *peintres* inscrits (dont seulement quelques anciens académiciens)[44]. De la majorité de ces deux ou trois centaines d'artistes qui ne sont ni membres de l'Académie royale ni anciens maîtres de l'Académie de Saint-Luc, on ne sait quasiment rien. Ils ne sont, en tout cas, pas débutants dans la profession lors du premier Salon révolutionnaire puisque, quand le ministre de l'Intérieur les qualifie malencontreusement de « jeunes artistes », ils lui font remarquer avec indignation

> « [qu']il est si peu instruit qu'il emploie dans sa lettre le terme de jeunes artistes, quoique pour la plus grande partie, ils soient des hommes faits, pères de famille, dont les enfants de quelques-uns se montrent disposés à leur succéder. Qu'on peut en effet

---

[43] E. Bellier de la Chavignerie, *Les artistes français du dix-huitième siècle, oublié*s *ou dédaignés*, Paris, Ed. Minkoff, 1973 (1865) ; J. Guiffrey, *Notes et documents inédits sur les expositions du XVIIIe*, Paris, Baur, 1873 ; J. Guiffrey, *Livret de l'Exposition du Colisée suivi de l'Exposition ouverte au Colisée en 1797*, Paris, Baur,1875.

[44] U. Van de Sandt, « La peinture… », *art. cit.,* p.335.

> les présumer jeunes, si on n'envisage que le moment où ils ont pu se faire connaître et où ils sont sortis de la longue oppression qui les tenait dans l'obscurité. »[45]

A partir de ces différents éléments, la population des artistes plasticiens actifs à Paris, que la suppression de la corporation fait qualifier de « libres » (les peintres et sculpteurs inscrits à la corporation réformée après 1777 n'étant pas comptabilisés ici) peut être estimée, vers 1780, à *au moins* 250 ou 300 individus. De plus, compte tenu des données dont on dispose et en partant du principe que, comme leurs collègues hommes, toutes les plasticiennes ne figurent pas systématiquement aux expositions mentionnées ci-dessus, il nous semble plausible d'évaluer le taux de féminisation de la population des artistes actifs à la fin du XVIIIe siècle, à *au moins* 10%.
Enfin lorsque l'on se penche sur le cas de l'Académie royale, on s'aperçoit que, si celle-ci attire les regards des chercheurs, elle n'est en réalité qu'un espace de production artistique relativement réduit, du point de vue du nombre d'individus concernés. A la veille de la Révolution, elle compte effectivement dans ses rangs, comme on l'a vu plus haut, une centaine d'artistes, dont quatre femmes (nous y reviendrons). Les académiciens (agréés ou membres à part entière) sont donc presque trois fois moins nombreux que leurs collègues artistes « libres ». Dans les dernières années de l'Ancien Régime, la majorité des artistes hommes et la quasi-totalité des artistes femmes évoluent donc en réalité hors du cadre académique.

Bien qu'ils constituent une minorité, c'est, sans surprise, parmi les académiciens que se trouvent les artistes dont on connaît aujourd'hui le mieux la trajectoire – preuve, d'ailleurs, de l'efficacité de l'Académie royale comme instance de consécration et comme « relais » pour la postérité[46]. En nous intéressant en particulier aux plasticiennes, nous avons donc tenté de reconstituer les trajectoires de quelques artistes hors de l'Académie[47]. Très vite, nous avons constaté que le

---

[45] M. Furcy-Raynaud, *Procès-verbaux des assemblées du jury élu par les artistes exposants au Salon de 1791 pour la distribution des prix d'encouragement*, Paris, Jean Schemit, 1906, p.95.

[46] D. Milo l'a parfaitement montré à propos des peintres actifs au siècle précédent (« Le phénix culturel : de la résurrection dans l'histoire de l'art. L'exemple des peintres français (1650-1750) », *Revue française de sociologie,* vol. 27, n°3, pp.481-503).

[47] Pour cela, nous avons choisi de partir des noms d'artistes femmes actives dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, qu'a recensées Melissa Hyde (« Les femmes et les arts plastiques… », *art. cit.*). Nous avons ensuite « tiré les fils » des biographies en recherchant ces noms dans divers dictionnaires biographiques (le Bénézit, le Bellier & Auvray, le dictionnaire des pastellistes de Neil Jeffares, la *Biographie universelle* de Louis Michaud, etc.) et en essayant de reconstituer les parentèles en nous servant, entre autres, des livrets d'exposition de l'époque et des travaux de Jules Guiffrey ou Émile Bellier de la Chavignerie (cités en note 42), mais aussi des archives de la Maison du roi (série O^1 aux Archives nationales, notamment les dossiers $O^1$1669, $O^1$1673 à 1675 qui traitent de la gestion des Bâtiments

monde de l'art hors de l'Académie est marqué par une endogamie particulièrement forte, un taux considérable de reproduction sociale *pour les deux sexes,* ainsi que leur corollaire : l'existence de véritables dynasties d'artistes hommes et femmes, fonctionnant sur une logique d'atelier collectif et selon une structure héritée des corporations, qui explique, notamment, qu'il soit parfois difficile d'isoler l'œuvre individuelle de ou tel·le artiste en leur sein. Dans les ateliers les plus connus en particulier, c'est-à-dire ceux où les commandes affluaient, au point qu'une personne ne suffisait pas pour s'en occuper, le nom des plasticiennes s'efface généralement derrière celui du maître de l'atelier, plus connu, c'est-à-dire dont la signature est alors plus « vendeuse », et ce bien que les œuvres sont souvent collectives[48]. Les artistes femmes sont ainsi couramment, semble-t-il, chargées de peindre les portraits à partir des esquisses préparatoires réalisées lors des séances de pose par le propriétaire de l'atelier – généralement un parent ou un mari : ce fut le cas, notamment, de Catherine Lusurier (ca.1753-1781), qui était une cousine de François-Hubert Drouais, le portraitiste de la comtesse du Barry et de la dauphine, Marie-Antoinette[49]. On sait que bien d'autres femmes travaillaient dans l'atelier de Drouais : Anne-Françoise Doré (1732-1809), sa femme ; Marie-Jeanne Doré (née en 1736), sa belle-sœur ; Pauline Gauffier, née Châtillon (morte en 1801), une élève qui fut formée dans cet atelier et fut longtemps chargée des commandes des copies des tableaux les plus connus de Drouais. Il est évidemment fort probable que toutes ces peintres aient produit des œuvres originales, en leur nom, bien qu'on n'en possède aujourd'hui qu'un nombre extrêmement réduit. On peut également supposer que la plupart de ces toiles soient aujourd'hui perdues, détruites ou, tout simplement, attribuées à Drouais lui-même. Pour d'autres artistes dans le même cas, l'existence d'une production picturale propre est prouvée dans la mesure où nous avons encore une trace de leur participation aux expositions de l'Académie de Saint-Luc ou au Salon de la Correspondance. On peut citer les exemples des épouses de Maurice Quentin Delatour, de Jacques-André-Joseph Camelot Aved, de Henri-Pierre Danloux, de Joseph-Siffred Duplessis, de Jean-Honoré Fragonard ou de Joseph-Benoît Suvée.

---

royaux), des séries T^1 et T^{16} (Logements et pensions) aux Archives des musées nationaux, ainsi que, quand cela était possible, des archives du Minutier central des notaires.

[48] Sur la signature, qui prend de l'importance dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle, avec le développement des collections artistiques, voir C. Guichard, « La signature dans le tableau aux XVIIe et XVIIIe siècles : identité, réputation et marché de l'art », *op. cit.* et *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle,* Paris, Champ Vallon, 2008. Sur le fonctionnement de l'atelier, voir A. Schnapper, *Le métier de peintre…, op. cit.* ou J. Châtelus, *Peindre à Paris…, op. cit.*

[49] Cf. M. Hyde, « Les femmes et les arts plastiques au temps de Marie-Antoinette », *art. cit.* Le fils de François-Hubert Drouais, Germain-Jean Drouais (1763-1788), dont on possède un portrait par Catherine Lusurier (1778), est devenu peintre, lui aussi. Il fut l'un des premiers à entrer dans l'atelier du jeune David, ainsi que nous le verrons dans un autre chapitre.

Les miniaturistes Marie-Suzanne Giroust (1734-1772) et Marie-Thérèse Reboul (1735-1805), épouses respectives d'Alexandre Roslin et de Joseph-Marie Vien ont, en outre, fait partie du petit nombre de femmes reçues à l'Académie royale dans la seconde moitié du XVIIIe siècle[50]. De même, il est certain que Jeanne Buseau (1716-ca.1785), en plus d'être l'épouse du Premier peintre du Roi François Boucher, avait une activité de miniaturiste, puisque certaines de ses œuvres figurent dans les inventaires des collections de Lalive de Jully ou de Blondel d'Azincourt, deux amateurs d'art particulièrement prestigieux de cette époque[51]. Toutes ces artistes, dont les œuvres sont rarement ou jamais arrivées jusqu'à nous, ont travaillé à la fois avec (c'est-à-dire *pour*) leurs époux et pour leur propre compte. Il est ainsi possible que la plupart – sinon toutes – les miniatures aujourd'hui attribuées à Fragonard, soient en réalité de la main de son épouse, Marie-Anne Fragonard, née Gérard (1745-1823), la sœur de la peintre Marguerite Gérard dont nous reparlerons. De même, on suppose aujourd'hui que la plupart des tableaux produits dans les dernières années de Greuze sous le nom de celui-ci sont, en fait, l'œuvre de sa fille Anne-Geneviève, dite Anna Greuze (1762-1842)[52]. En sculpture, les femmes sont moins nombreuses, mais le cas de Marie-Anne Collot (1748-1821), élève et collaboratrice du sculpteur Étienne Falconet (1716-1791), témoigne également du constant effacement des plasticiennes derrière le nom du maître – effacement que la postérité et les circonstances particulières de la vie de Collot (qui a fait l'essentiel de sa carrière à l'étranger) n'ont fait qu'accentuer[53].

---

[50] Le couples Vien et Roslin étaient liés de longue date. On sait par exemple que, avant son mariage, lorsque Vien commença ses visites à la jeune Marie-Thérèse Reboul, il se fit accompagner par son ami le portraitiste Alexandre Roslin. Il lui rendit d'ailleurs cette politesse en l'escortant toutes les fois qu'il allait voir sa propre fiancée, Marie-Suzanne Giroust, avant leur union (cf. T. Gaehtgens et J. Lugand, *Joseph-Marie Vien (1716-1809),* Paris, Arthéna, 1988). **[Ill. 32, 33 et 34]**

[51] M. Hyde, « Les femmes et les arts plastiques… », *art. cit.*, p.92.

[52] On peut notamment lire cette hypothèse dans le dictionnaire d'E. Bénézit.

[53] Collot, dont ignore les origines sociales, est entrée à quinze ans comme modèle chez le sculpteur J.-B. Lemoyne, avant d'intégrer celui de Falconet. A 18 ans, elle part avec ce dernier en Russie, où Falconet avait été invité par Catherine II. Elle travaille à la cour de Saint-Pétersbourg pendant douze ans avec son maître. Là-bas, elle est élue à l'Académie et pensionnée par l'Impératrice : la plupart de ses œuvres individuelles datant de cette époque, elles sont aujourd'hui conservées en Russie. C'est sans doute l'une des raisons pour lesquelles Collot est si peu étudiée en France, où elle est d'abord connue pour être fréquemment mentionnée dans l'abondante correspondance qu'entretiennent alors Diderot et Falconet qui la considère apparemment comme sa fille. En 1777, elle épouse, en Russie, le fils d'Étienne Falconet, dont elle a une fille. Elle se sépare cependant de son mari au bout d'un an et part rejoindre son maître (et désormais beau-père) aux Pays-Bas, avant de rentrer à Paris. Elle renonce apparemment à la sculpture et s'occupe de Falconet, malade, jusqu'à sa mort en 1791. Cette même année, elle quitte Paris pour la Moselle où elle achète un domaine et se retire, avec sa fille (C. Cournault, « Étienne-Maurice Falconet et Marie-Anne Collot », *Gazette des Beaux-Arts*, t. II , 1869, pp.117-144 ; A. Valabrègue, « Étienne-Maurice Falconet. Lettre à sa belle-

Une tâche particulière semble, par ailleurs, revenir aux femmes dans ces ateliers familiaux : il s'agit de ce que nous appellerons la « primo-formation » artistique des jeunes générations, à travers laquelle les plasticiennes assument un rôle fondamental, et néanmoins tout à fait ignoré, dans la transmission des savoirs et des techniques.

Dans les ateliers familiaux,
une formation en deux étapes, différentes selon le sexe

Les enfants d'artistes – garçons ou filles – sont généralement, en effet, être formés en deux temps. Une première étape consiste dans un apprentissage basique des technique de dessin et de peinture, souvent par mimétisme : c'est ce que nous qualifions de « primo-formation ». Ensuite, les parcours des apprentis artistes se différencient selon le sexe : pour les filles, la formation proprement dite se poursuit, la plupart du temps, au sein de l'atelier familial, par l'exécution de menues tâches, jusqu'à la réalisation de la première œuvre personnelle. Pour les garçons, en revanche, la formation *stricto sensu* commence lorsque, à l'adolescence généralement, ils quittent l'atelier familial pour recevoir une formation plus approfondie dans un autre atelier, tenu par un autre artiste (le plus souvent un ami de leurs parents et, si possible, un académicien). En 1769, par exemple, le fils du peintre Joseph Vernet entre dans l'atelier du peintre Lépicié, académicien, comme son père. A la fin du XIXe siècle, dans l'étude qu'il consacre à la famille Vernet, le critique d'art Charles Blanc cite une lettre, aujourd'hui disparue, du jeune Carle Vernet à son père, où l'élève décrit son emploi du temps : « Mon très cher papa, je vous écris pour vous informer de l'arrangement que nous avons fait Gounod et moi. Nous nous coucherons le soir à huit heures ; le matin, nous nous lèverons à cinq heures, pour être chez M. Lépicié à cinq heures et demi. Nous aurons le modèle jusqu'à huit heures. Le reste du jour, nous dessinerons tantôt d'après le dessin et tantôt d'après de grandes estampes pour nous apprendre à composer (…). Nous serons six (…). Ca nous reviendra à trois francs par mois chacun »[54].

Dans ces ateliers où les élèves passent davantage de temps que dans leur famille, les jeunes artistes perfectionnent leur technique picturale et développent un style propre. Ils réalisent alors leurs premières commandes (des copies de toiles du maître, d'abord, puis des œuvres originales) et ils commencent, avec l'aide de leur maître et/ou de leur famille, à se créer un réseau de clients. Pour les garçons les plus doués, en outre, c'est à ce moment que l'on prépare le passage du Grand Prix qui, s'il est remporté, leur permet d'entrer directement dans la sphère académique et de séjourner plusieurs années, sous la protection et aux frais du Roi, à l'Académie de France à Rome pour achever leur formation auprès de ce que l'on considère comme les chefs d'œuvre classiques, des marbres antiques aux fresques de Raphaël[55].

Cette formation en deux étapes, héritée du système corporatif et différente selon le sexe des jeunes artistes, est inchangée jusqu'à la fin du XVIIIe siècle, et durant la première moitié du XIXe siècle pour les fils d'artistes. En revanche, l'arrivée massive, dans le monde de l'art, d'aspirantes artistes qui ne sont pas des filles d'artistes, au cours des dernières années de l'Ancien Régime comme nous allons le voir, contribue à reconfigurer profondément les modalités d'apprentissage des artistes femmes (qu'elles soient filles d'artistes elles-mêmes ou non), leur formation s'alignant progressivement sur celle de leurs collègues masculins.

---

fille Marie-Anne Collot (1779), *Nouvelles archives de l'art français,* t. IX, 1895, pp.18-23 ; et, plus récemment, la première monographie consacrée à la sculptrice : C. Dellac, *Marie-Anne Collot : Une sculptrice française à la cour de Catherine II, 1748-1821*, Paris, L'Harmattan, 2005).

[54] C. Blanc, *Une famille d'artistes. Les trois Vernet : Joseph, Carle, Horace*, Paris, H. Laurens, 1907, p.44. Le « Gounod » évoqué dans la lettre est le peintre François-Louis Gounod, Second Prix de Rome en 1783 et père du futur compositeur.

[55] Nous revenons plus en détails sur le Prix de Rome et son déroulement au cours de la période qui nous intéresse dans la seconde partie de ce travail.

La proximité des modes de vie de ces familles d'artistes, renforcée par cette tradition de placer ses enfants en formation chez tel ou tel confrère, est logiquement à l'origine d'une homogamie particulièrement importante dans le monde de l'art – comme dans la plupart des communauté de métier, à cette époque. Pour ne donner que quelques exemples de ces plasticiennes qui relient les unes aux autres les dynasties d'artistes (qu'ils soient académiciens ou non, peintres, graveurs ou sculpteurs) parmi les plus célèbres du XVIIIe siècle, on peut évoquer le cas de la mère de Charles-Nicolas Cochin (peintre et secrétaire de l'Académie royale de 1752 à 1790) : Louise-Magdeleine Horthemels (1686-1767), fille d'un graveur d'origine hollandaise, était graveuse elle aussi, tout comme son frère et ses deux sœurs. L'une de ces dernières épousa l'héritier d'une autre famille de graveurs : Nicolas-Henri Tardieu, et l'autre, un peintre, Alexis-Simon Belle, lui-même veuf d'Anne Chéron, peintre miniaturiste, dont la sœur Elisabeth-Sophie, avait été admise à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture en 1672. Les différentes branches de la famille Cochin-Horthemels sont restées proches : ainsi Clément-Louis Belle, le cousin de Charles-Nicolas Cochin, fut son exécuteur testamentaire. On peut supposer, sans trop de risques de se tromper, que c'est Magdeleine Cochin qui forma son fils Charles-Nicolas à la gravure. On a gardé la trace de leur collaboration sur quelques gravures[56]. Cas assez comparable à celui de Cochin, Nicolas-Bernard Lépicié est le fils d'un académicien, François-Bernard Lépicié, et d'une graveuse, Renée-Elisabeth Marlier (1714-1773). Formé par ses parents, il entre à 16 ans dans l'atelier de Carle van Loo, lui-même dernier rejeton d'une longue dynastie de peintres et d'académiciens, qui fut nommé Premier peintre du Roi en 1762. Le peintre Jean-Baptiste Oudry, de même, était le fils d'un peintre, marchand de tableaux et directeur de l'Académie de Saint-Luc, Jacques Oudry, et de Nicole Papillon, apparentée au graveur Jean-Baptiste-Michel Papillon. Après une primo-formation au sein de sa famille, comme il est d'usage, il est placé chez Nicolas de Largillière (directeur de l'Académie royale depuis 1736) puis reçu à l'Académie de Saint-Luc avec ses deux frères, eux aussi peintres. Oudry épouse alors Marie-Marguerite Froissé (morte en 1780), la fille d'un miroitier, qui prenait des leçons de peinture chez lui. L'une des filles de Marguerite et Jean-Baptiste Oudry, épousa le peintre Antoine Boizot et eut elle-même une fille, Marie Boizot (1744-1800), qui fut peintre et graveur. Premier peintre du roi de Pologne puis directeur de l'Académie royale, Louis Silvestre, fils et petit-fils de peintre, épousa une pastelliste, Marie-Catherine Hérault, elle-même fille d'un peintre paysagiste dont les quatre filles étaient devenues peintres : le couple Silvestre eut une fille, Marie-Maximilienne Silvestre (1708-1797) qui devint peintre et obtint le poste de professeur de dessin de la Dauphine Marie-Josèphe de Saxe, la mère de Louis XVI.

[56] Par exemple *Le feu d'artifice de la place de Navone,* d'après le paysage de grand format de Giovanni Pannini, qui figure alors dans les collections royales (conservé aujourd'hui au musée du Louvre).

Premier prix de peinture de l'Académie de Saint-Luc, académicien puis directeur de l'Académie de France à Rome, Charles-Joseph Natoire, fils de sculpteur, avait une sœur pastelliste ; directeur de l'Académie royale et Premier peintre du Roi en 1746, Charles-Antoine Coypel, fils de peintre, avait une sœur peintre ; la fille du sculpteur Jean-Baptiste Pigalle, Madeleine-Elisabeth, était elle aussi sculpteur. François Dumont, peintre miniaturiste d'origine lorraine qui travaillait pour Marie-Antoinette, apparaît comme un personnage central dans l'un des réseaux de sociabilité que nous avons pu reconstituer entre plusieurs plasticiennes. Époux de Nicole Vestier (1767-1846), fille d'un peintre et peintre elle-même, François Dumont est un ami proche de la peintre de fleurs Anne Vallayer-Coster (1744-1818). Les deux artistes se connaissent probablement par leur travail auprès de la Reine. Celle-ci avait effectivement noué une amitié avec Vallayer-Coster au point d'être témoin au mariage de celle-ci. La peintre, bien en Cour, aide donc François Dumont à obtenir un logement au palais du Louvre. Là, Dumont noue des liens avec ses voisins, les Fragonard, en particulier avec Mme Fragonard, miniaturiste comme lui, et avec la sœur de celle-ci, la peintre Marguerite Gérard[57]. On pourrait ainsi multiplier les exemples de trajectoires familiales qui sont autant de témoignages de cette endogamie professionnelle particulièrement forte de la communauté des artistes au sein de laquelle, contre attente, les femmes apparaissent omniprésentes.

Intrication des liens professionnels, familiaux et amicaux : la communauté des artistes résidant au Louvre

Le Palais du Louvre, délaissé depuis le milieu du XVIIe siècle par la Cour installée à Versailles, est, un siècle plus tard, dans un état de délabrement avancé. Il abrite pourtant plusieurs dizaines d'ateliers et de logements, dont les sources font remonter l'apparition au règne de Henri IV qui ordonne, en 1608, que le

[57] M. Hyde, « Les femmes et les arts », *art. cit.,* p.86. Dumont fait d'ailleurs le portrait de Vallayer-Coster en miniature en 1804, ainsi que celui de la belle-sœur de Fragonard, Marguerite Gérard, sa palette à la main.

dessous de la Grande Galerie soit concédé à quelques artisans et artistes distingués par le pouvoir royal[58]. A la fin du XVIIIe siècle, les bénéficiaires de tels logements sont nombreux et les artistes ne sont pas les seuls concernés par cette faveur. Pensionnaires du Roi à titre divers, hauts fonctionnaires ou nobles gratifiés par la Couronne y côtoient artisans et fournisseurs de la Cour. Le martèlement des presses de l'Imprimerie royale, le bruit des sculpteurs au travail, les constants va-et-vient suscités par le chantier et les piétinements des visiteurs aux étages supérieurs lors de la tenue des salons constituaient des nuisances sonores pour beaucoup intolérables. Aussi est-on très surpris, à la lecture des archives de la Direction des Bâtiments, de constater l'abondance des demandes de logements émanant d'artistes[59]. En outre, obtenir un logis ou un atelier dans le Louvre n'est pas chose aisée. Un brevet du roi, contresigné par le directeur des Bâtiments, constitue le sésame nécessaire, et bien des critères, dont la liste n'est alors ni arrêtée ni vraiment officielle, entrent en jeu : la notoriété du candidat, sa faveur auprès du pouvoir, les commandes officielles qui lui ont été accordées, les contraintes requérant sa présence dans les murs du palais. On peut ainsi penser que les « artistes du Louvre » se considéraient – et étaient considérés – comme une sorte d'« élite » parmi les artistes[60]. Le contraste entre le prestige du statut de résidant du Louvre et les conditions de vie réelles au palais est d'autant plus saisissant que l'on s'y entasse alors à plusieurs (famille, domestiques, apprentis, etc.), dans quelques pièces obscures ou sous les soupentes. Le Louvre est ainsi constitué d'une multitude de foyers hétéroclites, qui se fondent dans le foyer plus vaste que forme le palais et les frontières de la vie familiale, de la sphère du privé, tendent à s'y dissoudre car les voisins sont aussi des amis, des collègues voire des parents. Le peintre Jacques-Louis David, par exemple, épouse en 1782 Charlotte Pécoul, sœur d'un peintre qu'il avait fréquenté lors de son séjour à Rome et fille d'un entrepreneur des Bâtiments du roi, lui même résidant au Louvre, grâce auquel il avait obtenu l'année précédente, son logement au Louvre[61]. Le jeune David logeait cependant au Palais avant d'y avoir son propre appartement, puisqu'il y habitait avec son protecteur, le dramaturge Sedaine, qui était un ami de l'oncle du peintre. Là, durant sa formation chez Joseph-Marie Vien (lui aussi résidant du Louvre), il avait rencontré la famille Vernet et courtisé Émilie, fille de Joseph, un académicien, et sœur de Carle, alors

---

[58] O. Merson, « Les logements d'artistes au Louvre à la fin du XVIIIe et au commencement du XIXe siècle », *Gazette des Beaux-Arts,* t.XXIII, 1881, p.264. Rappelons que le Louvre, à la veille de la Révolution, n'est constitué que de la Cour carrée et de l'aile longeant la Seine (la Grande galerie) prolongée, perpendiculairement à la Seine, du palais des Tuileries. L'aile longeant la rue de Rivoli qui « ferme » en quelque sorte le rectangle formé par le Louvre et les Tuileries, est construite par Napoléon III. A l'époque qui nous intéresse, le palais est donc ouvert et les bâtiments sont pris dans un dédale de constructions plus ou moins sauvages et de ruelles que les travaux du Second Empire ont supprimées. Au début du XIXe siècle, Étienne-Jean Delécluze, élève de David, décrit le Louvre en ces termes : « Une suite de cahutes qu'on avait laissé maçonner intérieurement, quand l'Etat ne les faisait pas construire, et qui, tirant toutes leur jour de la grande cour, mettaient dans l'obscurité le reste des vastes galeries dont les murs, ainsi que les charpentes de la toiture, étaient à nu. […] Le long de la Colonnade, des espèces d'immenses éviers servaient de latrines toujours ouvertes, d'où s'exhalait un air infect et qui ne se renouvelait qu'à peine » (E.-J. Delécluze, *David, son école et son temps,* Paris, Macula, 1983 (1855), p.16). Sur l'histoire du Louvre, voir C. Aulanier, *Histoire du Palais et du Musée du Louvre* (10 vol.), Paris, Editions des Musées nationaux, 1948-1958 et G. Bresc-Bautier *Le Louvre, une histoire de palais,* Paris, Somogy, 2008. Le travail d'Y. Singer-Lecocq (*Quand les artistes logeaient au Louvre 1608-1835*, Paris, Perrin, 1998) peut être mentionné, mais présente l'inconvénient majeur d'être totalement dépourvu de notes en bas de page.

[59] Cf. A. N., O[1] 1673 à 1675.

[60] Et ce d'autant plus que la plupart des artistes du Louvre sont académiciens. La réception à l'Académie est cependant (officiellement) indépendante de l'octroi d'un logement au Louvre, et vice-versa.

[61] J. David, *Le peintre Louis David 1748-1825. Souvenirs et documents inédits*, Paris, V. Havard, 1880, p.22.

peintre en formation comme lui[62]. Carle Vernet, quant à lui, épouse la fille de Charles Moreau le Jeune, peintre et graveur, membre de l'Académie royale, une union dont le critique Charles Blanc, un siècle plus tard, se félicite (« l'art ne pouvait que gagner à ce croisement de deux races également nobles et fécondes »), affirmant que l'endogamie en milieu artistique était non seulement souhaitable, mais véritablement nécessaire aux progrès de l'Art[63]. L'analyse des actes d'état civil, pour un échantillon arbitraire de résidants du Louvre (hommes et femmes) se révèle, de même, tout à fait intéressante et permet de retracer des réseaux d'amitié et de parenté extrêmement intriqués, susceptibles d'éclairer des choix professionnels, des collaborations, voire des orientations politiques dans les trajectoires de ces artistes au tournant du XIXe siècle[64]. Ainsi, en 1761, le fils du peintre J.-M. Vien est porté sur les fonds baptismaux de Saint-Germain l'Auxerrois par l'épouse du miniaturiste François-Élie Vincent, professeur à l'Académie de Saint-Luc. Ce dernier, quelques années plus tard, place dans l'atelier de Vien ses deux fils, dont l'aîné, François-André Vincent, futur membre de l'Académie et locataire du Louvre, devient le maître, après son père, de la portraitiste Adélaïde Labille-Guiard. Il se trouve que le père de celle-ci, marchand-mercier, était le voisin des Vincent. Grâce à François-André Vincent, Labille-Guiard trouvera, dans ce cercle d'académiciens du Louvre, proches de son maître, suffisamment de soutiens pour postuler et être reçue à l'Académie royale en 1783[65].

Parce qu'elles sont essentiellement des héritières à la fin du XVIIIe siècle, les femmes apparaissent d'autant mieux intégrées dans la communauté des artistes – « libres » ou académiciens – qu'elles s'y imposent comme des éléments indispensables à la transmission des savoirs, au fonctionnement des ateliers au quotidien et, plus largement, à la reproduction sociale qui caractérise alors le monde de l'art[66]. Pourtant, la majorité d'entre elles ont été oubliées

---

[62] Émilie Vernet a cependant épousé l'architecte Chalgrin (membre de l'Académie et futur concepteur de l'Arc de Triomphe). Sous la Terreur, alors que Mme Chalgrin est suspecte de complicité avec les monarchistes et emprisonnée, c'est Carle Vernet en personne qui vient demander sa grâce à l'ancien amant éconduit de sa sœur, David. Celui-ci lui remet la grâce, mais trop tard : Mme Chalgrin avait déjà été conduite à l'échafaud (C. Blanc, *Une famille d'artistes…, op. cit.*, p.45 et pp.57-58).

[63] *Ibid.*, p.52. Le fils de Carle est Horace Vernet, peintre consacré de la première moitié du XIXe siècle, dont Charles Blanc était très proche. La lignée ne s'arrête d'ailleurs pas là, puisque Louise Vernet, fille d'Horace, est l'épouse du peintre Paul Delaroche, membre de l'Académie sous la monarchie de Juillet. Nous reviendrons sur ces deux peintres.

[64] Nous avons entamé cette analyse, qui est un de nos champs de recherche en cours, et qui a déjà donné lieu à la publication d'un article : E. Philippe et S. Sofio, « 'I was born in this palace…' Emotional bonds in the artistic community of the Louvre (1750-1800) », *in* S. Broomhall (ed.), *Emotions in the Household 1200-1900*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, pp.234-251.

[65] T. Gaehtgens et J. Lugand, *Joseph-Marie Vien (1716-1809), op. cit.* et A.-M. Passez, *Adélaïde Labille-Guiard 1749-1803. Biographie et catalogue raisonné de son œuvre*, Paris, Arts et Métiers Graphiques, 1973.

[66] Pour cette raison, il nous semble tout à fait fallacieux de considérer les plasticiennes de cette époque comme une catégorie singulière ayant « conscience d'elles-mêmes » ou comme des « victimes d'injustices » liées par une solidarité supposément spécifique, ainsi que l'affirme M.-J. Bonnet (« Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique », *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* vol. 49, n°3, 2002, pp.140-167) dont nous ne partageons donc pas les conclusions. D'autres chercheuses ont, de même, avancé l'hypothèse de l'existence d'une « solidarité féminine » dans le monde de l'art à cette époque, non pas seulement entre artistes, mais aussi entre artistes et mécènes. Pour Laura Auricchio par exemple, les femmes de la Cour et de la haute société parisienne aident alors

aujourd'hui. Ainsi, si c'est en tant que membres de telle ou telle famille d'artistes que, comme les hommes, elles obtiennent des emplois ou des commandes, on peut néanmoins se demander où les plasticiennes se situent, du point de vue de la répartition et de la hiérarchie symbolique des activités, dans l'espace de production artistique. Nous avons donc choisi de nous pencher sur la manière dont sont employées les artistes femmes à la Cour dans la seconde moitié du XVIIIe siècle[67]. Les services de la Cour qui sont alors concernés par les relations avec les artistes sont essentiellement la Direction des Bâtiments, les départements de la Maison du Roi, du Cabinet du Roi ou de la Maison de la Reine, qui doivent faire face à la demande constante des services administratifs en matière de reproduction d'effigies de la famille royale, peintes en miniature ou gravées le plus souvent, mais aussi copiées et peintes sur toile en buste ou en pied, voire sculptées, selon le prestige des destinataires et selon le contexte de l'échange (gage d'une faveur personnelle ou marque d'appréciation pour des services rendus, cadeau à un pair, échange diplomatique, etc.)[68].

---

d'autant plus volontiers les plasticiennes que les hommes rechigneraient à le faire. Elle évoque ainsi l'exemple de la comtesse d'Angiviller (l'épouse du Directeur général des Bâtiments), de « Mesdames » (les tantes de Louis XVI) et de Marie-Antoinette, chacune s'étant plus ou moins impliquée, au cours des années 1770-80, dans les carrières des trois académiciennes (Vigée-Lebrun, Labille-Guiard et Vallayer-Coster). Si le rôle de la Reine envers Vigée-Lebrun et Vallayer-Coster, tout comme celui de Mesdames pour Labille-Guiard, est évidemment tout à fait crucial dans les trajectoires individuelles de ces artistes, il nous semble cependant que Auricchio généralise ici abusivement à partir de trois cas bien particuliers. En effet, que quelques femmes, très visibles, aient protégé des plasticiennes, elles-mêmes très exposées sur la scène publique, ne suffit à prouver ni l'existence d'une solidarité féminine au-delà de cette frange extrêmement privilégiée du monde de l'art, ni (surtout) la réticence des hommes de la haute société à soutenir des artistes femmes. Outre la Reine et les princesses royales, les mécènes les plus influents des trois académiciennes sont, d'ailleurs, systématiquement des hommes. (L. Auricchio, *Portraits of impropriety : Labille-Guiard and the careers of professional women artists in late eighteenth-century Paris,* PhD. Diss. Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2000, pp.1-2). Sur le mécénat à la fin du XVIIIe siècle, voir notamment J.-F. Delmas, « Le mécénat des financiers au XVIIIe siècle : étude comparative de cinq collections de peinture », *Histoire, économie et société,* vol.14, n°1, 1995, pp.51-70 ; C. Bailey *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris,* Yale University Press, 2002 et C. Guichard, *Les Amateurs d'art, op. cit.*

[67] Sur ce point, on aurait également pu s'intéresser aux clientèles privées des artistes femmes à la même époque, mais les sources, dans ce domaine, étant plus éparses que les archives des administrations royales, nous avons préféré fonder notre enquête sur ces dernières (qui présentent, au contraire, une certaine unité pour cette période) de crainte que la nécessaire reconstitution préalable des données concernant les relations commerciales des artistes, hommes et femmes, avec les particuliers ne nous éloigne trop de notre sujet. Ce travail de grande ampleur a, cependant, été entamé par S. Lely dans sa thèse en cours (*Le sceptre d'Apollon, op. cit*), puisqu'elle s'y intéresse notamment aux procès intentés contre les artistes femmes de l'Académie de Saint-Luc, par des commanditaires mécontents.

[68] M. Hyde, « Les femmes et les arts », *art. cit.,* pp.81-82. L'auteur donne ainsi l'exemple d'une miniature de la Reine, datée de 1777, sur laquelle on peut lire : « donnée à une femme de chambre dont la fille est morte ».

L'emploi des artistes à la Cour
à la fin du XVIIIe siècle

Tout ce qui concerne les beaux-arts, à la Cour, est, depuis le début du XVIIe siècle, du ressort de deux administrations : la « Maison du Roi » et la « Direction générale des bâtiments, jardins, arts, académies et manufactures royales » (parfois appelée « Direction des bâtiments », bien que cette appellation ne soit officiellement plus en vigueur depuis les années 1720). Au sein de la première, ce sont les « Menus Plaisirs » (abréviation du Service de l'Argenterie, des Menus Plaisirs et des Affaires de la Chambre du Roi) qui font appel aux artistes, puisque leur « vocation [est] d'animer la vie de la Cour par des divertissements. Dans la dénomination *Menus-plaisirs,* les *Menus* font référence à tous les objets de la vie courante c'est-à-dire coffres, lits, dais, cassettes, portraits, bijoux, almanachs, calendriers. L'Intendant est chargé de commander des présents (…), de préparer les corbeilles des futures mariées (…) [etc.] Les *Plaisirs* comprennent tout ce qui est en rapport avec les spectacles, autrement dit avec l'agrément : fêtes de cour, bals, feux d'artifice, scénographie, entretien des salles de spectacles, administration des théâtres parisiens. L'Intendant gère le personnel. »[69] Le Directeur général des Bâtiments a, quant à lui, la responsabilité de la construction et de l'entretien des résidences royales, des parcs et des jardins, des bâtiments royaux (tels que l'Hôtel des Invalides ou le palais du Louvre) et des travaux de ce que l'on pourrait qualifier, de manière anachronique, d'urbanisme (à travers l'aménagement des places royales par exemple). Il est également chargé de la gestion des manufactures royales (les Gobelins, Sèvres, la Savonnerie), des relations avec les Académies (de peinture et de sculpture, d'architecture, de musique, de France à Rome, etc.) et, plus généralement avec les artistes (pensions, commandes, logements, etc.). A la tête d'une administration qui compte plus de 200 personnes tout au long du XVIIIe siècle, et assisté par le Premier architecte du Roi et par le Premier peintre du Roi, il est donc responsable du mécénat royal dans tous les domaines de l'art, de l'artisanat de luxe et de l'architecture[70]. Le directeur général des Bâtiments est, de 1751 à 1773, le marquis de Marigny (1727-1781), frère de la marquise de Pompadour. A l'avènement de Louis XVI, en 1774, toutefois, le comte d'Angiviller (1730-1810) est nommé à ce poste. Il y reste jusqu'à sa fuite hors de France, en 1791. Durant son mandat, il travaille en étroite collaboration, comme on va le voir, avec le Premier peintre du Roi, Jean-Baptiste Pierre (1714-1789) qui est également directeur de l'Académie royale depuis 1770.

Traditionnellement, la responsabilité du mécénat royal étant dévolue à la Direction générale des Bâtiments, tous les artistes travaillant pour le pouvoir doivent officiellement être « présentés » et « recommandés » à la Cour, l'accord du comte d'Angiviller et de J.-B. Pierre étant, en outre, requis pour tout octroi de commandes. D'où la colère du comte d'Angiviller face à la recrudescence des présentations individuelles et spontanées d'artistes à la Cour, qui « court-circuitent » ses services (on y reviendra) sous l'effet du desserrement de la logique curiale qui marque les dernières années de l'Ancien Régime. Il se trouve, par ailleurs que le Directeur des bâtiments peut être incité à embaucher des artistes protégé·e·s par quelque proche du pouvoir. En l'occurrence, la procédure est rare mais « [l]'un des rares artistes qui semblent avoir été présentés par la Cour aux Bâtiments,

[69] S. Chaouche, « L'économie du luxe. L'intendance des Menus-Plaisirs du Roi par Papillon de la Ferté (1756-1780) », *Dix-huitième Siècle,* vol.40, n°1, 2008, pp. 395-412.

[70] Cf. J. S. de Sacy, *Le comte d'Angiviller, dernier directeur général des bâtiments du roi,* Paris, Plon,1953. Voir aussi D. Beaurain, « La fabrique du portrait royal », in T. Gaehtgens (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle,* Paris, Éditions de la MSH, 2001, pp.241-260.

et non l'inverse, fut une jeune fille (…) 'Demoiselle Catherine Read' (1723-1798). Cette pastelliste anglaise [dont on ignore tout si ce n'est qu'elle est l'élève de Quentin Delatour] était la protégée du duc de Nivernais, qui la fit venir en France. »[71]. Des dizaines de familles d'artistes, hommes et femmes, parfois sur plusieurs générations, sont employées à ces tâches par les services administratifs et par la Cour. La famille Bocquet (ou Boquet), par exemple, compte plusieurs de ses membres (des deux sexes) dans les registres des Menus-Plaisirs[72]. Louis-René Bocquet (1717-1814), dessinateur et costumier, est nommé inspecteur général des Menus-Plaisirs dans les années 1770 ; deux de ses enfants deviennent artistes : Simon-Louis Bocquet est sculpteur et Jeanne-Angélique Bocquet (femme du peintre Louis Charny) est employée aux Menus-Plaisirs comme copiste. En outre, le frère de Louis-René, Blaise Boquet (v.1721-1784), peintre d'éventails qui tenait boutique rue Saint-Denis, a épousé Marie-Rosalie Hallé, peintre affiliée à l'Académie de Saint-Luc, héritière d'une longue lignée d'artistes et apparentée à Noël Hallé (1711-1781), peintre membre de l'Académie royale. Blaise et Marie-Rosalie Bocquet sont les parents d'Anne-Rosalie Bocquet (1752-1794), amie d'enfance d'Elisabeth Vigée-Lebrun avec qui elle a été formée dans l'atelier du peintre Gabriel Briard[73]. Anne-Rosalie Bocquet, reçue à l'Académie de Saint-Luc en 1775, est régulièrement employée aux Menus-Plaisirs dans les années 1770-1780. Ayant épousé Louis Filleul de Besne, valet de chambre de Louis XVI et concierge du château de La Muette, on sait qu'elle eut plusieurs fois le privilège de faire poser pour elle la famille royale au début des années 1780, lors de leur séjour à La Muette. Refusant d'émigrer comme le fit Elisabeth Vigée-Lebrun dès le déclenchement de la Révolution, Anne-Rosalie Filleul est arrêtée en 1794 et guillotinée en même temps qu'une autre amie d'enfance, Emilie Chalgrin, fille du peintre Joseph Vernet[74].

Les portraits originaux, copies et miniatures des artistes rattachés aux différents services de la Cour relèvent d'une économie de production totalement indépendante des circuits académiques. Ainsi la valeur de ces portraits tient moins à la réputation de leur auteur ou à la taille de l'ouvrage lui-même, qu'à la proximité au sujet peint qu'ils laissent deviner : un portrait pour lequel le sujet a

---

[71] M. Hyde, « Les femmes et les arts », *art. cit.,* p.82. Sur l'autorité déclinante de la monarchie absolue et ses conséquences sur le protocole curial, voir par exemple J. Cornette, *La monarchie entre Renaissance et Révolution 1515-1792*, Paris, Seuil, 2000.

[72] Nous nous fondons ici sur l'étude qu'en ont faite Melissa Hyde (« Les femmes et les arts », *art. cit.*) et Sabine Chaouche (« L'économie du luxe », *art. cit.*)

[73] Il est extrêmement probable que Vigée-Lebrun, qui obtint quelques commandes pour les Menus-Plaisirs qui contribuèrent à lancer sa réputation dans les milieux de la Cour, bénéficia de l'appui de Louis-René Bocquet.

[74] L'essentiel des données sur la famille Bocquet provient de M. Hyde (« Les femmes et les arts », *art. cit.,* pp.81-82) et de N. Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, London, Unicorn Press, 2006.

posé – en particulier lorsque ce sujet était de sang royal – est, dans cette perspective, beaucoup plus recherché (donc plus cher) qu'une copie de copie, ou qu'un portrait composé de différents éléments empruntés à d'autres portraits originaux[75]. Il faut également entendre « proximité » au sens symbolique, de familiarité : l'œuvre est d'autant plus valorisée qu'elle est éloignée des portraits officiels, ce qui est le cas lorsque le sujet peint présente, sur le portrait, une posture détendue, une expression amicale ou une tenue simple, impliquant l'existence d'une certaine intimité entre le sujet peint et l'artiste et, par extension, entre le sujet peint et le destinataire du portrait[76]. Enfin, entrent également en compte, évidemment, la valeur des matériaux employés pour ces miniatures qui peuvent être des objets extrêmement raffinés, lorsqu'elles sont peintes sur de l'ivoire, incrustées sur une boîte sertie de pierres précieuses, ou montées en bijou[77].

Les Bâtiments ont employé des artistes femmes à bien d'autres tâches que comme « petites mains » auprès des services de la Couronne, même s'il est rare, à cette époque comme par la suite, de voir des femmes sinon aux postes les plus prestigieux, du moins aux postes les plus visibles. On peut donner l'exemple de deux plasticiennes à qui la Direction des Bâtiments a pu confier d'importantes responsabilités à cette époque. Madeleine Basseporte (1701-1780) fut pendant 46 ans Peintre du Roi, attachée au Jardin du Roi (*i.e.* le Jardin des Plantes) et fut chargée, par Louis XV en personne, d'enseigner le dessin aux princesses royales[78]. La « veuve Godefroid », née Van Merlen, fut la principale restauratrice des tableaux de la collection royale au milieu du XVIIIe

---

[75] M. Hyde, « Les femmes et les arts », *art. cit.*, p.82. Voir aussi D. Beaurain, « La fabrique… », *art. cit.*

[76] En effet, le visage de la personne représentée fait traditionnellement, depuis au moins le siècle précédent, l'objet d'un travail particulier de la part des peintres, particulièrement dans les portraits princiers et royaux, car on considère le regard comme un lieu privilégié de l'expression du pouvoir, conformément à ce que l'on peut alors lire dans les traités de physiognomonie (J.-J. Courtine et C. Haroche, *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions du XVIe au début du XIXe siècle,* Paris, Payot, 1994 (1988).) La domestication du corps et l'attention à l'apparence sont évidemment les corollaires du procès de « civilisation des mœurs » telle qu'elle est décrite par Norbert Élias. Sur le souci de l'apparence, voir notamment N. Élias, « Conscience de soi et image de l'homme », *La Société des individus,* Paris, Arthème Fayard, 1991, pp.109-204. Sur les résonances, dans le champ politique, de l'apparence physique et sur l'association de la gracilité à la noblesse à la fin du XVIIIe siècle, voir F. Matonti, « Une beauté capitale », *Société et représentation,* n°6, 1998, pp.309-322.

[77] Ces objets peuvent aussi, très concrètement, servir de monnaie d'échange, puisque le destinataire du portrait peut toujours le vendre ou le gager, en cas de difficultés (cf. M. Hyde, « Les femmes et les arts », *art. cit.*, p.82).

[78] Il est possible que Basseporte ait été le premier maître d'Anne Vallayer-Coster (elle était, en effet, la marraine de la sœur de l'académicienne).Sur Basseporte, voir N. Jeffares, *Dictionary, op. cit.*, M. Pinault-Sorensen, « Les planches du *Spectacle de la Nature* », in F. Gevrey, J. Boch, J.-L. Haquette (dir.), *Écrire la nature au XVIIIe siècle: autour de l'abbé Pluche*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2006, pp.142-143.

siècle et tira de cette activité une confortable fortune[79]. De la même façon, on constate que les commandes les plus importantes et les plus chères ne sont généralement pas octroyées à des femmes[80]. Toutefois, lorsque c'est le cas, les tarifs obtenues par les plasticiennes apparaissent exorbitants, comme si le statut d'artiste consacrée était assez rare chez une femme pour justifier une augmentation notable des tarifs habituels. La portraitiste Élisabeth Vigée-Lebrun, membre de l'Académie royale, obtient ainsi pour le portrait en pied de Marie-Antoinette qu'elle réalise en 1785, la somme de 18 000 livres, soit trois fois le prix des œuvres les plus chères commandées cette année-là (en l'occurrence, *Le départ d'Hector* de J.-M. Vien et l'*Iphigénie* de J.-B. Regnault, qui ont chacun coûté 6000 livres à la Direction générale des Bâtiments)[81]. Pour avoir une idée de ce que représentaient les tarifs de ces œuvres par rapport au marché des peintures à l'époque, on peut s'intéresser à l'inventaire après décès de Pierre Lebrun (mort en 1771), marchand de tableaux et père de J.-B.-P. Lebrun (qui épouse Élisabeth Vigée en 1776), tel qu'il a été analysé par Patrick Michel :

> « Au regard de son stock, on doit considérer Pierre Lebrun comme l'un des plus importants marchands de tableaux parisiens de la décennie 1760-70. (…) C'est parmi les œuvres flamandes que l'on trouve la plus haute estimation avec 2400 livres pour un *Saint Sébastien* de Van Dyck. Retenons également un *Sacrifice d'Abraham* de Rembrandt (500 livres) et un Rubens (150 livres). (…) En terme de valeur, les tableaux de moins de 10 livres représentent 29,56% du stock. Ce sont toutefois les œuvres estimées entre 11 et 40 livres qui sont les plus nombreuses (32,13%) alors que les tableaux prisés entre 41 et 100 livres forment 8,22% du stock de Pierre Lebrun. Seuls trois tableaux dépassent les mille livres. »[82]

Lorsqu'une autre académicienne, Adélaïde Labille-Guiard, obtient la commande du portrait du comte de Provence (frère du Roi et futur Louis XVIII) en Grand Maître de l'Ordre de Saint-

---

[79] Son inventaire après décès (A. N., Min. central, XXIV, 885, inventaire de la D^e^ Van Merle, 6 décembre 1775) nous apprend qu'elle travaillait non seulement pour le Roi, mais aussi pour tous les grands amateurs d'art de l'époque (le marquis de Marigny, Grimod de la Reynière, Lalive de Jully, etc.). Sur la pratique de la restauration des tableaux anciens à la fin du XVIIIe siècle, voir E. Philippe, « Innover, connaître et transmettre : l'art de la restauration selon François-Toussaint Hacquin (1756-1832) », *Technè,* n°27-28, 2008, pp. 53-59. Sur la famille Godefroid-Van Merlen, qui compte trois générations de peintres, cf. L. Courajod, *Histoire de l'École des Beaux-Arts au XVIIIe siècle,* Paris, Librairie des Arts et Métiers Ed., 1994 (1874), p.11, n.2.

[80] M. Hyde, « Les femmes et les arts », *art. cit.,* p.91, n.38.

[81] Cf. L. Auricchio, *Portraits of impropriety, op. cit.,* p.13. Sabine Chaouche (« L'économie du luxe », *art. cit.,* n.35) a calculé qu'une livre de la fin du XVIIIe siècle équivaut à environ 8 euros actuels. Le portrait de la Reine par Vigée-Lebrun aurait donc coûté l'équivalent de 144 000 euros.

[82] P. Michel, *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: acteurs et pratiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, pp.54-55.

Lazare en 1788, elle parvient à se le faire payer au tarif extraordinaire de 30 000 livres[83] – un prix que même le portrait en pied et au pastel (ce qui constitue un tour de force technique remarquable) de la marquise de Pompadour par Maurice Quentin Delatour, payé 24 000 livres, n'a pas dépassé, bien que Delatour, qui a mis cinq ans à achever ce portrait, en ait lui-même estimé la valeur au double de ce prix[84].

La tendance à accorder des prix particulièrement élevés aux œuvres de quelques artistes femmes reconnues, comme si l'exceptionnalité de leur statut (non pas artiste et femme, mais artiste *consacrée* et femme) justifiait le fait de les payer davantage qu'un homme à degré de reconnaissance équivalent, se perpétue après la Révolution et au cours de la première moitié du XIXe siècle, comme nous le verrons, avec des artistes comme Victoire Jaquotot ou Lizinka de Mirbel dont le prix des œuvres a pu atteindre des sommets sous la Restauration. De plus, il est important de noter que cette tendance à surpayer les plasticiennes les plus célèbres n'est pas – pourrait-on dire – compensée par la tendance à sous-payer les plasticiennes « ordinaires », dans la mesure où le monde de l'art est peut-être le seul espace professionnel à l'époque où hommes et femmes sont rémunérés de la même manière pour le même travail : nous reviendrons plus en détails sur ce point essentiel à propos des copistes, dans la partie suivante. Dans les dernières décennies du XVIIIe siècle, les plasticiennes, on l'a vu, constituent environ 10% de la population des artistes mais, en dehors de ces quelques figures d'académiciennes particulièrement exposées, les artistes femmes restent globalement peu visibles. On peut voir deux raisons à cette situation. La première est directement liée à leur condition de femme et à la division sexuelle du travail puisque, au-delà même de la tendance fréquente à travailler à plusieurs sur les mêmes œuvres qui concerne tous les ateliers d'artistes de cette époque, les plasticiennes semblent, plus souvent que les hommes, cantonnées à des tâches « ingrates » ou invisibles (telles que la primo-formation des jeunes) qui les maintiennent dans l'ombre du chef de l'atelier familial. La seconde raison est, nous semble-t-il, à rechercher dans la configuration du marché de l'art dans le dernier tiers du XVIIIe siècle. En effet, l'abolition de l'Académie de Saint-Luc et la « libéralisation » du métier d'artiste en 1777 ne s'accompagnent pas pour autant d'un desserrement du contrôle de la Direction générale des Bâtiments. Autrement dit, si chacun·e peut alors se faire artiste, la domination de l'Académie et les privilèges accordés à ses membres (dont le monopole du Salon et de l'enseignement du nu)

---

[83] S. Lely, « Des femmes d'exception : l'exemple de l'Académie royale de peinture et de sculpture », in D. Naudier et B. Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle,* Paris, L'Harmattan, 2007, pp.33-34. Soit l'équivalent de 240 000 euros, en suivant toujours les estimations de Sabine Chaouche. Ce portrait fut détruit en 1792 dans l'atelier de Labille-Guiard.

[84] J.-F. Méjanès, *Maurice Quentin Delatour. Portrait de la marquise de Pompadour*, Paris, RMN, 2002 et T. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven and London, Yale University Press, 1985, pp.11-12.

conduisent à des tensions au sein du monde de l'art que la politisation induite par les événements révolutionnaires va contribuer à faire éclore. En attendant, néanmoins, c'est une sorte d'invisibilisation globale qui frappe les artistes libres – qu'ils soient hommes ou femmes – qui ont alors quasiment tous les droits, sauf celui d'exposer. Cette conjonction paradoxale de la libéralisation du statut des artistes et du maintien d'un marché de l'art sous contrôle royal est au fondement de ce qu'on peut appeler, comme Nathalie Heinich, le « régime académique »[85].

En effet, si l'annuaire des artistes de 1786 (*Tableau général de MM. les maîtres peintres, sculpteurs, doreurs et marbriers*) montre que, en dépit des changements de statut de la corporation, la population d'artistes actifs à Paris est restée stable[86], la disparition de l'Académie de Saint-Luc pose un problème de taille pour ses anciens membres : le monopole d'exposer étant désormais détenu par l'Académie royale, il leur est, en effet, impossible non seulement de montrer leurs œuvres, mais également de tenir boutique (ce qui, le cas échéant, les mettait dans l'obligation de se mettre sous la tutelle de la corporation réformée des peintres artisans, comme on l'a vu plus haut à propos des sœurs Surugue). Aussi dès la suppression de la guilde par Turgot, deux artistes – Jean-Antoine de Peters, un miniaturiste originaire de Cologne, élève de Greuze, ainsi qu'Antoine Marcenay de Ghuy, un graveur – initient l'organisation d'une exposition annuelle ouverte à tous les artistes, anciens membres de l'Académie de Saint-Luc ou non. La première a lieu dès 1776 au Colisée, en dépit du mauvais état du bâtiment[87]. Une soixantaine d'artistes exposent environ 200 œuvres, parmi lesquelles quelques ouvrages de maîtres anciens : Rembrandt, Van Dyck ou Poussin. L'idée de ne montrer *que* des artistes contemporains reste, en effet, clairement associée au Salon de l'Académie royale. On ne sait comment cette exposition a été accueillie : la réception critique est absolument désastreuse d'après Jean Châtelus[88], mais pour Jean Locquin, celle-ci est très positive

---

[85] N. Heinich, *Être artiste,* Paris, Klincksieck, 1996.

[86] Le nombre d'artistes y apparaît sensiblement le même que douze ans auparavant (J. Guiffrey, *Histoire de l'Académie, op. cit.*, pp.18-19).

[87] Le Colisée était un « vauxhall », c'est-à-dire un édifice public où se donnaient des spectacles, des bals et des concerts, inspiré de ce qui se faisait alors en Angleterre. Le bâtiment était constitué de plusieurs salles reliées à une vaste rotonde centrale. Construit à l'origine pour abriter les festivités liées au mariage du dauphin et de Marie-Antoinette (en fait, il n'était pas terminé pour l'événement), il est situé sur les Champs-Élysées, au niveau de l'actuelle rue du Colisée : il n'en reste aujourd'hui qu'un pavillon donnant sur le rond-point. Achevé en 1770, le Colisée connaît quelques années fastes au cours desquelles il était un lieu de sociabilité recherché, le « rendez-vous de tous les jeunes élégants de Paris ». Mais le bâtiment, dont l'entretien coûte cher, est peu à peu déserté, et la compagnie qui en assure l'exploitation fait faillite en 1780. En 1776, quand le Colisée est investi par les anciens artistes de l'Académie de Saint-Luc, la rumeur annonçait déjà son effondrement imminent (A.-C. Gruber, « Les Vauxhalls parisiens au XVIIIe siècle », *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, 1971, pp.125-143).

[88] J. Châtelus, *Peindre à Paris, op. cit.*, pp.156-157.

et s'accompagne d'une réelle affluence du public[89]. Probablement plus proche de la réalité, Jules Guiffrey a du mal à se prononcer sur la réception de cette exposition[90]. Il reprend les moqueries des *Mémoires secrets* sur cette exposition présentée comme une « charlatanerie » de la part des exploitants du Colisée, tout en admettant que l'événement a dû avoir un succès suffisant pour qu'on envisage de le réitérer l'année suivante, en y ajoutant le projet d'offrir des prix (sous la forme de commandes) aux auteurs des œuvres les plus remarquables[91]. Toutefois, la seconde exposition du Colisée, annoncée l'année suivante, est officiellement interdite par le comte d'Angiviller, afin de ne pas enfreindre le monopole d'exposer détenu par l'Académie. Peu après – signe que le besoin d'exposition se fait pressant parmi les artistes – un peintre propose au Directeur général des Bâtiments un projet « d'exposition continuelle et de vente publique de tableaux ». L'auteur de cette initiative est convaincu que cinq cents artistes pourraient en vivre, mais le refus de l'administration royale ne se fait pas attendre :

> « Il [l'auteur du projet] est dans une erreur très grande puisque tous les peintres et sculpteurs de la ci-devant académie de Saint-Luc ayant quelque mérite médiocre montaient à peine à 160, et quels peintres que quelques-uns d'entre eux ! Je serais même bien fâché qu'on pût compter à Paris 500 jeunes peintres ou sculpteurs. Que ferait-on du déluge de productions dont on serait inondé ? »[92]

Le comte d'Angiviller,

« le plus vertueux des hommes »[93]

Réputé pour sa droiture, issu de la noblesse d'épée et proche, par son éducation militaire et ses premières charges auprès du Dauphin (le père du futur Louis XVI), des « dévots » à la Cour, Charles-Claude Flahaut de la Billarderie, comte d'Angiviller (1730-1809) est néanmoins en contact, par l'intermédiaire de Turgot (un ami de longue date) et de son épouse, fille d'un fermier général, avec les milieux éclairés et les cercles physiocrates[94]. Le Directeur général des Bâtiments incarne ainsi un compromis particulièrement original entre le courant progressiste et les tenants d'un État absolutiste et rigoureusement catholique. Il met

---

[89] J. Locquin, *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIe siècle*, Paris, 1912, cité in M. Ivens, *Le Peuple-artiste, cet être monstrueux. La communauté des pairs face à la communauté des génies*, Paris, L'Harmattan, 2002, p.217.

[90] J. Guiffrey, *Livret de l'Exposition du Colisée…, op. cit.*, pp.14-15.

[91] Les *Mémoires secrets pour servir à l'histoire de la République des Lettres en France depuis 1762 jusqu'à nos jours* sont une chronique anonyme de la vie politique et culturelle parisienne, menée de 1762 à 1787, et attribuée à Louis Petit de Bachaumont (1690-1770), un érudit proche de la Cour qui fut médecin du Dauphin. Mais les *Mémoires secrets* seraient, en fait, dus à Pidansat de Mairobert (1707-1779), fonctionnaire à la Cour, censeur royal et écrivain, proche de Restif de la Bretonne. Lui aurait succédé un avocat, Mouffle d'Angerville (1728- 1795).

[92] Lettre du comte d'Angiviller datée de 1780 et citée par J. Châtelus, *Peindre à Paris, op. cit.*, p.150.

[93] M. de Barberey, *Correspondance et souvenirs du comte de Neuilly*, Paris, Douniol, 1865, p.6.

[94] Sur les relations entre d'Angiviller et Turgot, voir T. Crow, *Painters and public life, op. cit.*, pp.185-190.

rapidement en place une politique de réforme de l'Académie en lançant un vaste programme de commandes officielles dont l'objectif est, clairement, de renouveler la peinture d'histoire et de redonner sa gloire passée à l'École nationale. Il a alors la chance, que n'eurent pas ses prédécesseurs, de bénéficier de l'arrivée dans le monde de l'art, à ce moment, d'une génération de jeunes artistes ambitieux : Vincent, Ménageot, Suvée, Peyron, Regnault, David, tous lauréats du Grand Prix. Ces artistes, qui ont tous passé plusieurs années à Rome où ils étaient en relation avec la communauté très active de collectionneurs et de mécènes férus d'Antiquité, sont les véritables introducteurs du néoclassicisme en France[95]. Pour mettre en œuvre son ambitieux programme dès la fin des années 1770, d'Angiviller ne se prive pas de jouer sur la rivalité qui, inévitablement, oppose ces nouveaux peintres d'histoire. Assumant une relative impopularité dans le monde de l'art à partir du milieu des années 1780, le comte d'Angiviller pâtit beaucoup de son association avec le Premier peintre du Roi, J.-B. Pierre, qui incarne alors les privilèges et les aberrations du système académique. Autoritaire et inflexible dans ses tentatives de réforme du monde de l'art pour une régénération du « grand genre », peu loquace en société, le Directeur général des Bâtiments doit l'essentiel de ses relations dans le monde des arts et des lettres au salon, extrêmement populaire dans les milieux cultivés, que tient son épouse pendant plus de vingt ans et qui fait d'elle une personnalité incontournable de la sociabilité cultivée dans les dernières années de l'Ancien Régime[96].

Malgré les frustrations des artistes qui se manifestent dans de tels projets ou dans les différentes tentatives de contournement de la domination académique qui marquent les années 1770-1780 (nous y revenons plus loin), l'administration royale tente, tant bien que mal, et sans hésiter à avoir recours à la force publique, de faire respecter les privilèges académiques. Nous allons voir en effet que, compte tenu des circonstances dans lesquelles se déroule son mandat, le comte d'Angiviller se montre bien plus préoccupé que ses prédécesseurs, par l'augmentation du nombre de peintres et par l'engouement d'un public non initié pour les beaux-arts, car il craint le désordre et, surtout, le nivellement par le bas de l'École nationale. C'est dans cette perspective – *contenir* (dans tous les sens du terme) la population des artistes pour que se mette en place une émulation efficace – qu'il faut comprendre toutes ses mesures à l'encontre des différentes initiatives qui visent à entamer les

---

[95] Sur ce milieu cosmopolite, marqué par la triple influence du cardinal Albani, de son secrétaire J.-J. Winckelmann et du peintre A.-R. Mengs, voir A. Boime, *Art in age of Revolution,* Chicago University Press, 1987*,* chap.2 et F. Haskell, *La Norme et le caprice,* Paris, Flammarion, 1993. Sur le terme « néoclassique », cf. H. Honour, *Le néoclassicisme,* Paris, Livre de Poche, 1998 (1968). H. Honour explique ainsi que l'adjectif est, en fait, un terme péjoratif inventé au milieu du XIXe siècle pour désigner le « retour à l'antique » qui caractérise les tableaux – jugés froids et impersonnels – de la fin de l'Ancien Régime.

[96] Elisabeth-Josèphe de la Borde est la fille d'un fermier général de Bordeaux, parent éloigné de la Pompadour. Elle épouse Gérard Binet, baron de Marchais, en 1747, et fait salon chez elle, rue de l'Oratoire (près du Louvre), dans les années 1770 : de nombreux artistes, politiques, écrivains se rendent chez elle régulièrement (cf. L. Auricchio, *Portraits of impropriety…, op. cit.,* p.114) A cette époque, il est de notoriété quasi-publique qu'elle entretient une liaison avec le comte d'Angiviller, qui dura 15 ans. Louis XVI aurait d'ailleurs accordé à son Directeur général des Bâtiments un hôtel particulier mitoyen du jardin des Binet. Veuve en 1780, Mme Binet devient la comtesse d'Angiviller en 1781. Signe de sa popularité extrême dont le souvenir perdure dans le premier XIXe siècle, la notice biographique qu'on lui consacre dans la *Biographie universelle* de Louis Michaud est trois fois plus longue que celle de son époux, qui fut pourtant à la tête de la politique culturelle et artistique de la monarchie pendant vingt ans.

monopoles académiques. Rappelons que la réception à l'Académie royale n'est pas soumise à un quota ni pour les hommes, ni (jusqu'en 1783 – on y reviendra) pour les femmes. Aussi, théoriquement, tout·e artiste dont les talents sont jugés suffisants, peut y prétendre. Dans cette logique, l'Académie n'est que le regroupement des artistes les plus talentueux, ce statut d'élite justifiant, par conséquent, l'accord de privilèges et de monopoles, au risque qu'il devienne finalement compliqué de faire carrière en dehors de l'Académie. Pour d'Angiviller, le statut d'académicien constitue logiquement, le but de toute carrière artistique. Du point de vue des artistes « libres » toutefois, ce raisonnement présente une faille. En effet, l'Académie royale telle qu'elle fonctionne dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, est loin de remplir parfaitement ce rôle de consécration suprême. Le strict respect de la hiérarchie des genres et la primauté écrasante donnée à la peinture d'histoire, ainsi qu'une forte tendance à la reproduction qui, dans certaines familles, transforme le statut d'académicien en une sorte de titre patrimonial, transmis de génération en génération, font que l'élection à l'Académie royale, loin d'être un *droit* pour tous les artistes les plus talentueux, est, en réalité, toujours perçue par la majorité des artistes comme un privilège qui s'hérite plus qu'il ne se gagne, et dont la légitimité serait tout sauf évidente[97]. Pourtant, dans la logique du système académique, le Salon est censé répondre à tous les besoins, en matière d'exposition. Or – et ce sera l'objet du chapitre suivant – le paradoxe de cette époque est que l'on assiste alors à un extraordinaire développement du goût pour les beaux-arts, à l'apparition de la notion de « public » et à l'émergence de la critique d'art. Ainsi, comme on va le voir, « la soif de nouveautés qui caractérise le monde de l'art à la fin du XVIIIe siècle se heurte en règle générale à de fortes résistances de la part des pouvoirs officiels, le lieutenant général de police de Paris, Lenoir, servant (…) de bras séculier au Directeur général [des Bâtiments]. »[98]

---

[97] C. Guichard, « Arts libéraux et arts libres », *art. cit.*, p.55. On retrouve ces critiques dans les multiples rapports produits durant la Révolution dans le but de réformer le fonctionnement de l'art sur une base plus égalitaire. Voici ce que le député Barère de Vieuzac, par exemple, écrit en 1791 à ce propos : « L'Académie, arbitre unique de tous les talents et dispensatrice des réputations, eut exercé une autorité arbitraire sur des arts qui ne vivent que d'opinion et qui ne prospèrent que par liberté. Placée à la source de toutes les faveurs et de tous les moyens d'encouragement, cette corporation en a fait le patrimoine particulier de ses membres à tel point que cette classe privilégiée d'artistes s'était fait la loi de ne souffrir, dans la salle d'exposition du Louvre, qui devait naturellement s'ouvrir à tous les talents, aucun autre concurrent que ceux auxquels l'initiative académique conférait la patente du talent ou du génie. Il y a quelques année que les artistes non privilégiés se réfugièrent au Colisée ; une lettre de cachet en interdit l'usage. » (S. Lacroix, *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution,* 2e série, t. IV, 21 juin-31 juillet 1791, Paris, L. Cerf, 1905, pp.636-637).

[98] J. Châtelus, *Peindre à Paris, op. cit.*, pp.156-157.

I – 2. « FUREUR TABLEAUMANIQUE » ET APPARITION D'UN PUBLIC POUR L'ART[99]

> « Les arts sont à la mode, et il est de saison d'en écrire. »[100]
> « Le goût des sciences et des arts a gagné tous les États. On veut savoir tout, ou plutôt parler de tout, et ne paraître ignorer rien. »[101]

I – 2. 1. Le nouvel intérêt pour l'art contemporain et ses conséquences sur le marché éditorial

La seconde moitié du XVIIIe siècle, à Paris, est incontestablement marquée par un essor inédit du goût pour l'image et, plus particulièrement, par une véritable vogue des beaux-arts[102]. Cet intérêt pour l'art dans toutes ses occurrences (visites d'expositions, augmentation du nombre de publications spécialisées, essor du « collectionnisme » et même de la pratique artistique par les particuliers) doit être replacé dans le contexte plus général d'un développement du goût pour les beaux-arts au-delà des élites fortunées jusque là seules concernées par l'économie des « biens

---

[99] « Fureur tableaumanique » est une formule du Premier peintre du Roi, Jean-Baptiste Pierre, rapportée par Jean Locquin (*La peinture d'histoire*…, *op. cit.,* p.63).

[100] C.-N. Cochin (secrétaire de l'Académie royale de peinture et de sculpture), *Recueil de quelques pièces concernant les arts, extraits de plusieurs Mercures de France,* Paris, Ch. Ant. Jombert, 1757, p.51.

[101] A.-J. Pernety, *Dictionnaire portatif de Peinture, Sculpture et Gravure avec un traité pratique des différentes manières de Peindre*, Paris, Bauche, 1757 [reprint Genève, Minkoff, 1972], p.iv.

[102] Nombreux sont les travaux qui reviennent sur le dynamisme culturel qui caractérise Paris dans les années 1750-90. Pour ce qui concerne, plus particulièrement, les beaux-arts, outre les recherches déjà citées sur l'apparition des grands collectionneurs et de l'amateurisme artistique, voir D. Roche, *Le Peuple de Paris,* Paris, Fayard, 1988 (1981), p.300 *sqq.* ; D. Poulot, *Une histoire des musées en France XVIIIe- XXe siècle,* Paris, La Découverte, 2005 ; P. Bourdin, « Un public d'amateurs dans la France moderne ? », in J.-L. Jam (dir.), *Les Divertissements utiles. Des amateurs au XVIIIe siècle,* Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2000, pp.87-108 ; W. Ray, « Talking about Art. The French Royal Academy Salons and the Formation of the Discursive Citizen », *Eighteenth-century Studies,* vol.37, n°4, 2004, pp.527-552 ; J. Châtelus, *Peindre à Paris…, op. cit.* ; D. Crow, *Painters and public life,… op. cit.* ; A. Boime, *Art in an age of Revolution…, op. cit.* ; O. Glorieux, *A l'enseigne de Gersaint…, op. cit.* ; P. Michel, *Le Commerce du tableau…, op. cit.* On retrouve, en outre, un mouvement comparable à Londres, Rome ou Saint-Pétersbourg entre le milieu du XVIIIe et la fin du XIXe siècle. Cf. J. Van Horn Melton, *The Rise of the Public in Enlightenment Europe,* Cambridge University Press, 2001 (pour une comparaison entre Londres et Paris) et C. Charle et D. Roche (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.

symboliques ». On voit ainsi émerger, selon des modalités comparables, la notion de public dans le domaine de la musique[103], dans celui du théâtre[104], mais aussi dans celui de l'édition littéraire[105]. Or, le succès de ce qu'on appelle alors les « arts ayant le dessin pour base » (peinture, gravure, sculpture et architecture) présente deux particularités : il s'affirme en quelques décennies et touche, plus ou moins directement, toutes les couches sociales qui se côtoient à Paris, par un processus d'acculturation large et progressive. Il est évidemment toujours extrêmement difficile de distinguer les origines d'un phénomène aussi vaste et multiforme que l'essor de l'intérêt pour les productions artistiques, mais il semblerait que cet intérêt nouveau – ou plutôt l'extension de cet intérêt à de nouvelles couches de la population – prend son origine dans la croissance de la demande artistique à Paris, provoquée par le retour dans la capitale des élites qui délaissent progressivement Versailles et réinvestissent des hôtels particuliers qu'il faut entièrement redécorer au goût du jour. La Cour perd, en effet, de son influence en matière culturelle et artistique dans la seconde moitié du siècle. Au début des années 1780, Louis-Sébastien Mercier affirme que Versailles n'est plus peuplée que de domestiques et de fonctionnaires[106]. De plus, ce déplacement du centre de gravité de la commande artistique vers Paris a été largement facilité par un contexte économique et social favorable : en dépit de la Guerre de Sept ans (1756-1763) et en dehors de la crise économique de la fin des années 1760, la seconde moitié du siècle est une période de stabilité monétaire et d'expansion commerciale, dont la conséquence immédiate est une

---

[103] Voir, par exemple, James H. Johnson, « Musical Experience and the Formation of a French Musical Public », *Journal of Modern History,* vol.64, n°2, June 1992, pp.191-226 ; W. Weber, « L'institution et son public. L'Opéra à Paris et à Londres au XVIIIe siècle » *Annales ESC,* vol.48, n°6, 1993, pp.1519-1539 ou S. Serre, « 'On ne peut vivre à Paris sans Opéra' Pratiques musicales et pratiques patrimoniales à l'Opéra de Paris au Siècle des Lumières », in *Musique/Patrimoine. Des expériences culturelles urbaines,* Marseille, SHADYC-CNRS/EHESS, 2008, art. en ligne.

[104] Voir H. Lagrave, *Le théâtre et le public à Paris 1715-1750,* Paris, Klincksieck, 1972 ; H. Merlin, « Figures du public au 18e siècle : le travail du passé », *Dix-huitième siècle,* 23, 1991, pp.345-356 ; J. S. Ravel, « Seating the Public : Spheres and Loathing in the Paris Theaters 1777-1788 », *French Historical Studies,* vol.18, n°1, Spring 1993, pp.173-210, ainsi que *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture (1680-1791)*, Cornell University Press, 1999 et « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIIIe siècle », *RHMC*, n°49-3, 2002, pp 89-118.

[105] R. Darnton, *Bohème littéraire et Révolution : le monde des livres au XVIIIe siècle*, Paris, Ed. de l'EHESS, 1983 et *Édition et sédition : l'univers de la littérature clandestine au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1991 ; R. Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, 1990.

[106] L. S. Mercier, *Tableau de Paris,* Paris, Pagnerre & Lecou, 1853, p.380 (« … Versailles qui n'est qu'un appendice de la monstrueuse ville [Paris] »). En outre, d'après les données de l'architecte Jean-François Blondel, on constate que le nombre d'aristocrates ayant une résidence permanente à Versailles s'est brutalement réduit entre 1750 et 1780, puisque l'on serait passé de 226 appartements de maîtres en 1756, à 188 vingt-cinq ans plus tard (C. Bailey, *Patriotic Taste…, op. cit.*, p.290, n.29).

augmentation notable du niveau de vie moyen à Paris[107]. La commande privée connaît une véritable explosion et absorbe par conséquent, durant toute la seconde moitié du siècle, la plupart des peintres avec des portraits, des paysages, des scènes pittoresques ou domestiques, etc. au détriment de la « Grande Peinture », moins demandée et moins lucrative, dont les autorités se désolent qu'elle soit ainsi abandonnée au profit de genres mineurs, qui n'aident en rien à redonner sa gloire passée à l'École nationale.

Stimulé par une demande croissante, le nombre d'artistes actifs augmente continûment. En réalité, Antoine Schnapper a montré que la hausse de la population des artistes (en prenant ce mot au sens le plus large, depuis les artisans du décor peint ou sculpté, jusqu'aux artistes de Cour) avait commencé à la fin du siècle précédant et « correspondait nécessairement à une extension du marché puisqu'on ne constate nul appauvrissement de la profession »[108]. Mais, si leur nombre croît donc régulièrement, on constate également que leur activité évolue fortement à partir des années 1750. En effet, tandis qu'au XVIIe siècle, les commandes les plus prestigieuses et les plus lucratives consistent dans la réalisation de grands programmes décoratifs pour les intérieurs des grandes demeures (palais, hôtels particuliers, etc.), le siècle suivant voit s'instaurer progressivement la prépondérance de la commande de tableaux de chevalet. Réalisées en moins de temps qu'un grand décor mêlant fresques et stucs, les toiles sont plus maniables, moins chères et circulent donc beaucoup plus aisément. Commandées ou achetées, collectionnées, revendues, les peintures présentent des tailles et des sujets suffisamment variées pour intéresser une clientèle potentielle beaucoup plus large qu'auparavant. Ainsi, les ventes publiques d'art sont de plus en plus nombreuses : estimées à cinq par an entre 1750 et 1760, puis à quinze par an entre 1761 et 1770, leur nombre s'élève à une quarantaine par an dans les années 1780[109].

---

[107] Daniel Roche (*Le Peuple de Paris…, op. cit.*, chap. II « Fortunes et infortunes populaires ») montre toutefois qu'à Paris, la nette amélioration du niveau de vie des couches « moyennes », qui sont plus nombreuses au cours du XVIIIe siècle, doit être relativisée par une réelle paupérisation des franges les plus dominées des classes populaires (les ouvriers et salariés sans qualification, notamment). Voir également R. Abad, *Le grand marché. L'approvisionnement alimentaire de Paris sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 2002.

[108] Ainsi, plusieurs indices témoignent de cet essor, comme « le développement de la fabrication et du commerce des cadres, marqué par (…) l'apparition de stocks considérables de cadres (jusqu'à 3 ou 4000) chez des maîtres peintres sculpteurs et marchands ; l'apparition aussi vers 1680 de peintres marchands consacrés au commerce des toiles et des couleurs (…) [De plus] les Parisiens s'étaient emparés d'une bonne partie du marché national. » (A. Schnapper, *Le métier de peintre…, op. cit.,* p.151).

[109] M. Ivens, *Le peuple-artiste…, op. cit.*, pp.208-209 et O. Glorieux, *A l'enseigne de Gersaint…, op. cit.*, p.408. La mode des ventes publiques avec catalogues imprimées a notamment été introduite en France par le marchand Edmé-François Gersaint, qui l'avait adapté de ce qui se faisait alors aux Pays-Bas.

Directement liée à l'essor de la demande, on assiste également à une augmentation du nombre de marchands de tableaux, ou plutôt à une « dignification » de cette activité traditionnellement exercée soit par des artistes relativement médiocres soucieux de diversifier leur activité, soit par les marchands merciers[110]. De plus, « [l]a place grandissante du commerce de l'œuvre peinte dans les attributions des membres de la maîtrise est révélée par le fait que deux 'marchands de tableaux' furent élus directeurs-gardes de l'Académie de Saint-Luc entre 1728 et 1765, Pierre-François Beaumont en 1746 et Pierre Rémy en 1753. »[111] Au milieu des années 1770, l'abbé Lebrun liste plus de 35 marchands de peintures et d'estampes à Paris et, dix ans plus tard, les quatre plus riches d'entre eux ont fait construire de véritables galeries. C'est ainsi le cas d'Alexandre-Joseph Paillet (1743-1814) et, surtout, de Jean-Baptiste-Pierre Lebrun (1748-1813) dont la renommée et l'insertion dans les cercles mondains les plus proches du pouvoir (notamment grâce à son épouse, alors portraitiste de la Reine) sont si assurées qu'il propose au Directeur général des Bâtiments, à la fin des années 1780, d'organiser, à ses frais et dans ses propres locaux, des expositions publiques régulières, ouvertes à tous les artistes qui le souhaitent (propositions qui sont évidemment refusées, en raison du monopole académique du droit d'exposer). Avec Lebrun, l'objet d'art devient, plus explicitement que jamais, un investissement aussi honorable que rentable :

> « Soit que l'on achète par goût ou par spéculation, il est agréable d'être assuré pendant sa vie d'une jouissance qui ne doit pas être troublée par la crainte de perdre un numéraire considérable (…) Et l'on jouit d'un avantage que l'homme policé désire toujours, celui de jouir et d'accroître sa richesse. »[112]

---

[110] « [L]a définition concise des membres de cette corporation par Diderot '*Faiseurs de rien, marchands de tout*', reste la meilleure. Eux qui ont tant œuvré pour la réussite et la réputation des arts décoratifs du XVIIIe siècle pouvaient en effet vendre tout ce qu'un client recherchait pour se meubler, mais leurs activités étaient bien plus riches et larges, ne se limitant pas uniquement à la revente de produits finis. » Ils tiraient leur utilité du strict cloisonnement des activités artisanales (et artistiques) sous l'effet des règlements des corporations qui rendaient nécessaire l'intervention du marchand mercier pour coordonner les différents métiers dans la création d'un meuble ou d'un objet commandé. (T. Wolvesperges, « Les marché des meubles et objets d'art dans les premières années du XIXe siècle. Maëlrondt, le dernier des marchands merciers », in M. Preti-Hamard et P. Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, PUR/INHA, 2005, pp.208-210). Sur ces marchands polyvalents, voir aussi P. Verlet, « Les commerce des objets d'art et le commerce des marchands merciers à Paris au XVIIIe siècle », *Annales ESC*, vol. 13, n°1, 1958, pp.10-29.

[111] P. Michel, *Le commerce du tableau…, op. cit.*, p.34.

[112] J.-B.-P. Lebrun, *Introduction au catalogue de la vente Poullain*, 15 mars 1780, pp.xiv-xv.

Enfin, avec l'explosion du marché des objets d'art, la seconde moitié du siècle est aussi caractérisée par l'essor du « collectionnisme » en France[113]. Krzysztof Pomian estime ainsi que le nombre de collectionneurs à Paris passe d'environ 150 entre 1700 et 1720, à plus de 500 entre 1750 et 1790, tout en soulignant que son estimation est une hypothèse basse, les chiffres réels devant être plus élevés[114]. Toutefois, les collections d'art « contemporain » sont encore extrêmement rares : les toiles les plus recherchées, donc les plus coûteuses, restent les œuvres des maîtres de la Renaissance italienne ou du classicisme français. Sous l'influence des réformes du comte d'Angiviller et des appels au patriotisme en matière artistique, quelques collectionneurs parmi les plus riches, commencent néanmoins, au cours des années 1770-1780, à s'intéresser plus particulièrement aux créations modernes de l'École française[115].

Toutefois, la petite élite des amateurs éclairés et des commanditaires n'a plus le monopole de l'intérêt pour l'art, ainsi qu'en témoigne l'apparition de publications de plus en plus nombreuses d'ouvrages de vulgarisation et de périodiques spécialisés. Les questions artistiques sont présentes de plusieurs manières dans la presse : commentaires sur les expositions en cours, courrier des lecteurs ou encarts publicitaires rédigées par les artistes eux/elles-mêmes. Chaque numéro du *Journal de Paris,* du *Mercure de France* ou du *Journal général de France* contient ainsi ce type d'annonces. Mais surtout, à partir de 1750, des périodiques spécialisés commencent à paraître. Ainsi le *Censeur hebdomadaire,* puis *L'Avant-Coureur* **[Ill. 1]**qui prend sa suite, traitent d'arts, de littérature et de sciences, et se veulent une sorte de bulletin hebdomadaire de l'actualité culturelle parisienne. On peut y prendre des nouvelles des artistes ou des savants les plus célèbres, y consulter les annonces d'expositions collectives ou individuelles, les ventes de tableaux anciens ou contemporains, les offres de cours des maîtres à dessiner avec le coût de leur leçon, les annonces de parutions d'ouvrages spécialisés, etc. D'autres hebdomadaires paraissent, parmi lesquels *L'Almanach des Muses,* d'abord exclusivement littéraire, qui s'ouvre peu à peu à la thématique des beaux-arts, ou la *Feuille nécessaire contenant divers détails sur les Sciences, les Lettres et les Arts* (dont le titre est généralement abrégé en « Feuille nécessaire ») qui, en une dizaine de pages, couvre l'actualité de domaines aussi divers que le droit, la théologie, la médecine, les « Livres nouveaux » ou la

---

113 K. Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987 et surtout C. Guichard, *Les Amateurs d'art…, op. cit.* Voir aussi, pour la période antérieure : A. Schnapper, *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, 1988.

114 K. Pomian, « Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIIIe siècle », *Revue de l'art,* n°43, 1979, p.23 *sqq.*

115 C. Bailey, *Patriotic Taste…, op. cit.* Ces collectionneurs « patriotes » (pour reprendre l'expression de Bailey) sont Lalive de Jully, l'abbé Terray ou le comte de Vaudreuil. Ce dernier était personnellement conseillé, dans ses achats, par Élisabeth Vigée-Lebrun au début des années 1780 (*Ibid.*, p.178).

« Peinture, Sculpture et Gravure ». On ne connaît malheureusement rien du lectorat de ces publications, mais la concurrence entre ces périodiques est telle que l'on n'hésite pas à se critiquer et à se prendre à partie, d'une revue à l'autre. Dans l'un de ses numéros de 1760, le *Censeur hebdomadaire,* qui n'hésite pas à dénigrer ses concurrents et se présente comme une revue originale au ton nouveau (et que l'on pourrait qualifier de cinglant), spécialement destinée à la formation littéraire et artistique des « jeunes gens », affirme par exemple, que la *Feuille nécessaire*

> « a pu être confondue sur le bureau d'un artiste avec les papiers de peu de conséquence, puisqu'on y trouve que tel peintre travaille à tel tableau (…) avec quantité de fausses adresses (…). Nous souhaitons de bon cœur que ces messieurs réussissent mieux cette année (…) mais quelques efforts qu'ils fassent (…), quelque grand nombre d'ateliers qu'ils fatiguent par leurs importantes demandes (…), ils ne parviendront jamais à rendre leur feuille (…) une *feuille nécessaire.* »[116]

A partir des années 1770, la presse est envahie d'annonces concernant la parution d'estampes, « l'indication du prix de souscription [étant] toujours présenté comme extrêmement avantageux, par rapport au futur prix de vente 'normal' »[117]. Le goût pour l'image s'est étendu au-delà des classes sociales les plus aisées, ainsi qu'en témoignent à la fois l'essor du marché de la gravure d'après des toiles connues (contemporaines ou non), et son corollaire : le nombre croissant de procès pour contrefaçons menés par des artistes contre des libraires, des graveurs ou des imprimeurs, au nom de leur droit à contrôler les reproductions de leur œuvre[118]. Ainsi, lorsqu'on n'a pas les moyens de « s'offrir » une toile, on se tourne vers l'estampe. C'est la raison pour laquelle les annonces de parution mettent généralement en avant comme une qualité de la gravure, sa ressemblance extrême avec une peinture : dès lors, plus une estampe est susceptible d'être confondue avec un tableau, plus son prix augmente.

Des contrats spéciaux sont, dès lors, signés entre graveurs/imprimeurs et artistes, les imprimeurs obtenant ainsi le monopole de la reproduction des œuvres contre une rente versée à l'artiste. C'est le cas de Greuze, par exemple, qui tire une bonne partie de ses revenus de la vente des droits de reproduction aux imprimeurs. Il faut néanmoins attendre la Révolution pour que l'on

---

[116] La citation provient de J. Châtelus, *Peindre à Paris, op. cit.*, p.121. Voir aussi E. Hatin, *Histoire politique et littéraire de la presse en France,* t. III, Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1859, p.76 *sqq.* et sur la polémique avec la *Feuille nécessaire,* p.170 *sqq.*

[117] J. Châtelus, *Peindre à Pari…, op. cit.*, p.36.

[118] Sur les procès, voir notamment K. Scott, « Authorship, the Académie and the Market in Early Modern France », *Oxford Art Journal,* vol.21, n°1, 1998, pp.29-41. Pour le développement du goût pour les images hors des classes dominantes, voir T. Crow, *Painters and Public Life, op. cit.* ; D. Roche, *Le Peuple de Paris, op. cit.,* p.300 *sqq.*

tente d'harmoniser la situation des artistes sur ce point, en promulguant la première loi régissant le droit de reproduction pour tous les créateurs, le 19 juillet 1793[119].

Les artistes de tous les niveaux mettent ainsi à profit la presse pour y faire paraître leur propre « publicité » de plus en plus souvent au fur et à mesure qu'on avance dans le siècle. A lire ces petites annonces, on constate rapidement la place importante que tiennent les femmes dans la pratique professionnelle de l'art, que ce soit en association avec un homme de leur famille – puisque comme on l'a rappelé plus haut, les ateliers sont généralement mixtes et familiaux[120] – ou individuellement. Les plasticiennes sont en effet nombreuses à utiliser la presse pour faire connaître leurs ouvrages ou leurs offres de services, y compris dans les domaines artistiques les moins « féminins ». En voici un exemple, parmi de nombreux autres, tiré de la section « Gravure » de l'*Avant-Coureur* :

> « Les médailles, les pierres gravées sont reconnues pour être les plus sûrs et les plus authentiques monuments de l'histoire ancienne. (…) Une habile artiste, nièce, élève et héritière du sieur *Malaper*, connu par son mérite dans ce genre de travail, Mlle *Feloix*, possède le précieux secret de transporter l'empreinte de telle pierre, médaille ou toute autre pièce gravée, sur une pierre de composition, qui résiste au feu et est susceptible d'un très beau poli, avec une précision si singulière que la copie peut à peine se distinguer de l'original, et cette copie est au-dessus de toutes celles qu'on a essayé d'en faire jusqu'à elle. Pour s'en convaincre, les curieux n'ont qu'à comparer la gravure de Mlle *Feloix* avec celle de ses contrefaiseurs. On peut voir chez elle une collection de 1500 pierres gravées d'après les antiques qui sont dans le Cabinet du Roi et chez plusieurs Princes français et étrangers. Le prix de ces pierres est très modique, et va depuis une livre jusqu'à six livres. Au reste, la *Dlle Feloix* ne s'est pas tellement bornée à la copie de l'antique qu'elle ne travaille d'après les morceaux modernes qu'on lui communiquera. En lui envoyant des portraits, médailles, cachets ou armes, gravés sur quelque matière que ce soit, elle en tire des copies très exactes. (…) Mlle *Feloix* s'engage même à enseigner sa manière de travailler aux curieux qui achèteront la collection entière. (…) Sa demeure qui était ci-devant *Faubourg Saint-Jacques* est actuellement *rue de la Comédie française, chez le sieur Jorry, imprimeur.* »[121]

---

[119] K. Scott, « Authorship, the Académie and the Market… », *art.cit.* Le droit d'auteur existait déjà depuis 1777 dans l'espace de production littéraire (R. Chartier, *Les Origines culturelles…, op. cit.*, p. 73 *sqq.*) Voir aussi G. Sapiro et B. Gobille, « Propriétaires ou travailleurs intellectuels ?. Les écrivains français en quête d'un statut », *Le Mouvement social,* n°214, 2006, p.115, et, pour un point de vue plus général sur la question, G. Brown, *Literary Sociability and Literary Property in France, 1775–1793*, Aldershot, Burlington, Ashgate, 2006).

[120] « Le sieur Bresson-Maillard » par exemple, membre de l'Académie de Saint-Luc, qui illustre des livres et dessine des meubles ou des vêtements, précise dans son annonce qu'il travaille avec son épouse et sa fille, à son domicile de la rue Saint-Jacques. Celles-ci assurent d'ailleurs des leçons pour les dames qui souhaitent apprendre à peindre et dessiner (J. Châtelus, *Peindre à Paris, op. cit.*, p.44)

[121] *L'Avant-Coureur,* lundi 23 juin 1760, p.364. Les italiques figurent dans la publication originale.

Ces annonces permettent, de plus, de constater la polyvalence que n'hésitent pas à mettre en avant les artistes, hommes comme femmes, pour gagner leur vie – un témoignage indéniable de leur investissement total dans l'activité artistique, loin de toute pratique amateur – à l'instar de cette « demoiselle du Loran », artiste lyonnaise arrivée à Paris depuis peu, qui se propose de dessiner des broderies, des ornements d'église, des motifs pour étoffes ou tapisseries, qui peint également sur toile ou sur soie, vend des dessins « dont elle a un choix abondant », et propose des leçons aux jeunes filles de dessin ou de peinture, tout cela « à un prix raisonnable »[122].

Pouvoir exposer régulièrement est – évidemment – une nécessité pour *tous* les artistes qu'ils soient au début de leur carrière et éprouvent le besoin de montrer leurs ouvrages pour se faire un nom, ou qu'ils soient plus confirmés et ressentent la nécessité de réveiller ou de maintenir l'intérêt des amateurs pour leur travail. Or, le plus simple pour cela reste d'ouvrir son atelier à qui souhaite le visiter. Mais, sauf pour quelques intimes ou pour les personnages importants, les artistes ne peuvent transformer leur atelier en galerie publique tous les jours : les ateliers eux-mêmes sont souvent exigus, parfois inclus dans leurs logements, collectifs (tous les membres de la famille peuvent y travailler en même temps) ; autrement dit, ils sont déjà, dans la plupart des cas, extrêmement encombrés (cf. encadré pp.58-60). Les expositions privées ont donc généralement lieu soit chez un tiers (le propriétaire de l'œuvre que l'artiste veut montrer, par exemple), soit dans l'atelier même du peintre ou du sculpteur, mais en des occasions bien spécifiques – le plus souvent, pour donner l'occasion au public de voir une toile terminée avant que celle-ci ne soit livrée à son commanditaire et soustraite pour toujours au regard du public[123]. Ainsi, la publicisation de ces expositions peut passer par le bouche-à-oreille – ce qui a l'inconvénient de rendre ces manifestations extrêmement difficiles à connaître et à comptabiliser pour les chercheurs, aujourd'hui. Jean Châtelus mentionne par exemple l'exposition de Pierre-Alexandre

---

[122] Cette annonce est citée par J. Châtelus, *Peindre à Paris, op. cit.,* pp.52-53.

[123] Ainsi, en 1788, Mme de Montpetit qui possédait une technique spéciale, « approuvée par l'Académie des Sciences », pour fixer les toiles sous verre, invite le public à venir voir son dernier tableau, « unique en son genre » ; les visites ont lieu « chez le propriétaire (qui ne permet pas que le tableau soit transporté hors de chez lui) pendant une quinzaine de jours, rue du Gros-Chenet, deuxième porte cochère par la rue de Cléry. » (l'annonce est citée dans J. Châtelus, *Ibid.*, p.34). Notons que la tradition d'exposer chez soi des objets qui ne seront ensuite plus visibles s'étend également aux œuvres de maîtres anciens que l'on vient d'acquérir, ainsi qu'en témoignent plusieurs passages dans le *Journal* du graveur membre de l'Académie royale et célèbre mémorialiste, Jean-Georges Wille (1715-1808), tels que celui-ci à la date du 2 janvier 1762 : « J'ai exposé chez moi le dessin original fait par M. Rigaud, pour la gravure du beau portrait de Bossuet, évêque de Meaux, chef d'œuvre de gravure de M. Drevet le fils. J'ai fait l'acquisition de ce magnifique dessin en vente publique, provenant de la succession de M. Rigaud. Il m'a été fort disputé par les curieux et les amateurs… » (*Mémoires et journal de J.-G. Wille,* Paris, Renouard, 1857, t. I, p.185).

Wille, dont il n'existe qu'une seule trace : son évocation dans la correspondance de ce peintre[124]. Les artistes ont donc sans doute l'habitude de tenir au courant le petit groupe de « leurs » amateurs et de leurs collègues artistes les plus proches[125], de l'achèvement et de l'exposition de leurs dernières productions, à charge des amateurs et des amis de convier telle ou telle autre personne intéressée à la visite de l'atelier. Or, dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, cette pratique du bouche à oreille est de plus en plus fréquemment complétée par l'utilisation de la presse qui permet de publiciser au-delà du cercle de relations habituel les annonces d'exposition particulière. Si l'on en croit le type d'annonces publiées, cette utilisation de la presse est le fait de tous les artistes, quel que soit leur degré de consécration, mais aussi quel que soit leur sexe[126]. Au cours des années 1780, en effet, les artistes femmes sont plus régulièrement mentionnées dans les annonces des périodiques. Par exemple, le nom de Geneviève Brossard de Beaulieu, élève de Greuze et peintre de l'Académie de Saint-Luc apparaît ainsi dans la section des annonces du *Journal de Paris,* dans celles du *Journal Général de France* ainsi que dans le *Mercure de France* qui lui consacre deux articles en 1785 et 1788 : « Mlle de Beaulieu montre avec plaisir ses ouvrages aux personnes que l'amour de l'art conduit chez elle ». Soucieuse de prouver qu'une telle exposition particulière est due non à un hypothétique manque de modestie de sa part, mais bien à la reconnaissance de ses pairs et de ses mécènes, elle ne manque pas de préciser dans l'annonce qu'elle n'a accepté cette publicité que parce qu'elle a « cédé aux instances de différents artistes ou amateurs distingués qui l'ont engagée à donner à ses ouvrages la publicité dont ils les croient dignes ». En 1785, une annonce paraît pour annoncer sa « réception » à l'Académie royale (nous

---

[124] Pierre-Alexandre Wille est le fils du graveur, J.-G. Wille. Le jeune Wille fut élève de Greuze puis de Vien, et agréé à l'Académie royale au milieu des années 1770. C'est à ce moment-là qu'il écrit à son père qu'il ne pourra venir lui rendre visite, comme prévu, « …attendu que je nettoie et dispose mon cabinet pour mon exposition de demain, je n'ai pu rien faire hier ne pouvant remuer mes grandes bordures tout seul et je suis obligé de faire plusieurs courses cet après-midi, entre autres chez M. Beauvarlet à qui j'ai promis de l'avertir la veille de mon exhibition. » (la lettre, issue d'une collection particulière, est citée par J. Châtelus, *Peindre à Paris, op. cit.*, p.35).

[125] Ainsi, le « Beauvarlet » mentionné par P.-A. Wille, est le graveur Jacques-Firmin Beauvarlet (1731-1797).

[126] Les académiciens eux-mêmes ne rechignent pas à avoir recours à la publicité imprimée. En 1773, un peintre aussi consacré que Jean-Marie Vien invite, par voie de presse, les amateurs à venir voir chez lui « plusieurs petits tableaux de cabinet » ainsi qu' « un plafond de toile représentant Zéphyr et Flore » exécuté pour le palais de Louveciennes qui appartient alors à la comtesse du Barry. Il se trouve que celle-ci avait initialement commandé ce décor à Fragonard, mais insatisfaite du résultat qu'elle ne jugeait plus assez au goût du jour, elle avait finalement fait appel à Vien afin qu'il exécute une seconde version « à l'antique » du décor. Vien livre le plafond à la comtesse, mais, cette affaire ayant fait grand bruit, il ne manque pas de l'exposer d'abord aux amateurs et aux curieux (A. Lafont, « A la recherche d'une iconographie « incroyable » et « merveilleuse » : les panneaux décoratifs sous le Directoire », *Annales historiques de la Révolution française,* n°340, 2005, p.9, n.12. Voir aussi J. Châtelus, *Peindre à Paris, op. cit.,* p.30).

verrons que le terme « réception » est quelque peu usurpé dans son cas) et pour féliciter cette peintre qui occupe désormais une « place honorable dans la classe des artistes d'un vrai mérite »[127].

Les périodiques ne constituent cependant pas l'intégralité des publications sur l'art : en même temps que fleurissent les rubriques sur les beaux-arts dans les journaux de cette époque, on assiste au développement d'un « secteur » éditorial qui ne cesse de prendre de l'importance, des années 1750 jusqu'au siècle suivant : le marché des manuels, traités et dictionnaires, adressés à un lectorat non spécialiste mais soucieux d'approfondir ses connaissances en matière de beaux-arts dans le domaine historique, philosophique ou technique[128]. Ainsi, dès les années 1750, il devient relativement courant pour les artistes eux-mêmes de rédiger des traités destinés aux néophytes : Dandré-Bardon, par exemple, professeur de l'Académie royale, publie en 1765 un *Traité de peinture, suivi d'un essai sur la sculpture, pour servir d'introduction à une histoire universelle relative aux Beaux-Arts,* qui est loué par Bachaumont. Mais les ouvrages les plus réédités dans ce domaine sont plutôt le fait d'amateurs, à l'instar du célèbre *Dictionnaire portatif de Peinture, Sculpture et Gravure avec un traité pratique des différentes manières de Peindre* de dom Antoine-Joseph Pernety (1757)[129], de la *Bibliothèque des artistes et des amateurs, en tablettes analytiques et méthodiques, sur les sciences et les Beaux-Arts,* « ouvrage utile à l'instruction de la jeunesse, à l'usage des personnes de tout âge et de tout état » de l'abbé de Petity, prédicateur de la Reine (1766), ou des deux volumes des *Anecdotes des Beaux-Arts* de J.-B. Nougaret (1776), contenant tout ce que la vie des artistes « offre de plus curieux et de plus piquant »[130]. Un autre *Dictionnaire portatif des Beaux-Arts* est publié en 1752 par Jacques Lacombe, un amateur (il se dit avocat) soucieux de faire découvrir l'art et sa terminologie à ses lecteurs. « Le dictionnaire assume alors pleinement son rôle vulgarisateur, hors du cercle des professionnels. La conséquence principale de cette évolution ne se fait pas attendre : le vocabulaire inventorié par Lacombe se révèle alors un instrument de sociabilité. Parler peinture ou sculpture définit une communauté d'intérêt et d'échanges qui trouvera dans les Salons un lieu privilégié d'exercice. »[131] Plus spécialisée, *L'Encyclopédie méthodique* de Lévesque et Watelet (5 vol.,

---

[127] Tous les extraits des annonces concernant Brossard de Beaulieu proviennent de J. Châtelus, *Peindre à Paris, op. cit.*, pp.51-52.

[128] On peut comparer le développement de ce type de publications avec celui des recueils de poésie au XVIIe siècle, tel qu'il a été mis en avant par A. Viala, *La naissance de l'écrivain*, Paris, Minuit, 1985.

[129] Reprint Genève, Minkoff, 1972.

[130] Sur ces ouvrages, voir J. Châtelus, *Peindre à Paris…, op. cit.*, p.123 *sqq*.

[131] P. Griener et C. Hurley, « Une norme en transformation : la sytématique du vocabulaire artistique au XVIIIème siècle », in T. Gaehtgens *et al* (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle,* Paris, Éditions de la MSH, 2001, p.7.

1792) connaît un franc succès si l'on se fie au nombre de ses rééditions, qui continuent tout au long du XIXe siècle. Commencé par le riche amateur Claude-Henri Watelet qui meurt en 1786 avant d'avoir pu l'achever, le manuscrit de cette encyclopédie des beaux-arts est repris par Pierre-Charles Lévesque. « Le but de l'auteur est avant tout de former le spectateur des beaux-arts – de l'initier aux règles du bon goût. Le lecteur apprendra à raisonner plus qu'à jargonner. (…) Pourtant Watelet, comme les grands amateurs du siècle, sait qu'une connaissance des arts est nulle sans la maîtrise des techniques. Il pratique lui-même le dessin et la gravure. Dans son projet initial, la description des techniques [dans le deuxième volume] est donnée tout à la fois comme la partie la plus essentielle, même si l'auteur lui-même admet qu'elle est la plus vulgaire et la plus rébarbative. Cette position aboutit à remettre en cause la distinction opérée par Félibien entre le monde des artistes et le public des amateurs d'art : d'un côté, le grand nombre des contemplateurs cultivés se contente d'une critique d'art abstraite ; de l'autre, les *happy few* s'initient aux arcanes de la pratique, en compagnie des artistes. Un vrai connaisseur doit se mettre à l'école des peintres eux-mêmes. »[132]

Ainsi, pour s'initier à la pratique du dessin ou d'autres techniques artistiques plus élaborées (pastel, peinture, miniature, gravure…), les néophytes ont recours à des traités qui permettent d'approfondir des connaissances rudimentaires en dessin et fournissent des modèles gravés à reproduire pour s'entraîner, à l'instar du grand classique dans ce domaine : les *Premiers éléments de la peinture pratique* de Roger de Piles maintes fois réédités depuis leur première parution, à la fin du XVIIe siècle. Les publications de tels ouvrages se multiplient à partir de 1760. Même en ne prenant que les exemples du pastel et de la miniature, deux techniques largement pratiquées par les femmes et considérées comme « mineures » par rapport à la peinture à l'huile, on constate que les manuels abondent. *L'Ecole de la Miniature, ou l'art d'apprendre à peindre sans maître, et les secrets pour faire les plus belles couleurs* publié anonymement – mais, depuis, attribué à Claude Boutet – en 1672, est encore réédité en 1782, de même que le *Traité élémentaire sur l'art de peindre en miniature* (1788) de Pierre-Noël Violet, peintre du Roi et membre de l'académie de Lille[133].

On voit également nombre de peintres soucieux de publiciser et de rentabiliser une technique de leur invention, à l'image du miniaturiste Romanet qui annonce, dans le *Journal de Paris,* l'ouverture d'une souscription pour faire partager sa découverte : « une composition qui facilite de peindre en miniature dans le genre du lavis » et qui permet de « faire en une heure ce qui en exigeait au moins six ». L'argent de la souscription doit être déposé chez un notaire (dont l'adresse est

---

[132] *Ibid.*, pp.9-11.

[133] J. Châtelus, *Peindre à Paris, op. cit.*, p.62 et 68.

précisée) qui ne le remettra à Romanet que lorsque les souscripteurs « possèderont le secret. »[134] Un tel exemple laisse donc penser qu'il existait une clientèle d'artistes amateurs maîtrisant assez la peinture pour être intéressés par ce type d'offres et prêts à débourser une somme conséquente pour perfectionner leur pratique artistique.

De même pour le pastel qui est plus à la mode encore que la miniature : depuis le milieu du XVIIIe siècle en effet, un nouveau procédé pour fixer les pastels a été inventé de manière à rendre le dessin au pastel aussi définitif qu'une peinture[135]. Outre les manuels d'apprentissage du pastel qui sont publiés alors, on peut aisément constater la popularité de cette technique au nombre d'annonces publicitaires de vente de crayons à pastel dans les périodiques tels que *Le Mercure* ou *L'Avant-Coureur*. Les pastels à vendre y sont toujours présentés comme étant le fruit d'expérimentations particulièrement poussées et il est souvent précisé que tel ou tel grand pastelliste de l'Académie les utilise. Là encore, comme dans le cas des estampes, mieux les pastels imitent la peinture, plus ils sont réputés de grande qualité. De plus, la réputation « féminine » du pastel se vérifie notamment dans le nombre élevé de noms féminins mentionnés dans les annonces concernant cette technique en général, et les tentatives pour en perfectionner la technique en particulier. Jean Châtelus évoque par exemple le cas de la « veuve Pellechet » qui, associée à une demoiselle Sellier de l'Académie de Saint-Luc, approfondit les recherches de son mari sur le pastel et propose, dans les années 1760, un nouveau procédé de préparation des toiles pour améliorer encore la fixation des couleurs – procédé officiellement approuvé par l'Académie royale ; la « dame Hébert », de même, elle aussi membre de l'Académie de Saint-Luc, signale, à la même époque, qu'elle vend des lots de pastels et serait même prête à les envoyer à des acheteurs en province[136].

Enfin, si la qualité du matériel utilisé est mise en avant, la pratique de l'art est évidemment d'abord affaire de méthode et de savoir-faire. Aussi, la plupart des peintres qui souhaitent faire connaître leur travail dans les journaux, complètent leur offre par des propositions de leçons de dessin, de gravure ou de peinture, à domicile ou dans leur atelier. L'auteur de l'annonce ne manque jamais de mentionner s'il ou elle enseigne dans une école ou une institution religieuse – gage de sérieux pour les élèves potentiels. Mais bien souvent, comme pour les manuels

---

[134] L'annonce est citée in *Ibid.*, pp.64-65.

[135] Les pigments des dessins au pastel étaient jusqu'alors si volatiles qu'un simple effleurement pouvait suffire à les endommager. L'inventeur de ce procédé, Antoine-Joseph Loriot (1706-1788), n'était pas un artiste mais un « mécanicien » (ce qui équivaudrait à peu près aujourd'hui à un ingénieur en physique) obtint, pour sa découverte, une pension de 1000 livres de la part du Roi en 1753 (cf. sa notice dans la *Biographie universelle* de Louis Michaud).

[136] J. Châtelus, *Peindre à Paris, op. cit.*, pp.70-71.

d'apprentissage, l'objectif est d'apprendre à dessiner le mieux et surtout le plus vite possible, et ce sans aucune connaissance technique préalable. Citons, par exemple, ce *Moyen de devenir peintre en sept heures et d'exécuter au pinceau les ouvrages des plus grands maîtres, sans avoir appris le dessin,* publié à Paris en 1755, dont des extraits sont repris dans les *Observations périodiques* sur l'histoire naturelle, sur la physique et sur la peinture publiés par le peintre, spécialiste d'anatomie,Gautier d'Agoty[137].
La leçon de dessin constitue donc, à partir de cette époque, une part de plus en plus importante du revenu des artistes parisiens – qu'ils soient hommes ou femmes – et, en effet, « tous les indices s'accordent pour permettre d'affirmer que ce type d'activités va croissant à la fin du siècle pour répondre à une demande elle aussi croissante »[138]. En plus des annonces parues dans la presse, des « annuaires » spécialisés sont publiés, à l'image de l'*Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et ciseleurs… dédié aux amateurs des arts*, de l'abbé Lebrun (déjà évoqué plus haut), dont la première édition (1776) contient une section « Maîtres à dessiner en ville », trois enseignants sur les dix qui y figurent étant des femmes.

I – 2. 2. « Frénésie d'exposition »[139] et jugement du « public »

L'émergence d'un intérêt pour les beaux-arts, largement partagé dans les populations lettrées et relativement aisées, se traduit non seulement par l'augmentation de la demande artistique et par l'essor d'un marché éditorial spécialisé dans ce domaine, mais également – on s'en doute – par une fréquentation renouvelée des expositions, parmi lesquelles le Salon joue, à partir des années 1750, un rôle de plus en plus central dans le développement du goût pour les arts et l'apparition d'un « public » pour la peinture, la sculpture et la gravure[140]. On voit ainsi, du milieu à la fin du siècle, que le nombre de visiteurs au Salon augmente régulièrement : de 7000 livrets vendus au Salon de 1759, on passe à près de 18 000 vingt ans plus tard[141]. Rappelons qu'auparavant, en effet, en dehors des tableaux d'église, le public – *i. e.* cette population intéressée par les arts mais

---

[137] *Ibid.*, p.108. Notons que la publication des *Observations périodiques* (trois volumes parus entre 1753 et 1756) est reprise par François-Vincent Toussaint, puis par l'abbé François Rozier et Jean-Antoine Mongez sous la direction desquels 29 autres volumes sont parus de 1756 à 1784. Mongez, proche de David au cours de la période révolutionnaire, se trouve, par ailleurs, être l'époux de la peintre d'histoire (et élève de David) Angélique Mongez, dont nous reparlerons.

[138] *Ibid.*, p.112.

[139] *Ibid.*, p.155.

[140] T. Crow, *Painters and Public Life, op. cit.*

[141] U. Van de Sandt, « Le salon de l'Académie de 1759 à 1781 », in *Diderot et l'art de Boucher à David*, Catalogue de l'exposition présentée à l'Hôtel de la Monnaie du 5 octobre 1984 au 6 janvier 1985, RMN, 1984, p.82.

pas forcément concernée par l'achat d'œuvres – n'avait pas accès aux productions des artistes, celui-ci restant le monopole d'une petite élite, amateurs et commanditaires étant alors, globalement, les mêmes personnes. Or, le Salon de l'Académie, initié en 1699, est, en Europe, la première exposition d'art contemporain régulière, gratuite et ouverte à tous.

a) La foule au Salon ou comment l'Académie justifie son existence par le public

Peu avant la Révolution, Louis-Sébastien Mercier décrit ainsi cet événement qui draine une foule hétérogène et suscite toute une littérature, de qualité diverse.

> « La poésie et la musique n'obtiennent pas un aussi grand nombre d'amateurs ; on y accourt en foule, les flots du peuple, pendant six semaines entières, ne tarissent point du matin au soir ; il y a des heures où l'on étouffe.
> On y voit des tableaux de dix-huit pieds de long qui montent dans la voûte spacieuse, et des miniatures larges comme le pouce, à hauteur d'appui. (…) Les spectateurs ne sont pas plus bigarrés que les objets qu'ils contemplent. (…) Eh bien ! ce peuple qui n'a aucune connaissance en peinture va par instinct au tableau le plus frappant, le plus vrai. C'est qu'il est juge de la vérité, du trait naturel, et tous ces tableaux sont faits pour être jugés en dernier ressort par l'œil du public (…).
> Pendant l'ouverture du Salon, il paraît une multitude de brochures que tracent [sic] tout à tour l'envieux, l'ignorant et l'amateur. Chacun alors a la manie de s'y connaître, en peinture et les gens de lettres (…) affectent aujourd'hui de faire entrer dans leur style beaucoup de termes de cet art. Ce déluge de pamphlets n'empêche pas la foule de se porter aux tableaux critiqués... »[142]

Au cours du XVIIIe siècle, le Salon devient donc un lieu tout à fait unique, dans la mesure où il rassemble, autour d'un même centre d'intérêt, des hommes et des femmes de milieux sociaux très différents, sans qu'aucun privilège honorifique ne donne à l'aristocrate une quelconque prééminence sur l'artisan illettré, qui vient lui aussi visiter l'exposition. Dans cet ordre d'idées, voici ce que constate un commentateur anonyme du Salon de 1753 :

> « Qu'on s'imagine un peuple d'amateurs de tous les âges et de toutes les conditions, témoignant une égale avidité pour étudier les talents, pour les juger, pour entretenir ses connaissances ou en acquérir de nouvelles (…) et on aura quelque idée du spectacle que présentait à chaque instant du jour, le Salon »[143]

---

[142] L.-S. Mercier, *Tableau de Paris. Nouvelle édition corrigée et augmentée,* Tome III, Amsterdam, 1784, chap. « Sallon de Peinture », p.248 *sqq*.

[143] Exposition des ouvrages de l'Académie Royale, 1753, Collection Deloynes, vol.5, n°54, pp.1-2.

De même, en 1741, un visiteur du Salon – anonyme, mais manifestement issu de la meilleure société[144] – débute son compte rendu de l'exposition par une anecdote, racontée avec maints détails, une anecdote dont il fut témoin et qui avait de quoi surprendre à cette époque. Il tente une première visite au Salon, mais s'aperçoit rapidement qu'il n'avait pas opté pour le meilleur moment :

> « J'avais mal choisi mon temps (…) un de ces quarts d'heure de turbulence où la vue n'a pas toutes ses aises, et où l'esprit, distrait par des tourbillons de spectateurs, est incapable de discuter les beautés ou les défauts d'un ouvrage. Si l'on pouvait compter de ne trouver là que des connaisseurs, on chercherait l'heure où la salle serait plus fréquentée, mais ce sont des pelotons tumultueux de toutes sortes de regardants qui vous embarrassent ou que vous avez peur d'importuner par une attention trop marquée. Il est bon de leur laisser le champ libre »[145]

Il tente donc d'y revenir en dehors des heures d'ouverture et se fait refouler par le portier :

> « Le gardien de cette porte, sans prendre garde s'il ne faisait point insulte à des titres de noblesse, (…) sans me considérer, sans m'envisager, sans m'apercevoir, (…) [m'a] salué d'un *on n'entre pas*, et brusquant tout cérémonial, m'a tourné le dos et masqué du battant de la porte. »[146]

Le narrateur, résigné, se décide à repartir, quand il assiste à l'arrivée d'un carrosse luxueusement orné. En sortent trois personnages : un jeune homme « plus en habits qu'en chair », une demoiselle et une dame richement parée et « fort grasse, (…) encore bouffie de la gloire qu'elle tirait de l'Equipage et du Cortège (…) qui ne voyait rien de plus flatteur que l'honneur d'entrer [au Salon] par prérogative. »[147].

> « Il doit vous sembler (…) que le Suisse qui m'a refusé comme un simple particulier que je suis, sans faste, sans appareil, ne tiendra point contre ce fracas (…) L'Introducteur frappe à cette porte, avec l'assurance d'un homme pour lequel il n'en est point de close. Il n'eut pas seulement le plaisir de trouver à qui parler. En vain (…) s'humilia-t-il jusqu'au point de prier, de supplier. Tout fut sourd et muet pour lui. (…) Mon Dieu que l'orgueil mortifié fait une sotte figure ! »[148]

---

[144] Il s'agit de l'auteur de la Lettre à M. de Poiresson-Chamarande, lieutenant général au bailliage et siège présidial de Chamont en Bassigny au sujet des tableaux exposés au Salon du Louvre, 1741, Collection Deloynes, vol.1, n°14. Le texte est retranscrit dans R. Démoris et F. Ferran, *La peinture en procès: l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières,* Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2001, pp.27 et suiv.

[145] Lettre à M. de Poiresson-Chamarande…, *Ibid.*, p.27.

[146] *Ibid.*, p.28.

[147] *Ibid.*, p.30.

[148] *Ibid.*, p.31.

Parce que tous les spectateurs s'y retrouvent au même niveau (tant symboliquement que matériellement) et s'y côtoient, sans traitement de faveur dû au rang ou à la fortune, tout le temps de l'exposition, le Salon s'impose, à l'instar du théâtre à la même époque, comme un lieu de rencontre pour une foule socialement très hétérogène[149]. Au-delà du constat – que tous les commentateurs de l'exposition font régulièrement jusqu'au XIXe siècle – de la diversité des populations en présence, on peut évidemment se demander quels sont, plus précisément, les groupes qui composent alors ce nouveau public des arts. Toutefois, en l'absence de données disponibles sur cette question et en nous fondant sur la tendance des contemporains qui écrivent alors sur l'art à comparer le comportement du public des théâtres avec celui des visiteurs du Salon (nous allons en voir un exemple ci-dessous), nous faisons l'hypothèse que le public qui afflue au Louvre présente des caractéristiques sociales très similaires à celles des personnes qui se rendent alors au spectacle, sinon au niveau de la répartition de la population entre les différentes catégories, du moins au niveau de la diversité des groupes sociaux représentés. Or, en se fondant partiellement sur les données rassemblées par Henri Lagrave[150] et sur l'étude des archives de la Lieutenance générale de police, Jeffrey S. Ravel est parvenu à constituer un échantillon d'individus ayant fréquenté le parterre (hors loges et balcons, occupés par les groupes les plus privilégiés) des principaux lieux de spectacle de Paris (Comédie Française, Comédie Italienne, Opéra et quelques théâtres qu'il ne nomme pas) entre 1717 et 1768[151]. Cet échantillon présente la composition sociale suivante :

Catégories sociales représentées au parterre	**N =**	**%**
Officiers militaires	24	13
Avocats, financiers	57	30
Marchands, maîtres artisans	43	22
Soldats	9	5
Clercs, domestiques	20	10
Apprentis, garçons	20	10
Étudiants, jeunes hommes	19	10
TOTAL	192	100

Si l'on se fie aux calculs de Ravel, les couches que l'on pourrait dire « moyennes » et « populaires » de la société parisienne au milieu du XVIIIe siècle (le monde de la boutique et de l'artisanat, les

[149] Sur le public du théâtre, voir les références données en note 104.

[150] H. Lagrave, *Le théâtre et le public à Paris 1715-1750,* Paris, Klincksieck, 1972, p.207 *sqq*.

[151] J. Ravel, « Le théâtre et ses publics », *art. cit.,* pp.90-91. Nous avons éliminé de cette liste les spectateurs provinciaux et ceux dont la profession était inconnue (qui sont respectivement 8 et 7 sur l'échantillon de 207 spectateurs étudiés par Ravel). Le tableau reprend les intitulés des catégories de Ravel.

soldats non gradés, les employés, les ouvriers en apprentissage) représentent donc près de la moitié (47%) des spectateurs du parterre dont la profession a été identifiée. Il est, en outre, tout à fait probable que cette proportion soit plus importante dans la foule du Salon, dans la mesure où l'entrée y est gratuite, contrairement à celle des théâtres[152]. On peut donc y aller, y revenir, et surtout y passer, à chaque fois, autant de temps qu'on le souhaite, à la différence du théâtre où l'on reste le temps du spectacle. Légitimement présents dans l'espace du Salon, ces « nouveaux » amateurs, récemment acculturés à la mode des beaux-arts, font donc rapidement de l'exposition un espace de prise de paroles singulier. Dans les salles du Louvre, comme dans les salles de spectacle à la même époque, encouragés par la densité de la foule, les visiteurs n'hésitent pas à exposer leur opinion de la manière la plus bruyante : on s'invective, on parle fort devant les tableaux, la force de conviction propre à la foule aidant à construire le consensus.

> « Il est encore vrai que beaucoup de ceux qui ont le sentiment juste ne l'ont pas toujours, pour ainsi dire, bien assuré. Soit que par modestie, ils se défient d'eux-mêmes, soit que par amour propre ils craignent de se tromper, ils ont besoin de savoir ce que les autres pensant avant que de s'en tenir à leur propre impression. Ceux qui au Parterre décident avec tant de promptitude et cependant avec tant de justesse du mérite d'un ouvrage, seraient tous bien embarrassés, si l'on donnait à chacun d'eux en particulier la Pièce à examiner. Rassemblés, ils se livrent au sentiment qui ne les trompe guère, et qui n'est jamais si vif ni si sûr que quand il est partagé. »[153]

Cette propension à donner son avis sur les œuvres exposées (et, à partir de là, sur l'art, voire sur la société en général), sans qu'un rang ou une érudition particulière y donne spécialement droit, est un phénomène tout à fait nouveau en cette seconde moitié du XVIIIe siècle et se traduit par une augmentation du nombre de commentaires – le plus souvent anonymes – circulant sur le Salon, sous forme de brochures imprimées mais aussi sous forme manuscrite et recopiée, ainsi qu'en témoigne, par exemple, la collection Deloynes, alimentant ce que les archives de la lieutenance de police de Paris commencent alors à appeler l'« opinion publique », qui tend à s'arrimer à des événements précis – tels le Salon – et qui (que) nourrit toute une production imprimée plus ou moins littéraire[154].

---

[152] Henri Lagrave (*Le théâtre et le public à Paris, op. cit.,* pp.234-236) explique, en effet, que les billets les moins chers pour assister, depuis le parterre, à un spectacle à la Comédie Française ou à la Comédie Italienne coûtent l'équivalent d'un jour de gages pour la plupart des travailleurs manuels.

[153] Abbé Le Blanc, *Lettre sur l'exposition des ouvrages de peinture, sculpture, etc. de l'année 1747*, Collection Deloynes, vol.2, n°26, pp.111-112.

[154] Rappelons que, contrairement à la situation du reste du royaume, la majorité (autour de 60%) de la population parisienne – au moins masculine – sait lire à l'époque qui nous intéresse (D. Roche, *Le Peuple de Paris. Essai sur la culture populaire au XVIII*e *siècle*, Paris, Fayard, 1998 (1981), p.273 *sqq.*). Sur la notion d'opinion publique et son

Évidemment, nombre de commentateurs légitimes, à l'instar de l'abbé Le Blanc, protégé de la marquise de Pompadour et historiographe des Bâtiments du Roi, se moquent de ces « prises de parole » imprimées injustifiées et de ces réputations indues :

> « Un homme à Paris qui n'est rien et qui n'est propre à rien, n'a qu'à s'afficher par une brochure pour homme de goût, il devient à l'instant quelque chose, on l'en croit sur sa parole, les maisons des gens riches lui seront ouvertes, il fera sa cour à ces *magnifiques Protecteurs des Arts* ; à son tour, il verra les Artistes lui faire la leur, dans la crainte qu'il ne décrie leurs ouvrages ; enfin, il passera pour Connaisseur auprès de ceux qui prennent le jargon pour le langage des Arts… »[155]

Quoi qu'en dise Le Blanc, toutefois, publier son opinion sur l'exposition se fait aussi aux risques et périls de l'auteur, les commentateurs n'hésitant pas à se répondre et à s'en prendre les uns aux autres, parfois de manière extrêmement virulente[156]. Dans les années 1780, ce « flot de publications » suscité par le Salon, se politise de plus en plus ostensiblement, tandis que le pouvoir royal, incapable de l'endiguer, commence à s'inquiéter autant de sa diffusion (c'est-à-dire de son influence) que de son caractère de plus en plus incontrôlable[157].

A travers l'Académie royale, c'est pourtant le pouvoir royal lui-même qui, au début du XVIIIe siècle, se trouve à l'origine de l'appel au jugement du public sur le Salon. L'engouement du public

---

adaptation au XVIIIe siècle, cf. R. Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française,* Seuil, 1990 (en particulier pp.37-60) ; A. Farge, *Dire et Mal Dire, l'opinion publique au XVIIIe siècle,* Paris, Seuil, 1992 ; J. D. Popkin sur « Dire et Mal Dire. L'opinion publique au XVIIIe siècle (Arlette Farge, 1992), Les Cérémonies de l'information dans la France du XVIe au XVIIIe siècle (Michèle Fogel, 1989), Im Schatten der Bastille (Gudrun Gersmann, 1993) » *Eighteenth-Century Studies,* vol.28, n°1, 1994, pp.151-154 ou D. Roche, *La France des Lumières,* Paris, Fayard, 1995 ; mais aussi, plus largement, S. Van Damme, « Farewell Habermas ? Deux décennies d'études sur l'espace public », *Les dossiers du Grihl*, Historiographie et méthodologie, art. en ligne (pour une épistémologie des concepts d' « espace » et d' « opinion » publics).

155 Abbé Le Blanc *Lettre sur l'exposition de 1747, op. cit.* Les italiques sont d'origine. Voir aussi W. Ray, « Talking about Art. The French Royal Academy Salons and the Formation of the Discursive Citizen », *Eighteenth-century Studies,* vol.37, n°4, 2004, pp.527-552.

156 Les *Réflexions* de La Font de Saint-Yenne publiées en 1747 ont ainsi suscité pendant vingt ans de multiples réponses, de la plus officielle (telle celle du Premier peintre du Roi, Coypel, mentionnée plus loin) à la plus insultante. Autre cas, moins connu : Jacques Lacombe, avocat de son état, auteur d'une brochure de quarante pages sur le Salon de 1753 dans laquelle il ridiculise les publications des connaisseurs autoproclamés, se retrouve lui-même pris pour cible, peu après, pour les mêmes raisons, par un auteur anonyme (Jacques Lacombe, *Le Salon,* s.d., Collection Deloynes, vol.5, n°55 et [An.] *Lettres sur quelques écrits de ce tem[p]s au sujet des tableaux qui ont été exposés dans le grand Salon du Louvre en 1753,* Paris, 1753, Collection Deloynes, vol.5, n°66).

157 R. Chartier, *Les origines culturelles de la Révolution française, op. cit.*, pp.224-229.

pour l'exposition et son corollaire, l'émergence de la critique, étaient en germes dans le projet même d'organiser une exposition, régulière et ouverte à tous, des œuvres des académiciens. Il faut, en conséquence, les replacer dans le contexte de la rivalité qui oppose alors l'Académie royale et la guilde des peintres et des sculpteurs. En effet, la légitimation de la parole du public néophyte sur l'art avait été largement encouragée par l'Académie elle-même, afin de consolider son autonomie vis-à-vis de la corporation, dont la raison d'être était, traditionnellement, la préservation d'un savoir singulier au sein d'une communauté spécifique. Rendre l'art accessible à un public au nom de la nécessité de son regard pour fonder l'émulation entre artistes revenait à saper définitivement l'autorité de la corporation et à la faire passer, auprès du public (c'est-à-dire des clients potentiels), pour une institution archaïque, fondée sur une perception dépassée de la création artistique[158].

Le livret du premier Salon, en 1699, précise par exemple que, pour les artistes,

> il convient de « renouveler l'ancienne coutume d'exposer leurs ouvrages au public pour en avoir son jugement et pour entretenir entre eux cette louable émulation si nécessaire à l'avancement des beaux-arts. » [159]

Il est, par ailleurs, précisé dans le livret de 1704 que, sans les expositions publiques, bien des ouvrage destinés à des collections particulières, passeraient inaperçus, avec la conséquence que les progrès de l'Académie dans les arts demeureraient inconnus de la majorité. Dix ans plus tard, un décret royal consolide cette volonté de mettre les œuvres à disposition du public qu'il faut instruire dans le domaine des beaux-arts, en incitant les imprimeurs à publier les conférences des académiciens ainsi que les gravures de leurs travaux[160]. Le public est devenu, dans ces conditions, à la fois la raison d'être du Salon et le juge le plus impartial qui soit en matière d'art dans la mesure où, parce qu'il est un être collectif, il ne représente aucun intérêt individuel (au contraire des artistes qui se mêlent de juger leurs pairs) :

> « la vérité débarrassée des égards dus à la société civile, dispense avec liberté la louange et la censure, et fait appréhender aux plus fameux artistes la sévérité de ses jugements. ».[161]

---

[158] T.Crow, *Painters and Public Life, op. cit.* ; W. Ray, « Talking about Art », *art. cit.*

[159] J. Guiffrey (ed.), *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800,* Paris, Liepmanssohn et Dufour, 1869-1872, 42 tomes en 8 vol, reprint Nogent-le-Roi, J. Laget, 1990-1991, vol. II (Exposition de 1699). Cf. aussi U. Tencé, « Statistique des expositions de peinture et de sculpture », *Annuaire historique universel pour 1836,* Paris, Thoisnier-Desplaces, 1837, p.163.

[160] W. Ray, « Talking about art », *art. cit.*, p.546, n.26-27.

[161] J. Guiffrey, *Collection des livrets, op. cit.,* vol. XI (Exposition de 1745).

L'effet positif du public sur les artistes se double d'une action des artistes – ou de l'art lui-même – sur le public, puisque les meilleures œuvres ne manquent pas de stimuler la réflexion chez les spectateurs, de leur inspirer de nobles actions, de former leur goût, etc.

> « [L]e public se laisse prendre, peu à peu, par les exemples. A force de voir, même sans remarquer, on se forme insensiblement sur ce qu'on a vu. Les grands artistes exposent dans leurs ouvrages les traits de la belle nature : ceux qui ont eu quelque éducation les approuvent d'abord ; le peuple même en est frappé. On s'applique le modèle sans même y penser. »[162]

Ces considérations contribuent ainsi, peu à peu, à justifier le bien-fondé du jugement sur une œuvre de tout spectateur, à condition que celui-ci soit suffisamment éduqué pour être familier avec les personnages ou les événements représentés. Plus encore, les « non experts » devraient donc paradoxalement être, dès le début du siècle, les nouveaux arbitres du goût, puisqu'il est inutile d'être savant pour *sentir* :

> « Raisonne-t-on pour savoir si le ragoût est bon ou s'il est mauvais, et s'avisa-t-on jamais, après avoir des principes géométriques sur la saveur et défini les qualités de chaque ingrédient (…) de discuter la proportion gardée dans leur mélange, pour décider si le ragoût est bon ? On n'en fait rien (…). Il en est de même en quelque manière des ouvrages d'esprit (…). Il est en nous un sens destiné à juger du mérite de ces ouvrages (…), *le sentiment* (…). Le cœur s'agite de lui-même, et par un mouvement qui précède toute délibération, quand l'objet qu'on lui présente est réellement un objet touchant. (…) »[163]

Charles-Antoine Coypel, Premier peintre du Roi, va même jusqu'à soutenir l'idée que les néophytes sont meilleurs juges que les « soi-disant connaisseurs », dans la mesure où ces derniers noient, selon lui, leurs opinions dans un incompréhensible jargon et se focalisent généralement sur de minuscules détails techniques de l'œuvre, tandis que les « vrais » amateurs expriment leur admiration avec des termes simples, en portant leur attention sur la capacité de l'artiste à imiter la nature et à susciter l'émotion. Pour faire comprendre à ses lecteurs ce raisonnement révolutionnaire, Coypel, qui était auteur dramatique, utilise la métaphore du théâtre, tout en soulignant qu'elle n'est valable que jusqu'à un certain point. Car si l'essentiel d'un tableau (sa composition) est raté, il est néanmoins recommandé d'observer la technique (le « détail ») pour la juger à part.

---

[162] C. Batteux, *Les Beaux-arts réduits à un même principe*, Paris, Ed. Durand, 1746, pp.119-120.

[163] Abbé du Bos *Réflexions critiques sur la poésie et la peinture,* Paris, 1719, II, pp.341-343. Les italiques sont d'origine. Sur l'œuvre de l'abbé du Bos, T. E. Kaiser, « Rhetoric in the service of the King : the Abbé Du Bos and the concept of public judgment », *Eighteenth-Century Studies*, vol.23, n°2, Winter 1989-1990, pp.182-199.

> « Si l'on veut vous représenter, par exemple, la mort de Jules César, n'êtes-vous pas à portée de juger si le peintre a rendu l'image de cette scène ? N'en jugeriez-vous pas au théâtre ? ne verriez-vous pas bien si César et Brutus sont les principaux objets qui frappent votre vue ? Si les autres personnages sont dans l'action, sans laquelle ils doivent être ? Enfin si le mouvement de cette scène vous inspire la terreur qu'elle doit vous inspirer ? Si ces principales parties ne s'y trouvent point, dites en sûreté que la composition de ce tableau ne vous plaît pas, et vous aurez raison : mais ne vous pressez pas de dire que ce tableau ne vaut rien, car il pourrait se trouver d'excellentes choses dans le détail. »[164]

Les thèmes de Coypel sont d'autant plus intéressants qu'il est possible de les identifier à celles que l'Académie royale défend alors, en tant que jeune institution soucieuse d'imposer sa légitimité face à l'ancienne et toute-puissante corporation des peintres et sculpteurs. Petit-fils de Noël Coypel qui fut directeur de l'Académie de France à Rome, neveu de Noël-Nicolas Coypel, professeur à l'Académie, et fils d'Antoine Coypel qui fut rien moins que directeur de l'Académie royale et Premier Peintre du Roi avant lui, Charles-Antoine Coypel s'impose, en effet, comme un pur héritier de la « *doxa* » académique[165].

Vingt-cinq ans plus tard, au milieu du siècle, ces opinions sont devenues dominantes : la plupart des amateurs qui prennent la plume défendent, comme une évidence, l'autonomie et la légitimité du jugement du public et l'idée qu'il n'est guère besoin d'être un fin connaisseur dans le domaine des beaux-arts pour apprécier un tableau et se former un avis à son propos[166].

---

164 C.-A. Coypel, *Dialogue sur la connaissance de la peinture*, prononcé dans une conférence de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture au mois d'août 1726, Paris, 1732, reprint in Coypel Œuvres, Genève, Slatkine, 1971, pp.29-30.

165 Pour Richard Wrigley (« Apelles in Bohemia », *Oxford Art Journal*, vol.15, n°1, 1992, pp.92-93), la trajectoire exceptionnelle d'Antoine Coypel dans le monde de l'art du début du XVIIIe siècle est « une sorte d'extraordinaire réfutation des parcours d'artistes modestes et traités comme de simples artisans – talent précoce, voyage en Italie, réception à l'Académie, mécénat du Roi et des élites, consécration, anoblissement (…). Du point de vue de l'Académie, son succès constitue une parfaite illustration des bénéfices qui découlent de sa tutelle. » (la citation est librement traduite du texte anglais original).

166 Ce courant d'idées entre en résonance avec les réflexions autour du jugement esthétique développées par E. Kant dans le dernier tiers du siècle (cf. sa *Critique de la faculté de juger,* publiée en 1790). Également développées par F. W. J. Schelling dans le cadre de sa « philosophie de la nature », ces théories sur l'universalité de la faculté d'apprécier l'art jouent un rôle essentiel dans l'essor de l'esthétique romantique, lorsqu'elles sont introduites en France par Victor Cousin, dans le cours « Du Vrai, du Beau, du Bien », qu'il donne à l'École normale puis à la Sorbonne à partir de 1818 et qui marquent profondément toute la « génération de 1820 » (cf. M. Espagne, *En deçà du Rhin. L'Allemagne des philosophes français au XIXe siècle*, Paris, Cerf, 2004 et A. Spitzer, *The French Generation of 1820,* Princeton, Princeton University Press, 1987). Nous y reviendrons dans la 2e partie de ce travail.

> « Pour acquérir des connaissances dans les Beaux-Arts, il ne faut presque que le bien vouloir, s'y appliquer, réfléchir et comparer. »[167]

La capacité de juger des œuvres est désormais étendue à chacun, en raison de la primauté nouvelle donnée au sentiment et à la sensibilité dans l'appréhension de l'œuvre :

> « Voilà ce que produit l'esprit dans les tableaux exquis : ils nous touchent, ils nous remuent comme si l'action même se passait sous nos yeux. »[168]

De même, voici ce qu'écrivent deux commentateurs du Salon, au milieu du siècle, qui vont jusqu'à placer en second les considérations proprement techniques dans l'évaluation d'une œuvre :

> « Cette aimable séduction qu'inspire un tableau plutôt qu'un autre est une marque certaine de la préférence qu'il mérite ; on trompe difficilement le public, parce qu'il ne connaît que le sentiment pour guide, et en général l'on est rarement dupe du sentiment. »[169]

> « En fait de tableaux, je ne me laisse point captiver par l'autorité des opinions ; j'interroge mon âme, ses mouvements sont les seuls experts qui me décident. Un tableau qui me saisit et qui m'attache, dont l'illusion opère sur moi tous les effets de la réalité, ne perdra point mon estime pour une légère incorrection de dessin, une touche un peu brusquée (…) Par la même raison, on aura beau me vanter dans un tableau la justesse des contours, la facilité du pinceau, la soigneuse recherche du coloris, et bien d'autres finesses mystérieuses dont l'intelligence est réservée aux Maîtres versés dans la pratique de l'Art : si ce tableau ne parle point à mon âme, si je ne suis ni attiré ni ému, tous ces grands mots ne me feront pas rougir du dégoût que j'éprouve et leur étalage affecté ne me tiendra point lieu du sentiment que je n'éprouve pas. »[170]

La conséquence est évidente : ni le peintre, ni le critique ne peuvent revendiquer une quelconque expertise en matière d'évaluation des œuvres. C'est même un artiste – le pastelliste Jean-Etienne Liotard – qui l'affirme à la fin des années 1740. Sa réflexion est reprise par le dramaturge Pierre Clément qui tente, à son tour, de préciser cette réflexion :

---

[167] *Essai sur la peinture, la sculpture, et l'architecture*, s.l. 1752, reprint Genève, Slatkine, 1971, p.44.

[168] *Discours de Louis Tocqué sur le genre du portrait*, lu pour la première fois à l'Académie royale de peinture et de sculpture, le 7 mars 1750, Paris, Jean Schemit, 1930, p.21.

[169] *Lettre sur la peinture, sculpture et architecture*, avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre au mois d'août 1748, in Collection Deloynes, vol.3, n°32, p.2.

[170] M.-A. Laugier, *Jugement d'un amateur sur l'exposition des tableaux,* 1753, Collection Deloynes, vol.5, n°59, pp.6-7.

> « Il n'y a presque point d'ignorant qui ne soit meilleur juge que les peintres eux-mêmes. Il n'y a personne, à moins que ce ne soit un monstre, qui n'ait le sentiment de la nature, et même l'idée de ses plus belles proportions. Or, cette idée, ce sentiment, pris dans leur plus grande simplicité, sont la vraie mesure du beau et du bon, le principe du vrai discernement en peinture. »[171]

b) Le retournement : quand « ceux qui parlent » ne sont plus « ceux qui achètent »

Toutefois, quelques uns des commentateurs parmi les plus légitimes commencent à s'apercevoir que pousser cette logique du spectateur illettré *naturellement* bon juge en matière d'art, pouvait devenir périlleux, en raison de la multiplication des brochures imprimées plus ou moins légalement, qui circulent désormais à chaque Salon. L'art n'y est plus, bien souvent, qu'un prétexte pour diffuser des rumeurs ou des anecdotes fictives mettant en scène des personnages connus. La Direction générale des Bâtiments, qui a fait du Salon une vitrine de la politique royale en matière artistique, s'est d'abord désintéressée de la question, préoccupée par d'autres problèmes. Aussi, quand le comte d'Angiviller arrive aux Bâtiments, il est devenu extrêmement compliqué d'endiguer le flot des publications. Celui dont on connaît pourtant l'autorité et le souci constant de rétablir l'ordre dans le monde de l'art, se montre étonnamment résigné sur ce sujet, lorsqu'il s'adresse au lieutenant de police de Paris :

> « Je sens que c'est en vain qu'on entreprendrait de s'opposer à ce torrent de brochures méchantes ou insipides qu'occasionne chaque circonstance; il faut donc le laisser s'écouler en se bornant à l'épurer de ce qui serait trop grossièrement nuisible. »[172]

C'est pourquoi la seule solution, pour les amateurs et commentateurs légitimes, pour les artistes de l'Académie et pour la Direction générale des Bâtiments, réside dans le rétablissement de l'autorité des connaisseurs, sans pour autant nier la nécessité, désormais, d'un public élargi pour les beaux-arts. Autrement dit, il faut éviter de détourner les spectateurs de l'exposition tout en posant clairement la question du droit de publier ses jugements en matière esthétique. Deux

---

[171] Liotard cité par P. Clément, *Les cinq Années littéraires ou Lettres sur les ouvrages qui ont paru en 1748-1752*, Paris, Chez A. de Groot, 1754, Lettre XXI (30 novembre 1748), p.148.

[172] Lettre du comte d'Angiviller à Lenoir, 3 septembre 1781, citée par J. Guiffrey, *Notes et documents inédits sur les expositions du XVIIIe,* Paris 1873, pp.50-51.

phases sont préconisées pour l'admiration d'une œuvre : la première participe de l'observation et consiste à laisser libre cours à son sentiment ; la seconde est la rationalisation et la communication du plaisir, c'est-à-dire la transformation en mots et en phrases cohérentes des émotions ressenties devant l'œuvre. Or si tout spectateur, quel que soit son niveau d'éducation, peut voir ou « sentir » si une œuvre est admirable ou non, il faut être un minimum lettré pour pouvoir exprimer ces impressions, les justifier et alimenter la discussion collective autour des mérites (ou de l'absence de ceux-ci) de l'œuvre en question. Ainsi, parce que ces deux étapes dans l'appréhension de l'œuvre sont différentes, elles impliquent que seuls soient légitimes les écrits de ceux qui ont reçu une éducation suffisante pour le faire de manière pertinente et au profit de tous[173]. Sont ainsi réhabilités les « connaisseurs » que Coypel et tant d'autres avaient abondamment vilipendés :

> « cette partie respectable du public qu'on appelle 'Connaisseurs', qui, instruits des principes de l'Art, sont en état de rendre raison des éloges qu'ils dispensent, et dans qui l'esprit sert à développer et expliquer le sentiment. »[174]

Coypel lui-même,vingt ans après son premier *Dialogue* (il est alors Premier peintre du Roi), écrit un second texte où il renouvelle, mais autrement, sa défense de l'autonomie et de la légitimité du jugement du public : pour lui, la restriction doit être introduite au niveau de la *publication* de ces opinions, au prétexte notamment que ces brochures, imprimées sans contrôle, risquent de flétrir les réputations des artistes pour d'autres raisons que pour leurs œuvres elles-mêmes[175]. Ici, le Premier Peintre du Roi s'oppose explicitement aux *Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France* de La Font de Saint-Yenne (1747) dans lesquelles l'auteur encourage la

---

[173] La logique est la même que celle qui amène les membres de l'Assemblée constituante à privilégier système de gouvernement représentatif et suffrage censitaire. « L'abbé Sieyès n'appuyait pas, dans son célèbre pamphlet sur le Tiers état, les revendications sociales et politiques de tous les roturiers, mais seulement celles du groupe qu'il appelait 'les classes disponibles du Tiers état', c'est-à-dire, comme l'a dit un historien 'le groupe solide et unifié des professions libérales' qui ont été les seuls à être élus comme représentants. L'électorat de 1791 était, selon les mots mêmes de Mignet, 'pris dans la nation éclairée', qui 'possédait ainsi toute la force et tous les pouvoirs de l'État. Elle était alors seule apte à les exercer, parce qu'elle avait seule les lumières qu'exige la conduite du gouvernement'. » (E. Hobsbawm « Faire une 'révolution bourgeoise' », *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* n°53-4 bis, 2006, p.61) Le lien entre « citoyen esthétique » et citoyen politique est explicitement fait vers la fin du siècle, notamment par Schiller qui développe, dans ses *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme* commencées en 1793, l'idée que l'art permet seul de réconcilier Raison et Sentiment et que l'éducation esthétique est au fondement d'une société harmonieuse.

[174] *Lettre sur la peinture, op. cit.*

[175] Dialogue de M. Coypel, Premier Peintre du Roi, sur l'exposition des Tableaux dans le Sallon du Louvre, en 1747, publié dans *le Mercure de France*, Nov. 1751, pp.59-73. Sur ce point, voir W. Ray, « Talking about art… », *art. cit.*, p.534.

publication des critiques, au nom de la nécessité de former un public éclairé. Il est pourtant évident que les opinions de Coypel et de La Font ne sont pas si éloignées l'une de l'autre puisque La Font n'entend pas encourager les textes dépourvus d'intérêt esthétique. Pour lui, toutes les opinions ne se valent pas : seuls ceux qui en ont à la fois le talent et le goût peuvent se permettre d'écrire sur les arts. Il insiste néanmoins sur le fait que ces qualités sont moins affaire de rang social ou d'instruction, que de don ; ceci vaut d'ailleurs aussi pour les artistes qui se doivent de fréquenter non les mondains, mais les « gens d'esprit » dont l'influence seule pourra redonner son lustre à l'art français. La Font, devenu pour longtemps la « bête noire » de l'Académie royale, est durablement accusé d'être à l'origine de l'essor d'une critique aussi incontrôlée qu'incontrôlable[176].

La Font de Saint-Yenne :
sexualisation et politisation des querelles esthétiques

Les Réflexions sur quelques causes de l'état présent de la peinture en France avec un examen des principaux ouvrages exposés au Louvre publiées en 1747 par La Font de Saint-Yenne marquent à la fois l'apparition du genre du « salon » et le début de la « réaction anti-rococo » qui annonce le mouvement néoclassique vingt ans plus tard[177]. Toutefois, au moment de sa publication, le texte – qui est en grande partie programmatique – de La Font n'a que peu de résonance parmi les artistes (sinon parmi les académiciens qui le critiquent ouvertement). Ses propositions ne sont en fait véritablement relayées que vingt-cinq ans plus tard, c'est-à-dire lorsque, dans le monde de l'art, l'émergence d'une génération de jeunes peintres d'histoire issus de l'Académie royale est en mesure de réaliser les réformes suggérées par La Font de Saint-Yenne dans son ouvrage, qui, au milieu du siècle, peut être assimilé à un véritable « brûlot » [178]. Dans le deuxième ouvrage qu'il publie (Sentiments sur quelques ouvrages de peinture, sculpture et gravure, en 1754), La Font de Saint-Yenne reprend ses premières propositions mais s'inspire, en outre, désormais des arguments développés peu avant par Rousseau dans le Discours sur les sciences et les arts[179]. Dans ce nouvel opus, La Font explique en effet que la peinture française est en décadence à

[176] R. Wrigley, « Censorship and Anonymity in 18th cent French Art Criticism », *Oxford Art Journal,* vol. 6, n°2, 1983, p.20.

[177] Contrairement à ce qui est généralement avancé, c'est, en effet, plutôt à La Font de Saint-Yenne que l'on pourrait attribuer la paternité de la critique d'art comme genre littéraire spécifique, et non à Diderot qui ne commence à écrire sur les expositions qu'en 1759. De plus, les réflexions de ce dernier, destinées à un nombre extrêmement réduit de lecteurs parmi l'élite politique et sociale de l'époque, ne sont accessibles au public qu'en 1795 : elles n'ont donc aucun impact sur l'évolution de la critique avant cette date (R. Démoris et F. Ferran, *La peinture en procès…, op. cit.,* pp.12-13).

[178] Bachaumont (l'auteur supposé des *Mémoires secrets,* évoqué plus haut) et Pierre-Jean Mariette (1694-1774), graveur, libraire et amateur d'art influent dans les cercles lettrés parisiens, auraient ainsi déconseillé à La Font de Saint-Yenne de publier son texte, d'autant que celui-ci, récemment arrivé de Lyon, était encore étranger aux réseaux mondains, intellectuels et artistiques parisiens (R. Démoris et F. Ferran, *La peinture en procès, op. cit.,* p.66).

[179] Publié en 1750, ce *Discours* (rééd. Paris, Garnier-Flammarion, 1992) avait valu au Genevois le grand prix de l'Académie de Dijon et une petite notoriété dans les milieux lettrés parisien (Voir V. Goldschmidt « La constitution du Discours sur les sciences et les arts de Rousseau », *Revue d'Histoire Littéraire de la France*, n° 72, 1972, pp.406-27). Les arguments qu'y développe Rousseau sont repris dans sa *Lettre à d'Alembert sur les spectacles* (1758), où il exprime, pour la première fois de manière aussi explicite, l'idée d'une corrélation entre la décadence des mœurs – illustrée par celle des arts, et en l'occurrence, ici : du théâtre – et l'influence néfaste des femmes qui, au sein de l'élite, auraient

cause des mauvais choix faits par les élites (commanditaires et artistes assimilés). Par la sévérité de ses propos, il brise le « pacte tacite » qui, jusque là, semble respecté entre commentateurs et exposants du Salon : « on n'attaque directement ni les tableaux ni les peintres »[180]. La Font est donc accusé de vouloir se faire une notoriété sur le dos des artistes.

De plus, à ce que les académiciens assimilent à une trahison, La Font ajoute un affront et une menace de leurs intérêts économique, dans la mesure où le critique recommande d'abandonner les peintures licencieuses et décoratives, sans valeur esthétique et moralement douteuses, telles que celles mises à la mode par le peintre favori d'alors, Boucher. En échange, il faut, selon lui, s'inspirer de l'austérité et du réalisme des premiers académiciens, Le Brun ou Poussin, à qui l'on attribue traditionnellement la paternité de « l'âge d'or » de l'École française au siècle précédent. Or, le style de toiles dénoncé par La Font est le plus pratiqué, car le plus lucratif. A l'inverse, la peinture d'histoire la plus austère, que La Font appelle de ses vœux, n'a aucun mécène en dehors de l'État qui, à cette époque, paie mal[181]. Dans ses *Réflexions* de 1747, La Font dénonce les « coquettes » dont les portraits envahissent les cimaises du Salon et gaspillent l'énergie des peintres, les « molles complaisances » de ces derniers rencontrant les goûts corrompus de leurs mécènes. Sept ans plus tard, dans ses *Sentiments,* il reprend ce thème de la prééminence déplorable du portrait (réduit au portrait *féminin*) au détriment du « grand genre », mais sur un ton beaucoup plus agressif, allant jusqu'à recommander aux femmes laides de ne plus se faire peindre pour le bien de l'art français. Partant de ce constat, il fait une description de l'état des beaux-arts à l'aide de « métaphores sexualisées » : les beautés sont forcément « mâles » et c'est à elles qu'il faut recourir pour « régénérer » un art « abâtardi » par l'action dévirilisante des femmes[182]. En fait, plus largement, il s'accorde avec Rousseau sur le fait que « c'est principalement aux dames qu'il faut s'en prendre, si nos productions tombent dans le petit et le colifichet. Nos plus grands peintres intéressés à leur plaire, seront un jour forcés de tout métamorphoser

---

outrepassé alors leur rôle naturel. Les arguments de Rousseau et de La Font, quoiqu'ils concernent deux domaines différents de la création, sont très similaires et l'on comprend ainsi qu'ils soient largement associés par les auteurs qui manifestent leur hostilité à l'Académie à partir des années 1770.

[180] R. Démoris et F. Ferran, *La peinture en procès, op. cit.,* p.18.

[181] Thomas Crow a, par exemple, montré qu'une commande officielle réclamant plusieurs mois de travail, ne rapporte alors que 5000 livres tout au plus à son auteur, c'est-à-dire l'équivalent de la rente annuelle d'un bourgeois aisé, tandis que Boucher, à la même époque, tirer de ses toiles aux sujets légers près de 50 000 livres par an (T. Crow, *Painters and Public Life, op. cit.,* p.11).

[182] S. Lely, « Des femmes d'exception », op. cit., p.29.

en pygmées et en marionnettes. »[183] Cette grille de lecture sexuée proposée par La Font est particulièrement mise en avant dans la réception différée de ses textes auprès des jeunes générations de peintres de la fin de l'Ancien Régime : tandis que le rococo et l'Académie soumise aux goûts de la Cour passent du côté du féminin, de l'artifice, de la mollesse, le néoclassicisme incarne les espoirs de « régénération » et se trouve du côté du viril, de la simplicité et de la droiture morale, comme on le verra plus loin dans ce travail[184]. Cette interprétation en termes sexués, initiée par La Font dans les arts, s'impose comme l'un des biais par lesquel se fait progressivement, la politisation du monde de l'art, au cours des années 1780 puis de l'époque révolutionnaire, puisqu'elle entre en résonance avec la lecture sexuée qui est faite de la situation politique et sociale par les Révolutionnaires[185].

---

[183] La Font de Saint-Yenne, *Sentiments…,* 1754, rééd. in R. Démoris et F. Ferran, *La peinture en procès…, op. cit.,* p.191. On peut rapprocher ces propos de ceux que tient Rousseau au même moment : « Tout artiste veut être applaudi. Les éloges de ses contemporains sont la partie la plus précieuse de sa récompense. Que fera-t-il donc pour les obtenir s'il a le malheur d'être né chez un peuple et dans des temps où (…) les hommes ont sacrifié leurs goûts aux tyrans de la liberté ; où l'un des sexes n'osant approuver que ce qui est proportionné à la pusillanimité de l'autre (…) ? Ce qu'il fera, Messieurs ? Il rabaissera son génie au niveau de son siècle » (Rousseau, *Discours sur les Sciences et les arts,* in *Œuvres Complètes,* Paris, Gallimard, coll. « Pléiade », 1959-1969, t. III, p.21). Cette idée d'une domination néfaste des femmes sur la société (les mœurs, les goûts, etc.) des contemporains n'est pas nouvelle. On la retrouve par exemple chez Montesquieu au début du siècle (« Ces femmes ont toutes des relations les unes avec les autres et forment une espèce de république (…) et celui qui est à la Cour, à Paris, dans les provinces, qui voit agir des ministres, des magistrats, des prélats, s'il ne connaît les femmes qui les gouvernent, est comme un homme qui voit bien une machine qui joue, mais qui n'en connaît point les ressorts. » Montesquieu, *Les Lettres Persanes*, 1721, lettre 107). Il faut sans doute rattacher cette conviction qu'il existe un pouvoir des femmes d'une part au souci de ces hommes de trouver des responsables à l'état d'une société qui ne les satisfait pas, et d'autre part au rôle prépondérant que joue effectivement les femmes à cette époque dans *un seul* espace social, marginal en termes d'action politique mais constitutif de la sphère culturelle : les salons, par où chaque individu souhaitant écrire et se faire connaître doit alors passer et « que les contemporains distinguaient fortement de la sphère publique. Fondée sur une pratique de l'hospitalité aristocratique, (…) sur la cooptation et la recommandation, (…) cette sociabilité mondaine était l'espace légitime, dans la société d'Ancien Régime, de l'action féminine. » (A. Lilti « La femme du monde est-elle une intellectuelle ? Les Salons parisiens au XVIIIe siècle » in N. Racine et M. Trebitsch *Intellectuelles: du genre en histoire des intellectuels,* Paris, Complexe , 2004, p.90).

[184] L'association péjorative du rococo et du féminin est de plus en plus fréquente après la publication des *Sentiments…* de La Font de Saint-Yenne. Pour ne citer qu'un exemple, on peut évoquer ces vers attribués à Gabriel de Saint-Aubin, datés de 1768 et cités par Thomas Crow : « Si Boucher de ses doux pastiches, / S'abstient des plus mâles accords / C'est par pitié pour les gens riches, / Et par amour pour leurs trésors. » (Crow « La critique des Lumières dans l'art du XVIIIe siècle », *Revue de l'art,* n°73, 1986, p.15). Voir aussi sur ce sujet M. Hyde, « Les femmes et les arts plastiques au temps de Marie-Antoinette… », *op. cit.*

[185] On voit un exemple de cette politisation de l'interprétation de l'état des beaux-arts en termes sexués dans le violent pamphlet anonyme *Sur la peinture* (1782) dont l'auteur, proche de l'École de David, radicalise les idées de La Font de Saint-Yenne et cite longuement la *Lettre à d'Alembert* sur l'incapacité « naturelle » des femmes à apprécier l'art. Nous reviendrons plus loin sur ce texte. Sur la féminisation symbolique de l'aristocratie (et de l'apparence qui lui est associée) par opposition au « peuple » viril et vertueux, cf. F. Matonti, « Une beauté capitale », *art. cit.* Sur la réception de Rousseau, voir R. Trousson *Jean-Jacques Rousseau*, Paris, Tallandier, 2003. Sur la politisation du monde littéraire par

Dans la foulée de la publication de ses ouvrages, La Font de Saint-Yenne est donc violemment pris à parti par Charles-Nicolas Cochin, le secrétaire de l'Académie royale, qui se déclare lui aussi, sans surprise, hostile à « l'usage odieux des critiques imprimées contre les artistes », de la part de « donneurs d'idées » tout à fait ignorants en matière d'arts[186]. Or, le contexte de la controverse qui l'oppose à La Font oblige Cochin à amorcer un véritable tournant dans la conception que l'Académie se faisait jusque là du « public » pour les arts. Le secrétaire de l'Académie soutient, en effet, une théorie totalement opposée à celle qui avait été diffusée auparavant par les académiciens : écrire sur l'art n'est plus une possibilité offerte à tous, c'est un privilège qui dépend à la fois des connaissances et de la légitimité acquises dans le milieux artistiques. Ce retournement est à mettre en rapport avec le fait que la rivalité avec la corporation s'est déplacée, en passant de la question de la défense d'un statut spécifique de l'artiste, distinct de celui de l'artisan, à la question du monopole des instances de formation dans le domaine des beaux-arts). L'Académie n'a donc plus besoin de recourir au public pour justifier la protection royale dont elle bénéficie. En réalité, l'enjeu, désormais, est de savoir qui a le droit de parler (au nom) des artistes.

A partir des années 1770, les lamentations des exposants au Salon face à ce qu'ils considèrent comme des immixtions illégitimes de la part tant de critiques malveillants que d'un public ignorant, relèvent désormais du poncif. La colère des artistes, livrés à chaque Salon en pâture à une critique incontrôlable, trouve son origine dans l'essor de l'intérêt pour les beaux-arts au-delà des classes les plus privilégiées, qui a transformé en possibles clients une bonne partie du public du Salon – cette partie du public qui, justement, recherche dans les brochures et les gazettes les opinions des experts pour former son propre jugement. C'est qu'il est désormais évident que les expositions servent d'abord à vendre, quoiqu'en disent l'Académie ou la Direction générale des Bâtiments ; or les mauvaises critiques – qu'elles soient justifiées ou non – détournent acheteurs et commanditaires potentiels.

> « Le cercle des acheteurs, destiné à s'agrandir encore de nouveaux riches, après la Révolution, ne coïncide pas forcément avec celui des connaisseurs, des amateurs ; ce ne sont plus forcément les collectionneurs fervents et avertis des générations précédentes, susceptibles d'entretenir un contact direct et éclairé avec l'artiste qui pouvait alors, malgré son irritation, mépriser la critique malveillante. *La dépendance à*

---

les « Rousseau du ruisseau » à la fin du XVIIIe siècle, voir notamment R. Chartier *Les origines culturelles de la Révolution française, op. cit.* ; R. Darnton *Bohème littéraire et révolution. Le monde des livres au XVIIIe siècle*, Paris, Seuil, 1983 et *Pour les Lumières : défense, illustration, méthodes,* Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002.

[186] C.-N. Cochin, *Recueil de quelques pièces concernant les arts*, extraits de plusieurs Mercures de France, 1757.

l'égard de l'opinion publique s'accroît avec la distance qui sépare ceux qui parlent de ceux qui achètent. »[187]

Les académiciens et les commentateurs les plus « réguliers » des Salons ne cessent donc, au cours du dernier tiers du XVIIIe siècle (et ce sera encore le cas tout au long du siècle suivant), de déplorer le déclin de la critique d'art, parasitée par les intérêts particuliers et les prétentions d'ignorants qui ne désirent que de la publicité et ne travaillent évidemment pas pour le bénéfice de l'art lui-même. Antoine Renou, peintre, dramaturge et adjoint de Cochin au secrétariat de l'Académie royale, dénonce ainsi, dans un ouvrage qu'il publie anonymement en 1783, le fait que ces individus, « non contents d'attaquer leurs talents [ceux des peintres], flétrissent leur réputation personnelle, et que ces obscures libelles, fruits de la haine, de l'ignorance et de la partialité, se débitent dans ce même Palais des Rois ! »[188].

Le propos de Renou est repris, deux ans plus tard, par un architecte, Viel de Saint-Maux. Celui-ci fait en effet, l'éloge des connaisseurs – aussi peu nombreux soient-ils – contre un public qui se croit compétent et, incapable qu'il est de distinguer le « sublime », pousse les artistes à se contenter de genres mineurs :

> « [Le connaisseur] seul peut apprécier le travail de l'artiste et distinguer le mouvement de l'âme et l'émanation de la divinité dans ses œuvres. Rien n'est aussi ridicule que l'opinion de ceux qui ne connaissent point les arts, mais qui néanmoins se rendent au Salon pour juger (…) ; en effet, un petit pain, une poêle à frire, un gigot, un vase, un rideau, etc. leur donnent de l'enthousiasme et produisent leur exclamation, tandis que des groupes sublimes et élégants, retraçant des actions mémorables, ne leur causent pas la moindre sensation ; le connaisseur admire le beau et se tait sur le médiocre (…) Aussi, admettre que l'impression suffise à la décision critique, reconnaître indistinctement tous les hommes aptes à juger, sans avoir discerné dans son imagination les classes qui sont incapables de jugement, pour tout ce qui concerne les arts, (…) c'est une inconséquence qui ne peut être que le fruit des préjugés les plus barbares. »[189]

En 1785 également, dans le très officiel *Mercure de France,* le ton est encore plus violent pour ce public populaire que l'on jugeait encore « naturellement » bon juge quelques années auparavant.

> « Cette année (…) n'a-t-on pas vu la tourbe des spectateurs jeter un coup d'œil hâtif sur les productions de nos bons peintres, ensuite se presser, se culbuter autour de quelques petits tableaux mal dessinés, mal peints, mal composés ; et là, le cou tendu, l'œil fixe, la bouche béante, exprimer d'une manière très bruyante son admiration

---

[187] A. Becq, « Expositions, peintres et critiques : vers l'image moderne de l'artiste », *Dix-huitième siècle,* n°14, 1982, p.139 – c'est nous qui soulignons.

[188] L'Impartialité au Sallon [sic] dédiée à Messieurs les Critiques présents et à venir, Paris, 1783, p.4

[189] Viel de Saint-Maux, *Observations philosophiques sur l'usage d'exposer les ouvrages de peinture et sculpture*, La Haye, 1785.

> ridicule ? Cette multitude qui, dit-on, juge par sentiment, et dont on affecte de préférer l'approbation à celle des gens du monde, n'est qu'un amas d'êtres qui, au malheur de ne devoir aucune lumière à l'éducation, en joignent un plus fâcheux encore, celui d'avoir étouffé dans les habitudes vicieuses d'une existence purement matérielle, le germe des facultés intellectuelles que la Nature accorde à tous les hommes. »[190]

Le Salon, espace d'hétérogénéité sociale, devient en cette fin des années 1780 le lieu d'un rapport de forces entre l'Académie (« nos bons peintres ») et la « tourbe des spectateurs », dont la présence à l'exposition s'accompagne d'un flot de publications illégales, incontrôlables et donc potentiellement subversives que le pouvoir royal se révèle impuissant à endiguer. La plupart des brochures relevant de cette catégorie, particulièrement à partir des années 1770, sont publiées anonymement : il est donc particulièrement difficile d'en étudier précisément les producteurs aujourd'hui[191]. On peut, toutefois, faire l'hypothèse qu'ils sont à peu près tous issus de « ce demi-monde intellectuel où grouillent les hommes de lettres »[192], demi-monde auquel les artistes appartiennent clairement à partir des années 1770 et au sein duquel se recruteront nombre de partisans de la Révolution jacobine[193]. Pour Richard Wrigley, la plupart de ces auteurs, instruits mais désargentés, ont moins de trente ans : leur but est alors à la fois de se faire une réputation, en se montrant drôle et impertinent, et de « subvenir à leur misère »[194].

---

190 *Mercure de France*, n°40, 1e octobre 1785, pp.18-20.

191 Sur les 150 pamphlets publiés autour du Salon jusqu'en 1789 étudiés par Richard Wrigley, seuls quelques uns portent l'*imprimatur* des censeurs royaux. A ce taux remarquable de publications anonymes, Wrigley voit deux explications : la première, évidemment, est la nécessité de protéger l'auteur (ainsi que l'imprimeur et les diffuseurs) de propos un peu trop impertinents pour la lieutenance de police de Paris voire pour les artistes (qui n'hésitaient pas, parfois, à faire justice eux-mêmes, ainsi qu'aura pu le constater Antoine-Joseph Gorsas, passé à tabac par des exposants offusqués de sa critique du Salon de 1785) ; la seconde est liée au fait que le Salon ne durait qu'un mois et qu'il fallait, par conséquent, écrire et imprimer rapidement des textes pour les mettre à disposition du public durant l'exposition. Parce que soumettre le manuscrit pour approbation à la censure constituait une perte de temps trop importante dans ce contexte, bien des auteurs choisissaient donc de publier anonymement avec, en outre, de faux lieux d'édition pour tromper la lieutenance de police censée accorder une « permission tacite » aux publications étrangères (R. Wrigley, « Censorship and Anonymity », *art. cit.*, pp.18-19). Sur les pratiques éditoriales, cf. R. Chartier et H.-J. Martin, *Histoire de l'édition française, vol. 2 : Le livre triomphant 1660-1830,* Paris, Fayard, 1998.

192 J. Châtelus, *Peindre à Paris, op. cit.*, p.145.

193 R. Darnton *Édition et sédition. L'univers de la littérature clandestine au XVIIIe siècle,* Paris, Gallimard, 1991 et (pour un intéressant retour réflexif sur les idées développées notamment dans la publication précédente) *Pour les Lumières: défense, illustration, méthode*, Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 2002.

194 L'expression est tirée d'un texte du graveur et collectionneur Pierre-Jean Mariette (1694-1774) in Collection Deloynes XXIII, p.10.

Les artistes-critiques
Les peintres ne dédaignent pas prendre, eux-mêmes, la plume pour commenter les expositions ou donner leur point de vue sur telle ou telle question esthétique à la mode. La pratique de la critique d'art peut, en outre, entrer dans une véritable stratégie de carrière, ainsi que le cas de Jean-Baptiste Radet, peintre et dramaturge (1752-1830), peut le laisser penser. Voici comment Radet lui-même présente, fort lucidement, les conséquences de la publication de sa critique du Salon de 1779 : « …Mme la duchesse de Villeroy ayant eu besoin d'un peintre, on lui a parlé de moi ; (…) Elle a lu ma critique qui lui a plu ; de sorte qu'elle me prend pour son peintre, me loge et me fait 100 écus de pension. (…) Ce n'est pas là le plus grand avantage que je trouve dans cette protection, je regarde plutôt celui de faire chez Mme la duchesse des connaissances qui pourront m'être utiles. Joignez à cela une sorte de considération que cet appui me donnera dans le monde. »[195]
D'autres peintres choisissent de pratiquer la critique anonymement dans le but de pouvoir commenter plus librement les productions de leurs confrères. C'est le cas d'Antoine Renou, membre de l'Académie royale et adjoint au secrétaire, qui est en charge des pages « Arts » du *Journal de Paris* de 1777 à 1782, mais qui ne l'admettra qu'en 1787. Il explique alors qu'il avait dû quitter cette fonction – même anonyme – parce qu'on attendait de lui qu'il prît une attitude trop anti-académique à son goût[196]. Une dernière catégorie d'artistes-critiques est constituée par les débutants dans la carrière des arts. On évoque alors souvent le cas de jeunes peintres, frustrés dans leurs ambitions, qui utilisent l'outil de la critique pour se venger de leurs maîtres[197]. En 1782, l'un d'eux, « Paul », expose ainsi, avec amertume et violence, toutes les injustices d'un système qui, selon lui, contraint les jeunes artistes à se compromettre dans la médiocrité pour faire carrière[198].

On peut distinguer alors deux types distincts de textes publiés autour des expositions et des questions artistiques. Une partie de la critique continue à se développer sur un ton de plus en plus vulgaire, dans un mouvement semblable à une sorte de « carnavalisation »[199], dans la mesure où sont mises en avant, de plus en plus systématiquement, des figures discursives de type carnavalesques, telles que l'inversion, la trivialisation, un registre burlesque parfois à la limite de l'obscène, le tout dans des attaques plus ou moins explicitement dirigées contre l'hégémonie de la

---

[195] Cité in J. Châtelus, *Peindre à Paris, op. cit.*, p.145.

[196] R. Wrigley, « Censorship and Anonymity », *art. cit.*, p.19. Renou est un personnage central dans l'évolution institutionnelle du monde de l'art au tournant du XIXe siècle – on y reviendra. Pourtant, à notre connaissance, aucune publication ne lui a été consacrée. Renou avait tiré une certaine notoriété dans les milieux cultivés parisiens à la suite d'un pari remporté, ainsi qu'on l'apprend dans la *Correspondance* de Grimm : afin de prouver à un dramaturge la supériorité de la peinture sur la littérature, Renou aurait en effet mis l'auteur au défi de produire un tableau tandis que lui, Renou, produirait une pièce de théâtre. C'est ainsi que Renou écrivit la tragédie *Térée et Philomèle* (*Correspondance littéraire, philosophique et critique de Grimm et de Diderot, depuis 1753 jusqu'en 1790,* Paris, Furne, t. VIII, 1830, lettre de juillet 1773, p.205).

[197] R. Wrigley, « Censorship and Anonymity », *art. cit.*, p.24.

[198] Il s'agit du *Sur la peinture. Ouvrage succinct qui peut éclairer les artistes sur la fin originelle de l'art et aider les citoyens dans l'idée qu'ils doivent se faire de son état actuel en France* (La Haye, 1782) que nous avons évoqué plus haut.

[199] B. Fort « Voice of the Public: *Carnavalization* of Salon Art in Pre-Revolutionary France », *Eighteenth-Century Studies*, n°22, 1989, pp.368-94.

vieille Ecole française et contre les choix du pouvoir en matière esthétique[200]. Le reste des textes publiés autour du Salon se revendique d'un genre plus « sérieux », certains auteurs, tels Antoine-Joseph Gorsas, faisant le lien entre ces deux pôles de la critique. Ainsi, des saynètes parodiques aux pamphlets plus ou moins agressifs, c'est une critique extrêmement variée qui se développe dans les années 1770 et reprend de plus en plus systématiquement les thèmes de l'appel lancé par La Font de Saint-Yenne presque trente ans auparavant, en se politisant de plus en plus ostensiblement entre le moment où Greuze est porté aux nues jusqu'au moment où elle se tourne vers la nouvelle école néoclassique (Vincent, Regnault, David, Ménageot…) dont elle nomme les jeunes représentants les « restaurateurs du grand goût », triomphateurs qu'ils seraient de « ce genre minaudier » issu de la corruption du goût par la commande privée. A la désormais habituelle déploration de la décadence de l'École nationale, les critiques ajoutent effectivement, en particulier dans les années 1780, « une note socio-politique d'hostilité aux grands (…) au-delà desquels il importe d'en appeler au suffrage du peuple. »[201].

La naissance d'un « public » pour le Salon, c'est-à-dire d'un intérêt pour les beaux-arts qui s'étende au-delà des classes dominantes, a été l'une des conséquences du souci de l'Académie royale de trouver une légitimation dans l'exposition dès le début du siècle, dans le contexte de sa rivalité avec la corporation. L'appel au public s'accompagne ainsi d'un discours académique autour de la compétence censément universelle à juger de l'art. Ce discours s'actualise, en quelque sorte, dans l'essor, autour du Salon, en dehors des organes officiels et sous la plume d'amateurs revendiqués et de plumitifs plus ou moins anonymes, d'une littérature diverse, de moins en moins contrôlée par le pouvoir, destinée à ce nouveau public, plus populaire, désormais distinct du « public acheteur ». Ce défi au monopole de la parole des académiciens et des élites sur les arts, se

---

[200] Dans un mouvement similaire à celui qui marque la production de la « bohème littéraire » (R. Darnton, *Bohème littéraire et Révolution, op. cit.*), les brochures qui paraissent autour du Salon prennent souvent la forme de dialogues comiques mettant en scène des personnages archétypaux, souvent tirés des vaudevilles et du théâtre italien (Arlequin, Figaro, Lustucru, le « Cousin Jacques », etc.) alors bien connus du lectorat populaire. Suivant Richard Wrigley (*The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restauration*, Oxford, Oxford University Press, 1993, p.251), Laura Auricchio (*Portraits of impropriety, op. cit.,* pp.95-97) explique que cette analogie entre le théâtre et le Salon (qui n'est pas neuve, comme on l'a vu plus haut) était un moyen de manifester l'accessibilité des beaux-arts au jugement public. Voir aussi R. Démoris et F. Ferran, *La peinture en procès, op. cit.*

[201] A. Becq, « Expositions, peintres et critiques », *art. cit.*, pp.141-142. Sur la critique des académies et de la politique culturelle de la monarchie à la fin de l'Ancien Régime, ainsi que sur le rôle en quelque sorte « précurseur » de Rousseau à cet égard, cf. D. Roche, « Académies et académisme : le modèle français au XVIIIe siècle », *Mélanges de l'École française de Rome. Italie et Méditerranée,* vol.108, n°2, 1996, pp.643-658.

double, dans les années 1750-1760, de la menace représentée par la dénonciation à la fois esthétique et morale portée par les textes de La Font de Saint-Yenne qui introduisent pour la première fois dans les beaux-arts l'idée d'une décadence liée à la féminisation des goûts et des comportements de ceux qui, ayant le pouvoir et l'argent, auraient la responsabilité de faire de l'art national un art didactique et vertueux, inspiré des grands exemples du passé. Les écrits de La Font ont, ainsi, deux conséquences : ils contraignent, d'une part, les académiciens et les commentateurs « autorisés », à un retournement dialectique, sur le thème de l'envahissement du Salon par un public non autorisé et de la dénonciation de l'incompétence agressive d'une critique « carnavalisée » ; ils fournissent, d'autre part, un cadre interprétatif parfaitement adapté à une partie de cette critique « populaire » qui, à partir des années 1770, politise et radicalise les dénonciations de La Font, rejointe, autour de cette antienne de la décadence de l'École nationale liée aux mœurs corrompues des commanditaires et à la complaisance des académiciens, par une fraction de la population des artistes qui vivent de plus en plus mal l'hégémonie accordée à l'Académie royale par les réformes de 1777, ainsi que nous le verrons dans le chapitre suivant. Cependant, l'existence de ces controverses autour du public et de l'art comme expression de la vertu d'une nation – controverses dont on retrouvera à la fois les acteurs et les thématiques durant la période révolutionnaire – dénote avant tout une évolution tout à fait fondamentale qui marque le monde de l'art de la seconde moitié du XVIIIe siècle : le développement inédit d'un goût pour les beaux-arts, de l'appréciation des œuvres jusqu'à la maîtrise de la pratique du dessin ou de la peinture, bien au-delà des « puissants » qui étaient jusqu'alors les seuls concernés, à travers l'activité mécénale, par la culture artistique et les rapports avec les artistes. C'est sur cette évolution majeure et sur son rôle dans l'entrée des femmes dans le monde de l'art, que nous nous proposons maintenant de revenir.

I – 3. La maitrise des arts du dessin, nouveau capital distinctif

I – 3. 1. De la culture des arts d'agrément à la professionnalisation dans les beaux-arts

Comme nous l'avons évoqué plus haut, la seconde moitié du XVIIIe siècle est un moment où se confirme le processus, entamé au siècle précédent, de « dignification »[202] de l'activité artistique, désormais sortie de l'anonymat de l'artisanat : en témoignent, comme nous l'avons vu, l'inflation du nombre de publications sur le sujet des beaux-arts ou des expositions, l'affluence du public au Salon, l'intérêt pour les débats esthétiques, l'extension du goût pour l'image au-delà du cercle des élites, voire la popularité grandissante de la figure de l'artiste, notamment dans le théâtre contemporain[203]. L'ascension sociale collective de la catégorie des artistes et la valorisation sociale et symbolique des beaux-arts se traduisent par un double mouvement : l'introduction de la pratique artistique dans l'éducation de base des enfants – garçons et filles – des classes privilégiées d'une part, et l'entrée des artistes eux-mêmes dans les cercles mondains d'autre part, la culture artistique approfondie des membres de ces cercles contribuant à leur rendre plus intéressante la fréquentation des artistes. Ainsi, les amitiés de tel ou tel aristocrate ou grand bourgeois féru d'art, avec plusieurs peintres reconnus deviennent, à partir des années 1770, de véritables poncifs biographiques. Jean Châtelus cite, sur plus de dix pages, de nombreux exemples de ces amateurs, souvent eux-mêmes dessinateurs ou graveurs accomplis, écrivains érudits, passionnés d'art et d'antiquité, devenus protecteurs d'artistes voire, dans quelques cas, de véritables experts proches du pouvoir, dont le comte de Caylus, figure incontournable du monde de l'art au milieu du XVIIIe siècle, est un véritable parangon[204]. Dès les années 1750, par exemple, M. de Jèze, censeur royal de son état, confirme la valorisation forte de la profession d'artiste (même si celle-ci ne s'accompagne pas forcément de revenus conséquents) :

> « Il en est qui, sans avoir dans le monde ce qu'on appelle ordinairement un état, une profession, tiennent néanmoins dans la société des places distinguées, et quelquefois même en obtiennent d'avantageuses : tels sont la littérature, les sciences et les arts. Ce qu'ils perdent du côté de la fortune, ils le gagnent du côté de l'estime et de la célébrité. »[205]

---

[202] L'expression est empruntée à Paul Bénichou, *Le sacre de l'écrivain, 1750-1830. Essai sur l'avènement d'un pouvoir spirituel laïque dans la France moderne*, Paris, J. Corti, 1973.

[203] G. Levitine (*The Dawn of Bohemianism,* University Park & London, Pennsylvania State Univ. Press, 1978) a montré comment l'intérêt du public pour l'art a pu se traduire notamment par le fait que l'artiste devient, à la fin du XVIIIe siècle, un personnage récurrent dans les pièces de théâtre contemporaines. Souvent caractérisé par un net penchant pour la boisson, une pauvreté dont il tente de s'accommoder et une ignorance candide, le peintre est un personnage sympathique et populaire, dans une configuration comparable à la « bohème » telle qu'elle sera décrite, au début du siècle suivant, par Henry Murger.

[204] J. Châtelus, *Peindre à Paris, op. cit.*, p.100 *sqq*.

[205] Jèze, *Etat ou Tableau de Paris,* Paris, 1759, p.10. Un censeur royal est un commis chargé de vérifier que les livres imprimés ne contiennent rien de contraire à la religion ou aux bonnes mœurs. On peut donc supposer que Jèze est

Nouveaux membres de l'élite sociale et culturelle parisienne, les artistes font désormais partie de ceux qu'on invite à dîner dans les cercles mondains de la capitale, de ceux avec qui il est de bon ton d'entretenir une correspondance, de ceux qu'il faut avoir à son salon pour en faire un lieu à la mode, etc. Il n'est pas rare que l'on aille régulièrement, sur la recommandation d'un ami bien placé, visiter l'atelier de tel ou tel artiste particulièrement en vue, pour se tenir au courant de son travail et voir les dernières œuvres produites. Louis Petit de Bachaumont, un amateur d'art proche de la Cour qu'on a évoqué plus haut, écrit ainsi à Jean-Baptiste Pierre pour lui proposer, dans ce qui pourrait s'apparenter à une sorte de « lettre de motivation », les avantages que le peintre pourrait tirer de son amitié :

> « Vous êtes un habile homme et vous avez de l'esprit, vous avez une bonne éducation, vous avez des lettres (…) Vous méritez d'avoir des amis et je ne doute pas que vous en ayez ; mais en avez-vous beaucoup qui se connaissent en peinture ? Y a-t-il beaucoup de vos confrères qui soient en état de vous donner des avis ? (…) La jalousie et la mauvaise foi sont des vices malheureusement trop communs chez les hommes et surtout chez la plupart des artistes. (…) J'ai toujours beaucoup aimé la peinture ; j'ai passé les premières années de ma vie à Versailles, et dans les maisons royales, au milieu des peintures et des sculptures qui les décorent, j'ai eu les meilleurs maîtres de ces temps-là en tout genre ; je suis venu à Paris (…) ; j'y ai fréquenté les meilleurs artistes ; en même temps, j'ai beaucoup lu, j'ai beaucoup vu, j'ai réfléchi ; j'ai beaucoup dessiné, j'ai voulu peindre, j'ai même peint, mais une maladie dangereuse (la petite vérole) et une vue très faible m'ont obligé de toute abandonner ; il ne m'est resté que beaucoup d'amour pour les beaux-arts (…) ; je crois avoir quelques connaissances par ma fréquentation chez feu M. Coypel [secrétaire de l'Académie royale] qui pensait avec esprit et qui parlait bien de son art et surtout par ma société avec feu M. Crozat [célèbre collectionneur de cette époque] et ceux qui venaient chez lui tous les dimanches et par la vue des belles choses en tout genre dont sa maison était remplie. »[206]

Plusieurs peintres sont ainsi connus pour être d'invétérés mondains, au point – selon certains commentateurs, qui le déplorent – de faire passer leur art en second, c'est-à-dire de se livrer essentiellement à des travaux peu prestigieux mais lucratifs dans le but d'assurer un train de vie particulièrement dispendieux. Il semblerait que ce fut le cas du peintre Hubert Robert, ainsi réputé dans tout Paris pour être un bon vivant : recherché pour sa verve et sa belle humeur, « tous les jours, pour ainsi dire, il était engagé à plusieurs invitations à la fois »[207], et dont Diderot a pu écrire qu'« il [H. Robert] veut gagner ses dix louis dans la matinée ; il est fastueux, sa femme

---

particulièrement bien renseigné pour tout ce qui concerne le monde des lettres et des arts (J.-M. Quérard, *La France littéraire ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens et gens de lettres de la France,* Paris, Firmin Didot, 1830).

[206] La lettre de Bachaumont à Pierre est citée in J. Châtelus, *Peindre à Paris, op. cit.*, pp. 306-307.

[207] O. Merson, « Les logements d'artistes au Louvre… », *art. cit.*, p.282.

est une élégante, il faut faire vite ; mais on perd son talent, et né pour être grand, on reste médiocre. »[208] De même, on sait que le pastelliste Maurice Quentin Delatour a l'habitude d'organiser des réceptions grandioses dans son appartement du palais du Louvre – au grand dam de ses voisins qui, tels le sculpteur Caffiéri, sont contraints d'écrire au Directeur général des Bâtiments lui-même afin d'obtenir la suppression de la cheminée qui servait de fourneau de cuisine au pastelliste « pour ses jours de grands repas », arguant que le rez-de-chaussée de son logis ressemblait alors à « l'établissement d'un traiteur »[209].

Du côté des mécènes, des figures comme l'épouse du Directeur général des Bâtiments, la comtesse d'Angiviller elle-même, que l'on surnommait l'« impératrice de la coterie des véritables amateurs »[210], entretiennent la tendance en organisant des événements aussi marquants que le dîner de septembre 1787 au cours duquel la comtesse avait invité les trente-six officiers de l'Académie royale[211]. De même, Élisabeth Vigée-Lebrun qui, avec son mari négociant d'art, fait office de lien entre le monde de la Cour, celui des amateurs et celui des artistes, doit beaucoup de sa notoriété à ses succès mondains – ce qui lui sera d'ailleurs violemment reproché à la fin des années 1780, lorsqu'il ne fera plus bon revendiquer son goût pour les frivolités et sa proximité aux cercles du pouvoir[212]. Manon Phlipon, la future Mme Roland, fille d'un graveur qui affichait

---

[208] Cité in P. Radisich « Qui peut définir les femmes? Vigée-Lebrun's *P*ortraits of an Artist », *Eighteenth-Century Studie*s, n°25, 1992, p.458.

[209] A.N., O[1] 1674 – cf. aussi E. Philippe et S. Sofio, « 'I was born in this palace…' », *art. cit.* Dans ce contexte, les artistes issus de milieux modestes qui, consacrés, connaissent une ascension sociale rapide, se voient dans l'obligation de renier leurs origines, que ce soit, comme le pastelliste Delatour, en étudiant en « touche à tout » un peu de tous les domaines de la connaissance, depuis les mathématiques et la physique jusqu'à la poésie, la philosophie ou la médecine, afin de combler le fossé culturel qui le séparait de ses commanditaires et au point qu'il « se sentait humilié quand on lui parlait de peinture » (J.-F. Marmontel, *Mémoires,* Paris, Librairie des bibliophiles, 1891, vol. III, p.103), ou que ce soit, comme Greuze, fils d'un artisan couvreur de Franche-Comté, en mentant sur la profession de son père, devenu « architecte », dans les registres de l'Académie royale (A. Boime, *Art in an age of Revolution…, op. cit.,* p.39)

[210] Cette appellation est citée par J. Châtelus, *Peindre à Paris, op. cit.*, p.264.

[211] Le graveur J.-G. Wille fait le récit de ce dîner dans ses *Mémoires (op. cit.)*, 1857, vol.2, p.152. Voir aussi C. Bailey, *Patriotic Taste, op. cit.*, p.300, n.190.

[212] Le salon du couple Lebrun, rue de Cléry, est décrit par les *Mémoires secrets* (t. XXIV, p.5) comme « l'asile où les Polignac, les Vaudreuil, les Polastron, les courtisans les plus accrédités et les plus délicats, viennent chercher une retraite contre les ennuis de la Cour, et rencontrent le plaisir qui les fuit ailleurs ». Les Lebrun accueillent, en effet, régulièrement artistes, comédiens, musiciens et écrivains à la mode, mais aussi aristocrates, grands bourgeois, fermiers généraux et même quelques ecclésiastiques (tels le bientôt célèbre évêque d'Autun, Charles-Maurice de Talleyrand-Périgord). Parmi les habitués, on peut mentionner le peintre Hubert Robert ou le sculpteur Antoine-Denis Chaudet (qui épousera Jeanne Gabiou, une élève de Vigée-Lebrun pendant la Révolution) ; le comte de Vaudreuil, riche collectionneur auprès de qui Vigée-Lebrun joue le rôle d'« experte » ; Sophie Rostopchine, comtesse

l'ambition de s'élever socialement mais n'y parvint jamais réellement[213], fit ses « premières armes » dans ces salons où les artistes étaient au premier rang :

> « Les concerts de Mme Lépine me présentèrent un nouveau point de vue. J'ai déjà dit que Lépine était un élève de Pigalle, auquel il servait de bras droit ; il avait épousé à Rome une femme qui, à ce que je présume, avait été cantatrice, et que sa famille ici n'avait pas vue d'abord d'un très bon œil, mais qui prouvait, par sa bonne conduite, que ce dédain était mal fondé[214]. Elle avait formé chez elle un concert d'amateurs, composé d'habiles gens, et dans lequel elle n'admettait que ce qu'elle appelait bonne compagnie : il avait lieu tous les jeudis ; ma mère m'y conduisait assez souvent. C'est là que j'ai entendu Jarnowick, Saint-Georges, Duport, Guérin et beaucoup d'autres ; c'est là que j'ai aperçu de beaux esprits des deux sexes, Mlle de Morville, Mme Benoît, Silvain-Maréchal, etc., et d'insolentes baronnes, et de jolis abbés, de vieux chevaliers et de jeunes plumets. Quelle plaisante lanterne magique ! (…) [L]à, rangé en cercle, on avait le double avantage d'entendre la musique, de voir les acteurs, et de pouvoir causer dans les intervalles. »[215]

Cette sociabilité liant artistes et élites sociales et politiques apparaît comme une véritable nouveauté pour les contemporains et instaure une promiscuité fallacieuse entre des personnes

---

de Ségur ; la comtesse du Barry (la maîtresse de feu Louis XV) ; Mme de Genlis (maîtresse du duc de Chartres, futur « Philippe-Égalité », et gouvernante de ses enfants) ; la duchesse de Polignac (favorite de Marie-Antoinette) ; le prince Henri, frère de Frédéric II de Prusse ; le prince de Ligne ; Charles-Alexandre de Calonne (qui fut Contrôleur général des Finances de 1783 à 1787, et dont la rumeur a fait l'amant de Vigée-Lebrun), etc.

[213] « Gratien Phlipon, mon père, était graveur de profession ; il cultivait aussi la peinture, et voulut s'adonner à celle en émail, bien moins par goût que par spéculation (…). [Q]uoiqu'il fût laborieux, que les temps favorisassent l'exercice de son art, qu'il eût beaucoup d'occupation et employât un assez grand nombre d'ouvriers, le désir de faire fortune le portait vers le commerce. (…) [L]'ambition est généralement funeste (…) : son art suffisait à le faire exister décemment ; il voulut devenir riche, il a fini par se ruiner. (…) Sans instruction, il avait ce degré de goût et de connaissances que donnent superficiellement les beaux-arts, à quelque partie qu'en soit réduit la pratique : aussi, malgré son estime pour les richesses et ce qui peut les procurer, il traitait avec des marchands, mais il n'avait de liaison qu'avec des artistes, peintres et sculpteurs. » Mme Roland, *Mémoires particuliers de Mme Rolland* [sic], Paris, Firmin Didot, 1847, p.33 (rééd. Paris, Mercure de France, 2004).

[214] Au passage, notons cette mention intéressante d'une famille de plasticiens qui considère avec dédain une cantatrice – on voit bien, ici, la différence de statut social entre les arts du spectacle (chant, comédie, danse) et les beaux-arts, les premiers (surtout lorsqu'il s'agit d'une femme) se trouvant davantage liés aux milieux interlopes et à la réputation douteuse. Sur les actrices, cf. A. Martin-Fugier, *Comédienne, de Mlle Mars à Sarah Bernhardt*, Paris, Seuil, 2001.

[215] Mme Roland, *Mémoires, op. cit*, pp. 151-152. La « Mme Benoît » mentionnée par Mme Roland est une femme de lettres (il ne s'agit pas de la peintre, élève de David, évoquée plus loin). Rappelons également que le « Silvain-Maréchal » que mentionne Mme Roland, entourée d'écrivaines, est bien le dramaturge et futur babouviste, auteur du projet d'interdiction faite aux femmes d'apprendre à lire sur lequel nous reviendrons (cf. G. Fraisse, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, Paris, Folio-Gallimard,1995).

dont les prérogatives, les rôles sociaux et les rangs demeurent pourtant, une fois la fête terminée, bien différents. Dans ses *Mémoires,* Talleyrand estime, d'ailleurs, à ce propos que la familiarité des artistes avec les grands contribua à introduire la confusion dans l'ordre social et fut, en cela, un des ferments de la Révolution[216]. On peut sans doute interpréter la fréquentation des artistes à l'aune du souci de distinction des élites sociales et culturelles[217] – distinction que la seule appréciation des productions artistiques ne suffit plus à assurer, comme on vient de le voir. Dans cette perspective, on constate, en outre, qu'à cet ennoblissement de la condition d'artiste (qui est à la fois une cause et une conséquence de leur intégration dans la sociabilité des classes dominantes) de plus en plus évident à la fin du XVIIIe siècle, s'ajoute l'intérêt des élites non seulement pour la culture artistique, mais aussi – et c'est là une évolution notable, que l'on peut sans doute relier à cette nouvelle fréquentation des artistes – pour la *pratique* des beaux-arts.

L'intégration officielle des arts du dessin dans le corps des arts libéraux est aussi une manière d'affirmer leur caractère indispensable dans l'éducation et les intérêts de toute personne bien née[218]. Les connaissances artistiques deviennent ainsi de nouveaux signes distinctifs d'ascension sociale, notamment à travers l'application des familles qui accèdent à l'aisance, à appliquer à l'instruction de leurs enfants les normes éducatives de l'aristocratie qui demeure un idéal social. De cette manière, le goût pour les arts, cultivé à travers l'éducation, s'étend en quelques décennies au-delà de la classe des grands commanditaires et se mêle à l'intérêt nouveau pour les sciences et techniques, qui constituent les qualités de « l'honnête homme », archétypique des Lumières. Dans son *Manuel de l'homme du monde, ou Connaissance générale des principaux états de la société et de toutes les manières qui sont le sujet des conversations ordinaires*, dont la première édition date de 1761 (il y en aura beaucoup d'autres), Pons-Augustin Alletz explique ainsi que les beaux-arts font intégralement partie de l'éducation de « l'homme du monde » [219]. Mme de Genlis, chargée de l'éducation des enfants (dont le futur Louis-Philippe) du duc de Chartres (« Philippe-Égalité ») dans les années 1770-1780, forme ses élèves au dessin, les encourage par la distribution de prix et les emmène voir des tableaux à des ventes publiques, accorde une place considérable aux beaux-arts dans ses

---

[216] *Mémoires du prince de Talleyrand 1754–1808*, (A. de Broglie, ed.) Paris, Calmann-Lévy, 1891, vol.1, p.60.

[217] N. Elias, *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973.

[218] J. Barrell, « Painter and Public Life in 18th century Paris by Thomas Crow », *Oxford Art Journal,* vol.9, n°1, 1986, pp.67-70, p.67 ; J. Châtelus, *Peindre à Paris…*, *op. cit.*, pp.124-125. Voir aussi N. Heinich, *Du peintre à l'artiste*, *op. cit.*

[219] Jean Châtelus note d'ailleurs que c'est à cette époque que la déploration du retard pris par l'enseignement de l'art du dessin par rapport à celui de la musique, devient un véritable poncif dans les publications consacrées à l'éducation des élites (*Peindre à Paris*, *op. cit.*, p.136).

Leçons d'une gouvernante à ses élèves (1791). Selon elle, il s'agit bien d'une nécessité liée au rang des enfants dont elle a la charge :

> « Comme mes élèves étaient destinés à posséder un jour une grande fortune, je voulais qu'ils aimassent les Arts. Mais on ne peut s'y connaître véritablement, lorsqu'on en ignore les principes, et qu'on ne les a jamais cultivés, et alors on préfère les petits genres et l'on admire les talents médiocres. J'ai donc fait apprendre le dessin à mes élèves, et avec un soin et une méthode qui pussent leur donner un grand talent, s'ils en avaient la disposition, ou du moins une véritable connaissance de cet art charmant et sublime. »[220]

Pourtant, à la même époque, l'intérêt pour les beaux-arts n'est plus le monopole des occupant·e·s du sommet de la hiérarchie sociale. La maîtrise du dessin est ainsi devenue un marqueur de respectabilité :

> « L'étude du dessin, de la peinture, etc., considérée jusqu'ici comme faisant partie d'une éducation agréable et recherchée est suivie et approfondie par les personnes qui la regardent comme servant de base et d'introduction à des professions utiles ; alors il faut placer ces différents arts au rang des instructions et des connaissances nécessaires. Dans l'un et l'autre cas, on ne saurait mieux faire que de prendre pour maîtres et pour maîtresses de dessin, de peinture, de gravure, etc. les personnes de l'un et l'autre sexe que l'on voit exercer à Paris ces arts avec tant de succès. »[221]

C'est, en effet, à la fin du XVIIIe siècle que se développe le recours aux artistes-enseignant·e·s dont le nombre s'accroît de manière tout à fait remarquable à Paris, ainsi que le note Antoine Caillot, qui écrit son *Histoire des mœurs et usages des Français* sous la Restauration :

> « Depuis vingt-cinq ans, la nécessité de connaître l'art du dessin, moins sous le rapport de l'agrément que comme un moyen de bien apprécier les chefs d'œuvre des grands maîtres dans les arts de la gravure, de la peinture et de la sculpture, s'est fait généralement sentir ; et la plupart des pères de famille qui jouissent d'une certaine aisance, croiraient n'avoir donné à leurs enfants qu'une éducation incomplète, s'ils ne leur avaient fait apprendre à dessiner le paysage ou quelques têtes. De là est venue cette multitude de maîtres de dessin, et cette aptitude d'un si grand nombre de jeunes gens et de jeunes personnes à prononcer sur le dessin d'une gravure, d'un morceau de sculpture ou d'un tableau. Quiconque a eu la patience de prêter l'oreille aux divers jugements portés dans les différentes expositions du Salon, a dû et pu se convaincre des progrès que l'art du dessin avait faits dans presque toutes les classes de la société. »[222]

---

[220] Mme de Genlis, *Leçons d'une gouvernante à ses élèves,* Paris, Onfroy, 1791, pp.500-501.

[221] Hurtaut et Magny *Dictionnaire historique de la ville de Paris,* Paris, Moutard, 1779, vol. II, pp.721-722.

[222] Antoine Caillot *Mémoires pour servir à l'histoire des mœurs et usages des Français,* vol. II, Paris, Dauvin, 1827, p.261. Dans son *Etat ou Tableau de Paris* (*op. cit.,* cité par J. Châtelus, *Peindre à Paris…*, *op. cit.*, p. 135), M. de Jèze confirme ce constat et fait remonter plus loin dans le temps la tendance décrite *a posteriori* par Caillot : pour Jèze, c'est à partir des

Surtout, en cette fin de XVIIIe siècle, si l'éducation artistique ne concerne plus seulement les élites sociales et culturelles, mais aussi ces classes que nous pourrions appeler (de manière quelque peu anachronique) « moyennes »[223], elle concerne, de même, autant un sexe que l'autre. De plus, bien que Rousseau recommande explicitement que l'apprentissage du dessin soit, comme tous les domaines de l'éducation, nettement différencié selon le sexe des enfants[224], il semblerait qu'en pratiques (nous y reviendrons plus en détails dans la suite de ce travail), la formation à la pratique artistique pour les jeunes filles issues des classes privilégiées comporte le dessin de motifs ornementaux (fleurs, natures mortes…), mais aussi, de plus en plus, le travail de la figure humaine et du paysage – en particulier si elles ont l'occasion de voyager, ainsi qu'en témoignent, par exemple, les centaines de dessins (portraits, paysages, natures mortes, etc.) exécutés par Stéphanie de Virieu (1785-1873), une aristocrate qui a peint et dessiné toute sa vie (cf. encadré p.XXX)[225]. La maîtrise des arts d'agrément (essentiellement le dessin et la musique) par les femmes est ainsi devenu, en quelques décennies, un investissement auquel consentent volontiers les familles, soucieuses de se conformer aux valeurs de la culture aristocratique en procurant à leurs filles un capital extrêmement valorisé sur le marché matrimonial. Ce phénomène, qui, comme on le verra, se poursuit au-delà de la Révolution et tout au long de la première moitié du XIXe siècle, est ainsi résumé par un observateur de la vie parisienne sous l'Empire :

> « [L]'éducation des filles de nos riches artisans est souvent aussi soignée que celle des classes les plus élevées (…) Les arts d'agrément sont si communs dans la bourgeoisie de Paris que l'on compterait plus facilement ceux qui les négligent que ceux qui les possèdent. »[226]

Il se trouve qu'en plus de montrer et de consolider la réussite sociale de ces familles, la formation artistique des jeunes filles présente une fonction supplémentaire, inextricablement liée au

---

années 1750, que Paris doit aux maîtres à dessin « les amateurs, qui par leurs connaissances, par leur politesse, et par leur goût, sont faits pour en être l'ornement. »

[223] Nous entendons par là la bourgeoisie urbaine, dont les revenus proviennent du commerce, de l'artisanat, du service de l'État ou de la magistrature, suffisamment aisée pour vivre confortablement, et instruite sans pour autant faire partie des cercles lettrés mondains.

[224] Il déconseille, par exemple, vivement d'apprendre le paysage et le dessin de la figure aux filles (L. Auricchio, *Portraits of impropriety : Labille-Guiard and the careers of professional women artists in late eighteenth-century Paris,* PhD. Diss. Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2000, p.24, n.46).

[225] U*ne artiste en Italie. Correspondance de Stéphanie de Virieu et Aymon de Virieu (1823-1824),* éd. par Marie-Renée Morin, Cahier d'études sur les correspondances du XIXe, n°3, Clermont-Fd, 1993

[226] Mazier du Heaume, *Voyage d'un jeune Grec à Paris,* vol. 1, Paris, 1815, pp.144-145.

caractère récent – donc fragile – de la mobilité sociale ascendante qui leur a permis, en une ou deux générations de sortir des classes laborieuses, modestes et peu éduquées. Cette fonction supplémentaire est, tout simplement, de procurer aux filles de ces familles un savoir-faire aisément rentabilisable, en cas de besoin. La maîtrise du dessin et de la peinture, à la fois valorisée et valorisante, fournit alors en effet à toute personne qui le désire un vaste ensemble de « débouchés » professionnels, du plus humble (dans l'artisanat – peintre d'éventails, de décors, d'enseignes, par exemple – ou dans l'industrie du luxe – employé aux manufactures de Sèvres, des Gobelins, d'Oberkampf, etc.[227]) au plus prestigieux (artiste « libre », vivant des commandes qu'on lui passe), en passant par un emploi aussi courant que l'enseignement (en institution ou en cours particulier), largement pratiquée par les femmes de ces classes sociales suffisamment instruites pour avoir bénéficié d'une formation artistique approfondie, mais pas assez aisées pour pouvoir vivre de leurs seules rentes.

I – 3. 2. Un nouvel intérêt pour la formation artistique

Sans surprise dans une époque aussi intéressée par la pédagogie[228] que par les beaux-arts, l'apprentissage artistique (ici dans le sens de la formation la plus poussée aux professions artistiques, par opposition à l'éducation artistique censée développer les talents d'agrément) fait l'objet de toutes les attentions. Alors que se multiplient les manuels censés apprendre à dessiner, peindre ou graver sans difficulté et en un temps record, et alors que la Direction générale des Bâtiments s'engage dans la réforme des enseignements au sein de l'École de l'Académie, nous allons voir que des méthodes nouvelles sont diffusées dans les cours publics ou les ateliers de

---

[227] Cf. A. Dewerpe, Y. Gaulupeau, L*a Fabrique des prolétaires. Les ouvriers de la Manufacture d'Oberkampf à Jouy-en-Josas 1760-1815*, Paris, Presses de l'ENS, 1990.

[228] Voir par exemple : G. Snyders, *La pédagogie en France aux XVIIe et XVIIIe siècles,* Paris, PUF, 1965, ou R. Chartier, D. Julia, M.-M. Compère, *L'éducation en France du XVIe au XVIIIe siècle*- Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1976.

quelques peintres consacrés – la moindre de ces nouveautés n'étant évidemment pas l'ouverture de ceux-ci aux femmes. Finalement, entre le début et la fin du XVIIIe siècle, bien que les principes basiques de l'apprentissage du dessin (fondé sur l'observation et l'imitation) aient eux-mêmes peu changé, l'offre de formation artistique s'est, elle, sensiblement diversifiée, et ce pour les deux sexes[229].

a) Les formations réservées aux garçons

Au sein de l'Académie royale, la préoccupation constante de se montrer à la hauteur de la réputation d'une activité nouvellement intellectualisée, rejoint, en particulier dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, le souci des autorités académiques de « rehausser » le niveau culturel des représentants de la profession, non seulement pour des raisons de prestige collectif, mais également pour des raisons tout à fait pragmatiques, liées à la volonté du pouvoir de « régénérer » la peinture d'histoire dans la mesure où, avant même de composer une toile susceptible de relever du « grand genre », il convient d'en connaître les sujets possibles, tirés de la mythologie, de l'histoire ou d'histoire religieuse[230]. C'est la raison pour laquelle le comte d'Angiviller mène une vaste réforme de la formation artistique et inclut, notamment, l'enseignement de l'histoire et des humanités dans les cours suivis par les élèves de l'École de l'Académie.

Passons rapidement en revue les différents lieux d'apprentissage ouverts aux jeunes garçons, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle[231]. On peut, en premier lieu, mentionner l'apprentissage fondé, selon la tradition de la corporation, sur une transmission familiale des savoirs et des savoir-faire.

---

[229] Nous reviendrons dans le deuxième partie de cette thèse sur le contenu et les modes d'apprentissage du dessin et de la peinture.

[230] Dans un de ses discours, Charles-Antoine Coypel, le Premier peintre du roi qui dirige l'Académie royale au milieu du XVIIIe siècle, explique à quel point il importe « "pour la gloire des arts que ceux qui en font leur principale étude se mettent encore en état d'être admis dans la bonne compagnie en ornant leur esprit et en réglant leurs mœurs". Coypel ne demandait pas aux jeunes artistes d'apprendre à composer des livres, ni de faire assaut dans les compagnies, avec les beaux esprits, mais bien de se présenter "avec une noble politesse, et d'en savoir assez pour ne rien hasarder dans la conversation avec trop de légèreté". Les règlements venaient à l'appui des conseils. Le 28 juin 1760, l'Académie décida que "tout élève qui viendrait dessiner indécemment en pantoufles, ou un mouchoir au col et un peigne à sa tête, serait banni sur le champ de l'École, jusqu'à ce que l'Académie assemblée eût connaissance du fait". » (E. Müntz, *La Tiare pontificale du VIIIe au XVIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1897, p.38). Voir aussi sur ce point, N. Heinich, *Du peintre à l'artiste*, *op. cit.*

[231] Dans la mesure où nous nous intéressons en priorité à l'espace de production artistique parisien, nous n'évoquerons pas ici les écoles de dessin provinciales, qui existaient alors dans la plupart des villes importantes du royaume.

Notons que cet apprentissage, évidemment toujours valable pour les fils d'artistes, donne alors généralement lieu à un complément de formation dans un autre atelier, comme nous l'avons vu plus haut[232]. L'apprentissage en atelier privé – deuxième lieu de formation disponible – concerne donc à la fois les « héritiers » et les autres. Il est considéré jusqu'à la fin du XIXe siècle, comme une étape obligée pour une véritable professionnalisation dans le monde de l'art, au point que le suivi des enseignements dans l'une des différentes écoles d'art (École de l'Académie ou de la corporation, École gratuite de dessin, etc.) ne dispense pas de l'inscription dans l'atelier d'un artiste – le maître – censé suivre de manière plus individualisée les progrès de ses élèves. En troisième lieu, on peut citer l'École de l'Académie de Saint-Luc (dite aussi École de la maîtrise) qui est fondée en 1705 dans l'objectif explicite de rivaliser avec celle de l'Académie royale. Elle est fermée en 1776, au moment de l'abolition des corporations par Turgot, laissant le monopole de l'enseignement du dessin d'après le modèle vivant à l'École de l'Académie royale de peinture et de sculpture (dite aussi École du modèle), dont l'entrée est soumise à un concours. Jusqu'à la seconde moitié du XIXe siècle, l'enseignement du nu reste, en effet, l'élément central de la formation académique et, pour cette raison, « semble avoir conservé indéfiniment le caractère que lui avaient imprimé Charles Le Brun et ses collaborateurs. (…) [L]a salle du modèle était considérée comme un sanctuaire. Rien de plus envié que la faveur d'y entrer en premier » (c'est-à-dire de pouvoir y choisir les places les mieux orientées par rapport au modèle et aux sources de lumière) – un privilège réservé aux meilleurs élèves[233]. Enfin, pour les lauréats du Grand Prix, l'Académie de France à Rome**,** qui n'est plus à proprement parler un lieu de *formation*, permet de perfectionner leur art au contact des prestigieuses collections d'art italiennes. Outre ces instances, deux écoles sont spécifiquement réservées aux élèves issus de milieux modestes. L'École royale des élèves protégés est fondée en 1749 pour préparer aux épreuves du Grand Prix, quelques enfants particulièrement doués. Extrêmement sélective, cette école, qui ne concerne que six, puis trois élèves par an, est supprimée en 1774[234]. L'École royale gratuite de dessin, enfin, a été fondée en 1766 par le peintre Jean-Jacques Bachelier, qui en reste directeur jusqu'à sa mort, en 1806. Non seulement l'enseignement qui y délivré à des centaines d'élèves, est gratuit, mais les élèves pris en charge (les élèves « fondés ») reçoivent gratuitement papier, crayons et gravures servant de modèles à la copie, tandis que les autres (les élèves « ordinaires ») doivent acquitter une petite

---

[232] Cf. notre encadré « Dans les ateliers familiaux, une formation en deux étapes, différentes selon le sexe » p. 56.

[233] E. Müntz, *La Tiare pontificale du VIIIe au XVIe siècle*, Paris, Klincksieck, 1897, pp.35-37.

[234] *Ibid.*, pp.42-43.

somme pour ces fournitures[235]. D'abord considérée comme une institution philanthropique, destinée à fournir à des enfants issus de familles pauvres les compétences nécessaires pour intégrer une corporation, l'École de Bachelier acquiert peu à peu un tel prestige que « le nombre de fils de maîtres envoyés comme élèves à l'École ne cesse de croître, alors qu'une ou deux générations auparavant, ils auraient suivi l'apprentissage du dessin dans l'atelier de leur père. »[236]

Jean-Jacques Bachelier (1724-1806) :
artiste, pédagogue et philanthrope

Fils d'un modeste artisan, Bachelier n'a pu bénéficier d'une formation artistique approfondie que grâce à une série de circonstances heureuses et au soutien de quelques artistes parmi les plus consacrés de la première moitié du XVIIIe siècle (notamment Charles-Antoine Coypel et Jean-Baptiste Oudry). Entré à l'École de l'Académie royale, il bénéficie en outre d'une formation à la Manufacture de Sèvres qui l'emploie jusqu'à sa réception à l'Académie, en 1752, en qualité de peintre de fleurs. Un des peintres favoris de la marquise de Pompadour, il propose son projet d'école à la Direction des Bâtiments et à l'Académie qui le rejettent. Il fait donc appel directement au roi, dont il finit par obtenir des lettres patentes en 1767. Bachelier, auteur de nombreux textes traitant de pédagogie, est ainsi particulièrement disposé à comprendre l'intérêt d'un apprentissage de qualité, dans le déroulement d'une carrière[237]. Il s'intéresse également, peu avant la Révolution, à l'apprentissage artistique des filles, comme on le verra un peu plus loin.

L'enseignement artistique de type académique (qui est enseigné dans la plupart des instances de formation mentionnées) est alors fondé sur deux principes fondamentaux. Le premier est l'étude de l'antique et des maîtres de la Renaissance ou de l'âge classique[238]. Le second est lié au souci de développer, chez les jeunes artistes, ce qu'on appelle alors les « belles manières », autrement dit le

---

[235] « A l'École royale gratuite de dessin, 125 élèves par classe étudient, à partir de gravures, les bases du dessin au trait : la perspective, le dessin d'architecture, la figure humaine, les animaux, les plantes ou l'ornement. Grâce à une organisation rationnelle de l'emploi du temps, l'école accueille chaque jour 500 élèves et jusqu'à 1500 par semaine Chaque élève choisit sa spécialité – ornement, figure humaine, architecture – mais tous sont astreints à suivre des cours de base en géométrie et en architecture. Permettre à un si grand nombre d'élèves d'accéder à une éducation artistique est alors radicalement nouveau… » (U. Leben, « La fondation de l'Ecole royale gratuite de dessin de Paris », *Histoire de l'ENSAD 1766-1941,* n° spécial du *Journal de l'ENSAD,* 2004, p.11). Parmi les anciens élèves de cette école, on peut mentionner les architectes Charles Percier (co-créateur avec P.-F.L. Fontaine de l'Arc du Triomphe du Carrousel) et Louis Pierre Baltard (père de Victor, l'architecte des Halles), les peintres Girodet, Charles Meynier, le graveur J.-G. Berwick ou le sculpteur Sébastien Cavé (*Ibid.* p.59).

[236] *Ibid.*, p.56. Ulrich Leben omet toutefois de mentionner qu'il faut sans doute voir dans cet afflux des enfants de membres de l'ancienne guilde l'effet de la suppression de l'École de l'Académie de Saint-Luc en 1776

[237] *Jean-Jacques Bachelier, 1724-1806. Peintre du Roi et de Madame de Pompadour,* catalogue d'exposition, Somogy- musée Lambinet de Versailles, 1999.

[238] « Raphaël et Michel-Ange, le Corrège et les Vénitiens, Jules Romain, les Carrache, le Guide, l'Albane. Les Primitifs sont naturellement laissés de côté, de même que les représentants des Écoles du Nord » (E. Müntz, *La Tiare pontificale*, *op. cit.*, pp.37-38).

goût et la distinction d'esprit qui participent du mouvement d'intellectualisation et de valorisation de la profession d'artiste. En effet, l'enseignement académique se doit de n'être pas que *pratique* : il est aussi à la fois intellectuel et – surtout – moral. La Révolution, qui fera de l'artiste idéal un modèle de vertu et de patriotisme, suit ainsi une tendance séculaire, apparue avec les premières tentatives d'émancipation de la corporation. Dans le cadre idéologique de l'Académie, la fonction de l'artiste gagne d'autant plus en prestige que la personne de l'artiste est irréprochable… et *vice-versa*. C'est la raison pour laquelle, afin de redonner tout son prestige à l'École nationale, l'une des premières mesures prises par le comte d'Angiviller, lors de son arrivée à la tête de la Direction générale des Bâtiments, a consisté dans une réforme de l'École de l'Académie. Dès 1775, il rédige un rapport où il constate le relâchement de la discipline parmi les élèves – cause, selon lui, de l'état de déliquescence de l'art français. L'année suivante, il impose un ensemble de réformes dans le fonctionnement de l'École : le nombre de séances de dessin d'après le modèle vivant est dédoublé et porté à deux fois deux heures par jour ; les élèves sont désormais obligés de s'y rendre, été comme hiver. De même, le professeur en charge de l'enseignement pour le mois, qui pouvait jusqu'alors n'assister qu'à la dernière demi-heure des séances, est désormais, lui aussi, soumis à une obligation de présence, et ce du début jusqu'à la fin de la séance. Il est évident que d'Angiviller a pour objectif de faire de l'Académie un corps d'élite. Les artistes sélectionnés sont censés être non seulement extrêmement compétents dans leur domaine, mais aussi cultivés, distingués, intégrés dans la « bonne société ». Dans la « Petite Pension des Arts » qu'il fonde en 1777 (sans doute pour compenser à la fois l'abolition de l'École de l'Académie de Saint-Luc et la récente suppression de l'École des élèves protégés), le Directeur général se montre, en outre, soucieux de rétablir une discipline stricte, afin de fournir au royaume les meilleurs artistes de chaque génération. Dans ce but, il applique une sélection sociale *a minima,* puisqu'il est précisé dans le règlement que les enfants « nés dans un état servile » (c'est-à-dire dont les parents seraient rattachés à la domesticité) devaient être refusés. Enfin, les qualités pratiques, intellectuelles et morales des artistes de l'Académie ne sauraient être gâchées par la laideur ou une santé fragile puisqu'à la Petite Pension des Arts, on n'admettait pas non plus les enfants « affligés de difformités malheureuses »[239].

[239] Cité in E. Müntz, *La Tiare pontificale*…, *op. cit.*, p.44. La Petite pension des arts est supprimée au mois de juin 1790.

b) Les formations réservées aux filles

Outre l'apprentissage par transmission familiale pour les « héritières », les possibilités de formation « professionnalisante » aux beaux-arts sont davantage limitées pour les jeunes filles à cette époque. On a mentionné le recours de plus en plus systématique, au sein des familles aisées, aux maîtres·ses de dessin, mais la principale nouveauté de cette seconde moitié du XVIIIe siècle est l'ouverture des ateliers privés aux jeunes femmes, en particulier à celles qui ne sont pas filles d'artistes, ainsi que nous le verrons dans le chapitre suivant. Mais avant même cette ouverture, certains commencent à réfléchir à un moyen d'offrir aux jeunes filles nées dans les milieux modestes une possibilité d'apprendre la pratique des beaux-arts, sur le modèle de ce qui existe déjà pour les jeunes garçons. Ainsi, vers 1785, Jean-Jacques Bachelier propose d'ouvrir une École gratuite de dessin réservée aux filles, avec le même objectif et le même fonctionnement que l'École pour garçons qu'il avait créée vingt ans auparavant. Grâce à cette institution, les jeunes filles des classes populaires pourraient bénéficier d'un moyen d'apprendre des techniques picturales censées leur permettre de travailler dans les métiers d'art. Le sujet de l'éducation des filles fait l'objet d'un certain nombre de textes et de réflexions à l'époque, et Bachelier n'est pas le premier à se pencher sur la question de la formation artistique des filles qui souhaiteraient apprendre un métier honorable. Pour un dessinateur lyonnais, Nicolas Joubert de L'Hiberderie, l'expérience montre, en effet, qu'en bénéficiant d'une formation équivalente à celle des hommes, les femmes peuvent faire d'excellentes ouvrières et qu'il est, par conséquent, dommage de priver l'industrie de la soie d'une main d'œuvre aussi efficace :

> « Qu'il me soit permis de faire ici une observation sur le ridicule usage où l'on est, de ne destiner que les hommes pour le dessin, tandis que les femmes paraissent y être si propres (…) car dès qu'elles (…) ont reçu une certaine éducation et qu'elles s'attachent sérieusement à quelque chose qui leur plaît, nous voyons qu'elles réussissent aussi bien que les hommes et les surpassent mêmes. »[240]

Pour soutenir son projet et plaider sa cause auprès des autorités, Bachelier avait rédigé sur cette question un certain nombre de notes, plusieurs fois publiées à la fin des années 1780 :

> « La connaissance et l'exercice de tous les procédés des arts forceront l'intelligence des élèves à s'exercer sur un plus grand nombre d'idées (…) Pourquoi laisser dans l'ignorance nuisible à la société le sexe qui nous égale en courage, en intelligence et qui l'emporte sur nous par la constance dans le travail ? Rien de plus simple et de plus

---

[240] Antoine-Nicolas Joubert de L'Hiberderie, *Le Dessinateur pour les fabriques d'étoffes d'or, d'argent et de soie,* Paris, 1764, préface, p.xxvi, cité in U. Leben, « La fondation de l'Ecole royale », *op. cit.*, p.53.

> facile que les moyens d'opérer cette heureuse révolution ; il s'agit seulement d'éclairer le sexe que nous avons éloigné des sciences et des arts. »[241]

Bachelier anticipe, en outre, les éventuelles accusations d'amoralité en associant l'Église à son projet. Il propose en effet que les fillettes soient sélectionnées, au sein des paroisses, par les curés eux-mêmes, qui joueraient ainsi le rôle de garants de la respectabilité de l'École et de ses jeunes élèves :

> « les parents qui voudraient profiter de cette éducation (…) les feraient inscrire (…) et sur certificat de bonnes mœurs, elles [leurs filles] seraient reçues au nombre des élèves (…). Les jours de classe, à des heures indiquées, les conductrices choisies par MM. les Curés les y viendront prendre et les y ramèneraient. »[242]

Ainsi, Bachelier prévoit que son École pourrait accueillir jusqu'à 200 élèves, âgées de 7 à 14 ans. La formation durerait deux ans et comporterait non seulement des cours de dessin et une initiation aux divers arts appliqués (broderie sur soie, sur métal et autres matières, tapisserie, couture, peinture sur porcelaine, ciselure, optique, horlogerie, fabrication d'outils mathématiques, gravure, joaillerie, etc.) mais également des cours de religion, d'écriture, de calcul, de langues vivantes, de géographie et de géométrie. Le contenu très complet de ces enseignements implique que le principal critère de sélection des élèves de cette École soit une maîtrise de la lecture et de l'écriture – ce qui barre d'emblée l'entrée de cette future École aux jeunes filles des classes les plus populaires[243]. Enfin, Bachelier avait tout prévu pour le financement de son projet : connaissant l'état désastreux des finances publiques, il était sûr, en effet, que toute demande de subside à l'administration royale serait vouée à l'échec. En revanche, il sait que l'éducation des enfants – notamment des filles – est un sujet particulièrement à la mode : il a ainsi eu l'idée de ne s'adresser qu'aux femmes les plus riches de Paris et de faire appel à leur générosité et à une solidarité nettement sexuée :

> « O vous, sexe charmant ! Vous qui connaissez tout le prix de la vertu et des talents (…) pourriez-vous voir avec indifférence un établissement dont le principal objet est d'épurer les mœurs, de tendre à l'infortunée une main secourable, et de procurer à ceux qu'elle accable des moyens honnêtes de subsister avec aisance, et même de parvenir à la fortune ? » (*Ibid.*, p.55)

---

[241] A.N., F[17] 1318, fol. 7, imprimé en 1789 sous le titre Mémoire sur l'éducation des filles, présenté aux Etats Généraux par M. Bachelier.

[242] *Ibid.*

[243] Le taux d'alphabétisation féminin dans les classes populaires parisiennes, varie de 15 à 60%, selon le niveau de revenus et la nature de l'emploi occupé, des plus pauvres aux domestiques ou aux employées aux gages relativement confortables (D. Roche, *Le Peuple de Paris, op. cit.*, p.274 *sqq.*)

La Révolution éclate néanmoins avant que Bachelier ait eu le temps de concrétiser son projet. Celui-ci est repris sous le Consulat, mais par une femme cette fois qui le mène à bien, comme nous le verrons dans la deuxième partie de ce travail.

c) Une nouveauté de la fin du siècle : les formations mixtes

Entre les leçons livrées par les maîtres et maîtresses à dessin, destinés à un public néophyte, et les enseignements clairement professionnalisants décrits ci-dessus, il existe un ensemble de cours pour la plupart gratuits et, surtout, publics – c'est-à-dire, *de facto,* mixtes – destinés à la fois aux amateur·e·s éclairé·e·s ayant déjà une certaine maîtrise de la culture et de la pratique artistique, et aux futur·e·s artistes. Quelques uns de ces enseignements, plus approfondis et plus spécialisés qu'une leçon particulière, obtiennent alors un succès public tel qu'ils deviennent une sorte d'alternative mondaine aux salons ou un lieu touristique que les guides destinés aux visiteurs étrangers ne manquent pas de mentionner.

C'est le cas, par exemple, du cours public d'iconographie assuré par René Louiche-Desfontaines puis par Gérard Van Spaendonck au Jardin du Roi (devenu « Muséum d'histoire naturelle » en 1793), que James Edward Smith évoque dans le récit de son séjour parisien[244]. Ce cours, dont le but était d'apprendre « l'art de représenter les productions de la nature » (faune et flore), était mixte, mais on sait qu'hommes et femmes étaient assis dans deux parties différentes de l'amphithéâtre[245]. Dans un domaine plus spécialisé encore, l'anatomie (qui avait en outre le mérite, pour les amateurs d'alors, d'allier intérêt pour les arts et intérêt pour la science), plusieurs cours publics et mixtes sont ouverts à la fin du XVIIIe siècle. Outre celui du Jardin des Plantes, assuré par Antoine Petit puis Antoine Portal, qui se déroule dans les mêmes conditions que le cours de botanique[246], les enseignements d'anatomie les plus réputées étaient ceux de Marie-

---

[244] J. E. Smith, *A Sketch of a Tour in the Continent in the Years 1786 and 1787*, London, 1793, p.117.

[245] P. Duris, *Linné et la France (1780-1850),* Genève, Droz, 1993, p.182.

[246] Sur l'organisation de ces cours au XVIIIe siècle, cf. J.-P. Contant, *L'Enseignement de la chimie au Jardin Royal des plantes*, Cahors, Université de Strasbourg, 1952. On sait que, dans les années 1760, Marie Thiroux d'Arconville (1720-1806) assistait à ces enseignements basés sur la dissection de cadavres. Thiroux d'Arconville est l'auteur de plusieurs ouvrages d'anatomie, dont la première étude complète du squelette féminin. Fille d'un fermier général, mariée à 14 ans à un riche époux, défigurée par la petite vérole qu'elle contracte à 23 ans, elle choisit de cesser toute activité mondaine et de se consacrer à l'étude de la chimie, de l'histoire naturelle et de la médecine (cf. sa notice biographique dans la *Biographie universelle* de Louis Michaud, ainsi que L. Shiebinger *The mind has no sex ? Women in the origins of modern*

Marguerite Biheron (1719-1795) que Diderot, notamment, a suivis avec assiduité et vantés en plusieurs occasions dans sa correspondance. Voici comment le philosophe les décrit dans une lettre à l'impératrice de Russie, Catherine II :

> « Mais, me direz-vous, où a-t-elle [la fille de Diderot] pu prendre ces connaissances anatomiques, sans conséquence ? Chez une demoiselle, très habile et très honnête, où j'ai fait mes cours d'anatomie, moi, mes amis, vingt filles de bonne maison, et cent femmes de la société, science qu'elle a rendue assez commune parmi nous. (…) J'ai fait ce cours avec Grimm. Il n'a guère passé d'étrangers à Paris qui n'aient visité cette fille singulière et qui n'aient vu ses ouvrages. Je crois que monseigneur le prince héréditaire de Darmstadt y a été. »[247]

Ayant à la fois les compétences d'une artiste et celles d'un médecin, M.-M. Biheron est céroplasticienne, c'est-à-dire qu'elle crée, pour illustrer ses cours, des sculptures en cire, souvent grandeur nature, censées représenter avec le plus de fidélité possible les morceaux du corps humain ou des organes étudiés[248]. Tandis que son talent dans ce domaine est officiellement encouragé par l'Académie royale des Sciences (à deux reprises, en 1759 et en 1770), le cabinet et les cours de M.-M. Biheron sont une véritable attraction touristique[249]. Aussi paradoxal que cela puisse paraître, Diderot qui invite les artistes à ne pas abuser de l'étude de l'anatomie de peur que l'image de l'écorché « ne reste perpétuellement dans l'imagination »[250], conseille pourtant à

---

science, Harvard University Press, 1993 (1989), pp.247-249). Ce cours d'anatomie accueille encore des femmes en 1799 puisque Charles Landon l'évoque dans un article paru dans le *Journal de Paris* que nous évoquons plus loin.

[247] D. Diderot *Correspondance,* cité in M. Joly, « L'obsession du « dessous » : Diderot et l'image anatomique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, n° 43, 2008, p.62.

[248] « Marie-Marguerite Biheron reprend la technique de moulage sur le cadavre, puis d'assemblage des pièces en cire sur un mannequin, mais innove par la mise au point d'une substance molasse et souple dont les parties peuvent se joindre et se disjoindre pour les démonstrations » (M. Joly, « L'obsession du « dessous », *op. cit.*, p.63 *sqq.*). Biheron se spécialise également dans l'anatomie féminine et la démonstration des accouchements – un domaine qui lui vaut finalement quelques problèmes avec les autorités et deux exils à Londres.

[249] *Ibid.*

[250] « L'étude de l'écorché a sans doute ses avantages ; mais n'est-il pas à craindre que cet écorché ne reste perpétuellement dans l'imagination ; que l'artiste n'en devienne entêté de la vanité de se montrer savant ; que son œil corrompu ne puisse plus s'arrêter à la superficie ; qu'en dépit de la peau et des graisses, il n'entrevoit toujours le muscle, son origine, son attache, son insertion ; qu'il ne prononce tout fortement, qu'il ne soit dur et sec, et que je ne retrouve ce maudit écorché même dans les figures de femmes ? Puisque je n'ai que l'extérieur à montrer, j'aimerais bien autant qu'on m'accoutumât à bien le voir ; et qu'on me dispensât d'une connaissance perfide qu'il faut que j'oublie. On n'étudie l'écorché, dit-on, que pour apprendre à regarder la nature ; mais il est d'expérience qu'après cette étude on a beaucoup de peine à ne pas le voir autrement qu'elle est. » (D. Diderot, *Essais sur la Peinture. Salons de*

Catherine II d'inclure l'anatomie dans le programme éducatif délivré dans les couvents de jeunes filles.

> « On a pris dans votre couvent des précautions plus sûres pour fortifier la santé, conserver au caractère son naturel, son innocence et sa gaieté, donner des talents sans gêne, former à l'économie domestique sans avilir, en un mot préparer des mères, des épouses et des citoyennes instruites, honnêtes et utiles. Le seul point, plus ou moins important selon le coup d'œil sous lequel on le considérera, le seul point, dis-je, qu'on ait omis, c'est un petit cours d'anatomie sur des pièces en cire et injectées qui aient la vérité de la nature, sans en offrir le dégoût. »[251]

D'ailleurs, le philosophe lui-même n'a-t-il pas fait instruire sa propre fille dans cette science afin, dit-il, de « couper racine à sa curiosité » et d'« assoupir son imagination » ?

> « Quand elle a tout su, elle n'a plus rien cherché à savoir. Son imagination s'est assoupie et ses mœurs n'en sont restées que plus pures. (…) C'est ainsi qu'elle a appris ce que c'était que la pudeur, la bienséance, et la nécessité de dérober aux yeux des hommes des parties dont la nudité, dans l'un et l'autre sexe, les aurait réciproquement menés au vice. C'est ainsi qu'elle s'est instruite sur le péril et les suites de l'approche de l'homme. C'est ainsi qu'elle a apprécié la valeur de tous les propos séducteurs qu'on a pu lui tenir. C'est ainsi qu'elle a été préparée au devoir conjugal et à la naissance d'un fils ou d'une fille. »[252]

La plupart de ces cours se maintiennent pendant la période révolutionnaire et on voit même s'ouvrir de nouveaux cours d'anatomie. Ainsi, le chirurgien Jean-Joseph Süe le Jeune– auteur de l'ouvrage *Éléments d'anatomie à l'usage des peintres, des sculpteurs et des amateurs* (1788) et titulaire de la chaire d'anatomie de l'École de l'Académie comme son père avant lui – décide en 1792 d'ouvrir également son cours d'anatomie pittoresque au public – donc aux femmes[253]. En 1801, Süe ouvre un nouveau cours mixte d'histoire naturelle et d'anatomie humaine, rue Neuve du Luxembourg[254]. A la fin des années 1790 de même, l' « École du modèle vivant » à Versailles tient un enseignement d'« anatomie pittoresque » (i.e. d'anatomie à l'usage des peintres) auquel les

---

1759, 1761, 1763, Paris, Hermann, 1984, pp.13-14) Sur ce point, voir M. Fend, « Bodily and Pictorial Surfaces : Skin in French Art and Medicine, 1790–1860 », *Art History*, vol. 28, n°3, 2005, p.328.

[251] Diderot *Correspondance,* cité in M. Joly, « L'obsession du « dessous », *art. cit.*, p.67.

[252] *Ibid.,* p.68.

[253] P. Vallery-Radot, *Chirurgiens d'autrefois : la famille d'Eugène Sue*, Paris, Editions Ocia, 1944.

[254] Cf. « Programme d'un cours d'histoire naturelle des corps vivans, considérés comparativement depuis la plante jusqu'à l'homme », *Gazette nationale ou Le Moniteur universel,* n°46 (16 Brumaire an IX), p.180. Notons, pour l'anecdote, que Jean-Joseph Süe est le père d'Eugène, le romancier.

femmes sont admises[255]. Ces cours consistent dans l'étude du squelette et de la musculature, au moyen d'écorchés, de gravures et de dissections, ou avec un modèle vivant pour démontrer les mouvements des muscles. Enfin, en plus de ces cours, il ne faut pas oublier que, en particulier avec la Révolution qui met les collections royales à disposition de tou·te·s, les apprenti·e·s artistes ont désormais la possibilité de s'entraîner librement au dessin du nu à partir des tableaux, des gravures ou des statues que l'on trouve en grande quantité au « Muséum » (au Louvre) ou au Musée de l'École française au château de Versailles.

Les femmes ont également largement pu se documenter dans les livres. Ainsi, si l'on en juge par le détail de son inventaire après décès, la peintre Henriette Lorimier, formée dans les dernières années de l'Ancien Régime et pendant la Révolution, a continué tout au long de sa carrière de travailler d'après des imprimés[256]. Elle a ainsi rassemblé une petite collection d'ouvrages sur la peinture, tout à fait remarquable pour l'époque : traités sur la peinture par Gérard Lairesse, Mengs, De Vinci, Du Fresnay et De Piles, le livre de Winckelmann sur l'art antique, l'histoire de la peinture italienne par Orloff, un traité de perspective, etc. On peut aussi évoquer l'inventaire après décès d'une autre peintre d'histoire de la même génération, Angélique Mongez, propriétaire de nombreux livres sur l'art antique, même si le fait d'être mariée à un érudit passionné d'antiquité n'est sans doute pas étranger à la constitution d'une telle collection d'ouvrages savants[257].

Angélique Mongez (1775-1856) :
l'héritière de David

En tant que spécialiste de la peinture d'histoire antique, Mongez est mentionnée dans quasiment tous les ouvrages sur les plasticiennes. On sait néanmoins peu de choses sur ses origines sociales ou sur les détails de sa trajectoire[258].

---

[255] Cf. A.N., F[4] 1397, lettre de Mlle Emilie Flotte au ministère de l'Intérieur, 25 Prairial an XI [14 juin 1803] : elle précise qu'elle fut élève à l'École du modèle vivant de Versailles pendant deux ans. Cf. M. Oppenheimer, « The Charming », *art. cit.*).

[256] A.N., Minutier Central, ET. LII, 925 : inv. du 21 avril 1854.

[257] A.N., Minutier Central, ET. LIV, 1491 : inv. du 21 mars 1855.

[258] Sur Mongez, voir deux articles principalement : M. F. Denton « A Woman's place : The gendering of genres in post-revolutionary French painting », *Art History,* vol 21, n°2, 1992, pp.219-246 (le texte, essentiellement consacré à l'analyse de son œuvre, ne contient quasiment aucune donnée sur sa vie et sa carrière) ; G. Doy « Hidden from histories : women history painters in early 19th century France », in R. C. Denis & C. Trodd (eds) *Art and the Academy in the 19th century,* Rutgers University Press, 2000, pp.71-85 et surtout M. Vidal « The 'Other Atelier' : Jacques-Louis David's Female Students », in M. Hyde & J. Milam (eds) *Women, Art, and the Politics of Identity in 18th century Europe,* Ashgate, Aldershot, 2003, pp.237-262 (en particulier p.250 *sqq.*)

On ignore la profession du père d'Angélique Levol, ainsi que tout ce qui concerne l'enfance et la jeunesse de la peintre, avant qu'elle n'épouse Antoine Mongez (1747-1835), de presque trente ans son aîné, en 1793[259]. C'est également durant cette année qu'elle entre dans l'atelier de Regnault[260]. Il est probable que Mongez ait déjà reçu une formation au dessin, sinon à la peinture, lorsqu'elle entre chez ce maître, dans la mesure où elle travaille déjà aux 380 illustrations du *Dictionnaire des antiquités (Mythologie, diplomatique des chartes et chronologie*) de son mari, dont les cinq volumes sont publiés entre 1786 et 1794. Il est donc possible que, comme Mme Lavoisier, Angélique Mongez soit entrée dans l'atelier d'un peintre pour approfondir ses connaissances dans le cadre de sa collaboration professionnelle avec son mari.

Lorsqu'elle fait ses débuts au Salon de 1802, elle est mentionnée comme élève de Regnault et de David – on ignore à partir de quand elle fréquente l'atelier du peintre des *Horaces*. A partir de ce moment, les liens unissant le couple David et le couple Mongez, qui vivent tout près l'un de l'autre, se multiplient : David passe de plus en plus de temps chez ses amis, au grand dam de ses élèves qui se sentent apparemment délaissés[261]. **[Ill. 13 et 14]** Le frère de Mme Mongez, François Florimond Levol, chef comptable à la Monnaie, devient l'« homme d'affaires » personnel (c'est-à-dire à la fois comptable et agent) de David. Après 1815, les Mongez vont rendre visite au maître exilé à Bruxelles et lui prêtent de l'argent. De son côté, David fait l'intermédiaire entre Angélique Mongez et le riche collectionneur russe, le prince Youssoupoff, qui lui achète son *Thésée et Pirithoüs* pour 6000 francs **[Ill. 30]**. C'est sans doute également par l'intermédiaire de David que Mongez obtient de Joséphine la commande du décor de la galerie de la Malmaison – une commande qui ne sera néanmoins jamais exécutée.

Mongez expose à tous les Salons, de 1802 à 1827. Elle obtient une médaille d'or pour son tableau *Alexandre pleurant la mort de la femme de Darius* en 1804 et fait partie des artistes invité·e·s lorsque l'Empereur vient visiter l'exposition de 1808[262]. Elle est la première femme à se spécialiser dans la peinture d'histoire antique néoclassique de grand format, essentiellement peuplée de nus masculins : on ne peut donc ignorer ses toiles et *Astyanax arraché à sa mère* fait partie des œuvres du Salon de 1802 les plus systématiquement commentées. Globalement élogieuses sous l'Empire, les critiques sont cependant de moins en moins favorables sous la Restauration : le néoclassicisme est désormais obsolète, et on lui reproche une peinture froide qui confine au pastiche de David (cf. encadré « Les plasticiennes face à la critique », pp.319-321).
C'est indéniablement parce que sa position sociale et son revenu sont assurés toute sa vie durant que Mongez a pu se permettre de pratiquer avec autant de constance la peinture d'histoire antique qui coûte cher à produire et que l'on vend mal. En effet, lorsque son mari meurt, en 1835, leur patrimoine est estimé à près de 50 000 francs[263]. Mongez peut donc vivre confortablement. Elle continue pourtant de peindre jusqu'à la fin de sa vie : quittant l'Antiquité, elle réalise par exemple un *Christ en croix* pour l'église de Saint-Pierre à Charenton, qu'elle termine à peine un an avant sa mort. Elle possède alors deux ateliers (dont un de deux pièces à la Monnaie) ainsi qu'une importante collection de matériel de peinture qu'elle avait entreposée chez un cousin de son mari [264]. On ne lui connaît aucun·e élève.

---

[259] Cf. l'acte du mariage : Archives de Paris, V.10E 8. Le couple a eu un fils (Irénée Alexandre) en 1803, mort à 5 ans. Antoine Mongez est un ancien chanoine régulier, défroqué par la Révolution et engagé aux côtés des Jacobins. Archéologue et numismate érudit, il est membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres sous l'Ancien Régime puis de l'Institut après la Révolution. Membre de la commission des monnaies en 1792, il devient directeur de la Monnaie de Paris en 1804 (cf. notice « Mongez » in J. M. Quérard *La France littéraire. Dictionnaire bibliographique des savants,* Paris, F. Didot, 1834). Il est très probable qu'Antoine Mongez et J.-L. David se connaissaient dès 1792.

[260] A. Clément-Hemery, *Souvenirs de 1793 et 1794,* Cambrai, 1832, pp.7-8 et 25.

[261] Vidal « The Other Atelier » *art. cit.,* p.254.

[262] Cf. l'annonce parue dans le *Journal de Paris,* n°298, 24 octobre 1808, p.2135.

[263] Archives de Paris, D.Q 7 10301, n°700 (inventaire après décès de M. Mongez).

[264] A.N., Minutier central, ET. LIV, 1491 (inventaire après décès de Mme Mongez).

Dans le même esprit, d'innombrables manuels offrent alors à qui le souhaite (et qui en a les moyens) la possibilité de dessiner soit d'après des gravures de tableaux de maître soit d'après des planches gravées d'anatomie par exemple[265]. Ces cours et ces manuels, extrêmement techniques, sont réservés à des artistes, hommes et femmes, ayant un niveau de pratique artistique élevé. Pour les deux sexes, ils arrivent donc en complément d'un apprentissage que l'on devine extrêmement poussé du dessin et de la peinture – un apprentissage dont on ne peut alors bénéficier que dans le cadre d'ateliers privés, sous la supervision d'un maître. C'est justement dans le dernier tiers du siècle que de tels ateliers – les plus prestigieux de l'époque – s'ouvrent aux jeunes filles. Pour expliquer les raisons de cette ouverture qui constitue une nouveauté considérable, il convient de revenir sur le contexte particulièrement agité d'un monde de l'art traversé par des luttes esthétiques et institutionnelles, dans lesquelles, contre toute attente, les artistes femmes se retrouvent partie prenante.

II – L'Académie contestée et les artistes femmes au cœur des débats (1777-1787)

Après 1777, alors que l'hégémonie du système académique est désormais officielle dans l'ordonnancement de l'espace de production artistique parisien, un certain nombre de contestations émergent, de manière indirecte et dispersée d'abord, sous la forme de tentatives de contournement ou d'infléchissement de la politique de monopole et de réforme appuyée par la Direction générale des Bâtiments. Nous reviendrons sur deux de ces tentatives – celle de Greuze et celle de Pahin de la Blancherie. Pour des raisons différentes mais avec des résultats similaires, on va voir, en effet, que ces deux hommes tentent de compenser une position marginale par le recours à un important réseau de relations et par une utilisation optimale de la presse, pour

---

[265] On peut ainsi mentionner cet ouvrage, dont la parution est annoncée dans le *Journal général de France* du jeudi 4 août 1785 (n°93, p.374) et qui semble pouvoir remplacer n'importe quelle leçon d'anatomie : « Art. Gravure. *Anatomie des parties de la génération de l'homme et de la femme, représentées avec leurs couleurs naturelles, selon le nouvel Art, jointe à l'Angéologie de tout le corps humain, et à ce qui concerne la grossesse et les accouchements,* par M. Gautier Dagoty père, Anatomiste pensionné du Roi. A Paris, chez l'auteur, grande rue du faubourg St Antoine, au coin de celle de Lenoir ; et chez Leclerc & Royez, libr. Quai des Augustins. Vol. *in-folio* de 36 pag. de Discours, et de 9 planches. Prix 24 liv. » Notons, à titre de comparaison, qu'un manœuvre parisien gagne, à la même époque, entre 1 et 2 livres par jour (D. Roche, *Le Peuple de Paris,* Paris, Fayard, 1988 (1981), p.118). Ces recueils de gravures techniques sont indéniablement réservés aux classes les plus privilégiées.

imposer leurs intérêts à la Direction des Bâtiments en enfreignant deux principes fondamentaux du système académique : la hiérarchie des genres picturaux et la stricte séparation de l'art et du commerce. Ce qui nous intéresse, en outre, tout particulièrement dans ces deux cas, c'est l'intrusion soudaine, dans les débats provoqués, de la question de la légitimité des artistes femmes. Le premier à faire le lien entre l'hostilité à l'Académie et le choix d'enseigner aux femmes est Jean-Baptiste Greuze.

II – 1. SUBVERTIR LES REGLES DU JEU ACADEMIQUE : LE « CAS GREUZE »

Les années 1760 sont une période où la commande privée connaît une véritable explosion : la plupart des peintres se consacrent aux portraits, natures mortes, scènes pittoresques ou domestiques, etc. qui vont servir à décorer les hôtels particuliers et les demeures des plus familles les plus aisées qui quittent peu à peu Versailles pour retrouver la capitale. Toute cette activité, qui absorbe notamment les académiciens, se développe donc au détriment de la « Grande Peinture », moins demandée et moins lucrative[266]. En dépit des efforts du marquis de Marigny (frère de la Pompadour) alors à la tête d'une administration royale des beaux-arts fortement discréditée pour

[266] Avant la vague néoclassique de la fin des années 1770, les plus purs produits du régime académique eux-mêmes, sur lesquels tous les espoirs de renouvellement étaient fondés, finissent par se consacrer à la satisfaction de la demande du marché. L'exemple le plus frappant de cette tendance est incarné par Jean-Honoré Fragonard (1732-1806) : fils d'un artisan gantier originaire de Provence, entré à 14 ans dans l'atelier de Boucher, élève de l'École royale des élèves protégés, lauréat du Grand Prix à vingt ans, pensionnaire à l'Académie de France à Rome, il est agréé à l'Académie royale avec un tableau d'histoire antique, *Corésus et Callirhoé,* en 1765. Deux ans plus tard, cependant, il cesse d'exposer au Salon, tourne le dos à la carrière officielle à laquelle tout le destinait, et se consacre désormais au genre léger ou grivois pour lequel il est connu aujourd'hui. Le cas de Jean-Marie Vien est similaire : en effet, si Vien est considéré comme l'un des introducteurs de « l'antique » dans l'art de l'École nationale, ses toiles restent toutefois, dans les sujets choisis, plus proches de celles de Boucher pour leur propos léger voire clairement érotique, que de celles de ses élèves, qui optent pour des sujets sévères, en accord avec le style austère plus directement inspiré de l'Antiquité qu'ils contribuent à mettre à la mode à la fin du siècle. Sur les relations à l'Académie de Fragonard, Vien et des peintres de leur génération, cf. T. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven and London, Yale University Press, 1985, pp.141-150, 168-170 et A. Boime, *Art in an Age of Revolution*, *op. cit.*, pp.156-158.

son incapacité à « produire » des artistes de l'envergure de Lebrun, de Lesueur ou de Poussin, la peinture d'histoire demeure le parent pauvre de la politique académique, l'absence de grand programme officiel rendant plus évidentes d'une part l'incapacité de l'Académie à former des peintres d'histoire capable de renouveler le genre et de faire la différence avec les artistes de la maîtrise, et d'autre part l'impuissance du pouvoir royal à retenir et utiliser ses meilleurs éléments, si facilement « débauchés » par une clientèle particulièrement dynamique. Débutant dans ce contexte, la carrière du peintre Jean-Baptiste Greuze est révélatrice de l'impasse dans laquelle se trouve l'Académie, dont l'existence et la légitimité sont menacées par une Académie de Saint-Luc que des dissensions internes commencent à mettre toutefois en difficulté, comme on l'a vu dans le chapitre précédent.

Fils d'un maître couvreur bourguignon qui destinait son fils au commerce, Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) est remarqué à quinze ans par un peintre lyonnais qui le prend quelques temps gratuitement dans son atelier, puis l'envoie à Paris, où il achève sa formation de manière autonome, ayant échoué à trouver sa place à l'École royale des élèves protégés, créée depuis peu pour former les candidats au Grand Prix. Se spécialisant dans la peinture de scènes domestiques moralisantes, Greuze bénéficie d'un réseau de soutiens dans les milieux d'amateurs et d'académiciens : soutenu par le sculpteur Pigalle, par le directeur de l'École royale Louis de Silvestre, et par le riche collectionneur Lalive de Jully qui l'expose chez lui et l'aide à se faire connaître, Greuze parvient à se faire agréer, non sans peine, à l'Académie en 1755. L'originalité stylistique de Greuze, en qui on ne distingue alors l'influence d'aucun maître, et le sujet de ses tableaux, clairement différents des « amours des dieux » ou des « fêtes galantes » alors à la mode, font sensation à son premier Salon[267].

Le marquis de Marigny, voyant en Greuze un fort potentiel, lui octroie une bourse pour aller étudier les principes de l'art classique en Italie – contre la règle académique selon laquelle ce type d'honneur était réservé aux seuls lauréats du Grand Prix. Il finance sur ses propres fonds la toile que Greuze expose à son retour, *L'Accordée de Village* (1761), qui rencontre, conformément aux attentes du Directeur général, un important succès tant dans les cercles lettrés (dont les

---

[267] E. Barker (« Painting and Reform in 18th century France : Greuze's L'Accordée de village », *Oxford Art Journal,* vol.20, n°2, 1997, pp.42-52) notamment, montre comment Greuze parvient à réconcilier autour de ses toiles à la fois le public le moins lettré, sensible à la simplicité des sujets et de la morale de ses peintures, et les élites « éclairées » qui voient dans l'image qu'il donne d'une société rurale harmonieuse et fondée sur l'ordre « naturel », une illustration de leurs idées. Barker fait ainsi le rapprochement entre *L'Accordée de village* de Greuze (1761), l'opéra de Michel-Jean Sedaine *Rose et Colas* (1764) et les thèmes alors développés par les physiocrates, dont tant Greuze que Sedaine étaient proches.

commentateurs du Salon, tels Diderot, se font l'écho) qu'auprès du public[268]. Le tableau constitue en effet une synthèse originale entre peinture de genre et peinture d'histoire : il illustre la sensibilité et la vertu dans un éloge de la simplicité des mœurs populaires et de l'ordre « naturel » (en l'occurrence, ici, l'ordre patriarcal), thèmes courants de la scène de genre, tout en mettant en œuvre les conventions formelles les plus classiques (sujet moral, clarté du récit et des expressions, composition pyramidale, précision de la ligne, touche porcelainée, etc.). En soutenant Greuze, la stratégie de Marigny, qui comptait à ce moment des adversaires à la fois dans le parti conservateur à Versailles et dans les salons littéraires et politiques de la capitale très critiques à l'égard de l'Académie, lui amène donc un succès personnel et lui permet de consolider sa position à la Cour tout en faisant oublier l'absence de grands tableaux d'histoire cette année-là encore. Son retour en grâce coïncidant avec la fin de la Guerre de Sept Ans qui avait saigné à blanc les finances royales, Marigny obtient alors les moyens de lancer un grand programme de commandes de tableaux d'histoire. La fortune et la position retrouvée de son protecteur jouent donc contre Greuze qui perd, en dépit de son triomphe au Salon, le soutien financier du Directeur général des Bâtiments. La situation du peintre devient vite critique puisque le soutien de Marigny lui permettait de compenser l'absence de commanditaires privés : en effet, quoique peintre de genre, Greuze travaille alors à la manière d'un peintre d'histoire (longues séances de pose de modèles, innombrables esquisses préparatoires, travail approfondi de la composition, etc.), avec pour conséquence que ses toiles, qu'il met à chaque fois plusieurs mois à achever, atteignent des prix si élevés que peu d'amateurs pouvaient se permettre d'acquérir une peinture de genre – fût-elle de Greuze – pour le prix d'une peinture d'histoire de grand format.

Sur un plan plus personnel, Greuze se trouve également dans une position relativement inconfortable d'entre-deux. En dépit de nombreux succès critiques et d'une ascension sociale fulgurante[269], Greuze, totalement dépendant de ses puissants amis qui lui ont permis d'obtenir tous les « passe-droits » qui l'ont mené à cette position, a encore tout à prouver. La défection de Marigny rend soudain d'autant plus évident la double infériorité de son statut, au sein de l'Académie, comme agréé (et non membre « reçu » à part entière) et comme peintre de genre (et non peintre d'histoire). C'est alors que, comptant sur sa maîtrise des conventions picturales et sur

---

[268] On sait par exemple que le tableau de Greuze fut aussitôt repris en « tableau vivant » au Théâtre Italien (cf. les frères Goncourt, *L'art du XVIIIe siècle,* Paris, Charpentier, 1881-82, tome 2, chap.3, n.8)

[269] Ayant obtenu la jouissance d'un appartement au Louvre – un honneur rare pour un simple agréé – il vit ainsi parmi les artistes les plus consacrés de son temps : J.-H. Fragonard, J.-M. Vien, J. Vernet, H. Robert, etc. (cf. E. Philippe, S. Sofio, « 'I was born in this palace…' Emotional bonds in the artistic community of the Louvre (1750-1800) », *art. cit.*).

le statut d'exception dont il a pu bénéficier jusque là au point de jeter un véritable trouble dans les règles du jeu académique, il se lance, contre l'avis de ses proches (dont Diderot, avec qui il se brouille à ce moment) dans la réalisation d'un tableau d'histoire romaine. Il s'agit de *L'Empereur Septime Sévère reproche à son fils Caracalla d'avoir voulu l'assassiner* (1767) **[Ill. 3]** dont à la fois le sujet et la composition sont de claires références à Poussin – qui incarne alors le modèle de l'académicien et du peintre classique – et l'objectif explicite de Greuze est de le proposer comme morceau de réception à l'Académie royale afin d'y entrer directement au rang le plus prestigieux, comme peintre d'histoire, et ce sans le soutien de l'institution (qui l'avait agréé comme peintre de genre) ou de quelqu'autre figure haut placée, susceptible de garantir sa légitimité.

Ce fut un échec[270]. Greuze, profondément humilié, n'est finalement reçu que comme peintre de genre. Au Salon, son tableau suscite stupeur et critiques acerbes : on reste perplexe devant l'audace du peintre dont la volonté de prendre l'Académie à son propre jeu n'échappait à personne[271]. Il nous semble que la stratégie de Greuze a échoué à ce moment, principalement parce qu'elle exigeait d'enfreindre une loi fondatrice du système académique (la hiérarchie des genres et des personnes au sein de l'institution), et ce à son seul profit. L'enjeu dépassait ainsi largement le peintre de *L'Accordée de village*. Un homme – surtout un « parvenu » tel que Greuze qui devait tout au soutien du pouvoir – ne pouvait se jouer ainsi de l'Académie, particulièrement au plus fort de sa rivalité avec la maîtrise, ce qui aurait risqué de déstabiliser totalement le fragile équilibre qui structure alors le monde de l'art. Ce n'est que vingt ans plus tard que la politisation du monde de l'art rendra à nouveau possible une subversion comparable, cette fois non pas au profit d'un seul (du moins en apparence) mais au nom d'une cause ostensiblement soutenue par une opinion radicalisée – celle de la régénération de l'ordre esthétique, social et politique, incarnée dans le néo-classicisme de David.

---

[270] Parce qu'il est, en quelque sorte, fondateur d'une nouvelle manière de faire carrière à la fois dans et hors de l'Académie, cet échec de Greuze à se faire élire à l'Académie royale peut, *mutatis mutandis*, être comparé à celui de Baudelaire à l'Académie française (voir l'analyse qu'en fait P. Bourdieu, comme actualisation de la position de « nomothète » du poète dans *Les Règles de l'art*, *op. cit.*, p.96). Sur le cas de Greuze, voir A. Lemoine, M. Szanto, U. Van de Sandt, M.-A. Dupuy-Vachey, *Greuze et l'affaire du Septime Sévère*, Catalogue de l'exposition du musée Greuze de Tournus, Paris, Somogy, 2005.

[271] « Greuze est sorti de son genre : imitateur scrupuleux de la nature, il n'a pas su s'élever à la sorte d'exagération qu'exige la peinture historique. Son Caracalla irait à merveille dans une scène champêtre et domestique ; ce serait dans un besoin le frère de ce grand garçon qui écoute debout ce vieillard qui fait la lecture à ses enfants. » (Diderot « Salon de 1769 », *Œuvres,* tome IV, Paris, Laffont, coll. Bouquins, 1997, pp.865-868).

Immédiatement après l'échec de son coup de force, Greuze choisit, contre toute attente, de rompre tout lien avec l'Académie dont il est pourtant désormais membre à part entière. Boycottant le Salon, il n'expose désormais ses toiles que dans son atelier du Louvre (c'est-à-dire à quelques mètres des locaux de l'Académie royale et de ceux de l'exposition), après la clôture officielle du Salon. Il lance des souscriptions pour la réalisation de ses toiles ; pour publiciser son travail, il utilise largement la presse et les réseaux mondains, ainsi que les relations que lui gagne son appartenance à la prestigieuse loge maçonnique des « Neuf sœurs » (où se retrouvent nombre de futurs députés de la Convention)[272]. Il compte désormais officiellement sur une clientèle réduite mais fidèle, une bonne partie de ses revenus étant assurée d'une part par la vente des droits de reproduction de ses toiles à quelques imprimeurs qui en ont désormais le monopole et sont chargés d'en assurer le succès, et d'autre part par les leçons dispensées à ses élèves. C'est à ce moment, semble-t-il en effet, que, discrédité dans le circuit académique, Greuze, dont les deux filles sont également peintres sous sa tutelle, commence à accueillir des jeunes filles dans son atelier. Cette pratique est alors si nouvelle qu'elle marque durablement ses contemporains et au-delà[273]. De l'atelier de ce maître consacré et pourtant « outsider » perpétuel vis-à-vis de l'Académie, sortent, dès la fin des années 1780, plusieurs plasticiennes dont la carrière s'étendra bien au-delà de la Révolution.

Les « pionnières » : les élèves de Greuze

Outre la fille du maître, Anne-Geneviève, dite Anna Greuze (1762-1848) qui est probablement (d'après le dictionnaire d'E. Bénézit) la principale auteur de la plupart des derniers tableaux de Greuze, on connaît au peintre du *Septime Sévère* quatre élèves : Geneviève Brossard de Beaulieu (1755-1832[274]), Jeanne Philiberte Ledoux (1767-1840), Aimée Duvivier (1766-1852) **[Ill. 17]** et Constance Mayer (1775-1821)[275]. Il est possible qu'il ait également enseigné à Marie-Geneviève Bouliar (1763-1825), même si celle-ci ne se dit,

[272] « Ayant annoncé sa *Malédiction paternelle*, il ne montre d'abord l'ouvrage qu'aux intimes et aux princes du sang. Joseph II en personne, le frère de Marie-Antoinette, visite son atelier (…). La même année, 1777, il expose son *Portrait de Franklin*, le grand homme à la mode ; puis, c'est *La Cruche cassée* dont il assure le succès en feignant de refuser le droit de la reproduire. Le *Journal de Paris* annonce cependant qu'un artiste "après avoir contemplé ce chef-d'œuvre, a pu le graver de mémoire et que les souscripteurs de la feuille profiteront ainsi de ce spectacle" » (J. Guillerme, art. « Greuze », *Encyclopedia Universalis* [éd. en ligne]).

[273] Bien qu'il s'agisse d'un sujet rarement abordé par les historiens de l'art aujourd'hui, la tradition de considérer Greuze comme le premier artiste à avoir ouvert un « atelier féminin » est encore diffusée à la fin du XIXe siècle (cf. par exemple : l'article « Greuze » de la *Biographie Universelle* des frères Michaud, t. XVIII, 1817, p.462 ou M. Vachon, *La Femme dans l'art. Les protectrices des arts, les femmes artistes,* Paris, Rouam, 1893, p.549).

[274] La date de sa mort la plus fréquemment donnée est 1835, mais nous avons retrouvé une lettre de la Direction des Musées indiquant qu'elle est décédée en avril 1832 (A.M.N., série AS, lettre de Forbin à l'Intendant général, 8 mai 1832).

[275] Nous reviendrons plus loin sur la trajectoire de cette artiste qui fut la plus consacrée du groupe.

par la suite, qu'élève du peintre d'histoire et académicien Joseph-Siffred Duplessis (1725-1802)[276] – avoir plusieurs maîtres au cours d'une formation est alors courant, de même que ne se dire élève que du plus consacré d'entre eux. L'empreinte stylistique de Greuze est plus ou moins forte selon les élèves, mais, si l'on en croit le témoignage d'Amable Tastu, une amie proche de Constance Mayer, plusieurs portraits signés du peintre, qui circulaient encore sur le marché au début de la Restauration, étaient en fait de la main de ses élèves femmes[277].

Parmi ces dernières, seules G. Brossard de Beaulieu et P. Ledoux sont issues d'une famille d'artistes. La première est née à La Rochelle dans une famille de peintres, graveurs et sculpteurs actifs depuis plusieurs générations dans la région charentaise (la particule de son nom n'est donc, en aucun cas, un signe d'appartenance nobiliaire). On ne sait exactement quand son père (François-Louis Brossard de Beaulieu) et elle viennent s'installer à Paris, mais leur présence y est attestée en 1782, au moment où Brossard père expose au Salon de la Correspondance. C'est probablement dans ces années qu'elle fréquente l'atelier de Greuze. Après avoir fait ses débuts à l'Exposition de la Jeunesse l'année suivante, elle montre également des œuvres au Salon de la Correspondance et, suivant l'exemple de son maître, organise plusieurs expositions particulières dans son atelier entre 1785 et 1788 – expositions qu'elle fait, également comme son maître, largement annoncer dans la presse[278]. Nous verrons en outre, un peu plus loin, qu'elle tente, au cours de l'année 1784, d'être reçue à l'Académie royale. Le tableau allégorique qu'elle montre en 1785, *La Muse de la poésie livrée aux regrets que lui cause la mort de voltaire,* lui vaut un article particulièrement élogieux dans le *Mercure de France*[279]. Elle est, en tout cas, suffisamment connue pour obtenir la commande d'un portrait de la princesse Lubomirska, amie de la princesse de Lamballe, et pour se voir acheter sa *Mort de Voltaire* par Catherine de Russie[280]. Elle quitte Paris pendant la Révolution pour se rendre à Lyon puis Rome, où elle parvient à se faire élire aux Académies de Saint-Luc de ces deux villes, en arguant de son titre (quelque peu usurpé) de membre de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Elle travaille alors à un *Portrait de Pichegru* et à une gravure représentant Lamoignon de Malesherbes, le défenseur de Louis XVI, ce qui laisse supposer des sympathies royalistes. En 1793 ou 1794, on la retrouve à Lille où elle ouvre une école de dessin et de géométrie réservée aux jeunes filles, pour laquelle elle demande une aide financière au Comité d'Instruction Publique[281]. On ignore si elle l'obtient, mais elle doit fermer son école peu après. De retour à Paris, elle expose au Salon de 1799 (un dessin d'elle, *Le Système de la Nature*, est

[276] L'hypothèse d'un passage de Bouliar dans l'atelier de Greuze est étudiée par H. Jouin *Mademoiselle Marie-Geneviève Bouliard, peintre de portraits (1772-1819*), Paris, Bureaux de *L'Artiste*, 1891. Les dates de naissance et de mort proposées par Jouin sont fausses, ainsi que l'a montré M. Roland-Michel (« Bouliar, Marie Geneviève. Paris 1763-Château d'Arcy (Saône et Loire) 1825 » (notice), *Trésors des Musées du nord de la France : la peinture française 1770-1830*, Musée d'Arras, 1975, p.46)

[277] C. Gueullette, « Mademoiselle Constance Mayer et Prud'hon », *Gazette des beaux-arts,* 1879, 2e article, p.44, et C. Clément, *Prudhon, sa vie, ses œuvres, sa correspondance,* Paris, 1872, p.297.

[278] Des extraits de ces annonces, parues dans le *Journal de Paris,* le *Journal général de France* et le *Mercure de France,* sont cités par J. Châtelus, *Peindre à Paris au XVIIIe siècle,* Paris, Jaqueline Chambon, 1991, p.52 *sqq.* ; et M. Hyde, « Les femmes et les arts plastiques au temps de Marie-Antoinette », in *Anne Vallayer-Coster, peintre à la cour de Marie-Antoinette,* Musée des Beaux-Arts de Marseille, Somogy, 2003, p.79-80

[279] M. Oppenheimer (*Women artists in Paris 1789–1814*, PhD diss., New York, New York University, 1996) pense que cette critique a été écrite par l'oncle de Brossard de Beaulieu, un prêtre décrit par le Premier peintre du Roi, J.-B. Pierre, comme « un faiseur de placets à la Cour » (« Lettres inédites d'artistes du XVIIIe siècle », *Archives de l'art français*, tome 1, nouvelle période, 1907, pp.106-107).

[280] P. Moisy, « A pupil of Greuze : Geneviève Brossard de Beaulieu », *Gazette des beaux-arts*, 6e série, vol. XXXII, juil.-déc. 1947, pp.177-142

[281] J. Guillaume (ed.), *Procès verbaux du Comité d'instruction publique,* t. 4. (1e germinal an II-11 fructidor an II [21 mars-28 août 1794]), 1901, p.939.

mentionné dans le registre des œuvres soumises au Salon, mais pas dans le livret), puis sous l'Empire. Logée aux frais de l'État à Versailles entre 1799 et 1802, Brossard de Beaulieu, qui se présente toujours comme académicienne, parvient à obtenir une petite pension de 400 francs à partir de 1807, augmentée à 800 après le retour des Bourbons au pouvoir. Cependant, si l'on en croit les nombreuses lettres qu'elle envoie à la Direction des Musées dans les années 1820, elle ne peint ou ne vend plus assez pour vivre et se trouve dans une situation proche de l'indigence. En 1824, elle tente de faire acheter par l'État une toile de Greuze qu'elle avait en sa possession, puis propose, six ans plus tard, de vendre au ministère de la Maison du Roi son *Portrait de Pichegru*[282].

On sait beaucoup moins du parcours, beaucoup moins « mouvementée », de Philiberte Ledoux, considérée comme l'élève la plus proche de Greuze, tant personnellement qu'esthétiquement[283]. Selon Margaret Oppenheimer, elle serait la fille d'un peintre de l'Académie de Saint-Luc[284]. En 1794 (à 27 ans), elle épouse Pierre-Joseph Renoult, un homme tout juste divorcé de sa première épouse et dont on ignore la profession. L'union dure peu, puisqu'ils sont déjà divorcés en 1798, lorsque Renoult se marie une troisième fois[285]. Ledoux, qui expose toute sa carrière sous son nom de jeune fille, débute au Salon pendant la Révolution et expose à quasiment tous les Salons jusque sous la Restauration, à Paris mais aussi, ponctuellement, en province (elle expose à Douai en 1823, par exemple). Son style extrêmement « greuzien » continue, semble-t-il, à plaire suffisamment pour lui assurer un revenu régulier quoique modeste : à sa mort, en 1840, elle vit avec son frère, Alcide Ledoux, officier d'artillerie à la retraite, et l'intégralité de ses possessions est estimée à moins de 100 francs[286].

De ce point de vue, le cas de Geneviève Bouliar est bien différent, puisque le montant de sa succession est, en 1825, supérieur à 30 000 francs[287]. Fille unique d'un tailleur, on ignore tout de sa formation, si ce n'est que celle-ci est manifestement achevée vers 1785, ses premières toiles connues remontant à cette année[288]. Elle a rapidement une petite clientèle pour ses portraits[289]. Elle jouit également d'un logement au Louvre en 1792 et fréquente les familles des académiciens qui y résident également[290]. Elle obtient un prix d'encouragement de 1000 livres cette même année et le consacre à peintre un tableau de grand format (plus d'1,60m de haut sur 1,30m de large) représentant Aspasie, la maîtresse de Périclès, célèbre pour son

---

282 A.N., O³ 1428 et 1494, et A.M.N., série AS, versement d'un secours le 8 mars 1828, le 31 mars 1829, etc.

283 Harris et Nochlin, *Women artists, op. cit.* ; Oppenheimer, *Women artists*, *op. cit.*

284 *Ibid.*

285 Ce mariage ne dure pas plus que les autres : Renoult divorce de sa troisième épouse deux ans plus tard (cf. Archives de Paris, V.10E 10).

286 Archives de Paris, V.2E 12154 ; D.Q 14 1204.

287 Restée célibataire et sans enfant, ses héritiers sont son père et ses cinq cousins, tous tailleurs (A. Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*, Frankfurt, Campus Verlag, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme, 1992, p.256).

288 Roland-Michel, « Bouliar, Marie Geneviève », *art. cit.*

289 Oppenheimer, *Women artists*, *op. cit.*

290 Elle peint, par exemple, un portrait des enfants de Carle Vernet (Camille et le futur Horace Vernet, dont nous reparlerons dans la deuxième partie de ce travail) en souvenir d'un épisode à l'issue heureuse. Lors de l'assaut du Louvre où résident encore de nombreux artistes, le 10 août 1792, les deux enfants ont, en effet, échappé de peu à une fusillade. Elle quitte, semble-t-il, son logement en 1802, puisque son voisin, le restaurateur de tableaux F.-T. Hacquin demande à le récupérer pour agrandir le sien, en abattant la paroi qui les sépare (je remercie Emmanuelle Philippe de m'avoir fourni cette information qui figure dans son mémoire de DEA, *François-Toussaint Hacquin 1756-1832 et la politique de restauration des peintures du musée du Louvre de 1802 à 1830,* soutenu en 2005 à l'Université Paris IV-Sorbonne, sous la direction d'Alain Mérot).

esprit et sa beauté[291]. Elle reçoit des critiques favorables et continue d'exposer régulièrement au Salon jusqu'en 1817. On perd ensuite sa trace : il est possible qu'elle se soit retirée en Bourgogne, où elle meurt en 1825.

Si l'on connaît l'identité d'au moins quelques unes de ses élèves femmes, on connaît en revanche très peu d'élèves hommes de Greuze, en dehors de Pierre-Alexandre Wille (le fils du graveur et diariste, que nous avons déjà évoqué). On sait néanmoins que Greuze a conseillé, dans sa reconversion en peinture à l'huile, le portraitiste Joseph Ducreux (1735-1832) qui avait été formé comme pastelliste auprès de Maurice Quentin Delatour. Ducreux, alors membre de l'Académie de Saint-Luc, est aujourd'hui surtout connu pour avoir été envoyé en Autriche en 1769 pour peindre la toute jeune Marie-Antoinette, lorsqu'elle n'était encore que princesse à Vienne. Resté attaché celle-ci, il lui doit l'essentiel de sa carrière à la Cour puisqu'il n'a jamais été reçu à l'Académie royale mais obtient le titre de baron, ainsi qu'un logement au Louvre[292]. Il est également l'auteur du dernier portrait de Louis XVI, en prison, en 1793. Ducreux nous intéresse également parce qu'il a enseigné la peinture à ses cinq enfants, parmi lesquels on compte au moins deux filles. L'aînée, Rose Adélaïde Ducreux (1761-1802), a débuté sa carrière au Salon de la Correspondance en 1785 (où figure aussi son père) et expose ensuite très régulièrement jusqu'en 1799. Lorsque son père obtient un logement au Louvre, elle y installe également son atelier[293]. En 1802 (elle a 41 ans), elle épouse M. de Montgiraud, le nouveau préfet de Saint-Domingue durant le voyage qui amène le couple dans l'île, mais meurt quelques mois plus tard de la typhoïde[294].

Qu'il ait décidé d'ouvrir son atelier aux femmes pour l'apport de revenus que cela représente, par pure défiance envers l'Académie ou par solidarité avec une catégorie d'artistes qui (comme lui désormais) ne peut envisager de carrière qu'en dehors de l'institution, il est difficile de le savoir. Il est cependant intéressant de noter que la seule plasticienne qui, quelques années plus tard, tente audacieusement à son tour de contourner les règles pour obtenir la reconnaissance académique, Geneviève Brossard de Beaulieu, est une des premières élèves de Greuze. Ainsi, à travers ce dernier, le fait d'enseigner l'art à des femmes qui ne soient pas filles d'artistes se trouve associé à une hostilité ouverte envers l'Académie. Nous allons voir à présent qu'au même moment, des artistes femmes se retrouvent clairement associées à une autre controverse entre l'Académie et un particulier, qui soulève non seulement la question du droit d'exposer, mais aussi celle du lien des arts avec l'activité commerciale et de la validité de la hiérarchie des genres picturaux.

---

[291] Roland-Michel, « Bouliar, Marie Geneviève », *art. cit.*, p.47. Sur la figure d'Aspasie, voir N. Loraux, « Aspasie, l'étrangère, l'intellectuelle », *Clio*, n°13, 2001 p.17-42.

[292] Ce logement ne lui a cependant été accordé qu'en 1793 (cf. A.N., F[13] 1194) – sans doute grâce à la protection de J.-L. David avec qui il travaille après la mort de Louis XVI (cf. D.S. Mc COLL, « Jacques Louis David and the Ducreux Family », *The Burlington Magazine,* vol.72, n°423, 1938, pp.263-270).

[293] J. Baillio, « Une artiste méconnue : Rose Adélaïde Ducreux », *L'œil,* 399, oct. 1988, pp.20-27.

[294] *Ibid.*

II – 2. Contourner les monopoles : le Salon de la Correspondance

On l'a vu, 1777 est une année faste pour l'Académie royale, enfin débarrassée du problème de la concurrence de la corporation grâce à sa suppression par Turgot l'année précédente. A partir de ce moment, elle peut théoriquement imposer au monde de l'art le monopole de l'enseignement et de l'exposition qu'elle disputait à la maîtrise depuis si longtemps. Ironiquement, néanmoins, c'est aussi en 1777 qu'est fondé le « Bureau de la Correspondance », une société savante dont le Salon sera, pendant presque dix ans, une nouvelle épine dans le pied du comte d'Angiviller.

Le fondateur de cette société est Mammès-Claude-Catherine Pahin de Champlain de la Blancherie (1752-1811), alors connu sous le nom de Pahin de la Blancherie. Aventurier ambitieux (selon ses contemporains[295]) et manifestement doté d'un sens commercial remarquable, Pahin de la Blancherie est, contrairement à ce que son nom pourrait laisser croire, issu d'une famille de magistrats relativement modestes[296]. Parti jeune chercher la fortune en Europe, en Amérique et dans les colonies françaises, il s'installe à Paris en 1776 et publie le récit de ses voyages sous la forme d'un ouvrage éducatif[297] – un genre qui est alors très à la mode. L'année suivante, il fonde le « Bureau de la Correspondance » dont le siège se trouve alors dans son logement exigu de la rue de la Harpe, dans l'ancien Collège de Bayeux ; il déménage dans des locaux davantage adaptés aux réunions, rue de Tournon, en 1779, puis, deux ans plus tard, il s'installe à l'hôtel Villayer, rue Saint André des Arts, dont les galeries permettaient d'organiser des expositions de plus grande envergure[298]. Le projet de La Blancherie est de faciliter les relations et les discussions entre savants, des artistes, des hommes de lettres et amateurs, « de l'un et l'autre sexe » et de toute nationalité, dans une société financée par ses souscripteurs qui « se proposait donc d'être un des hauts lieux de la sociabilité culturelle »[299]. Une assemblée hebdomadaire est ainsi mise en place, où

---

[295] Madame Roland, qu'il avait courtisée, en fait un portrait assez peu flatteur dans ses *Mémoires* (Paris, Plon, 1864, notamment p.114 et pp.161-163 – où elle apprend que La Blancherie qui avait demandé sa main à son père, ce dont elle s'était émue, croyant en la sincérité des sentiments de cet homme « petit, brun et assez laid (…) mais [dont] l'esprit ne me déplaisait point », avait au même moment demandé celle de deux autres jeunes héritières de sa connaissance).

[296] L. Auricchio, « Pahin de la Blancherie's Commercial Cabinet of Curiosity (1779-1787) », *Eighteenth-Century Studies,* vol.36, n°1, 2002, p.48.

[297] *Extrait du Journal de mes voyages, ou Histoire d'un jeune homme pour servir d'école aux pères et mères*, Paris, Debure frères, 1776, 2 vol.

[298] L. Auricchio, « Pahin de la Blancherie's Commercial Cabinet of Curiosity (1779-1787) », *Eighteenth-Century Studies,* vol.36, n°1, 2002, p.57, n.3.

[299] J. Châtelus, *Peindre à Paris, op. cit.*, p.146.

se rencontrent artistes, érudits et gens de qualité[300], pour des discussions autour des derniers développements dans le domaine de la science et des arts. Un compte rendu de ces réunions accompagné de textes écrits par La Blancherie lui-même ou par les sociétaires sont publiés dans un journal *Les Nouvelles de la République des Lettres et des Arts* qui paraît tous les mercredi[301]. Au cours des assemblées, des objets sont exposés dans l'ancienne tradition des « cabinets de curiosités » : ouvrages d'art de maîtres anciens ou d'artistes contemporains, mais aussi antiquités, appareils scientifiques, inventions diverses, objets de curiosité et autres bizarreries de la nature, etc.[302] Le caractère extrêmement hétéroclite de ces expositions se reflète dans l'intitulé des sections dans les *Nouvelles de la République des Lettres et des Arts* : « peinture », « sculpture », « gravure » et « dessin », mais aussi « musique », « mécanique », « chimie », « manufacture », « histoire naturelle », « physique », « hydraulique », « chirurgie », « médecine », « économie domestique », « métallurgie », « serrurerie », etc[303]. Or l'entreprise de La Blancherie est rapidement

---

[300] « On refusera quiconque ne sera pas connu ou amené par un savant, un artiste, ou un amateur connus, ou qui ne sera pas porteur d'une lettre de leur part (…) On ne doit pas perdre de vue le véritable but de l'assemblée. Il n'est pas seulement de réunir les ouvrages, mais principalement de servir de rendez-vous et de point de communication aux savants, aux gens de lettres, aux artistes et aux amateurs et voyageurs nationaux ou étrangers qui se trouvent dans cette capitale. » (La Blancherie, *Prospectus,* 1777, cité in J. Châtelus , *op. cit.*, pp.147-148).

[301] Cf. D. Roche, *Les Républicains des Lettres. Gens de culture et Lumières au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 1988 ; ou D. Goodman (*The Republic of Letters. A Cultural History of the French Enlightment*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1994, pp.242-280) qui présente le Salon de la Correspondance comme un organe central de la « République des Lettres », dont la particularité aurait surtout été de s'imposer comme une alternative aux espaces « féminins » des salonnières. Sur ce dernier point, voir A. Lilti, *Le Monde des salons. Sociabilité et mondanité à Paris au XVIIIe siècle,* Paris, Fayard, 2005.

[302] Notons que, lors des premières assemblées, les femmes sont reçues *après* les hommes, afin de permettre de « retirer les objets qui pourraient blesser leur délicatesse » ; l'organisation change au bout de quelques semaines, cependant : pour simplifier les choses, en effet, La Blancherie rassemble désormais les objets litigieux dans un local distinct (J. Châtelus, *Peindre à Paris*, *op. cit.*, p.147).

[303] On y retrouve à la fois l'expression d'une volonté de compiler l'ensemble des connaissances alors disponibles sur tous les sujets, mise en œuvre au même moment dans la vaste entreprise de l'*Encyclopédie,* et une manifestation de la tradition du « cabinet du curiosités ». Voir B. Dietz, T. Nutz, « Collections Curieuses: The Aesthetics of Curiosity and Elite Lifestyle in Eighteenth-Century Paris », *Eighteenth-Century Life*, vol. 29, n°3, 2005, pp.44-75. Il faut mettre cette tendance en rapport avec l'idée, alors courante, selon laquelle les arts, qui constituent une pratique à la fois intellectuelle et technique, sont une sorte d'intermédiaire entre les humanités proprement dites et les sciences expérimentales. On constate ainsi, à la lecture des annonces publiées par la presse (où les sections « Sciences » et « Beaux-Arts » sont souvent sinon confondues, du moins associées), que de nombreux peintres tentent de faire homologuer leurs découvertes, en matière de techniques picturales, à l'Académie des Sciences plutôt qu'à l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. L'Académie des Sciences compte, en outre, nombre de peintres ou de graveurs parmi ses membres, puisqu'il est nécessaire de savoir dessiner pour pouvoir représenter les appareils utilisés, les

plus connue pour ses expositions que pour ses assemblées hebdomadaires ; celles-ci deviennent assez vite secondaires et La Blancherie lui-même ne qualifie plus sa société que du nom de « *Salon* de la Correspondance ». Il insiste d'ailleurs beaucoup, et de plus en plus à partir de 1777, non seulement sur l'attention portée à la qualité des œuvres d'art présentées dans le cadre de ses assemblées, mais aussi sur le rôle essentiel qu'il attribue aux expositions de la Correspondance[304]. Il explique, en effet, que son objectif est de faire de celles-ci :

> « *premièrement*, un objet d'émulation entre les artistes nationaux et étrangers, qui ne sont pas de l'Académie »
> « *deuxièmement*, un objet d'encouragement pour les élèves qui ne suivant pas la carrière de l'histoire, n'ont aucun droit aux bienfaits du Roi, destinés seulement à ce genre ; les moyens d'encouragement ne sont pas seulement la publicité qu'acquiert le talent, mais les secours que le comité se propose de donner pour faciliter les études »
> « *troisièmement*, un objet d'instruction pour les jeunes artistes, qui voyant leurs ouvrages à côté de ceux des grands maîtres, en apercevront mieux les défauts »
> « *quatrièmement*, l'avantage, pour le public amateur, de suivre dans une galerie renouvelée toutes les semaines, non seulement les productions intéressantes des jeunes artistes, mais encore des ouvrages précieux, épars dans cette vaste capitale et la plupart perdus pour le plus grand nombre, dans les cabinets des particuliers »
> « *cinquièmement*, un moyen pour les artistes de l'Académie royale de suivre et d'apprécier les talents des jeunes gens, de préparer également par la critique et les éloges, les succès constants par lesquels ceux-ci doivent se rendre dignes d'être admis parmi eux. »[305]

Autrement dit, La Blancherie entend « animer l'émulation, éclairer les jeunes artistes, former les yeux des amateurs » et « ajouter de nouveaux lauriers à ceux qu'ils [les artistes] reçoivent au Salon ordonné par le Roi. » (*Ibid.*) Par conséquent, sont admis à ces expositions tous les genres picturaux, toutes les techniques artistiques, et tous les artistes, qu'ils soient hommes ou femmes, Français ou étrangers, académiciens, anciens membres de la corporation ou indépendants, consacrés ou débutants.

---

expériences ou les phénomènes observés. Ainsi que l'ont montré bien des études sur la sociabilité cultivée de la fin du XVIIIe siècle (pour n'en citer qu'une, outre celles qui sont mentionnées ci-dessus : cf. R. Darnton, *La fin des Lumières. Le mesmérisme et la Révolution,* Paris, Odile Jacob, 1995, 1e éd. 1968), l'intérêt dans les salons est alors soulevé aussi bien par les dernières expériences de physique que par les discussions autour de telle ou telle œuvre d'art. L'assimilation des sciences et des arts se traduit d'ailleurs concrètement par une proximité très forte des savants et des artistes sur le plan tant des modes de vie que de la sociabilité – une proximité qui peut même être spatiale, puisque artistes et savants logés et pensionnés par le Roi se côtoient au sein du Palais du Louvre, où se réunissent, en outre, les différents Académies (cf. E. Philippe, S. Sofio, 'I was born in this palace… », *op. cit.*).

[304] J. Châtelus, *Peindre*, *op. cit.*, 1991, p.148 ; L. Auricchio, *Portraits of impropriety : Labille-Guiard and the careers of professional women artists in late eighteenth-century Paris,* PhD. Diss. Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2000, p.33.

[305] Pahin de la Blancherie, *Nouvelles de la République des Lettres et des Arts*, [novembre ?] 1777, p.3 *sqq*.

Ainsi plus de deux cents peintres, sculpteurs, graveurs et architectes – dont dix-neuf femmes –ont envoyé des œuvres à La Blancherie entre 1779 et 1787[306]. Le succès auprès des artistes est évidemment d'autant plus rapide que le Salon de la Correspondance semble arriver au meilleur moment pour combler le vide laissé par la disparition de l'Académie de Saint-Luc. Enfin, La Blancherie, en habile utilisateur de la presse naissante, parvient à entretenir pendant presque dix ans sinon un véritable succès, du moins l'intérêt des critiques et du public pour son entreprise[307]. Tout en maintenant le rythme hebdomadaire de ses *Nouvelles de la République des Lettres et des Arts,* il rédige, en effet, un nombre impressionnant de textes qu'il envoie aux différents périodiques traitant d'actualité culturelle. Entre 1777 et 1784, par exemple, le *Journal de Paris* publie plus de vingt-cinq de ses articles : il y promeut sa société, annonce les réunions et les expositions à venir, discute les œuvres de tel ou tel artiste, etc. Il mobilise également le *Courrier de l'Europe,* le *Mercure de France, L'Année littéraire*, etc[308]. Le résultat de cette campagne de presse particulièrement active ne se fait pas attendre. La Blancherie, devenu « Agent général de la Correspondance », obtient ainsi le soutien de plusieurs grands noms, aussi bien à la Cour (les comtes d'Artois et de Provence, frères du Roi, « Madame », belle-sœur du Roi, le duc de Chartres, la princesse de Lamballe, le prince de Condé, le marquis de La Fayette, Talleyrand, alors archevêque de Reims… deviennent des protecteurs de la société) que dans les milieux artistique (le comte de Caylus est

---

306 Bellier de la Chavignerie, *Artistes oublié*s *et dédaignés*, Paris, 1865.

307 La société de la Correspondance pouvait ainsi donner lieu aux plus grandes manifestations d'enthousiasme (« On s'assemble chez M. Pahin de Champlain de la Blancherie tous les jeudis, fêtes exceptées, à l'ancien Collège de Bayeux, rue de la Harpe. Cette société commençante donne tout lieu d'espérer qu'elle deviendra fort importante quand elle sera connue. MM. de l'Académie Française y ont envoyé un député, en la personne de M. Franklin (…). Nous avons assisté à une séance et nous avons reconnu qu'on y trouve (…) la communication facile des esprits, et celle des opinions, des talents et des travaux en tout genre (…) [qui] ont droit d'intéresser le public. » Hurtaut & Magny, *Dictionnaire historique de la ville de Paris et de ses environs*, Paris, Chez Moutard, 1779, vol. 4, p.648, art. « Société pour les Nouvelles de la République des Lettres ») comme aux propos les plus sceptiques (« Un sieur de La Blancherie a imaginé une Correspondance générale sur les sciences, la littérature, les arts et la vie des gens de lettres et des artistes de tous les pays (…). Or, qu'est-ce que cet agent général des savants, des gens de lettres, des artistes et des étrangers distingués ? Un jeune audacieux qui n'est connu par aucun talent. Où tient-il ses assemblées ? Dans un galetas du collège de Bayeux, où il n'y a pas même de chaise et où il faut rester debout depuis trois heures jusqu'à dix du soir que durent ses séances. Enfin, qu'y fait-on ? On y cause comme dans un café, d'une façon plus incommode seulement. (…) Quant à son journal, on reçoit bien l'argent pour les souscriptions, mais rien ne paraît. Malgré l'approbation que l'Académie des sciences, on ne sait pourquoi, a jugé à propos de donner à ce projet le 20 mai, (…) on peut assurer que c'est jusques à présent l'idée la plus folle, la coterie la plus plate et la correspondance la plus vide. » Extrait des *Mémoires de Bachaumont* daté du 19 juin 1778, cité in *Correspondance inédite de Buffon*, Paris, 1860, vol. 2, p.295).

308 L. Auricchio, « Pahin de la Blancherie », *art. cit.*, p.53 ; J. Châtelus, *Peindre*…, *op. cit.*, pp.150-151.

présenté comme un « associé ») et scientifique (dès mai 1778, Benjamin Franklin et le marquis de Condorcet notamment, publiaient, au nom de l'Académie des Sciences, une brochure exprimant son soutien à la société de La Blancherie[309]. Fonctionnant comme un gage de sérieux, ces différents soutiens procurent donc au Salon de la Correspondance une légitimité à la fois mondaine et savante, ainsi qu'un appui politique qui se révèlera particulièrement utile (sur un plan pratique, par exemple, La Blancherie obtient la franchise de port pour les lettres qui lui sont adressées). Il réunit, enfin, près de quarante mille livres de souscriptions[310].

Dès 1779, pourtant, le fondateur de la société de la Correspondance sollicite vainement le soutien financier de la Direction des Bâtiments[311]. Le refus du comte d'Angiviller ne décourage pas pour autant La Blancherie qui présente à nouveau cette requête plusieurs fois en quatre ans. En 1783, toutefois, la réponse du Directeur général des Bâtiments est particulièrement sèche :

> « Je n'ai pu trouver [au Salon de la Correspondance] d'un côté, qu'une inutilité trop attestée par l'expérience, de l'autre, des inconvénients, et je dirai même, des dangers pour le maintien et le progrès des Arts. (…) Dix années de soins et d'efforts de votre part vous ont laissé loin du succès (…) [à l'instar de] tous ces nouveaux établissements dont Paris est surchargé tous les jours et dans lesquels la véritable et saine instruction est suppléée par l'arbitraire, les petites prétentions et surtout par un manque de lumières et de connaissances. »[312]

L'administration royale a effectivement un certain nombre de raisons de désapprouver l'initiative de La Blancherie. Le Salon de la Correspondance représente effectivement pour l'Académie un risque de régression particulièrement menaçant, dans la mesure où les beaux-arts y sont à nouveau associés, d'une part, aux arts appliqués et aux métiers mécaniques, mais aussi, d'autre part, à une activité explicitement mercantile, tous les objets exposés chez La Blancherie étant à

---

309 L. Auricchio, *Portraits of impropriety*, *op. cit.*, p.31.

310 D. Mornet, *Les origines intellectuelles de la Révolution Française (1715-1787),* Editions La Manufacture, Lyon, 1989, 1e édition : Librairie Armand Colin, Paris, 1933, p.326.

311 La réponse du comte d'Angiviller (« Je suis obligé de me borner à souhaiter que l'accueil que le public fera à votre établissement, vous mettra en état d'en supporter les dépenses... ») a été publiée *in extenso* par La Blancherie dans un des derniers numéros des *Nouvelles de la république des lettres et des arts* (24 octobre 1787, p.400). Il souhaitait, en effet, prendre le public à témoin de ses nombreuses et vaines tentatives pour obtenir le soutien de l'administration royale (cité in L. Auricchio, *Portraits of impropriety*, *op. cit.*, p.32).

312 A.N., O1 1917, 263 et 264, lettre du comte d'Angiviller à Pahin de la Blancherie, août 1783. Ceci n'empêche pas La Blancherie de solliciter à nouveau le comte d'Angiviller régulièrement jusqu'en 1788 (L. Auricchio, « Pahin de la Blancherie », *art. cit.*, p.50).

vendre[313]. Or toute l'histoire académique s'inscrit dans un mouvement d'émancipation vis-à-vis de ces deux logiques : artisanale et commerciale. Plus concrètement, non seulement La Blancherie propose, par voie de presse, aux académiciens d'exposer en exclusivité des œuvres qu'ils n'avaient pas encore eu l'occasion de présenter au Salon du Louvre (ce qui ne peut être interprété que comme une provocation par la Direction des Bâtiments), mais le Salon de la Correspondance constitue lui-même une infraction évidente au monopole d'exposer de l'Académie royale en montrant, en outre, les œuvres d'académiciens et de non-académiciens dans un même espace et sur un pied d'égalité, comme si la consécration académique n'avait aucune véritable légitimité. La Blancherie, enfin, ne cachait pas l'amitié qui le liait à Greuze ou à Fragonard, deux participants habituels des expositions de la Correspondance, que l'Académie, à ce moment, comme nous venons de le voir, ne tient guère en « odeur de sainteté »[314].

Laura Auricchio mentionne une probable dernière raison à l'hostilité manifeste du Directeur général des Bâtiments pour Pahin de La Blancherie. Au printemps 1783 en effet, soit quelques mois avant sa requête auprès de l'administration, le fondateur du Salon de la Correspondance annonce dans les *Nouvelles de la République des Lettres et des Arts* que les dernières expositions qu'il avait organisées « en honneur des familles Restout et Hallé, et ensuite de M. Vernet, n'étaient que le prélude d'un monument que nous méditions d'ériger à la gloire de l'École française » (*NRLA,* 14 mai 1783). La semaine suivante, c'est effectivement la plus grande exposition rétrospective de peintures françaises jamais organisée qui ouvre sous l'égide de La Blancherie[315]. Or, au même moment, le comte d'Angiviller obtenait enfin les fonds qu'il attendait depuis son arrivée à la Direction des Bâtiments pour un projet qui lui tenait à cœur : une exposition, dans les salles du Palais du Louvre, des peintures anciennes de l'École française, issues de la collection royale[316]. Ajouté à ses autres éléments de mécontentement, ce concours de circonstances – fut-il involontaire de la part de La Blancherie ? – serait à l'origine de l'hostilité constante du Directeur général des Bâtiments à son égard. Celle-ci se manifeste d'ailleurs immédiatement, par la fermeture *manu militari* du Salon de la Correspondance, à la demande de l'administration royale.

---

[313] A partir de Noël 1782, La Blancherie organise même un système de loterie pour distribuer les œuvres achetées sur les fonds de la société (L. Auricchio, « Pahin de la Blancherie », *art. cit.*, p.53).

[314] Son amitié avec Greuze est antérieure au Salon de la Correspondance, puisqu'elle est mentionnée par La Blancherie dans son *Extrait du Journal de mes voyages*, en 1776 (J. Châtelus, *Peindre à Paris*, *op. cit.*, p.151 ; L. Auricchio, « Pahin de la Blancherie », p.48).

[315] F. Haskell, *The Ephemeral Museum. Old master paintings and the rise of the art exhibition*, New Haven, Yale University Press, 2000, pp.17-22 ; J. Châtelus, *Peindre à Paris*, *op. cit.*, p.148 ; L. Auricchio, « Pahin de la Blancherie », *art. cit.,* p.56.

[316] A. McClellan, *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p.58, relevé par L. Auricchio, *Portraits of impropriety*…, *op. cit.*, p.34.

Grâce à l'intervention de ses puissants protecteurs à la Cour, La Blancherie obtient toutefois, quelques jours plus tard, le droit de rouvrir son exposition : le camouflet pour le Directeur général était alors total. L'hostilité du comte d'Angiviller envers La Blancherie, de notoriété quasi-publique, est ainsi évoquée par l'auteur des *Mémoires secrets* :

> « [La Blancherie] a été obligé de transformer cette fameuse assemblée des savants de toutes les parties du monde, en concert et en salle de bal (…) ; ensuite il a imaginé d'y faire une galerie de tableaux (…) Bien loin de tirer de son projet le lucre qu'il en espérait, il s'est fait différentes querelles et attiré de puissants ennemis. »
> « M. d'Angiviller voit de fort mauvais œil l'établissement du Sieur de la Blancherie qui, depuis son exposition de tableaux anciens, intitule son appartement Le Salon de la Correspondance, par assimilation avec le Salon sous les ordres du directeur général des Bâtiments. »[317]

Finalement ce n'est pas l'acharnement du comte d'Angiviller à vouloir faire respecter les principes et l'hégémonie de l'Académie royale, mais la gestion financière calamiteuse de La Blancherie qui précipite la fin du Salon de la Correspondance : en 1787, l'hôtel Villayer (rue Saint André des Arts), dont les galeries abritaient le Salon depuis six ans, doit être vendu et toutes les possessions de La Blancherie saisies pour rembourser les impayés de loyer. Mais le fondateur du Bureau de la Correspondance avait sans doute senti le vent tourner, puisqu'il avait déjà, à cette date, déménagé l'essentiel de ses biens en Angleterre, avec l'intention d'ouvrir un nouveau Bureau de la Correspondance à Londres – ce qu'il ne fit jamais[318].

La singulière expérience du Salon de Pahin de la Blancherie fut de courte durée (moins de dix ans), mais elle marqua durablement les esprits et permit aux artistes « libres » et aux débutants de montrer leurs œuvres, de se faire connaître et de maintenir l'attention des critiques pour les beaux-arts pendant cette période qui s'étend de la suppression de l'Académie de Saint-Luc à la Révolution. Pour les plasticiennes, enfin, ces expositions ont eu deux conséquences importantes. La première est liée à l'attention particulière et au soutien dont a fait preuve La Blancherie à leur égard, puisque non seulement les artistes femmes étaient admises sans restriction au Salon de la Correspondance, mais certaines d'entre elles ont, en outre, fait l'objet de textes particulièrement dithyrambiques dans les *Nouvelles de la République des Lettres et des Arts*. En effet, ainsi que le montre

---

[317] *Mémoires secrets*, entrées datées des 20 août et 24 novembre 1783, cité in L. Auricchio, *Portraits of impropriety*, *op. cit.*, p.35, n.78.

[318] Il découvrit en revanche, que la maison dans laquelle il avait emménagé à Londres avait appartenu à Isaac Newton. Accolant aussitôt le nom de Newton au sien, La Blancherie affirma qu'il était un descendant du savant, tenta de monter une société de *Newtonians* et parvint à obtenir une pension de l'État anglais au titre de son illustre ascendance (L. Auricchio, *Portraits of impropriety, op. cit.*, pp.35-36).

Laura Auricchio, La Blancherie a publié à plusieurs reprises les éloges des artistes femmes qu'il expose, en particulier des deux plus connues – Adélaïde Labille-Guiard et Élisabeth Vigée-Lebrun – à l'occasion de la présence simultanée, en 1783, à « son » Salon, de ces deux artistes qui, quelques semaines plus tard, allaient entrer à l'Académie royale[319]. Le numéro des *NRLA* du 2 avril 1783 contient, par exemple, un texte intitulé « Femmes Peintres » dans laquelle est menée une histoire des artistes femmes, en forme de généalogie des créatrices depuis l'Antiquité jusqu'à Vigée-Lebrun, dont les accomplissements sont présentés comme une sorte d'apothéose de la création des femmes. Un peu plus tôt, il fait l'éloge de la miniaturiste Marie-Anne Fragonard, épouse du peintre :

> « Cet artiste, émule de Rosalba [*Carriera, une pastelliste considérée par ses contemporains comme l'une des meilleures portraitistes de son temps*], a fixé l'attention des artistes et des amateurs par la légèreté de sa touche et sa couleur agréable »[320]

Il ne manque pas d'évoquer la visite des artistes aux réunions de sa société qui se poursuivent en marge de ses expositions. Ainsi, à propos de l'autoportrait présenté par Labille-Guiard, La Blancherie explique que le tableau était « si frappant que des battements de mains redoublés se sont faits entendre généralement, lorsque Mme Guiard a paru à l'Assemblée »[321]. Quelques mois plus tard, La Blancherie évoque à nouveau la peintre, sur le même ton flatteur :

> « Il nous reste à présenter à Mme Guiard les vœux du public, pour lui devoir le portrait du célèbre [Quentin de] Latour dont elle est élève et sur les traces duquel elle marche avec tant de succès ; on retrouve de plus en plus dans ces productions cette expression et cette vérité qui, portés au plus haut point par son maître, lui donnent des droits à l'immortalité. »[322]

Certes, il n'est guère étonnant que La Blancherie se livre à un tel panégyrique des artistes qu'il expose dans sa galerie personnelle, que ce soit dans les colonnes du journal de sa société ou dans celles des autres périodiques où il envoyait régulièrement des textes. Toutefois, sa constance à faire l'éloge des participantes au Salon de la Correspondance reste, même dans le cadre de son travail de publiciste, remarquable. Il ne nous semble pas impossible que l'exaltation particulière dont il fait preuve dans ses articles sur les plasticiennes soit notamment due à l'espèce d'« exotisme » que représentent les artistes femmes – objets de curiosité, voire bizarreries de la

---

[319] L. Auricchio, *Portraits of impropriety*, *op. cit.*, p.46 *sqq*.

[320] *Nouvelles de la République des Lettres et des Arts*, 26 juin 1782, pp.111-112.

[321] *NRLA,* 19 juin 1782, p.180.

[322] *NRLA,* 29 janvier 1783, p.38.

Nature à l'instar des autres objets étranges qu'il présente en plus des œuvres d'art dans ses expositions[323]. On pourrait, dès lors, interpréter dans cette perspective sa propension à qualifier de masculines les compétences de ces artistes femmes. La Blancherie écrit, par exemple, à propos de Labille-Guiard :

> « Ce portrait [celui du comte de Clermont-Tonnerre] a généralement réuni les suffrages, on y a admiré les détails précieux et chaque objet rendu avec vérité ; des artistes de la première classe y ont trouvé une harmonie soutenue dans *un ton vigoureux joint à une exécution mâle et ferme, bien rare dans ce genre de peinture* »
> Et l'année suivante :
> « A l'occasion de l'artiste dont il est question, on a dit : *Allons voir une femme qui est un habile homme*. Nous possédons à présent *plusieurs artistes, auxquels, pour la gloire du sexe, on peut faire l'application du même mot*. (…) [Il rappelle d'ailleurs] la fausse opinion que l'envie ou l'ignorance s'était empressée de répandre dans le public, que le mérite de ses ouvrages était dû à une main étrangère. »[324]

Insister sur l'exceptionnalité des œuvres des plasticiennes qu'il présente ne pourrait être qu'une astuce de commerçant pour attirer le public dans ses galeries d'exposition. Pourtant, même dans cette hypothèse, on ne peut nier l'effet positif, pour la population des artistes femmes (qu'elles soient en début ou en cours de carrière), de la diffusion, dans la presse de l'époque, de textes aussi laudatifs au sujet de leurs consœurs ou d'elles-mêmes.

La seconde conséquence du Salon de la Correspondance sur les carrières des plasticiennes est plus indirecte : elle est liée au fait que, en associant la tradition (déjà relativement surannée en ce dernier tiers du XVIIIe siècle) du cabinet de curiosités avec, à la fois, une finalité mercantile explicite et l'intérêt contemporain pour les beaux-arts, et ce dans leurs deux aspects – technique et intellectuel – conjointement mis en avant, Pahin de la Blancherie avait rompu avec la tradition académique de la hiérarchie des genres et des objets. Cette expérience alternative, qui a alors sans doute marqué davantage les artistes que le public, joue un rôle indéniable dans l'idée, portée dès 1790 par quelques artistes (dont Adélaïde Labille-Guiard, qui avait tant bénéficié de cette expérience du Salon de la Correspondance), d'une réforme du système académique dans un sens plus égalitaire – égalité entre les genres picturaux, entre les artistes et entre les sexes – ainsi que nous allons le voir.

---

[323] …tels ce « veau de trois semaines à deux têtes » (*NRLA,* 2 janvier 1782, p.8), cette « éponge ayant la forme du casque le plus élégant, sans que l'art y ait eu aucune part » (*NRLA,* 16 février 1779, p.20), ou ce « fœtus de deux filles (…) [dont] les corps sont unis l'un à l'autre depuis le nombril jusqu'à la tête » (*NRLA,* 6 juillet 1779, p.160).

[324] *NRLA,* 8 mai 1782, p.133, et 8 janvier 1783, p.14 (nous soulignons).

II – 3. DEUX FEMMES A L'ACADEMIE ROYALE

II – 3. 1. Une réception exceptionnelle à plus d'un titre

Si le ressentiment d'un artiste aussi populaire et aussi intégré dans les cercles de sociabilité cultivée contemporains que Greuze, les succès de Pahin de la Blancherie qui vont à l'encontre de tous les principes structurant un monde de l'art en régime académique, les provocations imprimées de certains commentateurs de Salon appuyés, notamment, sur l'amertume de bien des jeunes artistes que la stricte sélection désormais appliquée à l'entrée des diverses instances de l'Académie maintient dans des positions marginales ou les quelques tentatives d'anciens membres de la guilde d'organiser des expositions alternatives au Salon constituent d'inévitables accrocs dans le fonctionnement du système académique, la Direction des Bâtiments bénéficie néanmoins, en ce début des années 1780, d'un climat qui lui est, théoriquement, extrêmement favorable. En effet, pour la première fois depuis longtemps et pour reprendre une expression contemporaine, l'École française semble en voie de « régénération ». Autrement dit, on assiste à l'émergence d'une génération de nouveaux peintres d'histoire, majoritairement issus de l'atelier de Jean-Marie Vien (considéré comme l'introducteur en France de l'« anticomanie »), fortement marqués par le désir d'en finir avec les motifs rococo et de revenir aux « sources » de l'art (l'Antiquité, la Renaissance et de l'âge classique) ainsi qu'aux sujets nobles et moraux, c'est-à-dire par les idées défendues, vingt ans plus tôt, par La Font de Saint-Yenne. Purs produits de l'enseignement académique, lauréats du Prix de Rome au cours des années 1770, ces jeunes peintres d'histoire – Vincent, Ménageot, Suvée, David, Regnault, Peyron – commencent alors tout juste à revenir d'Italie et, l'un après l'autre, entrent à l'Académie royale. Au Salon, leurs toiles ont plus ou moins de succès mais sont toujours abondamment commentées dans les périodiques et les brochures qui paraissent pendant l'exposition.

Dans ces heureuses circonstances supposées justifier les privilèges et la prééminence de l'Académie, le comte d'Angiviller voit moins l'effet de l'obsolescence du rococo peu à peu remplacé par un nouveau goût pour « l'antique », que le résultat des réformes qu'il a très autoritairement imposées à l'Académie et à ses instances de formation[325]. Ainsi conforté dans sa

[325] F. Haskell (*La Norme et le Caprice Redécouvertes en art : aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1993 (1e édition 1986)) et Albert Boime (*Art in age of Revolution,* Chicago University Press,

politique, il semble que le Directeur général des Bâtiments convienne alors de faire un geste d'ouverture en accordant la réception à l'Académie d'un artiste qui, en quelque sorte *incarnerait* l'ancienne corporation. Il faut donc un artiste déjà largement reconnu qui fédèrerait les mécontents, afin que son élection soit l'emblème du triomphe et de la bonne volonté de l'Académie comme du pouvoir royal. Or parmi les aspirants qui ont, à ce moment, rassemblé assez de soutiens parmi les académiciens (comme c'est la règle pour porter une nouvelle candidature), c'est, en fait *une* artiste qui répond à tous ces critères : Adélaïde Labille-Guiard.

Académiciennes ?

La peintre de natures mortes Catherine Duchemin (1630-1698), épouse du sculpteur Girardon, est la première femme à avoir été admise à l'Académie royale, en 1663. Elles furent quinze (pour 450 hommes) au total, à avoir été officiellement reçues durant les 130 ans qui séparent l'élection de cette première académicienne de l'abolition de l'Académie royale.
« Á partir de 1680, les procès-verbaux témoignent d'un changement envers les candidatures féminines : alors que jusqu'ici les formules de réception des hommes et des femmes ne différaient pas, la mention '*sans tirer à conséquence*' apparaît lorsqu'il s'agit de femmes, comme pour indiquer qu'elles sont reçues de façon exceptionnelle. »[326] Cette étrange mention n'est toutefois pas réservée aux femmes puisqu'elle apparaît également sur les procès-verbaux des réceptions d'artistes protestants – comme le Suédois Alexandre Roslin, en 1753 (lui-même époux d'une académicienne et « parrain » officiel d'Adélaïde Labille-Guiard pour la réception de celle-ci, trente ans plus tard). On peut donc dire, en suivant Sandrine Lely, que les femmes, comme les protestants, sont en quelque sorte reçues à l'Académie royale à titre dérogatoire[327]. Conséquence de leur statut d'exception qui les dispense de l'étape de l'« agrément », les académiciennes ne sont autorisées ni à prêter serment, ni à enseigner, ni à monter dans la hiérarchie interne de l'institution, ni à voter[328].

1987) montrent par exemple que l'émergence en Europe de la mode autour d'une Antiquité plus ou moins fantasmée est, dans le domaine de l'art, largement entretenue par les réseaux d'artistes, de négociants et de collectionneurs de Rome et de Paris qui, ayant créé un marché pour les objets d'art censés provenir des « fouilles » des sites archéologiques découverts dans les années 1740, tels Pompéi ou Herculanum, ont ainsi contribué à inonder l'Europe de nouvelles tendances décoratives (que l'on retrouve jusque dans la porcelaine, sous l'influence de Wedgwood en Angleterre) et de nouveaux thèmes pour les beaux-arts. Ceux-ci arrivent à point nommé pour remplacer le style baroque, érotisant et rococo désuet, désormais associé au goût d'une aristocratie perçue comme décadente (voir plus haut, notre développement sur la réception des écrits de La Font de Saint-Yenne). Notons que, paradoxalement, ce goût pour l'esthétique antiquisante, qui culmine sous la Révolution, ne s'accompagne pas d'un renouveau de l'intérêt pour l'enseignement du latin, ainsi que l'a montré P. Cibois (« La question du latin : des critiques du XVIIIe siècle au revival du XIXe siècle », *L'Information littéraire*, vol. 52, n°1, 2000, p.7-28).

[326] S. Lely, « Des femmes d'exception : l'exemple de l'Académie royale de peinture et de sculpture », in D. Naudier, B. Rollet, *Genre et légitimité culturelle,* Paris, L'Harmattan, 2007, p.27.

[327] *Ibid.*

[328] M. Hyde, « Les femmes et les arts plastiques au temps de Marie-Antoinette », in *Anne Vallayer-Coster, peintre à la cour de Marie-Antoinette,* Musée des Beaux-Arts de Marseille, Somogy, 2003, p.79.

En dépit de toutes ces restrictions, le 25 septembre 1706, l'Académie décide de refuser dorénavant les candidatures féminines, au motif que plusieurs femmes ont l'intention de se présenter[329]. « A un moment où les commandes royales et la survie même de l'Académie sont compromises par les restrictions budgétaires liées aux guerres, les concurrents jugés les moins légitimes sont éliminés. »[330] Cette décision est toutefois annulée lors de la venue à Paris de la pastelliste vénitienne Rosalba Carriera en 1720. En effet, cette artiste est alors célébrée dans toutes les cours d'Europe. Les académiciens, sans doute toujours en quête de légitimité (dût-elle venir d'une artiste étrangère) face à la maîtrise, font de « la Rosalba » une nouvelle académicienne. Quelques peintres femmes sont reçues par la suite : la peintre de fleurs Marie-Thérèse Vien en 1757, la portraitiste allemande Anna-Dorothea Therbouche en 1767, la miniaturiste Suzanne Roslin et la peintre de fleurs Anne Vallayer-Coster en 1770[331]. **[Ill. 20]**
Notons enfin que, à quelques exceptions près (comme dans le cas de Vallayer-Coster[332]) les élections de femmes se font paradoxalement plus aisément que celles de leurs collègues hommes, dans la mesure où, pour qu'une artiste arrive au point où l'on songe à son entrée à l'Académie, elle a généralement atteint un niveau de consécration plus qu'honorable et a déjà fourni des preuves incontestables de son talent. Aussi l'élection d'*une* artiste ne représente pas un enjeu aussi décisif pour la préservation du niveau de capital symbolique collectif de l'institution, que l'élection d'*un* artiste dont le succès n'est pas forcément assuré au moment où il est présenté à l'Académie[333].

Adélaïde Labille-Guiard (1749-1803) est la fille d'un commerçant aisé sans être riche, indirectement lié, par sa profession, au monde de l'art[334]. Reçue à l'Académie de Saint-Luc juste

---

[329] A. de Montaiglon, *Procès verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture 1648-1792,* Paris, J. Baur, 1875-1892, 10 vol., vol. IV, p.33-34.

[330] S. Lely, « Des femmes d'exception », *art. cit.,* pp.27-28

[331] M.-T. Vien et S. Roslin (qui meurt deux ans après son élection) sont deux épouses d'académiciens. **[Ill. 34]**

[332] Voir *infra,* l'encadré biographique consacré à cette peintre, pp. 159-160.

[333] Outre le cas limite de Greuze déjà évoqué, on peut mentionner l'exemple de Joseph-Marie Vien. Celui-ci raconte, en effet, dans ses *Mémoires,* comment, alors que la question de sa présentation à l'Académie se posait, l'un de ses protecteurs, Charles Natoire, demanda qu'un comité d'académiciens se rende à son atelier pour évaluer la qualité de son travail. Ce comité réunissait Jean-Marc Nattier, Jean Restout, Hyacinthe Collin de Vermont et Jean-Baptiste Pierre. Seul ce dernier, qui avait été l'élève de Natoire, était favorablement disposé envers le jeune artiste. Il fallut finalement l'intervention de l'influent comte de Caylus, et surtout de François Boucher, pour que l'Académie soutienne la nomination de Vien (T. Gaehtgens, J. Lugand, *Joseph-Marie Vien (1716-1809),* Paris, Arthéna, 1988, pp.20-23 et 303-304).

[334] Le père de la peintre, Claude-Edmé Labille, est, en effet, « marchand mercier », c'est-à-dire commerçant d'objets décoratifs divers et d'œuvres d'art (voir la description de cette activité, note 110 p.74). Anne-Marie Passez, la première biographe de Labille-Guiard, a confondu la profession du père de la portraitiste (« marchand mercier » dans le sens du XVIIIe siècle) avec l'activité de mercier telle qu'on l'entend aujourd'hui (c'est-à-dire un marchand d'étoffes, de laines ou d'accessoires de couture), sans faire le rapport avec le fait que la famille Labille comptait plusieurs artistes dans ses relations, à l'instar du sculpteur Pajou dont Claude-Edmé Labille était manifestement très proche (A.-M. Passez, *Adélaïde Labille-Guiard*, Paris, Arts et métiers graphiques, 1973, p.17). Si elle n'est pas fille d'artiste, Adélaïde Labille n'en est donc pas pour autant totalement étrangère au monde de l'art, contrairement à ce que l'on écrit généralement, en suivant l'erreur d'A.-M. Passez.

avant sa suppression, enseignante efficace[335], portraitiste chevronnée, reconnue tant par ses pairs que dans les cercles mondains, formée en outre au grand genre par François-André Vincent – ce qui la rattache à la « nouvelle vague » de peintres d'histoire – et largement soutenue dans les rangs mêmes de l'Académie, elle cumule les avantages d'une artiste extrêmement compétente et d'une représentante des catégories traditionnellement exclues de la consécration académique (les anciens membres de la maîtrise, les femmes, les portraitistes, les artistes qui ne sont pas enfants d'artistes) parce que jugées, pour des raisons différentes, incapables de faire de la peinture d'histoire. Labille-Guiard était, en outre, l'un des « clous du spectacle » de Pahin de la Blancherie : on peut ainsi aisément imaginer ce que pouvait représenter pour d'Angiviller le fait de « débaucher » une telle vedette du Salon de la Correspondance, en lui offrant ce que ni La Blancherie ni le marché ni les critiques ne pouvaient lui procurer : la marque de consécration ultime pour un artiste de ce temps. Enfin, la portraitiste s'impose d'autant plus comme la candidate idéale qu'elle avait soigneusement préparé sa réception en anticipant le soupçon qui pèse traditionnellement sur les peintres femmes, de faire retoucher leurs peintures par une main plus expérimentée : de sa propre initiative en effet (c'est-à-dire sans commande officielle pour se justifier) au cours de l'année 1782, elle avait sollicité de plusieurs académiciens qu'ils posent devant elle pour faire leur portrait[336]. De cette manière, chacun a pu constater qu'elle est bien l'auteur de ses toiles, un témoignage évidemment utile en vue d'une candidature à l'Académie. En plus de cette précaution, elle s'est assurée le soutien non seulement de Vincent et du vieil ami du père de Labille-Guiard, le sculpteur Pajou, mais Vincent a, en plus, mobilisé autour du projet de réception de la portraitiste l'intégralité de son propre réseau au sein de l'Académie, depuis son maître, Vien, et l'ami de celui-ci, Roslin, jusqu'à son confrère Suvée avec qui il s'était lié pendant leur séjour à Rome, en passant par le maître de ce dernier, le directeur de l'École gratuite de dessin, Bachelier – lequel, engagé justement (comme on l'a vu plus haut) dans son projet d'École de dessin pour jeunes filles, ne pouvait qu'accueillir positivement la consécration d'une peintre. Du côté de la direction des Bâtiments et de celle de l'Académie royale, l'unanimité se fait donc rapidement en faveur de la réception d'Adélaïde Labille-Guiard.

---

[335] Certaines de ses élèves commencent alors, en effet, à faire parler d'elles à l'Exposition de la Jeunesse – nous y reviendrons.

[336] L'initiative de la portraitiste est d'ailleurs rendue publique, puisque La Blancherie s'en fait l'écho dans les *Nouvelles de la République des Lettres et des Arts* : « [Q]uel plus digne emploi pourrait-elle faire d'un talent aussi distingué que le sien ? Elle conserve à la postérité l'image des hommes qui, par leurs talents et leur patriotisme méritent à juste titre l'estime et la reconnaissance de leurs contemporains (…) Nous félicitons Mme Guiard de la confiance que des hommes aussi distingués témoignent en ses talents. » (*NRLA,* 29 janvier 1783, pp.37-38).

Pourtant, une autre portraitiste, Élisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), était candidate, elle aussi artiste reconnue, elle aussi membre de feue l'Académie de Saint-Luc, elle aussi « vedette » de Pahin de la Blancherie, mais surtout particulièrement bien intégrée dans les cercles mondains proches de la Cour. Fille d'une coiffeuse et d'un peintre de l'Académie de Saint-Luc dont les ambitions culturelles et l'important réseau de sociabilité ont pu compenser le handicap que constituait une origine sociale relativement modeste, Vigée-Lebrun suit la trajectoire caractéristique d'une héritière[337]. Elle bénéficie d'une éducation de qualité dans un couvent parisien et d'un environnement favorable au développement d'une solide culture artistique. Sa formation professionnelle est supervisée par son père puis, après la mort précoce de celui-ci, par ses amis et ses confrères. Adélaïde Labille, au contraire, semble n'avoir bénéficié que d'une éducation relativement sommaire, ce qui l'empêche sans doute de trouver sa place dans les cercles cultivés et les salons où Vigée-Lebrun, quant à elle, se constitue très vite et avec une relative aisance l'essentiel de sa clientèle. Grâce à la famille de son amie d'enfance, Rosalie Bocquet, en effet, elle est, très jeune, parvenue à intégrer l'équipe des peintres travaillant pour la Cour, ses compétences de portraitiste et son sens de la mode, associés à une remarquable beauté, lui assurent ainsi rapidement une réputation flatteuse, une introduction dans les salons les plus courus et une clientèle de commanditaires puissants, prêts à payer ses toiles d'autant plus cher que son jeune âge et son charme faisaient justement considérer la portraitiste comme un véritable « prodige »[338]. L'amitié que Vigée-Lebrun noue, dans ce contexte, avec la Reine au début des

---

[337] En dépit de son importance dans l'histoire de l'art de la fin du XVIIIe siècle, Vigée-Lebrun n'a jamais fait l'objet d'une exposition de grande ampleur en France, et il n'existe, à notre connaissance, aucun catalogue raisonné de son œuvre ni aucune biographie approfondie. On se reportera donc à ses *Souvenirs* publiés 3 volumes de 1835 à 1837 (plusieurs fois réédités, la dernière ayant eu lieu en 2006 aux éditions Des Femmes), ainsi qu'à J. Baillio, « Le dossier d'une œuvre d'actualité politique : Marie-Antoinette et ses enfants par Mme Vigée-Lebrun », *L'œil,* n°308, mars 1981, pp.34-41, 74-75 etn°310, mai 1981, pp.52-61 et 90-91 ; du même, « Quelques peintures réattribuées à Vigée-Lebrun », *Gazette des beaux-arts,* 6e série, XCIX, 1982, pp.13-26 ; du même, *Elisabeth Vigée-Lebrun,* University of Washington Press, 1983 ; P. Radisich, « Qui peut définir les femmes ? Vigée-Lebrun's portraits of an artist », *Eighteenth-century Studies,* XXV, 1992, pp.441-468 ; M. Sheriff, *The Exceptional Woman : Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art,* Chicago, Chicago Univ. Press, 1996.

[338] On sait quel capital décisif peut représenter la beauté physique dans la construction d'une carrière publique, en particulier à cette époque (cf. F. Matonti, « Une Beauté capitale. Hérault de Séchelles : un corps aristocratique en révolution », *Sociétés et représentations*, n°6, 1998, pp. 309-332). Vigée-Lebrun revient, dans ses *Mémoires*, sur sa jeunesse passée entre son atelier et les salons, bals et dîners où sa compagnie était très recherchée. Elle décrit également les stratagèmes qu'elle avait mis en place pour décourager les hommes qui, sous prétexte de se faire peindre par la jeune artiste, venaient en réalité pour la courtiser : c'est ainsi par exemple, explique-t-elle, qu'elle lança la mode du portrait

années 1780, et sa fréquentation des milieux proches du pouvoir font, en outre, que la peintre commence à être mentionnée en dehors des rubriques artistiques des gazettes et surtout dans les pamphlets hostiles à la Reine qui commencent à circuler à Paris[339]. **[Ill. 18 et 19]**

Dotée d'un réseau social bien moindre et d'une apparence plus commune, Labille-Guiard bénéficie néanmoins de la relative aisance de son père et des relations de celui-ci, qui lui permettent d'avoir accès à l'enseignement de plusieurs maîtres de réputation croissante : elle passe successivement de l'atelier d'un voisin miniaturiste (François Élie Vincent) à celui d'un pastelliste consacré (Maurice Quentin Delatour)[340] et enfin à celui d'un peintre d'histoire de l'Académie (François André Vincent, fils de son premier maître et pur produit du *cursus honorum* académique). Cette formation en plusieurs étapes (durant laquelle elle commence à vivre de son art, à exposer et même à enseigner) assure ainsi à Labille-Guiard une entrée progressive et sûre dans le monde de l'art, en tirant à chaque fois le maximum de profit d'une application stricte des règles du jeu.

Les deux peintres sont reçues à l'Académie de Saint-Luc à la fin des années 1770 et toutes deux participent au Salon de la Correspondance, dont l'écho assuré par La Blancherie dans les périodiques d'alors, leur est extrêmement bénéfique. C'est aussi au cours de ces expositions que leurs noms commencent à être systématiquement associés : pour leurs contemporains, la dissemblance manifeste de ces deux artistes est un élément susceptible d'attiser encore plus la curiosité à leur égard. Une artiste femme manifestement douée, c'est rare, mais cela s'est vu ; deux artistes femmes douées, de la même génération, participant aux mêmes expositions et pourtant si différentes l'une de l'autre, c'est un phénomène tout à fait exceptionnel. Aussi, en ce début des années 1780, considérant leurs accomplissements et leur renom, toutes deux en sont donc à un point de leur carrière où une réception à l'Académie est non seulement envisageable mais extrêmement probable. Personne, cependant, n'imagine qu'elles puissent être reçues ensemble ; par conséquent, non seulement leur rivalité est alors poussée à l'extrême, mais le soutien à l'une ou l'autre se fait désormais en fonction d'oppositions et d'enjeux préexistant dans le monde de l'art. Ce principe s'applique également à la Cour où les deux portraitistes ont chacune leurs entrées et leurs soutiens. Tandis que Vigée-Lebrun appartient à l'entourage immédiat de la Reine

---

« à regards perdus » ce qui forçait les modèles à détourner les yeux de la peintre et rendait la conversation difficile (Vigée-Lebrun, *Souvenirs, op. cit.,* vol. I, p.24).

[339] C'est cependant surtout *après* sa réception à l'Académie, avec l'exposition de son portrait de Marie-Antoinette au Salon de 1785 qui l'associe définitivement à l'image négative de la Reine, que Vigée-Lebrun est en proie aux rumeurs et aux allusions malveillantes des publications « non officielles » (nous y reviendrons).

[340] Le fait que Labille-Guiard ait suivi l'enseignement de Delatour n'est pas certain, mais il est à peu près avéré qu'elle a bénéficié des conseils du célèbre pastelliste.

et des Polignac, Labille-Guiard devient, quatre ans après sa réception à l'Académie royale, « Premier peintre de Mesdames », les sœurs de Louis XV, tantes du Roi. Dévotes et conservatrices, celles-ci tiennent une cour distincte de celle de Marie-Antoinette à laquelle elles sont particulièrement hostiles. « Mesdames » fournissent donc non seulement contacts et commandes à Labille-Guiard, mais subventionnent en outre ses protégées : on sait ainsi que Madame Victoire versait une pension à Pomponne Hubert, une élève de la peintre[341].

La nature à la fois typique (en ce que chacune de ces deux artistes, l'« héritière » et l'« *outsider* », a parfaitement mis à profit les ressources dont elle disposait alors) et exceptionnelle (en ce qu'elles atteignent un statut auquel peu de femmes étaient parvenues jusque là) des trajectoires de ces deux peintres se reflète dans celles de leurs élèves respectives. Rappelons que pour les artistes, l'enseignement était alors à la fois une activité fortement rémunératrice, comme on l'a vu, et une manière de consolider leur réputation. Arrivés à un certain degré de reconnaissance, les artistes prennent en effet des élèves dans leur atelier pour des raisons à la fois symboliques (la notoriété dont pourront bénéficier leurs disciples s'ajoutant à celle du maître) et pratiques (les élèves sont en effet couramment employés pour assurer l'exécution des commandes – copies de ses anciens tableaux, portraits, etc. – que le maître ne pourrait honorer seul). On comprend donc, en raison de sa situation de relative « *outsider* » dans le monde de la peinture, que Labille-Guiard se soit très vite préoccupée de prendre des élèves dans son atelier et de le faire savoir, de la manière la plus emphatique qui soit, dans un tableau de grand format exposé au Salon, deux ans après son entrée à l'Académie[342]. **[Ill. 2 et 12]** Vigée-Lebrun, au contraire, pour qui ce type de rémunération symbolique pouvait sembler superflu et qui se conforme ainsi à l'idéal aristocratique du mépris de toute activité lucrative avoue dans ses Mémoires n'avoir enseigné que contre son gré, sur les instances d'un époux toujours à court d'argent[343].

Les « demoiselles » de l'atelier de Vigée-Lebrun se recrutent alors majoritairement parmi les élites qui constituaient sa clientèle principale : Marie-Guillemine Laville-Leroulx, fille d'un haut fonctionnaire qui sera l'un des derniers ministres de Louis XVI, et Jeanne Gabiou, fille d'un fermier général, sont ainsi les deux premières élèves de Vigée-Lebrun à participer à l'Exposition de la Jeunesse dans les années 1780. Labille-Guiard semble en revanche avoir noué avec ses élèves des relations plus fortes. Celles-ci sont, pour la plupart, d'origine sociale modeste : à l'Exposition de la Jeunesse dans les années 1780, figurent ainsi, parmi les jeunes femmes de l'atelier de Labille-Guiard, Victoire d'Avril (ou Avril), fille d'un graveur ; Madeleine Frémy, une

---

[341] A.-M. Passez, *Adelaïde Labille-Guiard,* Paris, Arts & Métiers Graphiques, 1973, p.22.

[342] Adélaïde Labille-Guiard, *Autoportrait avec deux élèves*, 1785 (conservé à New York, Metropolitan Museum of Art)

[343] Vigée-Lebrun, *Souvenirs*, *op. cit.*, p.52 *sqq*.

parente éloignée de l'académicienne ; Jeanne Bernard, fille d'un « maître en écriture » ; Mlle Rosemond, dont on ne sait rien sinon qu'elle épouse en 1788 un apprenti du graveur J.-G. Wille et décède la même année ; Gabrielle Capet, fille d'un domestique lyonnais[344]. On sait par ailleurs que Victoire d'Avril et Gabrielle Capet ont longtemps vécu avec leur professeur qui avait quitté le domicile conjugal dès 1779. Enfin, même s'il est probable que ses élèves ont également pu bénéficier des conseils de Vincent, qui s'installe avec Labille-Guiard et ses apprenties durant la Révolution, aucune ne se réclama d'un autre professeur[345]. La plupart des élèves de Vigée-Lebrun au contraire, une fois placées dans l'atelier de David vers 1785 ou 1786, cessent de se réclamer publiquement de son enseignement. Il faut voir, nous semble-t-il, deux raisons à cela : d'abord, lorsqu'un jeune artiste passe d'un maître à un autre, il est commun, dans le monde de la peinture, de se dire plutôt l'élève du dernier en date – c'est-à-dire, généralement, du plus consacré ; ensuite, rappelons que les élèves de Vigée-Lebrun ont fini leur formation au moment où éclate la Révolution : il est alors évidemment à la fois moins prestigieux et plus périlleux de se dire élève d'une femme, et, qui plus est, de la portraitiste officielle d'une reine très impopulaire, plutôt qu'élève de David, à une époque où le peintre s'imposait définitivement comme le nouveau chef de file de la peinture d'histoire.

Bien que Vigée-Lebrun soit sans doute plus célèbre que Labille-Guiard[346] et en dépit du fait que la protégée de la Reine venait d'exposer deux tableaux d'histoire au Salon de la Correspondance[347],

---

[344] Ces deux dernières sont d'ailleurs les élèves représentées par Labille-Guiard dans son autoportrait de 1785.

[345] Labille-Guiard et Vincent, qui finissent par se marier en 1800, sont restés très proches toute leur vie, travaillant ensemble et vivant sous le même toit à partir de 1792 : ils achètent en effet, avec Avril, Capet et le frère de Vincent, une imposante propriété près de Paris, où ils se réfugient durant la Terreur (A.-M. Passez, *Adelaïde Labille-Guiard*, *op. cit.,* p.37). Une forte proximité liait donc certainement les ateliers des deux artistes – forte proximité qui est ainsi, sans doute, à l'origine du mariage, en 1788, de Jeanne Bernard, élève de Labille-Guiard, et Laurent Dabos, élève de Vincent.

[346] Sans que cela soit parfaitement significatif de l'étendue de la renommée des artistes, il est intéressant de noter que deux publications contemporaines listant les meilleures artistes femmes de leur temps omettent de mentionner Labille-Guiard. Dans *Les Femmes comme il convient de les voir* de Mme de Coicy, publié en 1784-1785 (que Melissa Hyde qualifie de « *Who's who* féminin » de l'époque – M. Hyde, « Les femmes et les arts plastiques… », *op. cit.*, p.78), seules Anne Vallayer-Coster et Élisabeth Vigée-Lebrun sont évoquées. De même, dans son traité pédagogique *De l'éducation physique et morale des femmes,* paru en 1779 puis réédité et augmenté en 1785, Philibert Riballier (qui préconise, contre Rousseau, que la même éducation soit délivrée aux deux sexes) mentionne, en guise de modèles pour les jeunes filles, les artistes contemporaines suivantes : M.-T. Vien, Anne Vallayer-Coster, Madeleine Basseporte et Élisabeth Vigée-Lebrun (cf. M. Bissière, « Riballier et l'éducation des femmes » in O. Cragg (dir.), *Sexualité, mariage et famille,* Québec, Presses de l'Université de Laval, pp.361-369).

affichant ainsi sa volonté de s'affilier à la catégorie des artistes la plus prestigieuse et son désir de participer directement au renouveau de l'École nationale, Jean-Baptiste Pierre (Premier peintre du Roi et directeur de l'Académie) s'impose comme le plus farouche opposant à la réception de l'artiste à l'Académie. Le prétexte invoqué par Pierre est lié à l'interdiction faite aux académiciens de tenir boutique – interdiction dont nous avons vu qu'elle était liée au souci de se distinguer des artistes de la corporation. Il se trouve effectivement que la profession du mari de la portraitiste rattachait celle-ci *de facto* au négoce : Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, qui avait épousé Élisabeth Vigée en 1776, fils de peintre et peintre raté lui-même, s'était lancé quelques années auparavant dans le commerce de tableaux. Cette fructueuse activité non seulement lui avait permis une rapide ascension sociale, mais surtout lui avait ouvert les portes des salons aristocratiques et des cercles d'amateurs d'art qui constituaient, comme nous l'avons vu, la principale clientèle de son épouse[348]. Pour Pierre, l'activité de son mari fermait donc théoriquement les portes de l'Académie à Vigée-Lebrun.

Pourtant, François-Guillaume Ménageot, un peintre d'histoire tout juste reçu à l'Académie, était le fils d'un marchand de tableaux, ce qui ne fut jamais mentionné au moment de sa réception[349]. Cet argument de la profession du mari de Vigée-Lebrun ne fait d'ailleurs pas illusion pour les contemporains. Dans la *Correspondance littéraire,* Grimm revient sur l'attitude de l'Académie et, sans surprise, prend la défense de la portraitiste :

> « Il est difficile de parcourir tant d'ouvrages charmants de Mme Le Brun, sans se rappeler avec humeur toutes les tracasseries, toutes les petites persécutions qui lui fermèrent longtemps l'entrée de l'Académie et qui n'ont cédé enfin qu'au pouvoir de l'autorité. Le titre d'une exclusion si injuste n'avait point d'autre motif que l'état de son mari, l'un de nos plus fameux marchands de tableaux, mais l'Académie trouvait les intérêts de son corps si essentiellement compromis par cette circonstance que, pour se garantir à jamais d'une influence si dangereuse, elle avait délibéré de ne plus agréer aucune femme, quelques distingués que fussent son talent et ses ouvrages. »[350]

---

[347] L'Innocence trouvant refuge dans les bras de la Justice et Junon venant emprunter sa ceinture à Vénus (acheté par le comte d'Artois).

[348] G. Emile-Mâle, *Jean-Baptiste-Pierre Lebrun,* Paris, Ed. CTHS, 1956.

[349] Il se trouve d'ailleurs que Ménageot était justement l'ami intime des Lebrun, qui le logeait dans leur hôtel particulier de la rue de Cléry (cf. M. Gallet, « La maison de Mme Vigée-Lebrun rue du Gros-Chenêt », *GBA,* 6e période, vol. LVI, novembre 1960, pp. 275-284).

[350] Cité dans M. D. Sheriff, *The Exceptional Woman, op. cit.,* p.287 n.50.

En réalité, on peut penser que l'hostilité du Premier peintre envers la peintre s'appuyait sur d'autres motifs : ayant pris, bien plus que d'Angiviller lui-même[351], le parti de Labille-Guiard contre Vigée-Lebrun, Pierre plébiscite évidemment une artiste censément modeste et laborieuse qui devrait tout au système académique contre une artiste flamboyante dont la réputation provient davantage de sa fréquentation des cercles du pouvoir que du soutien explicite des piliers de l'Académie. Dans la perspective de Pierre, c'est-à-dire dans la logique d'une Académie royale chargée de préserver l'autonomie de la pratique artistique par rapport au pouvoir politique[352], deux éléments contribuent à rapprocher Labille-Guiard de l'académicien idéal : sa position d'enseignante et de « chef d'école », ainsi que sa proximité avec la « nouvelle vague » des peintres d'histoire. A l'opposé, non seulement Vigée-Lebrun ne fait pas mystère du fait que l'enseignement est pour elle un mal nécessaire, mais le style dans lequel travaille la portraitiste de la Reine est nettement moins inspiré des principes de l'antique alors en faveur, que d'un mélange de sensualité vaporeuse à la Boucher et d'une sentimentalité toute greuzienne. Il nous semble donc que J.-B. Pierre, en voulant ainsi barrer la route de la consécration académique à une portraitiste si à la mode, entend avant tout empêcher le symbole que représenterait la réception *a posteriori* d'une artiste plébiscitée par le pouvoir temporel et le marché des commandes privées (si bien incarné par J.-B. P. Lebrun lui-même).

En mai 1783, la réception de Labille-Guiard est donc acquise… mais, au dernier moment, une intervention expresse de la Reine, relayée par le comte d'Angiviller, contraint les académiciens à recevoir Vigée-Lebrun. Pour rendre possible cette admission hors norme et contourner les arguments de Pierre concernant la profession de l'époux de l'artiste, le Directeur général, pris entre deux feux, a l'idée d'adresser au Roi lui-même un mémoire sur la question, afin de lui demander, au nom de Vigée-Lebrun, une « dispense » qui annulerait le rattachement de la portraitiste à l'activité de son époux.

> « …Sa Majesté [la Reine] m'a fait l'honneur de me demander s'il n'y avait pas moyen, sans détruire la loi, de faire admettre Madame Le Brun dans cette Compagnie [l'Académie], qu'il est intéressant de soutenir dans toute la rigueur des Statuts, surtout

---

[351] Le comte d'Angiviller appartient, en effet, aux mêmes réseaux de sociabilité que Vigée-Lebrun, qu'il fréquentait régulièrement dans les salons de relations communes et dont il a pu acheter quelques œuvres pour sa collection personnelle, à l'instar de l'*Autoportrait avec sa fille* que Vigée-Lebrun expose en 1789 (M. D. Sheriff, *The Exceptional Woman, op. cit.,* pp.89-90).

[352] Sur ce rôle du système académique, voir A. Viala, *La Naissance de l'Écrivain,* Paris, Minuit, 1985 ; D. Roche, « Trois académies parisiennes et leur rôle dans les relations culturelles et sociales au XVIIIe siècle », *Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Italie et Méditerranée*, t. III, 1, 1999, pp. 395-414.

> depuis que Votre Majesté a accordé la liberté aux Arts[353]. J'ai eu l'honneur de lui répondre que la Protection dont elle honorait la Dame Le Brun tombait sur un sujet assez distingué *pour qu'une exception en sa faveur devint plutôt une confirmation qu'une infraction de la loi* si elle était motivée sur cette respectueuse protection, et que Votre Majesté voulût bien l'autoriser par un ordre formel. » [354]

Le cas est inédit à bien des égards et il ne fallait certainement pas moins qu'une intervention de la Reine doublée d'une autorisation spéciale fournie par le Roi, pour contourner ainsi les règles et les décisions de l'assemblée des académiciens – assemblée (théoriquement) souveraine pour ce qui concerne l'admission de nouveaux membres. Mais d'Angiviller connaît la détermination de Pierre et des partisans de Labille-Guiard ; et, en effet, plutôt que de s'incliner totalement face à « la violence qui venait de lui être faite (…) l'Académie s'empressa de recevoir dans la même séance la femme de M. Guiard (…) [qui] obtint 29 voix sur 32 votants »[355]. Le compte rendu de la séance ne manque pas d'insister sur la différence entre les deux admissions, l'une faite sous la contrainte, l'autre selon la tradition :

> « Aujourd'hui, samedi 31 mai, l'Académie s'est assemblée à l'ordinaire.
> *Mme Le Brun reçue académicienne par ordre.* (…) En ouvrant la séance, le Secrétaire a fait lecture d'une lettre, en datte du 3o mai 1783, écrite de Versailles à M. Pierre, Directeur, par M. le Comte d'Angiviller, Directeur et ordonnateur général des Bâtiments du Roi, par laquelle il annonce que la Reine, daignant honorer la Demoiselle Louise Elisabeth Vigée, de Paris, peintre, femme du Sieur Le Brun, marchand de tableaux, de la protection la plus particulière, (…) lui M. le Comte d'Angiviller, se faisant un devoir et une loi de se conformer aux désirs de la Reine et de conserver en même temps les Statuts de l'Académie dans toute leur force, il avait en conséquence mis à la fois sous les yeux du Roi l'article des nouveaux Statuts, qui interdit, de la manière la plus précise, à tout membre de l'Académie le commerce de tableaux, et a témoigné le désir que la Reine lui avait montré que le Roy donnât une dispense en faveur de Madame Le Brun. (…) [L]'Académie, exécutant avec un profond respect les ordres de son Souverain, a reçu la Demoiselle Vigée, femme du Sieur Le Brun, académicienne sur la réputation de ses talents. (…) [L]a Compagnie ne doute pas que la Dame Le Brun, déjà reçue académicienne, ne justifie, en apportant de ses ouvrages, et sa renommée et la protection auguste dont elle est honorée.
> (…) *Mme Guyard agréée et reçue académicienne.* Ensuite, M. Roslin, Conseiller [il s'agit d'un grade au sein de l'Académie], a présenté à la Compagnie la Demoiselle Adélaïde Labille des Vertus, née à Paris, femme de M. Guyard, peintre de portraits, qui a fait apporter de ses ouvrages[356]. Les voix prises à l'ordinaire, l'Académie a agréé ladite

---

[353] Le Directeur général fait ici référence à la suppression des corporations et de l'Académie de Saint-Luc, en 1776.

[354] Mémoire présenté par le Directeur général des Bâtiments au Roi, retranscrit *in extenso* par le secrétaire de l'Académie royale, Antoine Renou, dans le procès-verbal de la séance du 31 mai 1783, in A. de Montaiglon (éd.), *Procès Verbaux…*, *op. cit.*, vol. IX, 1889, p.155 *sqq.* Nous soulignons.

[355] J. Guiffrey, « Réception de Mmes Vigée-Lebrun et Guiard à l'Académie de peinture », *Nouvelles Archives de l'art français,* VI, 3e série, 1890, p.181-182, pp.181-182

[356] Il s'agit des portraits d'académiciens et réalisés par Labille-Guiard en prévision de sa candidature à l'Académie royale, comme nous l'avons évoqué plus haut.

> présentation. Mais, s'étant trouvé, dans les portraits qu'elle a présentés, celui de M. Pajou, dont elle pouvait disposer, l'Académie a accepté ledit portrait pour un de ses morceaux de réception; le second portrait lui sera ordonné par M. le Directeur. En conséquence, l'Académie a reçu la Dame Guyard académicienne. »[357]

La mention selon laquelle Vigée-Lebrun est reçue « *sur la réputation de ses talents* » est une façon euphémisée de confirmer que toutes les règles de l'admission sont ici enfreintes. Par cette réception forcée, l'affront subi par l'Académie est d'autant plus violent qu'elle se trouve dépouillée à la fois de son droit à coopter ses membres et de la fonction d'expertise qui fait sa légitimité. La tradition, héritée de la pratique artisanale du « chef d'œuvre », veut en effet, que les candidats à la réception non seulement soient présentés par un membre de l'Académie, mais montrent en outre une œuvre (le « morceau de réception ») aux académiciens assemblés. On a vu, avec la réception de Greuze par exemple, l'importance du morceau de réception qui détermine dans quel « genre » et, par conséquent, avec quel statut l'aspirant académicien est admis. Vigée-Lebrun, reçue « sur ordre » et absente à cette séance du 31 mai, n'est parrainée par personne et ne présente donc aux académiciens assemblés aucun tableau pour justifier de son mérite à obtenir une telle marque de consécration. Elle le fera quelques semaines plus tard, mais, reçue comme portraitiste, elle pousse l'audace à présenter l'un des tableaux *d'histoire* qu'elle avait exposés chez La Blancherie, un peu plus tôt dans l'année : tout se passe comme si l'humiliation subie par Greuze quinze ans plus tôt était complètement retournée par Vigée-Lebrun, qui réussit brillamment à contourner les règles là où le peintre du *Septime Sévère* avait échoué près de quinze ans plus tôt.

Les académiciens ont donc répondu à des circonstances extraordinaires par une situation inédite : la réception simultanée de deux femmes à l'Académie. Or, parce qu'il est l'intermédiaire officiel entre l'Académie et la Cour, on peut supposer que le comte d'Angiviller avait anticipé le problème et – peut-être – le compromis adopté. Mais le Directeur général est chargé avant tout de maintenir au plus haut niveau la sélection à l'entrée de l'Académie et, dans un contexte où le nombre d'artistes (notamment femmes) se multiplie, cette double admission – dont une contraire à toutes les lois académiques – pourrait créer une sorte d'appel d'air. A partir de ce moment en effet, les deux portraitistes peuvent devenir des exemples à suivre pour les aspirantes artistes ainsi convaincues que leur sexe n'était plus une barrière infranchissable à leur reconnaissance par l'institution. Les deux nouvelles académiciennes présentent en outre des profils suffisamment distincts pour légitimer les aspirations de toutes les jeunes femmes, quel que soit leur milieu

---

[357] A. de Montaiglon (éd.), *Procès Verbaux*, *op. cit.*, vol. IX, pp.152-154. Les italiques sont d'origine.

d'origine et le type de carrière qu'elles poursuivent. Aussi, dans le mémoire qu'il présente à Louis XVI, le Directeur général propose, en outre, que soit prise une mesure pour empêcher que cette double admission ne crée un précédent, le Directeur général propose que le nombre de femmes à l'Académie royale soit limitée à quatre – un chiffre qui, justement, venait d'être atteint avec la réception de Vigée-Lebrun et Labille-Guiard[358].

> « Je supplie en conséquence Votre Majesté de vouloir bien (…) borner à quatre le nombre des femmes qui pourront à l'avenir être admises à l'Académie. Ce nombre est suffisant pour honorer le talent, les femmes ne pouvant jamais être utiles au progrès des Arts, la décence de leur sexe les empêchant de pouvoir étudier d'après nature et dans l'École publique établie et fondée par Votre Majesté. »[359]

L'établissement de ce quota, accepté par le Roi, revient donc à interdire à toute plasticienne d'espérer désormais entrer à l'Académie jusqu'à la mort de l'une des académiciennes. Or, malgré ce double signal de défiance de l'autorité, quelques artistes tentent de s'engouffrer dans la brèche tout juste ouverte. En 1784 en effet, une artiste, élève de Greuze, se réclamant de leur exemple et se prévalant du soutien de plusieurs académiciens, Geneviève Brossard de Beaulieu, demande au Directeur de l'Académie d'être sinon reçue, du moins officiellement reconnue par l'institution royale. Plutôt que d'accepter ou de refuser sa candidature, celle-ci, par l'entremise de son secrétaire, le peintre Antoine Renou, lui délivre un « certificat ». Brossard de Beaulieu, sans doute consciente du fait que ce document singulier n'a aucune valeur officielle, a alors l'idée de le faire contresigner par les membres les plus âgés – donc les plus consacrés – de l'Académie. Compensant de cette manière le déficit de légitimité du certificat par le surcroît de prestige de ses signataires, elle put s'en réclamer tout au long de sa carrière, pour obtenir divers bienfaits, en France comme à l'étranger[360]. « Être utile au progrès des Arts » signifie, sous la plume du Directeur général des Bâtiments, pouvoir peindre l'histoire, seul genre suffisamment indépendant du marché ou de la boutique (puisqu'on ne travaille l'histoire que pour l'Église ou pour l'État – réputés pour payer peu et mal), donc seul genre dans lequel l'élite des artistes est susceptible d'être recrutée, la gratuité du genre pictural témoignant de sa noblesse. La raison pour laquelle les femmes, selon d'Angiviller, ne peuvent « être utiles au progrès des Arts », est liée à l'impossibilité théorique pour elles de peindre le nu (« étudier d'après nature ») et de suivre les enseignements de

---

[358] Les deux autres sont M.-T. Vien (1735-1805) qui n'expose plus et A. Vallayer-Coster (1744-1818). La plus âgée des quatre académiciennes a donc 48 ans (Vien) et la plus jeune 28 ans (Vigée-Lebrun).

[359] *Ibid.,* séance du 31 mai 1783.

[360] Elle put ainsi se faire accepter à l'Accademia di San Luca à Rome en 1785, puis, à la Restauration, réclamer plusieurs subventions à l'administration royale des Beaux-Arts. (M. Oppenheimer, *Women artists*…, *op. cit.*, p.124-127).

l'École de l'Académie. Or, si le second point se vérifie[361], le premier est, comme nous allons le voir, très douteux.

II – 3. 2. Des artistes particulièrement exposées

Après la polémique provoquée par leur réception au sein du monde de l'art, les expositions des deux académiciennes suscitent évidemment, dès 1783, nombre de commentaires dans les journaux et, l'occasion étant trop belle, les brochures les moins officielles en profitent pour publier quelques calembours au ton leste à propos des œuvres exposées par les deux artistes. Sans surprise, c'est Elisabeth Vigée-Lebrun – jolie femme, mondaine notoire et bien en cour – qui fait le plus souvent l'objet des commentaires grivois. On la soupçonne de faire peindre ses tableaux par Ménageot, puis on lui prête une relation avec le très impopulaire Contrôleur général des Finances, Charles-Alexandre de Calonne, dont elle fait le portrait en 1784. On la soupçonne de se faire entretenir par le trésorier du royaume – rumeur alimentée par la construction, au même moment, par J.-B. Lebrun, le mari de l'artiste, d'un fastueux hôtel particulier, rue du Gros-Chenêt, non loin du Louvre. Ceci, ajouté à ses portraits de la Reine exposés au Salon de 1785 qui l'associent définitivement à Marie-Antoinette, et à l'affaire du « souper grec »[362], la portraitiste devient l'objet de critiques de plus en plus politisées et de plus en plus hostiles[363]. Associée à toutes les turpitudes que l'on prête à la Cour (débauche, train de vie dispendieux, etc.), Vigée-Lebrun n'est plus attaquée comme peintre, mais comme *représentante* (au double sens du mot « représenter ») de ce monde si décrié. Ses relations, sa sociabilité, son train de vie se substituent à sa condition d'artiste dans les satires et les rumeurs dont elle est l'objet. En mai 1789, une fausse

---

[361] Encore que les enseignements académiques ne soient alors ni les plus efficaces ni les plus modernes, ainsi que le montre le débat opposant David à l'Académie sur les questions pédagogiques, qui a lieu quelques années plus tard. Nous y reviendrons.

[362] Vigée-Lebrun fait un long récit de ce souper dans la Lettre VII du premier volume de ses *Souvenirs* (*op. cit.*, I, p.97 *sqq.*). En 1788, après avoir lu un ouvrage sur la cuisine antique, l'artiste, dont le salon était un des hauts lieux mondains de la capitale, décide d'organiser un dîner thématique. Elle fait préparer des plats suivant des recettes antiques par sa cuisinière, emprunte au comte de Parois sa collection de vases étrusques, décore sa salle à manger de draperies tendues « comme on en voit dans les tableaux du Poussin », coiffe et habille tous ses invités « à l'athénienne » en se servant des étoffes qui lui servent à draper ses modèles. Cette réception costumée fut un vrai succès pour la peintre qui recevait ce jour-là le « tout Paris » artistico-aristocratique. Le « souper grec » de Vigée-Lebrun eut donc un écho considérable dans les gazettes mondaines puis, par ricochet, dans les pamphlets critiques du mode de vie de la Cour.

[363] Sur ces critiques, cf. C. Thomas, L*a Reine scélérate. Marie-Antoinette dans les pamphlets,* Paris, Seuil, 2003.

correspondance entre Calonne (alors exilé en Angleterre depuis 1785, suite aux menaces d'arrestation pour malversations qui pesaient sur lui) et la peintre, circule dans Paris, imprimée sous la forme d'une brochure :

> « *Lettre de Madame Le Brun à Monsieur de Calonne:* J'ai lu, mon cher amour, l'exemplaire que tu m'as envoyé de ta Lettre au Roi ; je suis toujours charmée du papillonnage de ton style; tu es, ma foi, plus ressemblant encore dans tes écrits que dans ton portrait : je n'entends rien, moi, à toutes ces questions de droit public; je te dirai cependant, pour tirer ma comparaison de notre art, que ton ouvrage est comme ces longues galeries peintes à fresque, où l'imagination du Peintre s'exerce toute entière à peu de frais. (…) Sais tu que tu deviens penseur en Angleterre? C'est la vapeur du charbon qui te monte à la tête. Quand tu brûlais du bois de rose dans ma cheminée, et que tu allumais ma bougie avec des billets de caisse, ces idées-là ne te fussent point venues. (…) Adieu, mon cher amour, (…) que les beautés de *Covent-garden* ne te fassent pas oublier ta fidèle Lebrun.
> *Réponse de Monsieur Calonne :* J'ai reçu ta Lettre, mon cher bijou (…).Pendant le temps de mon administration, le Français se plaignait ; je conviens qu'il n'avait pas grand tort, il était à peu prés instruit de mes malversations. Je m'en riais; la faveur où j'étais me mettait à couvert : je t'ai introduite prés du Trône, et tu sais qu'entre nous, tu en as bien profité. Les arts que tu cultives, ne t'ont pas produit de grandes ressources (…). Mollement couchée sur ce sofa de satin noir, qui, de tous les meubles galants qui forment ta collection, est sûrement celui que tu préfères, et où tu as le plus signalé d'exploits; quand, dis-je, d'un œil extasié, j'y examinais (…) ce taillis charmant qui décore le sanctuaire où je n'ai pénétré qu'à force d'or, tu me jurais alors un amour éternel. Ah ! méchante, j'y croyais ! (…) sans l'éloquence de mes phrases financières, qu'il n'est guère permis qu'à un Contrôleur Général d'employer, m'aurais-tu aimé ? Oh! non, j'en suis bien convaincu ! (…) » [364].

Dans ces lettres, Vigée-Lebrun n'est pas ridiculisée comme artiste ou comme « salonnière » : elle est présentée comme une courtisane ignorante et capricieuse, mais il est clair que l'attaque est d'abord dirigée contre Calonne. En réalité, lorsque la satire traite des plasticiennes, l'unique et traditionnel sarcasme consiste à nier qu'elles soient les auteurs de leur œuvre : ainsi, les toiles de Vigée-Lebrun seraient retouchées par Ménageot, tandis que celles de Labille-Guiard le seraient par Vincent. Ces accusations restent néanmoins cantonnées à la critique la plus marginale. N'oublions pas, en outre, non seulement que toutes les artistes femmes[365] n'en sont pas victimes, mais aussi que ce type de soupçons concerne également les hommes, lorsque ceux-ci ne sont pas des « produits » du système d'enseignement académique. Ainsi, lors de l'examen de ses ouvrages en vue de son agrément à l'Académie royale en 1755, Greuze fut un moment soupçonné d'avoir

---

[364] Correspondance apocryphe entre Elisabeth Vigée-Lebrun et Charles-Alexandre de Calonne, Paris, Libraire Laurent, 1789.

[365] Les autres artistes femmes célèbres de cette époque, comme les deux autres académiciennes, Vien et Vallayer-Coster, mais aussi comme Marguerite Gérard, Gabrielle Capet ou M.-G. Laville-Leroulx (sur le cas desquelles nous reviendrons) n'ont – à notre connaissance – jamais fait l'objet de telles suspicions.

été aidé pour la réalisation des têtes de ses portraits, au point qu'on lui demanda de réaliser un portrait devant quelques académiciens pour dissiper les doutes – ce qu'il fit[366]. En réalité, ces soupçons semblent systématiques lorsque le candidat à la reconnaissance académique est un « *outsider* », c'est-à-dire un·e jeune peintre formé en dehors de l'Académie qui se présenterait soudain devant les académiciens avec des compétences indéniables et un style déjà formé. L'auteur, anonyme et très informé, du violent pamphlet *Sur la peinture* (1782) décrit ainsi les obstacles et les humiliations (parmi lesquelles figure en bonne place la nécessité de prouver sans cesse qu'il est bien l'auteur de ses œuvres) qu'un jeune artiste formé hors du circuit traditionnel doit affronter pour obtenir la reconnaissance de l'Académie sans laquelle il est si difficile de faire carrière :

> « Si son tableau était mauvais (…), on n'en dirait rien. (…) mais si c'était un ouvrage étonnant, alors il serait perdu. La médiocrité avec tous les vices dont elle est la mère, prenant les devants, s'acharnerait à le discréditer : les *si,* les *mais,* les équivoques, les calomnies, obscurciraient les plus belles parties. Parce que l'auteur serait inconnu des coteries, cette négligence prêterait à le desservir : la cabale titrée viendrait d'un air empesé, d'un regard distrait, éplucher son œuvre, elle dirait les lèvres allongées (tirant à la moue) : *Mais quel est cet homme ? on ne sait d'où il vient : débuter ainsi, de lui-même, en vérité, c'est présomption : laissons-le faire, attendons un second tableau pour convenir que celui-ci est bien de sa main, puis un troisième, puis un autre ; si après cet auteur est toujours original, ou buté contre nos usages, tant pis : il se trouvera mal de sa singulière conduite.* Effectivement, Lecteur, le voilà pour la vie obligé à repousser les traits les plus amers, à entendre les propos les plus contradictoires à l'estime qu'il enviait, qu'il s'efforçait de mériter. »[367]

Dans cette logique, le cas du paysagiste Jean-François Hue, élève de Joseph Vernet, présente un intérêt d'autant plus grand qu'un compte rendu de Salon satirique l'associe, en 1783, aux trois académiciennes qui exposent cette année-là. Le style de Hue était si proche de celui de son maître que, selon les *Mémoires secrets*, on l'a longtemps soupçonné de copier les œuvres de ce dernier[368]. La *Suite de Malborough au Salon <de> 1783*, un pamphlet resté anonyme, évoque dans un même couplet les quatre artistes : l'allusion faite à propos de Vallayer-Coster reste obscure, mais Vigée-Lebrun est clairement attaquée sur son train de vie, Hue sur sa médiocrité et Labille-Guiard sur ses mœurs :

> « (Air du Confiteor)

---

[366] T. Crow, *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven and London, Yale University Press, 1985, p.138.

[367] Sur la peinture .Ouvrage succinct qui peut éclairer les artistes sur la fin originelle de l'art et aider les citoyens dans l'idée qu'ils doivent se faire de son état actuel en France [par Paul], La Haye et Paris, chez Hardouin, 1782, pp.80-81. Les italiques sont d'origine.

[368] L. Auricchio, *Portraits of impropriety*, *op. cit.*, p.105.

Approchez donc (bis), beau quatuor,
Commencez le Confiteor.
A MADAME VALLAYER-COSTER.
Oui vous pouvez faire un amant,
Faire un tableau froid et sans vie,
Mais quand vous faites le pédant,
Quand vous critiquez le génie (bis)
En vérité (bis) vous avez tort,
Dites votre Confiteor.
A MADAME LE BRUN.
Si votre équipage est brillant,
Ne vous gonflez pas trop, la belle ;
Votre orgueil est impertinent
Et votre couleur infidèle (bis) ;
Relisez bien (bis) ce couplet-ci,
Dites votre Confiteor aussi.
A MONSIEUR HUE.
Sois modeste, mon cadet,
Votre touche est lourde et commune,
On regrette l'ami Vernet,
Lorsqu'on voit vos clairs de lune {bis)
Profitez de (bis) cet avis-là,
Dites votre mea culpa.
A MADAME GUIARD.
Que vois-je, ô ciel, l'ami Vincent
Ne va donc plus que d'une fesse.
Son amour fait votre talent,
L'amour meurt et le talent baisse (bis),
Résignez-vous (bis), fière Cloris,
Dites votre De profundis.
Ah ! je me rappelle une anecdote que je vais vous raconter : Dernièrement, un jeune peintre fut envoyé chez Madame (chut, ne nommons personne), (…) on le reçut gaiement, on loua sa figure : 'Mais vous êtes charmant' par ci, (…) 'vous devez avoir bien des maîtresses', etc. Le jeune homme, sans répondre à ces sots compliments, lui dit : 'Madame, quand on est aussi intéressante que vous, on ne manque pas d'amants. Moi ... j'en ai deux mille, je vous crois, car vingt cents ou 2000, c'est la même chose.' Notez que Vincent retouche cette dame-là, c'est drôle n'est-ce pas ? »[369]

Ce libelle est le premier (et l'un des seuls) qui attaque aussi violemment Labille-Guiard, jusque là plus protégée que Vigée-Lebrun des allusions graveleuses. Dans la lettre qu'elle écrit alors à la comtesse d'Angiviller, Labille-Guiard évoque les conséquences dramatiques que ce pamphlet diffamatoire pouvait avoir non pour elle, mais pour son vieux père. Ainsi que le fait remarquer Laura Auricchio[370], la scène poignante décrite par l'artiste dans sa lettre, de ce vieux père, dont le seul réconfort est la gloire de sa fille, découvrant les calomnies dont elle est victime, est sans doute un peu trop « greuzienne » pour être réelle. Le but de l'historiette est néanmoins tout à fait

[369] *Suite de Malborough au Salon 1783* [sic], in Collection Deloynes, vol. XIII, n°302.

[370] L. Auricchio, *Portraits of impropriety*, *op. cit.*, pp.108-110.

clair : obtenir l'intercession de la comtesse auprès du Directeur général pour que celui-ci fasse interdire le pamphlet en question.

> « Madame la Comtesse,
> Les bontés dont vous m'honorez me rassurent sur la crainte de vous importuner en vous priant de vouloir bien employer votre crédit et l'autorité de Monsieur le Comte pour arrêter un libelle affreux ; je compte que l'intérêt que vous prenez à Mlle Coster et à votre sexe en général ira à l'appui de ma demande; des trois maltraitées, je suis la plus <concernée>, je ne sais si ces dames connaissent cette calomnie, (…) [U]n curé d'Etampes (ville où mon père est retiré) sachant que mon père désire toutes les critiques, apprend qu'il y en a deux nouvelles, les achète et voyant qu'il a le temps de me les faire lire, me les envoya par une amie ; s'il eût eu ces écrits 4 heures plus tard, il les portait à mon père en arrivant ; jugez, Madame, des chagrins d'un homme de 81 <ans> à qui il ne reste plus qu'une fille de huit enfants, qui se console de toutes ses pertes par le peu de réputation qu'elle a et surtout par l'estime dont elle jouit ; voyez le lisant avec avidité, s'attendant à voir critiquer ou louer ses ouvrages et voyant un libelle horrible.
> On est fait à en voir sur les grands mais un simple particulier, voir que sa fille en cherchant un peu de gloire perd sa réputation (…), cela est cruel... Si l'auteur eût dit seulement que mes ouvrages n'étaient pas de moi, les portraits de M. Pajou, Vien, Bachelier, Beaufort, Gois, et les autres répondent pour moi, mais en attaquant les mœurs il donne de la valeur et au moins cela reste. (…) J'espère donc de vos bontés pour moi que vous voudrez bien employer promptement les moyens que votre zèle à rendre service (…)
> On doit s'attendre à être déchiré sur son talent ; les savants, les auteurs, sont exposés de même à la satire ; c'est le sort de tous ceux qui s'exposent au jugement public, mais leurs ouvrages, leurs tableaux sont là pour se justifier ; s'ils sont bons, ils plaident leur cause. Qui peut plaider celle des mœurs des femmes ? Le public suit avec avidité tout ce qui est contre elle ; si l'auteur eut dit seulement que mes ouvrages n'étaient pas de moi, les portraits de M. Pajou, Vien, Bachelier, Beaufort, Gois et les autres répondraient pour moi, mais en attaquant les mœurs, il donne de la valeur et au moins cela reste. (…) [C]eci est grave et n'a pu avoir l'approbation d'aucun censeur, ce qui rend les vendeurs très coupables. »[371]

Dans sa lettre, il est intéressant de remarquer que Labille-Guiard fait appel à la solidarité féminine de la comtesse d'Angiviller, d'une part en lui rappelant son amitié pour la peintre de fleurs Vallayer-Coster également mise en cause dans le libelle et « pour votre sexe en général », et d'autre part en omettant de mentionner l'attaque contre le paysagiste J.-F. Hue (« …des trois

---

[371] A.N., O[1] 1917, fol. 302 : Lettre de Labille-Guiard à la comtesse d'Angiviller, 19 septembre 1783 (reproduite in R. Portalis *Adélaïde Labille-Guiard,* Paris, 1902, pp.98-99 et L. Auricchio, *Portraits of impropriety*, *op. cit.*, pp.108-110. En tenant compte du fait que les règles grammaticales et orthographiques ne sont pas encore fixées au XVIIIe siècle, nous signalons que la lettre de Labille-Guiard présente une orthographe et une syntaxe extrêmement aléatoires, et semble écrite de manière quasi-phonétique (témoignage du caractère sommaire de l'éducation dont a bénéficié l'artiste). Quelques éléments ont donc été modifiés dans cette retranscription pour en rendre sa compréhension plus aisée.

maltraitées… »), c'est-à-dire en faisant du libelle un texte uniquement misogyne[372]. S'adresser à la comtesse plutôt qu'au comte est une stratégie habile de la part de l'artiste : en effet, elle peut non seulement faire appel ainsi à la protection de l'épouse du Directeur général au nom de la piété filiale et de sa condition de femme, mais, en ne s'adressant pas au Directeur général, elle évite surtout de se présenter comme une cause de désordre ou de déshonneur au sein de l'Académie. Se revendiquer de son statut de femme pour demander l'intercession du comte aurait effectivement été plus que maladroit. On ne sait si c'est la comtesse qui en fut à l'origine, mais quelques jours après l'envoi de la lettre par l'artiste, le distributeur du libelle est arrêté et 39 exemplaires du texte sont saisis[373].

La lettre de Labille-Guiard montre que, s'il pouvait être difficile pour une artiste et son entourage de subir la rumeur, toutes les plasticiennes ne sont cependant pas égales face à la calomnie. Ainsi, Vigée-Lebrun et Labille-Guiard, parce qu'elles représentent une double exception et parce que leur réception à l'Académie s'est faite dans les circonstances que l'on sait, se retrouvent, plus que les autres, exposées sur la scène publique. Avoir atteint le degré de consécration artistique le plus haut – l'entrée à l'Académie – n'a, par exemple, pas mis Anne Vallayer-Coster dans la même situation.

Anne Vallayer-Coster (1744-1818) :
une longévité artistique exceptionnelle

Comme celle de ses deux collègues académiciennes, la trajectoire de Vallayer-Coster est aujourd'hui bien connue[374]. Elle est la fille d'un orfèvre, employé à la manufacture royale des Gobelins, Louis-Joseph Vallayer, originaire du Sud de la France (1704-1770) et d'Anne Cormut de la Fontaine (ou Desfontaines), fille d'un directeur des greffes à la Ferme Générale. Il s'agit donc d'une famille qui, sans être riche, a des revenus confortables. Le couple a quatre filles (Anne est la deuxième) qui reçoivent une éducation soignée, apprennent le dessin et la musique. En 1754, L.-J. Vallayer quitte les Gobelins et établit son propre atelier d'orfèvre-bijoutier-joaillier rue du Roule à Paris, à la gestion duquel participe activement son épouse. Il obtient peu de temps après le monopole royal pour la réalisation des médailles militaires et des Croix de Saint-Louis.

---

372 …ce qu'évidemment, il n'est pas loin d'être.

373 A.N. Y 11423, 20 septembre 1783, « Procès de Capture et Interrogatoire de Monsieur Cousin Marchand de Livres », cf. L. Auricchio, *Portraits of impropriety*, *op. cit.*, p.114. Voir aussi A.-M. Passez, *Adelaïde Labille-Guiard,* Paris, Arts & Métiers Graphiques, 1973.

374 C'est le cas grâce au travail de Marianne Roland-Michel : *Anne Vallayer-Coster,* Paris, Comptoir international du livre, 1970 (sauf mention contraire, toutes les informations biographiques de cet encadré proviennent de cette référence). Notons qu'elle est la seule des trois académiciennes dont l'œuvre ait (récemment) donné lieu à une grande exposition rétrospective (*Anne Vallayer-Coster, peintre à la cour de Marie-Antoinette,* catalogue d'exposition Marseille, Somogy, 2003), bien que l'on puisse penser que la peinture de fleurs et de natures mortes – domaine de spécialité de Vallayer-Coster – soit *a priori* moins attractif que le portrait ou la peinture d'histoire pratiqués par ses deux consœurs de l'Académie royale.

La peintre est donc élevée dans un milieu artisanal très proche du monde de l'art. La marraine de sa sœur aînée est Madeleine Basseporte (1701-1780), peintre au Jardin du Roi, rattachée à l'Académie des Sciences et chargée d'enseigner le dessin aux filles de Louis XV. Basseporte avait été le maître de Marie-Thérèse Reboul (1735-1805) avant qu'elle ne devienne Mme Vien et n'entre à l'Académie royale en 1757 comme peintre de fleurs et d'animaux. Il est ainsi vraisemblable qu'Anne Vallayer ait également été son élève. De plus, Marianne Roland-Michel a montré que Joseph Vernet, peintre de paysages et membre de l'Académie, est alors un ami de la famille Vallayer, et qu'il a, lui aussi, donné des leçons à Anne Vallayer dans les années 1760. C'est ainsi probablement en raison des liens que sa famille entretient avec le milieu académique que la peintre, pourtant encore inconnue et relativement inexpérimentée, présente, en 1770, sa candidature à l'Académie royale comme peintre de natures mortes[375]. Elle est reçue académicienne, à 26 ans, sans même être passée par l'Académie de Saint-Luc.

Dès le milieu des années 1770, elle travaille à la Cour et se rapproche de Marie-Antoinette qui lui donne la responsabilité de son cabinet de peintures. C'est peut-être aussi la Reine qui arrange le mariage d'Anne Vallayer avec Jean Pierre Silvestre Coster (1745-1828), un riche avocat, membre du Parlement et fils de l'ancien banquier du roi de Pologne. Les noces sont célébrées à Versailles en 1781 et, parmi les témoins de l'épouse, figurent Marie-Antoinette elle-même, le comte d'Angiviller et le directeur de l'Académie royale, Jean-Baptiste Pierre. Ce mariage actualise la très nette ascension sociale de la peintre. Les Coster s'installent alors dans le grand appartement qu'avait obtenu l'académicienne l'année d'avant, au palais du Louvre (leurs voisins sont la famille Greuze et la famille Vernet) et qu'ils occupent jusqu'en 1806.

Pendant la Révolution, les Coster restent attachés à la monarchie mais sont assez discrets pour ne pas avoir de problèmes avec les autorités[376]. Anne Vallayer-Coster, qui avait exposé au Salon de l'Académie de sa réception à 1791 sans discontinuer, continue à participer au Salon « libre ». Elle expose ainsi régulièrement jusqu'en 1810, puis une dernière fois en 1817 (soit un an avant sa mort) : sa carrière est l'une des plus longues pour les plasticiennes de l'époque, puisqu'elle s'étale sur presque un demi-siècle, son œuvre comportant plus de 400 toiles – essentiellement des natures mortes et des tableaux de fleurs, mais aussi de nombreux portraits.

On peut se demander, comme l'ont fait tous ses biographes, pourquoi Vallayer-Coster fut globalement plus épargnée par les rumeurs et les calomnies que Vigée-Lebrun et Labille-Guiard. Plusieurs explications ont été avancées qui, n'étant pas exclusives les unes des autres, sont probablement toutes plus ou moins valables. Ainsi, à l'image du genre pictural dans lequel elle s'est spécialisée, la peintre de fleurs aurait été plus discrète que ses consœurs de l'Académie – en l'occurrence, moins mondaine que Vigée-Lebrun d'une part, et moins publiquement engagée que Labille-Guiard dans les événements révolutionnaires d'autre part (on y reviendra) ; Vallayer-Coster est, par ailleurs, entrée plus tôt à l'Académie, dans un contexte moins « agité » ce qui lui aurait permis d'éviter d'être prise comme emblème dans les luttes et les rapports de force qui divisent le monde de l'art dans les années 1780, comme cela fut le cas pour ses deux collègues ; enfin, elle aurait bénéficié d'une protection particulière et d'un soutien beaucoup plus important que les autres académiciennes, de la part du comte et de la comtesse d'Angiviller (ce que tend à confirmer la mention de Vallayer-Coster par Labille-Guiard dans la lettre retranscrite plus haut)[377].

---

[375] Son morceau de réception représente *Les attributs de la peinture, de la sculpture et de l'architecture.* **[Ill. 20]**

[376] On sait, par les *Mémoires* de Mme Campan que la reine avait confié à Anne Vallayer, peu avant la fuite à Varenne, un portefeuille contenant des documents compromettants (M. Roland-Michel « Vallayer en son temps », in *Anne Vallayer-Coster, peintre à la cour de Marie-Antoinette,* catalogue d'exposition, *op. cit.,* p.20). Les Coster n'ont pas été inquiétés non plus sous l'Empire, en dépit de la participation avérée d'un de leurs neveux dans l'attentat de la rue Saint-Nicaise, contre Napoléon le 24 décembre 1800, et de l'intervention probable (mais vaine) de la peintre auprès de Joséphine pour que soit annulée la condamnation à mort du coupable (sur ce point, voir M. Oppenheimer, *Women artists*, *op. cit.*, p.273).

[377] M. Roland Michel, *Anne Vallayer-Coster, 1744-1818*, Paris, Comptoire International du Livre, 1970, pp.21-31; M. D. Sheriff, *The Exceptional Woman*, *op. cit.*, p.288, n.53 ; par L. Auricchio, *Portraits of impropriety*, *op. cit.*, p.92 ; M. Hyde, « Les femmes et les arts plastiques », *art. cit.*, p.76 *sqq.*

II – 4. GENRE ET EDUCATION ARTISTIQUE : LA QUESTION DU NU

II – 4. 1. Le spectacle de la place Dauphine

Une fois Labille-Guiard et Vigée-Lebrun reçues, on pourrait penser que le débat autour de la légitimité des femmes dans le monde de la production artistique se ferme avec la mise en vigueur du quota de quatre académiciennes, c'est-à-dire la fermeture *de facto* de la consécration suprême aux plasticiennes – du moins jusqu'au décès de l'une des académiciennes. Pourtant, c'est exactement l'inverse qui se produit, et deux ans après la réception mouvementée des deux portraitistes, l'intérêt du public pour les artistes femmes prend une nouvelle ampleur, désormais relayé par les périodiques « généralistes ». Les débats s'orientent cette fois autour de l'attrait manifestement de plus en plus important que suscite alors l'apprentissage de la peinture chez les jeunes filles à un niveau bien plus élevé que celui de la simple culture de talents d'agrément. Ce phénomène, systématiquement décrit par les contemporains non seulement comme nouveau mais comme tout à fait remarquable (que ce soit pour s'en réjouir, pour le déplorer ou simplement pour s'en étonner), est particulièrement visible à l'Exposition de la Jeunesse où, depuis le début des années 1780, les apprenties artistes attirent régulièrement le regard (et le commentaire) des critiques.

L'Exposition de la Jeunesse

L'exposition dite « de la Jeunesse », parce qu'elle est réservée aux jeunes artistes en train d'achever leur formation, est la seule exposition autorisée à se tenir en plein air à Paris. L'idée en aurait été ramenée de Rome par des peintres au XVIIe siècle. La tradition est donc reprise dans la seconde moitié du siècle suivant, après une longue interruption. A l'origine conçue comme une sorte de foire d'art contemporain en plein air, l'exposition finit bientôt par accueillir surtout des artistes débutants, dont « quelques femmes qui deviendront de plus en plus nombreuses à mesure qu'on approche de la fin du siècle »[378]. L'exposition a donc lieu sur la place Dauphine et « jusqu'aux devantures faisant face à la statue équestre d'Henri IV » sur le pont, au matin du dimanche de la Fête-Dieu (ou, s'il pleut, le jeudi suivant). Elle dure du lever du soleil à midi, pour laisser ensuite la place à la procession de Saint-Barthélémy. Les œuvres sont accrochées aux tentures blanches que, par ordonnance de police, les commerçants de l'endroit doivent déployer à la

[378] J. Châtelus, *Peindre à Paris*, *op. cit.*, p.155. Sur cette exposition et sauf mention contraire, l'essentiel de nos données provient de P. Dorbec, « L'exposition de la Jeunesse au XVIIIe siècle », *Gazette des Beaux-Arts,* vol.3, n°34, 1905, p.77.

façade de leurs boutiques, et restent ainsi exposées pendant une demi-journée, parfois anonymement, à une place choisie par l'artiste et sans aucune sélection préalable. Les peintures sont majoritaires, mais on y voit également des dessins, des miniatures, des camées, des gravures, etc. Le public vient en masse à cette exposition libre, gratuite et en plein air : la foule est donc si compacte que, dans les gazettes et les revues qui font généralement paraître un compte rendu de l'exposition, les commentateurs doivent s'excuser de n'avoir pu approcher toutes les toiles. A une époque où le Salon est toujours réservé aux académiciens et où les (rares) expositions sont fermées aux artistes en début de carrière, l'exposition de la Jeunesse devient, dans le dernier tiers du XVIIIe siècle, une sorte de « rite de passage », un événement central dans la carrière des jeunes artistes des deux sexes, puisque s'effectue là leur premier contact avec le public et avec la critique[379]. « Il fallait que le temps fût bien mauvais pour que les débutants laissassent passer cette occasion rare de se produire. Le ciel était-il seulement incertain, on les voyait, à chaque ondée menaçante, décrocher leurs toiles, courir se mettre à l'abri, puis, entre deux averses, venir les replacer. »[380] Du côté des artistes, la fréquentation de l'exposition est très variable, d'une session à l'autre, à cause des conditions météorologiques ou de l'actualité du moment, et ce jusque dans les années 1780 où l'intérêt pour cette manifestation, qui s'est beaucoup développé, se stabilise[381].

A partir des années 1780, les périodiques ne manquent donc ni de faire paraître au moins un article sur l'Exposition de la place Dauphine, ni d'y revenir sur le nombre croissant d'exposantes.

---

[379] « C'est un tableau bien intéressant que de voir ce jour-là, sur les neuf heures du matin, une foule de jeunes artistes, à peine au sortir de l'enfance, s'assembler dans cette place ; l'un porte lui-même ses ouvrages sous son bras, l'autre suit avec attention un crocheteur qui porte *toute sa fortune,* et qu'il ne perd pas de vue ; tous accrochent leurs tableaux avec précaution et les abandonnent ainsi à la critique et au jugement des curieux. Les grands maîtres, les académiciens sont à des croisées au-dessus des tapisseries, et leur présence pique encore l'émulation des jeunes gens. Vous voyez, dans le bas, ceux-ci aller, venir, examiner toutes les physionomies, interroger tous les yeux et retenir les avis indirects qu'ils reçoivent d'une foule d'amateurs qui ne les connaissent point et qui raisonnent, chacun suivant leur degré de connaissance. (…) Les journaux, en rendant compte de la dernière exposition, se sont contentés de parler de quelques artistes (…) mais leur silence à l'égard des autres n'est-il pas un peu désespérant pour ces derniers ? Car tous ceux qui portent leurs ouvrages à la place Dauphine meurent d'envie de se voir dans le journal. Vous les voyez, le lendemain, courir les cafés, s'emparer en tremblant de la feuille *famatoire*, jeter un regard mal assuré sur *l'article peinture*, et se dire, avec un serrement de cœur : *Voyons si j'y suis ?...* Ceux dont on a parlé mettent furtivement le numéro dans leur poche, et vont le montrer à tous leurs amis ; mais ceux que l'on a oubliés le laissent douloureusement sur la table, et s'en retournent, piqués de d'être point *dans le journal.*' » (*Mercure de France,* 7 juin 1788, cité in P. Dorbec, « L'exposition de la Jeunesse au XVIIIe siècle », *Gazette des Beaux-Arts,* vol.3, n°33, 1905, p.464).

[380] P. Dorbec, « L'exposition de la Jeunesse au XVIIIe siècle », *Gazette des Beaux-Arts,* vol.3, n°33, 1905, p.458.

[381] En juin 1769, par exemple, le graveur et académicien Jean-Georges Wille se rend avec un ami à l'Exposition, après avoir fait une course : le compte rendu de cette visite est, dans son *Journal,* des plus lapidaires : « De là, nous passâmes sur la place Dauphine voir ce que les jeunes artistes pouvaient avoir exposé à l'examen du public, mais il y avait peu de chose à cause du mauvais temps, cette petite fête de Dieu étant pluvieuse. » (*Mémoires et journal de J.-G. Wille,* Paris, Renouard, 1857, t. I, p.408) La différence est frappante avec les commentaires qui sont faits de l'exposition dans le dernier tiers du siècle.

Nombre de commentateurs relèvent la qualité de leur travail, en rapprochant le charme des créations et celui des créatrices[382].

> « Depuis longtemps les artistes qui ne tiennent pas aux corps qui procurent la facilité d'exposer publiques les ouvrages de peinture, sculpture, gravure , etc. profitent ici du jour de l'Octave du St Sacrement pour attacher leurs productions dans la place Dauphine. Ils y trouvent l'avantage de la critique dont un bon esprit tire toujours grand profit, et celui de se faire connaître, but principal de toute étude dans les beaux-arts. Combien en avons-nous vu qui ne se sont montrés qu'en tremblant à la place Dauphine, d'où ils ont été droit au Louvre, qu'ils ne se croyaient pas dignes d'atteindre de longtemps ?
> Cette exposition libre est aussi un moyen de juger de l'état des Arts dans la classe inférieure. Si le grand nombre de ceux qui s'y adonnent est utile à notre nation, on peut se flatter de le voir bientôt doubler. Aujourd'hui beaucoup de jeunes demoiselles se saisissent du pinceau ; et les meilleurs tableaux de la place Dauphine étaient cette année d'auteurs femelles. Mais si notre Académie royale de Peinture ne leur donne pas un accès facile, <de> crainte de *tomber en quenouille,* comme le disait fort spirituellement un de ses membres, les progrès des dames peintres et leur multitude vont embellir de plus en plus la place Dauphine. »[383]

Ainsi que le relève Jean Châtelus, l'intérêt des gazettes pour les ouvrages de cette nouvelle génération de plasticiennes est constant sur toute la décennie[384]. On constate par exemple que, dans les comptes rendus de l'Exposition de la Jeunesse publiés par le *Mercure de France,* les œuvres commentées sont le fait de neuf artistes femmes et de six hommes en 1780 ; cinq femmes pour cinq hommes en 1784 ; sept femmes pour sept hommes en 1785 (la description la plus longue revenant, cette année-là, aux toiles d'une élève de David, Mlle Guéret). Nul doute que l'arrivée soudaine de tant de jeunes femmes dans le monde de la peinture étonne alors autant les contemporains que la qualité des œuvres que ces artistes débutantes exposent. Tous les commentateurs mentionnent, en conséquence, les ateliers d'où sont issues ces artistes débutantes et on ne manque pas de rapprocher les accomplissements des maîtres de ceux de leurs jeunes élèves. Adélaïde Labille-Guiard, avant même sa réception à l'Académie royale, obtient ainsi, par

---

[382] Les critiques du XVIIIe siècle ne sont pas les seuls à céder à cette tentation facile, puisque l'historien de l'art Prosper Dorbec, en 1905, n'y manque pas, lui non plus : « La place Dauphine se trouve, de ce chef, envahie par les envois de toutes les demoiselles qui ont à honneur de savoir tenir un pinceau. (…) L'Exposition y gagne du moins une amusante animation et un joli chatoiement de toilettes qui lui donnent toute l'apparence d'un brillant 'vernissage'. » (P. Dorbec, « L'exposition de la Jeunesse au XVIIIe siècle », *Gazette des Beaux-Arts,* vol.3, n°34, 1905, p.77).

[383] *Journal général de France,* n°71, 14 juin 1785, p.283. La suite de l'article est néanmoins particulièrement critique pour les plasticiennes – nous y reviendrons.

[384] J. Châtelus, *Peindre à Paris*, *op. cit.*, pp.153-154.

l'intermédiaire de ses neuf élèves – dont les œuvres étaient jugées brillantes par la plupart des critiques – de remarquables éloges[385].

A propos de la participation de plusieurs jeunes femmes à l'Exposition de la place Dauphine en 1786, le critique du *Mercure de France* raconte une anecdote singulière, à partir de laquelle il présente deux opinions contraires :

> « J'entre jeudi 22 de ce mois, dans la place Dauphine, et mon premier soin est de faire le tour de la galerie, j'aperçois un grand nombre de portraits, je les examine, et j'entends répéter autour de moi à plusieurs reprises : *c'est le portrait de Mlle…, peint par elle-même*. Un instant après j'entends encore dire et répéter : *On peut juger des ressemblances, car les originaux sont ici, regardez aux fenêtre, vous les verrez.* Je lève les yeux, et je vois en effet une demi douzaine de balcons chargés de jeunes personnes parées les unes de leurs charmes naturels, les autres de tous les embellissements de la toilette, et j'avouerai que ce spectacle me semblait pour le moins aussi intéressant que celui dont il m'avait détourné. La tête haute, la lorgnette braquée, je jouissais délicieusement du tableau qui s'offrait à mes regards, quand un homme d'une physionomie douce, quoique grave, et que je reconnus à la fin pour un artiste, vint m'enlever à mon extase, en parlant comme vous allez voir : 'je remarque avec chagrin que les femmes qui bordent ces fenêtres sont, pour la plupart, les originaux et les auteurs des tableaux que nous voyons. D'où vient ce désir de se montrer ? A quoi peut-il servir ? A faire tenir des discours malins et à donner une idée peu favorable de la modestie de celles qui se mettent ainsi en spectacle. Le véritable talent est inquiet et timide, il redoute le grand jour, il appréhende sans cesse de n'avoir point assez bien fait, et loin d'exposer sa personne aux regards de la critique, il attend dans le silence et dans la retraite que le jugement public lui apprenne ce qu'il a fait ou ce qu'il devait faire pour sa réputation. Qu'un élève, n'importe de quel sexe, caché sous un grand chapeau, se mêle obscurément dans la foule pour y recueillir des lumières et des conseils dans les discours des connaisseurs, cela me paraît naturel, louable et même courageux, car pour un bon avis, on rencontre bien des remarques chagrinantes, mais qu'il se produise ainsi comme pour braver ou pour séduire l'opinion publique, qui n'est jamais juste et satisfaisante que quand elle est libre, cela me paraît au moins inconséquent. D'ailleurs, j'augure toujours mal du talent qui a de la coquetterie'. Frappé de la justesse de ces observations, j'ai enfoncé mon chapeau sur ma tête, et j'ai oublié les auteurs dont les yeux allaient dicter mon jugement, pour ne plus m'occuper que de leurs productions.
> Parmi les élèves qui ont exposé cette année, j'ai retrouvé des personnes avec lesquelles je vous ai déjà fait faire connaissance, et qui ont fait, à mon avis des progrès sensibles. Mlle Verrier, Mlle Alexandre et Mlle Rosemond [élèves de Labille-Guiard] sont de ce nombre. »[386]

---

[385] Des éloges que Dorbec (P. Dorbec, « L'exposition de la Jeunesse au XVIIIe siècle », *Gazette des Beaux-Arts,* vol.3, n°34, 1905, p.81) interprète, à sa manière : « De ce que les jeunes filles donnent en nombre, il ne faut pas en conclure que l'art, sur la place Dauphine, tourne au chiffon et à la fanfreluche. Même dans le clan de ces demoiselles, il y en a, comme Gabrielle Capet, par exemple, qui, pour la décision du pinceau et la virilité de la facture, pourraient rendre des points aux hommes ; car ce n'était pas précisément une manière maigre et immatérielle qui s'apprenait au cours de Mme Labille-Guiard. »

[386] [Anonyme] *Mercure de France*, samedi 1e juillet 1786, pp.30-32. Les italiques sont d'origine.

On peut tout d'abord se demander avec Laura Auricchio si la présence des jeunes peintres aux balcons de la place Dauphine, au-dessus de leurs propres toiles, était une réalité (même enjolivée) ou une description fantasmée de ce rédacteur anonyme du *Mercure de France*[387]. S'il ne s'agit pas d'une fiction, il semble évident que les jeunes artistes, en s'exposant de cette façon, savaient qu'elles feraient abondamment jaser le public, et que les comptes rendus de l'événement ne manqueraient pas de rapporter l'événement. Ce choix aurait, en vérité, été particulièrement audacieux de la part de jeunes artistes ainsi placées, de leur propre initiative, sur la scène publique. En utilisant la séduction que cette apparition publique de leurs charmes collectifs aurait forcément exercée sur les commentateurs de l'exposition, elles auraient ainsi trouvé un moyen stratégique pour faire parler de leurs tableaux dans les journaux. De plus, il s'agirait là d'une stratégie fortement sexuée, puisque son efficacité est conditionnée par le genre de celui (ou, justement ici, de celle) qui la met en œuvre : appliquée par des hommes, il aurait été peu probable qu'elle suscitât autant de commentaires. Plusieurs éléments nous laissent toutefois penser que la description du *Mercure* relève davantage du fantasme que de la description d'un événement réel : tout d'abord, nous n'avons trouvé nulle part trace d'un récit similaire pour cette exposition dans les comptes rendus figurant dans la Collection Deloynes qui compile pourtant plusieurs dizaines de chroniques artistiques et de critiques pour l'année 1786 ; ensuite, le texte se présente, dans le numéro de la revue, comme la lettre d'un lecteur, et non comme un véritable compte rendu d'exposition ; enfin, cet article est surtout, pour l'auteur anonyme, une façon de présenter son opinion sur le comportement attendu des jeunes artistes – la référence aux jeunes plasticiennes et l'impression qu'elles ne présentent que des autoportraits à cette exposition jouant le rôle d'une introduction plaisante et quelque peu égrillarde. Quoi qu'il en soit, l'idée de présenter deux types d'opinions contraires face à cette exposition témoigne du fait que celle-ci avait dû susciter un certain nombre de débats parmi les contemporains, et les références à la forte présence de jeunes artistes femmes sur la Place Dauphine cette année-là et à leur choix d'exposer des autoportraits (deux faits authentiques[388], mais décrits ici dans un cadre plus ou moins imaginaire) nous font

---

[387]L. Auricchio (*Portraits of impropriety*…, *op. cit.*, p.20) Notons que l'auteur ne prend pas parti pour l'une ou l'autre solution.

[388] Les jeunes exposantes de la Place Dauphine, à la fin des années 1780 n'exposent évidemment pas *que* des autoportraits, mais ce genre est indubitablement à la mode dans ces années-là (sur ce sujet, voir M.-J. Bonnet, « Femmes peintres », *art. cit.*). Gabrielle Capet et Marie-Guillemine Laville-Leroux sont ainsi les auteurs d'autoportraits où elles se représentent en robe de bal pour la première, et en tunique « à l'antique » pour la seconde (conformément à la mode lancée alors peu avant par Vigée-Lebrun dans ses portraits féminins, les cheveux dénoués et sans corset), le visage souriant, placées face au spectateur dans une attitude qui met leur jeunesse et leur beauté en

penser qu'il s'agit d'une référence à un événement récent, susceptible d'être comprise par les lecteurs de l'article (ce dernier, notons-le, se concluant finalement sur une note plutôt positive pour les plasticiennes).

Le premier réflexe du commentateur du *Mercure* est, en effet, de « jouir délicieusement du tableau qui s'offrait à [ses] regards » ; autrement dit, appâté par l'apparition des jeunes peintres, le critique se détourne alors des peintures et manque à son devoir. Il est rappelé à l'ordre par un artiste qui déplore le spectacle tant apprécié du commentateur. L'artiste regrette la coquetterie des jeunes plasticiennes car, explique-t-il, « le véritable talent est inquiet et timide ». Il est intéressant de noter non seulement qu'à aucun moment, le critique ne déplore la participation de ces jeunes filles à l'exposition (c'est-à-dire qu'il ne leur refuse pas le droit d'être artistes et d'exposer leur travail), mais qu'en outre, il les rappelle à l'ordre au nom de la modestie inhérente non pas à leur sexe, mais à leur condition d'artiste. Et il ajoute, en effet, « qu'un élève, *n'importe de quel sexe*, (…) se mêle obscurément dans la foule pour y recueillir des lumières (…), cela me paraît naturel, louable et même courageux ».

Ce discours sur les artistes femmes, tenu dans le très officiel *Mercure de France,* confirme le fait que les plasticiennes sont plus visibles que jamais (le simple fait d'en parler dans les comptes rendus d'exposition est nouveau), mais il confirme aussi l'idée que celles-ci font désormais, pour ainsi dire, « partie du paysage (artistique) ». Ce sont donc deux changements décisifs que relèvent les contemporains : le premier est l'augmentation générale du nombre d'aspirantes artistes ; le second est lié à leur origine sociale puisque les plus visibles d'entre elles (mais pas les plus nombreuses) ne sont plus des « héritières », nées et formées aux professions artistiques dans des familles d'artistes, mais des jeunes femmes issues de familles respectables, généralement aisées, soucieuses de fournir à leurs filles une éducation soignée et la possibilité de gagner leur vie en cas de besoin. La nouveauté est de taille, puisque la question de la présence des femmes dans le monde de l'art finit alors inévitablement par ouvrir le débat sur la thématique plus large des rapports sociaux de sexe – autrement dit de la place et du rôle des femmes dans l'ordre social.

II – 4. 2. Le débat de 1785 : peinture du nu et ordre social

évidence – des toiles dont on comprend qu'elles aient pu inspirer à leurs contemporaines des commentaires parfois un peu lestes. **[Ill. 6 et 8]**

contemporains

En 1785, soit deux ans après l'élection des deux académiciennes, le *Journal général de France*, un périodique paraissant trois fois par semaine, consacre un long article à « cette nouvelle manie de se faire femme peintre » : ce texte et les réactions qu'il a suscitées confirment par conséquent la tendance qu'ont alors les familles bourgeoises à faire instruire leurs filles dans les beaux-arts. L'auteur[389] commence le texte en constatant les accomplissements remarquables des peintres débutantes à la dernière Exposition de la Jeunesse (cf. l'extrait cité *supra*). Mais, après ces quelques lignes extrêmement flatteuses, le texte prend une autre tournure :

> « … Qu'il nous soit néanmoins permis de demander s'il est du bonheur public et du bonheur particulier que des parents fassent inhumainement renoncer leurs filles aux occupations et à l'esprit de ménage pour en faire des peintres ?
> D'abord, en supposant, contre toute raison, que la multiplicité des peintres soit avantageuse à l'Etat, se flattera-t-on que les femmes soient d'une constitution assez constamment robuste pour suivre les études et soutenir les travaux de cette profession ? En second lieu, comment pourront-elles trouver assez de temps pour être à la fois épouses soigneuses, mères tendres et surveillantes, chefs vigilants de leurs domestiques, et peindre autant qu'il est nécessaire pour le faire bien ? Les règles de la décence seront-elles respectées par des personnes du sexe, dont les yeux sans pudeur auront été accoutumés à voir tous les jours un homme complètement nu ? On ne se le persuadera pas aisément. Il n'est que trop vrai cependant qu'il existe à Paris plus d'une société académique de ce genre. Ajoutons encore que les éloges des amateurs, c'est-à-dire des flatteurs, ne favoriseront pas le goût de la simplicité et de la retraite, si important pour une mère de famille, ni celui de la fidélité et de l'amour conjugal. On ne parle pas ici des devoirs de la Religion, car il n'aurait pas fallu mettre la chose en question.
> Quel est donc le motif qui détermine les parents de la classe bourgeoise à dénaturer ainsi l'apanage et les devoirs du sexe ? Serait-ce le but du gain ? Nous pouvons, dans ce cas, les assurer qu'ils calculent très mal. Si une ou deux femmes gagnent quelque argent dans la peinture, cela vient d'un concours de circonstances et d'un degré d'adresse dont elles ne doivent pas toutes se flatter. Et si cet avantage pouvait devenir universel, ne serait-il pas sans valeur ?
> Les artistes mâles se multiplient déjà beaucoup trop ; les hommes savants, et même renommés, manquent dès aujourd'hui de travaux. Sur quoi donc l'espérance de ces parents réfléchis se fonde-t-elle ? Sur des idées chimériques. Mais, tel est le fruit de leur faiblesse coupable, en diminuant les heureuses qualités de leurs filles, ils se privent des possibilités de les marier. Qu'ils sachent que les hommes prudents épouseront plutôt une fille retenue dans ses efforts, sévère dans sa morale, instruite des travaux et des détails de l'économie domestique, d'un ton modeste et bourgeois dans sa parure et dans ses amusements, lors même qu'elle n'aura nulle dot, qu'une femme-artiste qui , même en la supposant assez sage, aura toujours mis à l'écart les principes de la

[389] Le texte n'est pas signé, mais l'auteur est, sans nul doute, Louis-Abel Bonafond (ou Bonafons), abbé de Fontenay (1737-1806), co-fondateur et gérant des *Petites affiches de province*, devenues *Journal général de France* en 1784. En effet, Fontenay s'occupe seul du journal jusqu'en 1792 puis, en raison de ses opinions conservatrices, doit émigrer jusqu'à la fin de la Terreur ; à son retour à Paris, il fonde un journal royaliste. Passionné par les beaux-arts, il publie dès 1777 un petit *Dictionnaire des artistes*. Au cours des années 1780, Fontenay se rapproche des idées de La Font de Saint-Yenne et se retrouve dans les rangs des partisans d'une réforme de l'Académie royale. Voir la biographie de l'abbé de Fontenay dans la *Biographie Universelle* de L. Michaud, t. XIV, 1856, pp.358-359.

> retenue, de la simplicité, de la soumission et de l'économie, toutes vertus importantes dans les fortunes médiocres.
> L'étude des beaux-arts, en général ne doit entrer dans l'éducation des filles que pour les personnes de haut rang ou d'une grande fortune. Par là elles apprendront à les priser, elles les protègeront avec connaissance, et elles pourront remplir sagement les moments de loisir. Mais le profit qu'une femme peut retirer d'un art sera toujours trop mince, et la tâche d'une bonne mère de famille bourgeoise trop pesante et trop étendue, pour qu'elle doive perdre en ces études le temps précieux de la jeunesse.
> Telles sont les réflexions qui occupent les hommes sensés sur cette nouvelle manie de se faire femme-peintre, et pour les publier, nous avons saisi la première occasion qui s'est présentée. »[390]

L'article de Fontenay est extrêmement ambivalent, illustrant ainsi parfaitement les opinions paradoxales suscitées alors par l'exposition d'œuvres produites par des femmes. En effet, tout en constatant que les tableaux des jeunes filles de l'Exposition de la place Dauphine sont excellents, l'auteur ne peut s'empêcher de déplorer le fait même que des jeunes filles se fassent ainsi artistes, et ce pour des raisons qui ne sont pas moins paradoxales. En premier lieu, la multiplication des peintres (hommes ou femmes) est, selon Fontenay, néfaste à l'état des arts du royaume, parce qu'elle prive de travail les artistes les plus compétents. L'auteur sous-entend effectivement que, quitte à réduire le nombre de producteurs d'art, autant éviter de former ceux et (surtout) celles qui ne feraient qu'encombrer le marché par des productions médiocres[391]. Pour dissuader les femmes de se faire artistes, le premier argument de l'abbé de Fontenay est d'ordre physiologique : les jeunes filles, selon lui, se lancent trop vite dans une profession qui pourrait s'avérer trop exigeante pour leur fragile constitution. Mais le rédacteur du *Journal général de France* abandonne vite ce recours à l'ordre « naturel » (que son commentaire élogieux des œuvres des exposantes de la place Dauphine ne peut que contredire) au profit d'arguments d'ordre social auxquels il consacre l'essentiel de son article. La faute, explique-t-il, revient d'abord à la « faiblesse coupable » des « parents de la classe bourgeoise » : en faisant de leurs filles des artistes, ils pensent leur offrir un moyen prestigieux de « gagner quelque argent » ; or, non seulement il est probable qu'ils surestiment les talents de leur progéniture, mais, en leur fournissant la formation la plus complète qui soit (c'est-à-dire, comprend-on, le dessin d'après le modèle vivant et autres « misérables principes »), ils compromettent en plus la possibilité pour elles de devenir des femmes respectables. Quel homme, en effet, serait prêt à épouser une jeune femme instruite, régulièrement exposée au regard du public et surtout « dont les yeux sans pudeur auront été

---

[390] *Journal général de France,* n°71, 14 juin 1785, p.283.

[391] Cette position élitiste, on l'a vu, est relativement commune à l'époque et rejoint celle du comte d'Angiviller pour qui la profession d'artiste doit rester le fait d'un petit nombre d'individus soigneusement sélectionnés et formés par les instances *ad hoc*, sous peine d'un nivellement par le bas qui amènerait inévitablement un retour au système de la maîtrise.

accoutumés à voir tous les jours un homme complètement nu » ? Quel époux serait prêt à confier l'entretien de sa maison et l'éducation de ses enfants à une femme ainsi absorbée par la pratique de son art ? Ces arguments sont clairement inspirés de ceux de Rousseau et de sa défense de la mère de famille idéale : austère, modeste et dévouée. Ainsi, pour l'abbé de Fontenay, si la plupart des femmes peuvent être artistes, peu deviennent artistes de qualité et toutes mettent en péril leur pudeur et leur honorabilité.

Or, si l'on en juge par le nombre de réponses suscitées par ce texte, le débat ouvert par Fontenay au cours de l'été 1785 a beaucoup fait parler, la respectabilité des artistes femmes ayant manifestement trouvé un certain nombre de défenseurs[392]. L'article du *Journal général de France,* publié le 14 juin, a ainsi reçu au moins deux réponses que Fontenay publie dans les numéros des 9 et 28 juillet. De façon tout à fait intéressante, ces deux lettres ont été écrites par des femmes : la première a choisi de rester anonyme mais, vu le soin et la précision qu'elle met à reprendre point par point tous les arguments de Fontenay, maniant d'ailleurs l'ironie à plusieurs reprises, on peut se demander s'il ne s'agit pas d'une artiste :

> « A l'auteur du journal.
> Paris, 1e juillet 1785.
> (…) après avoir fait l'éloge le plus flatteur des ouvrages des demoiselles peintres, vous avez cru devoir faire la critique de leurs personnes, et cela conformément aux *réflexions qui occupent des hommes sensés sur cette nouvelle manie de se faire femme-peintre.* Ces réflexions en ont humilié et consterné plusieurs ; et ce sont précisément celles qui par leur talent et leur bonne conduite ont le plus droit aux égards et aux ménagements. Voici quelques observations à ce sujet. Je crois que l'équité vous fait une loi de les publier.
> D'abord il y avait plus d'une exception à faire, et il y a plusieurs demoiselles peintres qui ne mettent point à l'écart les principes de la retenue, de la simplicité, de la soumission et de l'économie. Personne, je crois, n'osera le nier. Mais on craint que l'Académie royale de Peinture *ne tombe en quenouille*, si on y admet toutes celles qui par la suite le mériteront. Mais voyez donc le grand malheur ! l'Académie aurait le sort du Parnasse ; n'y a-t-il pas neuf Muses contre un *Apollon* ?
> On craint encore que le nombre ne s'en multiplie tellement que cet art ne fournisse pas même aux plus habiles des ressources pour vivre. Et c'est dans le séjour des arts et du luxe que l'on affecte une pareille crainte ! Si les *peintres les plus renommés* manquent d'ouvrage, c'est lorsqu'ils ne veulent faire que de grandes compositions ; car ils en sont accablés, sitôt qu'ils font de petits tableaux, et c'est justement le genre qui convient le

[392] Preuve supplémentaire du retentissement de ce débat, les *Mémoires secrets* (cité in B. Fort, *Les Salons des « Mémoires secrets », 1767-1787*, Paris, Ensba, 1999, p. 297), chronique du monde culturel dans la seconde moitié du XVIIIe siècle dont nous avons déjà parlé, mentionnent sans en préciser l'auteur, le texte paru dans le *Journal général de France* : « il s'est élevé, Monsieur, une contestation grave. Comme dans le nombre des concurrents [de l'Exposition de la Jeunesse], on citait beaucoup de demoiselles dont on prônait dans les feuilles publiques les heureuses dispositions, un rigoriste a prétendu que c'était un meurtre de les encourager ainsi ; qu'un tel art était pernicieux pour les personnes du sexe, qu'il leur faisait perdre cette pudeur précieuse, leur plus bel ornement, et les entraînait presque toujours dans le libertinage. ».

mieux aux demoiselles artistes, parce qu'il n'exige pas une *constitution si constamment robuste.* Mais leur nombre n'est pas à craindre. Il en faut retrancher les trois quarts et demi qui, rebutées par les difficultés de l'art, et emportées par la légèreté de leur âge et de leur sexe, seront comme tant de jeunes personnes que leurs parents ont mises dans des professions pour lesquelles elles n'avaient ni goût, ni dispositions, et qu'elles quittent aussitôt qu'elles le peuvent. Ces pauvres parents sont bien embarrassés. Ils font apprendre un métier à leurs filles, comme le plus sûr moyen de leur assurer une subsistance : mais pour cela il faut nécessairement qu'ils les fassent renoncer *aux occupations et à l'esprit de ménage,* qui ne leur fourniront pas de quoi vivre ! Il n'y a pas du tout d'inhumanité à cela. Il y en aurait même à faire le contraire ; et je ne vois pas comment celles qu'on destine à la peinture sont traitées plus *inhumainement* que celles qu'on destine à la broderie, aux modes, etc. Ce parallèle répond suffisamment à toutes les objections contenues dans cet article.

Autre crainte : les demoiselles peintres ne trouveront pas à se marier. Quoi ! pas même à des artistes ? Celles qui ne sont pas peintres trouvent, sans doute facilement à se marier.

Des pères et mères que leur état et leur éducation mettent au dessus du commun, mais dont la fortune est très bornée, ne pouvant prévoir la destinée de leurs filles, considèrent, d'un côté, avec inquiétude, ce nombre prodigieux de célibataires [hommes] qui réduit tant de filles au célibat ; d'un autre côté, ils voient avec effroi le mépris qu'on a dans la société, pour la classe des ouvrières. D'après ces considérations, ils ne trouvent pas de meilleur expédient que de placer leurs filles dans les arts, pour leur assurer un état honnête ; et il faut convenir que la peinture n'expose pas autant les mœurs que la musique et la danse, car s'il en est qui se rendent coupables de l'infamie de dessiner *un homme complètement nu*, toutes ne sont pas dans ce cas-là ; et après avoir dit qu'*il existe plus d'une société académique où l'on suit ces misérables principes,* il était de toute justice d'ajouter qu'il en existe dont les principes ne blessent en rien la pudeur, chez qui celles dont on vient de parler ne seraient pas reçues, chez qui l'art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs, chez qui la seule apparence de l'inconduite, la trop grande dissipation, et l'indécence en quelque genre que ce soit, sont autant de motifs d'exclusion. Cette école de peinture est connue. On connaît aussi celles qui, après avoir parcouru cette carrière, ont épousé des artistes académiciens, et sont devenues des femmes très estimables et très respectables. On n'ignore pas non plus quelles longues études, quelle pénible application et combien de travaux exige l'art de peindre, de manière qu'il est presque impossible à celles qui sont vraiment faites pour être peintres, qui ont l'amour de cet art, qui en sont passionnées, d'avoir l'attrait de la coquetterie et de la dissipation, ou du moins le loisir de s'y livrer, avantage que n'ont certainement pas les autres professions.

Qu'ils sachent donc ces hommes sensés, qu'ils sachent que c'est faire le portrait fidèle de plus d'une élève de peinture, lorsque vous avez parlé d'une *fille retenue dans ses dehors, sévère dans morale, instruite des devoirs et des travaux de l'économie domestique, d'un ton modeste et bourgeois dans sa parure et dans ses amusements*, et quelle que soit leur prévention contre les filles peintres, je ne crois pas qu'ils osent dire que ces qualités sont incompatibles avec l'art de peindre, dont le propre est de donner le goût et l'habitude du travail et de la retraite, et d'élever l'âme par sa nature et par ses succès. »[393]

L'auteur de la seconde lettre publiée dans son journal par Fontenay, est la mère de l'une de ces jeunes filles en cours d'apprentissage de la peinture, manifestement (même si ce n'est pas dit précisément) élève d'Adélaïde Labille-Guiard.

« A l'auteur du journal.

[393] [An.] *Journal général de France,* n°85, 16 juillet 1785, pp.316-31.

> Paris, 22 juillet 1785.
> Ma fille est, Monsieur, dans une école de peinture, où l'étude du modèle tel qu'on dessine à l'Académie royale, n'a jamais été permise, on n'y dessine pas même le modèle de femme toute nue. La dame artiste qui dirige cet atelier, a été trouvée digne des suffrages de l'Académie, dont elle est devenue membre, quoiqu'elle ne se soit jamais permis de passer les bornes qu'elle prescrit à ses élèves. Elle est convaincue que les seuls sujets de l'histoire ou de la fable, traités en grand, exigent qu'on sache dessiner le nu entièrement : mais ce genre est trop au dessus du sexe. Tout cela prouve que l'usage de dessiner un homme nu, quoique malheureusement trop répandu, n'est ni général, ni nécessaire pour former des demoiselles peintres, et quelles que soient les dispositions qu'on a trouvées dans ma fille pour cet art, je n'aurais jamais souffert qu'elle s'y adonnât, si elle n'avait pu le faire qu'aux dépens de l'honnêteté.
> Cependant je connais plusieurs mères jalouses de la réputation de leurs filles qu'elles ont mises dans la peinture, à qui on a faussement persuadé qu'il fallait absolument dessiner le nu pour savoir peindre même des portraits, ce qui leur a causé des inquiétudes et des alarmes, que vous pourriez dissiper en insérant ma lettre dans votre journal ; je vous prie de m'accorder cette grâce.
> Je suis, etc. femme Mérie. » (*Journal général de France,* n°90, 28 juillet 1785, p.363)

Au centre de cette polémique se trouve la question de l'accès des peintres femmes à l'étude du nu. Nous avons vu que, dans la pratique, nombre d'entre elles peuvent sans difficulté apprendre à travailler l'anatomie, grâce aux cours publics, aux manuels ou – comme nous allons le voir – à l'ouverture d'ateliers « féminins » sous la tutelle des peintres néoclassiques. Toutefois, il est évidemment difficilement concevable que l'une d'elles défende explicitement et par voie de presse, le droit des plasticiennes à observer le corps masculin ou féminin nu : rappelons que les jeunes artistes hommes eux-mêmes voient leur accès à l'étude du corps limité, puisqu'au sein de l'École de l'Académie, par exemple, l'usage d'un modèle féminin est interdit.

En fait, plus que le dessin du nu lui-même, c'est le dessin du nu *dans un contexte de mixité* qui semble poser problème à la fois aux moralistes et aux pédagogues de l'Académie royale. On voit s'exprimer cette crainte de la promiscuité entre artistes hommes et femmes d'une part, et entre artistes (des deux sexes) et modèles nus (des deux sexes) d'autre part, dès les années 1770, alors que l'existence de cours de dessin d'après le nu est avérée. Dans la perspective de l'Académie et de la Direction des Bâtiments, ces cours pouvaient apparaître comme doublement subversifs : non seulement ces cours seraient mixtes, mais ils fonctionneraient en outre à la manière d'un atelier « autogéré » par les jeunes artistes qui l'utilisent pour s'exercer à la peinture d'après le modèle vivant en dehors des cours délivrés par l'Académie. D'Angiviller apprend l'existence de ces cours peu après son entrée en fonction à la Direction des Bâtiments ; ce sont eux et les mauvais résultats des élèves de l'École de l'Académie qui le persuadent de l'urgence de mener une réforme en profondeur de l'enseignement artistique. Il écrit aussitôt à Pierre pour lui exposer la nécessité de sélectionner sévèrement et de maintenir à un haut niveau la formation des futurs académiciens :

> « …[T]rop d'indulgence ne peut que persuader à la jeunesse qu'elle a fait les efforts qu'on était en droit d'attendre d'elle et rien n'est plus propre à favoriser le relâchement dont on se plaint. Je me persuade aussi qu'elle [l'Académie] est bien convaincue que rien ne tend davantage à lui conserver l'éclat dont elle jouit que cette sévérité dans ses jugements, soit pour les réceptions des artistes qu'elle admet dans son sein, soit pour ne faire participer aux premières grâces que des élèves qui en soient vraiment dignes, tant par leurs dispositions que par leur assiduité et leur sagesse.
> Quant aux causes de ce relâchement, quoiqu'on n'ait pu me l'assigner précisément, je crois en entrevoir quelques-unes dans des faits qui sont depuis longtemps à ma connaissance. Tel est par exemple le peu de respect de la jeunesse actuelle envers les professeurs, ce dont j'ai ouï d'anciens académiciens se plaindre, en faisant le contraste de ce qui se passait au temps où ils débutaient dans la carrière avec ce qu'on voit en ce moment. (…)
> J'ai ouï encore se plaindre de la multitude d'écoles particulières où des élèves de l'Académie sont admis à dessiner d'après le modèle. Que dis-je ? J'ai ouï parler d'associations entre élèves qui se cotisent pour faire les frais d'un modèle ; cette multiplicité d'écoles mérite vraiment mon animadversion et celle de l'Académie par les inconvénients qui en sont la suite; car (…) rien n'est plus capable de favoriser l'indiscipline, <que> l'espérance de pouvoir se passer des secours de l'Académie. (…)
> Mais un abus, plus dangereux encore, est l'entrée qu'on m'a assuré être donnée dans ces écoles particulières à des filles ou femmes artistes, pour dessiner d'après le modèle nu. Celui-ci intéresse essentiellement les mœurs, et, dans un temps où Sa Majesté a manifesté à l'Académie, par mon entremise, ses intentions sur l'usage auquel elle désire que servent les Arts relativement aux mœurs nationales, je ne puis trop vous marquer d'attention sur cet objet.
> Je désire donc que vous fassiez lecture de ma lettre à l'Académie et que vous lui demandiez qu'il soit nommé des Commissaires pour examiner avec vous les causes de l'espèce de décadence dans les études qui semble se manifester depuis bien des années, soit par l'âge auquel communément les meilleurs élèves gagnent les Grands Prix, soit par la faiblesse fréquente des esquisses ou des morceaux présentés pour le Concours (…) Signé : D'Angiviller. »[394]

Pour restaurer le prestige de l'École française, l'une des premières tâches du nouveau Directeur général des Bâtiments est de rétablir la qualité des enseignements et l'autorité de l'Académie dans la formation des artistes. Le comte d'Angiviller appelle donc les professeurs de l'Académie à plus de sévérité. Il s'agit également de faire respecter son monopole de l'enseignement du nu : les « associations » d'élèves et les « écoles particulières » doivent disparaître, et ce d'autant plus que des femmes y participent. Notons que d'Angiviller s'alarme non pas de la possibilité que des femmes peignent le nu (c'est-à-dire qu'elles puissent peindre l'histoire et – pourquoi pas ? – postuler à l'Académie), mais de l'atteinte aux mœurs que représente la mixité dans ces ateliers. L'enjeu ici n'est officiellement ni esthétique ni politique, mais bien *moral,* car, dans le système académique « régénéré » auquel aspire d'Angiviller, les artistes se doivent d'être des modèles de

[394] Copie de la lettre du 6 avril 1775 du comte d'Angiviller, à Pierre, Premier Peintre du Roi et Directeur de l'Académie, A. de Montaiglon (éd.), *Procès Verbal…*, vol. VIII, 1888, pp.185-186.

vertu, à la fois dans leur œuvre et dans leur vie[395]. Aussi, l'intrusion des femmes parmi eux étant un motif de dissipation et de libertinage, celle-ci ne doit pas être tolérée. C'est exactement le même argument que le Directeur général utilise pour repousser la requête d'Adélaïde Labille-Guiard, lorsque celle-ci tente d'obtenir un atelier dans le palais du Louvre, en 1785.

Bien qu'un atelier soit vacant à ce moment, et bien que la situation de la nouvelle académicienne soit présentée par d'Angiviller comme relativement précaire, celui-ci recommande d'opposer une fin de non-recevoir à sa demande.

> « La Dame Guiard, malgré ce talent extrêmement distingué est sans aucune fortune et même très peu occupée. Cette double circonstance, celle d'une femme dont le talent égale celui des meilleures peintres de l'Académie et celle du peu d'aisance dont elle jouit me met dans le cas de proposer à Votre Majesté de lui accorder une pension qui l'aide à subsister et à exercer un talent qui fait honneur à l'Académie et à la France (...) Madame Adélaïde m'a témoigné prendre un intérêt particulier au succès de cette demande. (…)
> Je ne puis me dispenser d'observer à Votre Majesté que la Dame Guiard tient une école de jeunes élèves de son sexe ; que tous les artistes logés au Louvre en ont également du leur, et que comme on n'arrive à tous ces logements que par des vastes corridors souvent obscurs, il y aurait beaucoup d'inconvénient pour les mœurs et pour la décence du palais de Votre Majesté dans cette confusion de jeunes artistes de différents sexes. »[396]

La raison invoquée par d'Angiviller laisse pourtant sceptique, car les « vastes corridors souvent obscurs » du Louvre grouillent alors de l'activité d'une centaine de familles : la mixité, la promiscuité ainsi qu'un joyeux désordre règnent dans le palais. En outre, on sait que plusieurs artistes femmes y résident déjà. L'argument du Directeur général des Bâtiments ne peut donc qu'apparaître extrêmement fallacieux, et l'académicienne elle-même devait en avoir conscience, puisqu'elle réitère sa demande (en vain) dès que l'occasion se présente à nouveau, trois ans plus tard[397]. Quelles pourraient être les véritables raisons de ce refus ? On pourrait y voir une

---

395 E. Müntz, *La Tiare pontificale*…, *op. cit.*

396 A. N. O[1] 1073, fol. -435 et 1918, fol. 81, lettre du comte d'Angiviller au Roi, novembre 1785. Voir aussi L. Auricchio, *Portraits of impropriety* …, *op. cit.*, pp.144-145.

397 A cette époque, logent au Louvre les peintres Rose Ducreux, Marguerite Gérard et sa sœur Marie-Anne Fragonard, Anne Vallayer-Coster, ainsi que les épouses Vien et Suvée – pour ne citer que les artistes parmi les femmes qui résident alors au Louvre (M. Oppenheimer, *Women artists in Paris*…, *op. cit.*, pp.70-72 et E. Philippe, S. Sofio, « 'I was born in this palace… », *op. cit.*) Pour compenser le fait qu'elle n'ait pas obtenu de logement en 1785, le comte d'Angiviller accorde à Labille-Guiard une pension de 1000 livres par an, mais l'académicienne persévère et finit par obtenir un logement au Louvre en 1795, à l'instar de quelques autres peintres femmes qui en obtiennent un pendant la Révolution, telles M.-G. Benoist, Caroline Delestre, Marie-Geneviève Bouliar ou Constance Mayer (logée à la Sorbonne qui commence à accueillir des artistes, en plus du Louvre, trop étroit). Nous reviendrons sur celles-ci.

conséquence de la sélection sociale que d'Angiviller souhaite mettre en place à l'entrée de la formation académique : les élèves de Labille-Guiard sont, en effet, pour la plupart, comme on l'a vu, généralement issues de la petite bourgeoisie. Mais un argument plus plausible serait lié, nous semble-t-il, à ce que représente l'atelier de Labille-Guiard en termes de subversion pédagogique vis-à-vis de l'Académie. Si la mixité dérange la moralité des artistes, on pourrait croire, en effet, qu'un atelier où une femme (qui plus est, consacrée) enseigne à des jeunes filles (ayant déjà fait leurs preuves aux Expositions de la place Dauphine) conviendrait aux autorités. En réalité, cet enseignement s'oppose à deux lois fondamentales de l'enseignement académique : la prééminence du modèle antique (et, au-delà, la hiérarchie des genres) et une pédagogie fondée sur l'émulation[398].

Pour le premier point, il convient de revenir aux lettres des deux femmes répondant à l'article de l'abbé de Fontenay, publiées dans le *Journal général de France,* cette même année 1785 qui voit la demande d'atelier de Labille-Guiard rejetée par la Direction des Bâtiments. A propos de l'apprentissage du nu par les artistes débutantes, en effet, l'argumentation des deux auteurs ne consiste pas en une défense du droit des femmes à peindre le nu (ce qui, on l'a vu, aurait été inconcevable à l'époque), mais en une défense de leur droit *à pratiquer l'art sans peindre le nu* et à être néanmoins traitées comme leurs collègues masculins. Cette revendication repose donc sur l'idée que l'étude du nu n'est clairement pas indispensable à la pratique de l'art, comme en témoignent les accomplissements de la plupart des plasticiennes. Or, toute la rénovation de la création nationale, les différentes réformes menées par d'Angiviller dans les institutions artistiques du royaume depuis les années 1770 sont fondées sur la prééminence totale et absolue du modèle antique. En défendant leur droit à ne pas peindre d'après le nu, les artistes femmes (et leurs partisans) remettent donc indirectement en question l'une des bases du dogme académique. De la même façon, l'émulation (c'est-à-dire la mise en concurrence permanente des élèves, entretenue par une succession de prix et de concours) apparaît relativement antithétique avec les

---

398 Voici la définition de l'émulation dans *l'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (1765, V, p.601) : « passion noble, généreuse, qui admirant le mérite, les belles choses et les actions d'autrui, tâche de les imiter, ou même de les surpasser, en y travaillant avec courage par des principes honorables et vertueux (…). [C]e qui la distingue d'une ambition désordonnée, de la jalousie et de l'envie: elle ne tient rien du vice des unes ni des autres. En recherchant les dignités, les charges et les emplois, c'est l'honneur, c'est l'amour du devoir et de la patrie qui l'anime. » L'émulation est un concept central dans les réflexions sur la pédagogie au cours du siècle, puis durant la Révolution l'émulation est systématiquement théorisée comme un outil politique censé inspirer la vertu civique, l'art jouant en cela un grand rôle. Sur cette notion et son importance au XVIIIe siècle (cf. J. Iverson, « Introduction », *Eighteenth-Century Studies*, dossier « Emulation », vol.36, n°2, Winter 2003, pp.217-223).

traits de caractère attendus d'une femme, parmi lesquels la modestie et l'abnégation, ainsi que l'illustre cette anecdote, publiée dans le *Journal de Paris* du 11 mars 1777 :

> deux fillettes du même atelier et particulièrement douées en dessin, sont invitées par leurs mères à un « petit concours d'émulation » : elles doivent copier un dessin de leur maître et la meilleure copie obtiendrait un prix décerné par un jury. Or l'une des deux élèves est plus avancée que l'autre et, au dernier moment, la plus talentueuse substitue l'original du maître à la copie de sa camarade. Les juges, dupés, accordent immédiatement le prix à la moins avancée des deux élèves. Mais la mère de la perdante, qui avait compris la vérité, lui demande la raison de ce « généreux sacrifice ». La fillette lui explique alors que « se voir décerner le prix dans votre maison au détriment de mon amie aurait été une violation des lois de la bienséance et des droits de l'hospitalité »[399]

La courte lettre écrite au *Journal de Paris* par Gabrielle Capet, élève de Labille-Guiard, en 1782, à propos du compte rendu de l'Exposition de la Jeunesse que ce journal avait publié, est une autre manifestation de ce principe. Le but désintéressé de la jeune artiste est alors de rétablir la vérité, ses toiles ayant été confondues avec celles d'une de ses camarades d'atelier.

> « Aux auteurs du journal.
> 8 juin 1782
> Messieurs,
> Je suis très sensible aux encouragements que vous avez donnés à mes premiers essais dans votre feuille du 7 de ce mois, en parlant de l'exposition de la place Dauphine, mais la plus grande partie est due à Mlle *Frémy*, élève, ainsi que moi, de Mme *Guiard,* : dans les cinq portraits qu'on m'a attribués, il en est deux de cette Demoiselle, qui ont mérité des éloges par leur grande ressemblance, et particulièrement celui que vous avez trouvé le mieux. Je suis etc. votre très humble et très obéissante servante, Capet. »[400]

Face à l'impossibilité de se revendiquer de l'émulation, passion contraire aux vertus qui « font » les femmes, l'enseignement proposé dans les ateliers de jeunes filles – tels celui de Labille-Guiard qui, par la notoriété de l'enseignante, devient une sorte de modèle du genre – repose donc sur d'autres principes : la culture d'une identité collective et d'une forte solidarité de groupe, le développement de liens d'amitié durables entre le maître et les élèves qui forment une petite communauté quasi-familiale[401]. Dans cette perspective, le travail au sein de l'atelier n'a pour

---

[399] Cité in L. Auricchio, « The Laws of Bienséance and the Gendering of Emulation in Eighteenth-Century French Art Education », 231-240 *Eighteenth Century Studies,* vol.36, n°2, Winter 2003, p.232.

[400] *Journal de Paris,* jeudi 13 juin 1782, n°164, p.665.

[401] On sait, par exemple, qu'en pleine Révolution, Labille-Guiard achète une maison à la campagne, pour s'éloigner un peu de Paris. L'achat est collectif : outre la portraitiste, y participent Vincent, et deux des élèves de la peintre ! Gabrielle Capet et Mlle d'Avril (A.-M. Passez, *Adélaïde Labille-Guiard, op. cit.*). L'idée d'une communauté familiale et

seules finalités que l'amélioration du niveau collectif et la volonté de susciter la fierté du maître dont chaque élève pourra se réjouir - autant de principes qui contrastent largement avec les méthodes recommandées par le comte d'Angiviller, et qui pourrait peut-être expliquer pourquoi, au moment où les journaux relaient un débat d'ampleur sur la légitimité d'un art « non académique », on persiste à refuser un atelier à Labille-Guiard. En outre, nous verrons un peu plus loin que le directeur des Bâtiments est alors confronté à un autre problème, également lié à la question de les méthodes pédagogiques : en l'occurrence, l'autonomie croissante de l'atelier de David qui devient, à la fin des années 1780, une sorte d'« état dans l'état » (d'autant plus puissant et légitime qu'il s'impose comme une véritable « pépinière » de Prix de Rome) connu pour pousser à ses extrêmes le principe de l'émulation, au point de prendre de plus en plus de libertés avec le règlement académique. Entre le « trop » d'émulation de l'atelier de David et le « trop peu » des ateliers féminins, le comte d'Angiviller choisit de privilégier la première option – sans savoir que, quelques mois plus tard, l'accueil de femmes comme élèves chez David allait changer la donne. Avant cela, néanmoins, il nous faut revenir un peu en arrière pour saisir la genèse de cette « alliance » de circonstances entre la « cause des femmes » et celle des partisans d'un néoclassicisme de plus en plus teinté d'anti-académisme peu avant la Révolution.

---

d'une transmission intergénérationnelle entre artistes, quel que soit leur sexe, est clairement exprimée dans un tableau peu connu de Gabrielle Capet, daté de 1808 (c'est-à-dire cinq ans après la mort de Labille-Guiard) représentant *L'Atelier de feue Mme Vincent.* **[Ill. 7]**Capet y figure Mme Vincent (*i. e.* Labille-Guiard, qui avait épousé Vincent en 1801), tout de blanc vêtue, faisant le portrait de « M. le Sénateur Vien, comte de l'Empire et membre de l'Institut de France, régénérateur de l'École française actuelle et maître de M. Vincent » (l'extrait provient de l'explication du tableau, par son auteur, dans le livret du Salon de 1808). Vincent est représenté penché au-dessus de son épouse, leurs deux bras tendus vers la toile. A la droite de Labille-Guiard à son chevalet, Capet s'est représentée elle-même, face au spectateur et tenant la palette de celle qui fut son maître. Derrière elle se tiennent plusieurs hommes qui sont des (anciens) élèves de Vincent. Ce tableau, reconstitution fictive d'un événement qui n'eut sans doute jamais lieu dans les circonstances décrites, doit être interprété comme une allégorie de la transmission du savoir artistique, par la mise en présence de quatre générations de peintres : Vien (1716-1809), maître de Vincent (1746-1816), qui enseigna lui-même à Labille-Guiard (1749-1803), dont Capet (1761-1818) fut l'élève. Le quasi-centenaire Vien, trônant dans sa cape de sénateur, est un triple patriarche : au niveau national, il est, en effet, présenté par Capet dans l'explication du tableau comme le « régénérateur de l'École française actuelle » – elle fait ici allusion à son rôle dans l'introduction des motifs antiques dans la peinture d'histoire dès les années 1760 et dans l'apprentissage de celui qui est alors le chef incontesté de cette « École française actuelle », J.-L. David ; au niveau artistique, il a été le maître de Vincent et incarne donc le fondateur de la « dynastie » dont Capet est l'héritière ; au niveau familial, enfin, Vien est effectivement représenté entouré de sa femme (Mme Vien, ancienne académicienne, comme Labille-Guiard) et de son fils, tous deux peintres.

Nous avons dit que, dans le contexte des dernières années de l'Ancien Régime, aucune femme ne peut alors défendre publiquement le droit pour les plasticiennes de peindre ou dessiner d'après le modèle vivant (en particulier masculin), et ce bien que nombre d'opportunités existent alors, pour une jeune fille qui le souhaiterait, d'accéder à l'étude du nu ou de l'anatomie humaine. Pourtant, on ne peut dire que personne n'a, pour la période qui nous intéresse, revendiqué ce droit pour les femmes. Il existe en effet, à notre connaissance, au moins deux textes défendant cette position, écrits par des hommes, leur sexe et la reconnaissance dont ils jouissent dans le monde de l'art les mettant ainsi censément à l'abri du discrédit que pourraient impliquer de tels propos. Le premier de ces textes est de Diderot, à propos de l'artiste prussienne Anna-Dorothea Therbouche [Therbusch], une peintre d'histoire reçue à l'Académie royale en 1767, dont il avait été chargé, par ses amis, de l'introduction dans « le monde » et avec laquelle il entretient une relation (amicale ?) des plus mouvementées[402]. Ses tableaux contenant des nus masculins, A.-D. Therbouche fait, après sa réception à l'Académie, l'objet de rumeurs selon lesquelles, contre toutes les lois de la pudeur (mais conformément à celles de l'art académique), la peintre travaillerait d'après le modèle vivant. Confirmant les rumeurs, Diderot prend vigoureusement la défense de l'artiste dans ses *Salons*, quoique sur un ton ambigu :

> « Cela n'est pourtant pas sans mérite pour une femme. Les trois quarts de l'Académie n'en feraient pas autant. Elle est autodidacte, et son faire tout à fait heurté et mâle le montre bien. Celle-ci a eu le courage d'appeler la nature et de la regarder. Elle s'est dit à elle-même, je veux peindre et elle se l'est bien dit. Elle a pris des notions justes de la pudeur. Elle s'est placée intrépidement devant le modèle nu. Elle n'a pas cru que le vice eût le privilège exclusif de déshabiller un homme. (…)
> Elle est si sensible au jugement qu'on porte à ses ouvrages qu'un grand succès la rendrait folle ou la ferait mourir de plaisir. C'est un enfant. Ce n'est pas le talent qui lui

[402] Dans les textes qu'il lui consacre (que ce soit dans sa correspondance ou dans les « Salons » publiés dans la *Correspondance littéraire*), Diderot donne une image extrêmement ambivalente de la peintre, oscillant en permanence entre admiration et irritation, bienveillance et raillerie à son égard (« Mme Therbouche. Excellente, si elle avait en talent la dixième partie de ce qu'elle a en vanité. On ne saurait lui refuser de la couleur et de la chaleur. Tout comme le bien qu'elle aurait atteint, si elle eût été jeune et docile. Son talent n'est pas ordinaire pour une femme, et pour une femme qui s'est faite toute seule. » (« Salon de 1767), in *Oeuvres Complètes*, vol. 16, Paris, Hermann, 1976, pp. 433-34). Notons au passage que Diderot se montre lui-même relativement ambivalent face aux plasticiennes : tout en tenant un discours moralisant (« …quel est celui d'entre nous qui, possesseur d'un chef-d'oeuvre de peinture ou de sculpture, capable d'inspirer la débauche, ne commence pas par en dérober la vue à sa femme, sa fille, à son fils? » *Ibid.*, p.288), Diderot se montre, en pratiques, très bienveillant envers les artistes femmes de son entourage. Outre son intérêt pour les cours d'anatomie de Mlle Bihéron auxquels il fait assister sa fille (comme on l'a vu plus haut), il ne tarit pas d'éloges sur Mme Vien et ne cesse d'encourager la sculptrice Marie-Anne Collot, élève et collaboratrice de son ami Etienne Falconet (cf. sur Collot, C. Dellac *Marie-Anne Collot: une sculptrice française à la cour de Catherine II, 1748-182*1, Paris, L'Harmattan, 2005).

> a manqué pour faire la sensation la plus forte dans ce pays. Elle en avait de reste. C'est la jeunesse, c'est la beauté, c'est la modestie, c'est la coquetterie. Il fallait s'extasier sur le mérite de nos grands artistes; prendre leurs leçons, avoir des tétons et des fesses et les leur abandonner. »[403]

Au même moment, dans sa correspondance privée Diderot semble néanmoins exprimer plus franchement l'admiration qu'il porte à Therbouche et le mépris qu'il ressent pour l'hypocrisie de ses détracteurs :

> « Cette femme (…) s'est dit à elle-même : je veux être peintre, je ferai donc pour cela tout ce qu'il faut faire ; j'appellerai la nature sans laquelle on ne sait rien ; et elle a courageusement fait déshabiller le modèle. Elle a regardé l'homme nu. Vous vous doutez bien que les bégueules de l'un et l'autre sexe ne s'en sont pas tues. Elle les a laissé dire, et elle a bien fait. (…) Mille femmes lascives se feront promener en carrosse, sur le bord de la rivière pour y voir des hommes nus ; et une femme de génie n'aura pas la liberté d'en faire déshabiller un pour son instruction ? »[404]

La seconde affirmation du droit des plasticiennes à étudier le nu, provient – étonnamment ! –des rangs mêmes de l'Académie puisqu'elle est publiée dès le 9 juillet 1785 dans le *Journal de Paris* (le quotidien le plus lu de l'époque[405]) par le peintre Antoine Renou, secrétaire de l'Académie royale, en réponse au fameux article de l'abbé de Fontenay paru le 14 juin dans le *Journal général de France,* sur l'inévitable déconsidération sociale des plasticiennes.

La peinture de nu par les femmes :
la controverse se poursuit

« Aux auteurs du Journal,
Messieurs,

Voulez-vous bien m'accorder une place dans votre Journal, pour me battre en champ-clos, comme Chevalier des femmes artistes, contre un champion, qui, baissant la visière, les a traitées un peu discourtoisement dans un autre journal, en parlant de la place Dauphine, où nombre de Demoiselles ont, cette année, exposé de leurs ouvrages. L'auteur, emporté par un zèle outré, mais estimable quant au motif, saisit cette occasion de crier à l'indécence et à la dépravation des mœurs ; il tonne contre les parents imprudents et coupables, qui permettent à leurs filles de manier le pinceau, et il tonne même avec les foudres de la Religion. (…)

J'espère prouver par des exemples qu'une fille à qui l'on fait aimer le travail par l'exercice d'un talent agréable, loin de perdre l'esprit et le goût inné des occupations du ménage, en chérit d'autant plus la retraite, se guérit de la frivolité ordinaire à son sexe, et surtout de l'oisiveté de l'esprit, source de tous les vices ; car, il en faut convenir, les travaux des femmes n'en occupant leurs doigts, laissent un grand vide dans leur imagination. Je ne sais pas non plus s'il faudra entasser beaucoup de raisons pour prouver que ce n'est point *dénaturer* les femmes que de leur faire apprendre à peindre. Il ne faut pas, ce me semble, être

[403] D. Diderot, « Salon de 1767 », in *Oeuvres Complètes*, vol. 16, Paris, Hermann, 1976, pp.370-71.

[404] D. Diderot, *Correspondance*, Lettre à Falconet (mai 1768), cité in M. Sheriff, *The Exceptional Woman…*, *op. cit.*, p.297.

[405] Le *Journal de Paris* tire à 12 000 exemplaires au début de la Révolution (J. Sgard et J.-D. Candaux (dir.), *Dictionnaire des journaux 1600-1789*, Universitas, Paris, 1992, art. « Journal de Paris »)

plus *robuste*, pour tenir le pinceau que l'aiguille ; car des femmes d'une complexion très délicate en ont soutenu les travaux, jusque dans un âge très avancé. Mlle *Basseporte*, du Jardin du Roi, a passé quatre vingt ans et a presque travaillé jusqu'aux derniers moments de sa vie ; Mlle *Rosalba* en eut fait autant, si elle n'eût point perdu la vue, perte qu'elle n'a point due à son art mais à son grand âge.
(…) *Les règles de la décence,* dit-il, *seront-elles respectées par des personnes du sexe, dont les yeux sans pudeur auront été accoutumés à voir tous les jours un homme complètement nu ?* Celui qui se revêt de l'armure de la religion aurait pu ne pas offrir cette image à ses lecteur, ou il aurait dû se faire mieux informer. Il n'est pas vrai que, dans nos Écoles, l'homme, que d'autres hommes dessinent, soit complètement nu : c'est un hommage que l'on a le soin de rendre à la pudeur publique. Or, pourquoi notre Censeur va-t-il présumer, que la même précaution n'a pas lieu vis-à-vis des personnes du sexe, lorsque par amour pour leur art, elles se croient obligées de recourir, dans le particulier, à l'étude du naturel ? C'est d'ailleurs bien peu connaître le cœur humain, que de croire que la satiété de la vue fait un aiguillon pour les sens. Le fameux législateur, qui faisait combattre tous nus les jeunes garçons et les jeunes filles pour éteindre le feu des grandes passion, pensait bien autrement, et il avait raison. Ceux qui ne sont pas initiés dans les arts, ignorent que la nécessité de consulter la nature dévoilée, loin d'être une volupté, est le plus souvent un dégoût attaché à notre état. Que l'on interroge les médecins, les chirurgiens et ces filles chastes consacrées à soulager l'humanité souffrante, on verra que leur réponse sera la même. Je supplie donc notre sévère Antagoniste de ne pas croire aussi légèrement à son imagination enflammée et de ne point dénoncer si affirmativement au public la corruption des mœurs de toutes les femmes peintres. Celles dont j'ai parlé ci-dessus, et de plus Mlles *Boullongne*, Mlles *Loir* [peintres reçues à l'Académie au XVIIe siècle] et beaucoup d'autres, ont joui de la meilleure renommée, et je citerai en dernier lieu une de nos académiciennes, dont la perte excite encore les regrets de ceux qui l'ont connue, de ses enfants et de son mari, artiste célèbre lui-même, je veux parler de Mme *Roslin*, femme aussi vertueuse, mère aussi tendre et aussi surveillante qu'elle était bon peintre. Pour épargner leur modestie, je ne citerai point les virtuoses femelles que nous possédons, dont le nom seul confondrait leur détracteur : mais j'en connais plusieurs, et une entre autres, qui, n'étant pas de premier ordre nourrit des fruits de son art, son père, sa mère, et un mari dont les ressources sont bornées. Que notre Aristarque aille crier aux oreilles de ses parents qu'ils ont dénaturé le cœur de leurs filles et dépravé ses mœurs, le croiront-ils ? Combien d'autres demoiselles, pleines de candeur et de vertu, trouvent encore dans le burin de quoi soutenir leur famille ? Pourquoi donc ôter, par des déclamations vagues, à ce sexe déjà dépourvu de tous les moyens pour subsister, la ressource que leur présente un talent honnête ? Voilà ce que répondront avec moi les *gens sensé*s. Mais, me dira encore notre adversaire, convenez qu'il y a des abus. Eh ! où n'y en a-t-il pas ? N'abusez-vous vous-même du manteau de la décence publique pour lancer les flèches acérées de la malignité ? (…) [A]vouez-vous vaincu et concluez avec moi d'après les exemples que j'ai cités que les arts, bons en eux-mêmes, ne perdent point les mœurs des jeunes filles ; qu'ils les rendent laborieuses, occupent leur esprit et ne les empêchent point d'être de bonnes mère et des épouses fidèles ; que leur talent même, flattant la vanité de leurs maris, est un lien de plus pour les attacher et un véhicule pour l'Amour, qui s'endort quelquefois dans les bras de l'Hymen (…)
Quant à la question s'il n'y a point trop de peintres, mâles ou femelles, car le talent n'a point de sexe, cela peut être : mais dans une pépinière, quel jeune arbre oserez-vous arracher de préférence ? ne craindrez-vous point d'en détruire un qui aurait fait l'honneur du verger ? Laissez-les donc croître, c'est à leurs risques et fortune qu'ils porteront de bons ou mauvais fruits. (…) J'ai l'honneur d'être, etc.
Renou. »[406].

A ce dernier texte (et uniquement à celui-ci, le seul écrit par un homme), Fontenay adresse dans son journal, le 16 juillet, une réponse extrêmement violente, où il tourne en ridicule tant les arguments que l'auteur de la réponse, tout secrétaire de l'Académie qu'il soit, témoignant ainsi de l'impertinence à laquelle n'hésitait pas à recourir une certaine critique radicale et néanmoins « installée » (le *Journal général de France* n'est pas une brochure anonyme ayant évité la censure) face aux représentants de l'Académie royale :

« …M. *Renou*, vient de se déclarer le *champion* des demoiselles peintres, dont il croit l'honneur outrageusement attaqué dans un article de journal du 14 juin de cette année. Il a pris pour *champ-clos* un *autre Journal.* Je l'y laisserai batailler tout à son aise. Comme il est très vraisemblable que la barrière ne m'y serait pas ouverte, je l'appelle dans le mien, et là nous pourrons nous mesurer corps à corps. Il n'a pas été

[406] *Journal de Paris,* n°190, 9 juillet 1785, pp.787-789 (les italiques sont d'origine).

heureux, ce pauvre chevalier, dans son champ-clos. Chargé des livrées de ses Damoiselles, il s'est présenté, il est vrai, avec toute l'audace que peut inspirer la défense d'une si belle cause : il s'est servi de toutes ses armes, il a frappé d'estoc et de taille, mais il faut croire que quelque enchanteur, ou peut-être la maladresse du champion, a fait égarer tous les coups, car aucun n'a porté juste, ils se sont perdus en l'air. (…) Je (…) crains bien que les Demoiselles Peintres elles-mêmes n'accordent pas à sa valeur le prix qu'il croit lui être dû. Pour les justifier, dans leur étude du naturel, *de voir tous les jours un homme complètement nu,* il dit que *c'est bien peu connaître le cœur humain, que de croire que la satiété de la vue soit un aiguillon pour les sens ;* et il ajoute : *le fameux législateur, qui faisait combattre tout nus les jeunes garçons et les jeunes filles, pour éteindre le feu des grandes passions, pensait bien autrement, et il avait raison.* Il avait raison ! M. Renou est bien tranchant. D'un trait de plume, cet ambitieux *Argaïl* décide une question qui a excité des disputes parmi les plus grands politiques. Il avait raison ! mais c'est, en quelque sorte, condamner tous les autres législateurs, qui n'ont pas adopté cet usage établi seulement par *Lycurgue.* Il avait raison ! M. Renou a pu se souvenir de la pensée plus brillante que vraie, d'un auteur, qui a dit que les filles de Lacédémone étaient voilées par la décence publique, mais il n'a lu sans doute ni *Plutarque,* ni d'autres historiens très graves qui attribuent la dépravation des filles Spartiates, les plus débauchées de toute la Grèce, à ces combats où elles étaient exercées dès leur enfance, combats qui n'éteignaient pas *le feu des grandes passions.* Quelles conséquences ne pourrait-on pas tirer contre les demoiselles peintres qui s'accoutument aussi, dès leur tendre jeunesse, à voir un homme complètement nu ? Ce trait de la grande érudition de M. Renou n'est pas trop adroit de sa part. Mais je le prie de vouloir bien être persuadé que je n'ai jamais entendu parler qu'en général, indiquer seulement aux femmes peintres le danger attaché à leur état, et que je sais, aussi bien que lui, que plusieurs d'entre elles sont aussi distinguées par leurs talents, que par leurs mœurs et toutes les qualités de leur sexe.
M. Renou termine ainsi son attaque, qu'il regarde sans doute comme *très courtoise,* lui qui appelle la mienne *discourtoise* (…). Il est assez singulier que M. Renou, qui avait débuté comme un chevalier, finisse comme un barbouilleur de papier (…). Qu'il me permette cependant de lui demander où est-ce qu'il a acheté la charge de donneur d'avis ? qui est-ce qui lui en a scellé les provisions ? »[407]

Les arguments de Renou sont, pour l'époque, tout à fait originaux. Il commence par nier l'argument physiologique (« Il ne faut pas, ce me semble, être plus *robuste*, pour tenir le pinceau que l'aiguille… ») puis rétorque à l'abbé de Fontenay non seulement que les modèles vivants dont se servent les artistes des deux sexes ne sont jamais totalement nus, mais surtout que, accoutumées qu'elles sont à voir ces corps (presque) nus dans un contexte professionnel, les apprenties peintres, telles les athlètes de la Grèce antique, ne ressentent plus rien à leur vue et se trouvent ainsi préservées de la meilleure manière qui soit de tout risque de dépravation (« ...c'est bien peu connaître le cœur humain, que de croire que la satiété de la vue soit un aiguillon pour les sens »). Dans sa réponse, Fontenay réfute alors moins le raisonnement lui-même qu'il n'utilise la bizarrerie d'un tel argument, tout en admettant, à mots couverts, qu'il était peut-être allé un peu trop loin (« …je n'ai jamais entendu parler qu'en général (…) et je sais, aussi bien que lui [Renou], que plusieurs d'entre elles [artistes femmes] sont aussi distinguées par leurs talents, que par leurs mœurs et toutes les qualités de leur sexe »). Alors que Diderot fustige la mauvaise foi d'une société qui permet à ses filles de *voir* des hommes nus dans bien des circonstances, mais leur refuse le droit de les *dessiner*, Renou s'engage plus avant encore dans la justification du droit des femmes à étudier le nu. Son statut professionnel, le journal dans lequel il choisit de publier (un

[407] *Journal général de France,* n°85, 16 juillet 1785, pp.338- 339.

des plus lus de cette époque)[408] et les nombreuses artistes consacrées qu'il cite[409], donnent plus de poids et de légitimité à son texte qu'à aucun autre sur ce sujet. Les arguments extrêmement audacieux que Renou développe font, en outre, de ce texte un exemple unique de défense de la légitimité des artistes femmes, en s'appuyant non plus sur des discours ou des représentations de ce que devrait être une féminité idéale, mais sur des *pratiques* que le souci des convenances oblige généralement à taire. Comme Diderot le fait en s'adressant à un lectorat des plus sélectifs, Renou affirme dans une gazette populaire, ce que beaucoup savaient sans oser le dire publiquement : non seulement des femmes dessinent et peignent le nu, non seulement elles le font sans subir de discrédit social, mais certaines le font en plus avec autant de talents que leur collègues masculins.

En réalité, il faut sans doute voir dans ce débat lancé en 1785, une façon pour certains acteurs du monde de l'art, d'exprimer leur trouble face au bouleversement de « l'ordre artistique » que peut représenter à ce moment l'arrivée massive et la visibilité plus grande des femmes dans la production d'art. Il est alors évident, en effet, que la majorité des artistes femmes (les peintres de nature morte, les paysagistes, les portraitistes…) n'ont pas *besoin* de peindre le nu. Les plasticiennes directement concernées par ces débats sont, en fait, en nombre extrêmement réduit : elles constituent une sorte d' « élite » des artistes femmes, en raison à la fois de leur visibilité (elles participent aux expositions publiques, on parle d'elles dans les journaux, on entretient à leur propos des débats auxquels se mêlent les plus grands noms du monde de l'art…) et de leur formation « de pointe » qui les met directement en concurrence avec les hommes, voire avec les académiciens. L'abbé de Fontenay et ceux qui s'offusquent (s'inquiètent ?) de l'existence des plasticiennes ne font que réagir à ce que cette « nouvelle manie de se faire femme peintre » peut signifier en termes de bouleversement de l'ordre social. Loin de la réalité pratique, ils sont persuadés que l'arrivée des femmes dans les professions intellectuelles va, d'une part, encombrer un « marché » déjà engorgé et, d'autre part, nuire aux bonnes mœurs en éloignant les femmes de leur rôle domestique. Les réticences du comte d'Angiviller sont du même ordre, puisqu'il redoute essentiellement que ses efforts pour réformer l'Académie et la replacer aux avant-postes de l'art national, ne soient réduits à néant sous l'effet de l'arrivée massive de jeunes artistes (des deux sexes) évoluant en dehors de l'influence de l'Académie, les femmes présentant en outre le risque de « faire tomber l'Académie en quenouille », c'est-à-dire, sur un plan moral, de « ramollir » les

---

[408] Comme nous l'avons vu plus haut, Renou était chargé, anonymement et pendant plusieurs années, de la rubrique « Arts » au *Journal de Paris*.

[409] Notons qu'il ne cite que des noms d'artistes mortes, comme si, conscient de l'extraordinaire audace de son texte, il avait préféré ne pas associer le nom d'artistes contemporaines à celui-ci.

artistes et, sur un plan esthétique, de renverser la hiérarchie des genres (celle-là même qui justifie l'existence de l'Académie). Il nous semble ainsi que les craintes du Directeur général des Bâtiments n'ont rien de spécifiquement misogynes, puisqu'il soutient par ailleurs Vigée-Lebrun, et que son épouse soutient Labille-Guiard et parce qu'on devine, à la lecture de sa correspondance avec Suvée qu'il avait déjà visité à plusieurs reprises et avec plaisir l'atelier de jeunes filles de ce dernier. Mais d'Angiviller devient d'autant plus sensible sur la question de l'éventualité de l'entrée des femmes dans l'élite des peintres que le débat autour de la formation artistique des jeunes filles ne tarde pas à rejoindre un autre débat, touchant plus directement encore la légitimité de ses réformes et de son autorité. C'est ce point que nous allons maintenant aborder.

II – 4. 3. Ouverture des ateliers néoclassiques « féminins »

Si l'été 1785 est marqué par le déploiement de la polémique autour de l'augmentation du nombre d'artistes femmes, le Salon de l'année participe à l'entretien de la polémique, puisque Vigée-Lebrun et Labille-Guiard y exposent chacune une toile particulièrement marquante : la première montre, en effet, un grand portrait de la Reine qui contribue à l'associer davantage encore à une Marie-Antoinette très impopulaire[410] ; la seconde montre l'autoportrait singulier que nous avons évoqué un peu plus tôt, dans lequel elle se représente en « maître », en tenue d'apparat derrière son chevalet, en compagnie de deux de ses élèves – elle revendique ainsi à la fois son statut d'artiste reconnue mais également son activité d'enseignante mise en scène comme partie intégrante de son identité d'artiste et de nouvelle académicienne. Toutefois, ces deux toiles n'ont pas suscité autant de commentaires que le tableau phare de cette exposition – pourtant arrivé en retard et placé en un lieu peu favorable du Salon – le *Serment des Horaces,* de Jacques-Louis David.

Les *Horaces* :
l'hostilité à l'Académie avant l'opposition à la monarchie

Après les succès critiques remportés aux expositions précédentes, J.-L. David (cf. encadré biographique pp.186-188) avait convenu avec le comte d'Angiviller de consacrer, pour le Salon de 1785, une toile dans le style de l'iconographie traditionnelle et sentimentale de la vertu au service de l'État. Or David choisit une scène nouvelle pour illustrer ce thème : celle du passage de pouvoir, de la transmission aux jeunes, dans un contexte guerrier et tiré de l'histoire romaine (les trois frères Horace, choisis par les Romains pour défier les Curiaces, champions choisis par Albe, la rivale de Rome, jurent à leur père de vaincre ou de mourir). De plus, le peintre passe outre les précisions de la commande et consacre à ce nouveau sujet un

[410] L'affaire du collier de la Reine éclate au cours de l'été 1785, pendant le Salon. Voir par exemple l'article qu'y consacre Annie Duprat dans C. Delporte et A. Duprat (dir.), *L'événement. Images, représentation, mémoire*, Paris, Créaphis, 2004.

tableau beaucoup plus grand (donc plus cher) que prévu[411]. Enfin, David livre la toile en retard, alors que le Salon était déjà ouvert, créant ainsi l'événement. Le *Serment des Horaces* est une nouveauté non seulement sur le plan iconographique (on l'a vu), mais aussi sur le plan stylistique, en ce qu'elle pose les bases d'une nouvelle « manière », sobre, claire et épurée, jouant, en quelque sorte, le rôle de « manifeste » pour le néoclassicisme. **[Ill. 15]**
Thomas Crow décrit en détails la fascination provoquée par le tableau, en particulier parmi les peintres les plus jeunes qui, semble-t-il, envahissent le Salon et expriment bruyamment leur exaltation face à la toile[412]. Dans les publications autour de l'exposition, les louanges sont unanimes et imposent David comme le chef incontesté de l'École française. L'enthousiasme est particulièrement grand dans la « bohème littéraire » qui porte David au pinacle comme le « régénérateur » de la peinture française – celui qui met en pratiques les principes de La Font de Saint-Yenne dont cette frange de la critique s'était emparée – disqualifiant, dans le même mouvement, les autres peintres d'histoire de l'Académie. Toutefois, si, en 1785, les *Horaces* ne font l'objet d'aucune interprétation politique, la dégradation des relations de David avec J.-B. Pierre et, indirectement, avec d'Angiviller, dont il ne cesse de provoquer l'autorité, font des *Horaces* un tableau « anti-académique », en ce qu'il mettrait en évidence la médiocrité incarnée par l'Académie et, plus largement, par les choix de la Direction générale des Bâtiments. La réception du tableau ne se politise, en fait, clairement que dans un second temps, au tout début de la Révolution, lorsqu'au Salon de 1791, le *Serment des Horaces* est présenté au dessus du dessin du *Serment du Jeu de Paume,* qu'expose David pour la première fois[413]. Enfin, l'émergence d'une interprétation de la toile comme prélude à la chute de la monarchie, correspond au moment de l'engagement clair de David du côté des Jacobins, à partir de la fin de 1792, qui donne *a posteriori* un sens politique à l'œuvre[414].

Le retentissement des *Horaces* est tel que David devient *de facto* le porte-parole de la contestation à l'encontre de l'Académie, alors incarnée par le Premier peintre, Pierre, notoirement hostile à David et, pour cette raison, cible récurrente des pamphlets[415].

Or, comme Greuze l'avait fait près de vingt ans auparavant, le moment où David se pose à la fois en chef de l'École nationale et en « porte-parole » des opposants à l'Académie, est aussi celui qu'il choisit pour ouvrir un atelier réservé aux jeunes filles dans son appartement du Louvre – c'est-à-dire à quelques pas des locaux de l'Académie royale[416]. Il est impossible de savoir si la

---

[411] Le tableau des *Horaces* est presque deux fois plus grand que ce que la commande spécifiait. Or, non seulement la toile fut acceptée sans conditions, mais David obtint en outre les 6000 livres qu'il réclama finalement (au lieu des 4000 initialement prévues). Cf. T. Crow, *Painters and Public Life*, *op. cit.*, p.230.

[412] T. Crow, *Painters and Public Life*, *op. cit.*, p.211 *sqq.*

[413] P. Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques Louis David*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1983.

[414] Il serait impossible de donner ici l'intégralité des références qui traitent des *Horaces*. Outre les nombreuses biographies de David qui évoquent toutes la création et la réception de la toile, on n'évoquera donc que les descriptions qu'en font T. Crow (*Painters and Public Life*, *op. cit.* ; *L'atelier de David. Emulation et révolution*, Gallimard, Paris, 1997) ainsi qu'A. Boime (*Art in an Age of Revolution*, *op. cit.*, p.392 *sqq.*).

[415] Le triomphe de David est présenté par ses admirateurs comme celui de la vertu persécutée sur la jalousie et l'intrigue, incarnées par le Premier Peintre. Celui-ci est, en effet, la cible des pamphlets qui le présentent comme un autocrate, peintre médiocre et jaloux du talent de ses confrères (T. Crow, *Painters and Public Life*, *op. cit.*, pp. 229-230).

[416] David connaissait assurément Greuze, en dépit de leur différence d'âge : non seulement ils étaient voisins au Louvre, mais ils fréquentaient en outre les mêmes personnes. Par exemple, David entre à la Loge des Neuf Sœurs dans les années 1780, loge dont Greuze était membre depuis plusieurs années (J. Lindsay, *Death of the Hero: French*

concomitance de ces deux événements dans la trajectoire de David (l'exposition des *Horaces* et l'ouverture de son atelier de femmes) est volontaire ou s'il s'agit plus simplement d'une coïncidence, de même qu'on ne peut affirmer si, lorsqu'il prend la décision d'enseigner aux jeunes filles dans son atelier, David est influencé par la polémique qui, précisément au même moment, agite le monde de l'art sur l'opportunité ou non de former les femmes aux professions artistiques. Il reste néanmoins difficile de ne voir qu'un pur hasard dans le fait que la conception et l'exposition par David des *Horaces* dans un contexte de ressentiment de plus en plus manifeste envers Pierre et d'Angiviller, l'Exposition de la Jeunesse qui provoque le grand débat sur la peinture du nu par les femmes et l'accueil par David de quelques élèves femmes dans un atelier spécifique où se pratique le dessin du nu, ont lieu en moins d'un an. Nous allons voir que David n'accueille, au départ, que peu de jeunes filles dans son atelier et qu'il ne le fait d'abord que dans un cadre amical. En réalité, David avait déjà eu deux élèves femmes avant même 1785 : on sait, en effet, grâce à la correspondance de Mme de Vandeul (la fille de Diderot) qu'au début des années 1770, lorsque le jeune David, alors en apprentissage chez Vien, s'installe au Louvre chez son protecteur, Michel-Jean Sedaine, il donne alors, à la demande de ce dernier, des cours de dessin et de peinture aux sœurs Guéret, orphelines de père et sans ressources, que Sedaine avait accueillies chez lui[417]. A ce moment, les leçons de David relèvent entre autres non seulement d'une action charitable, mais surtout d'un échange de services entre le jeune peintre et son protecteur[418]. En 1785, la situation est un peu différente, puisque David, peintre désormais extrêmement populaire, consacré par l'Académie (lauréat du Grand Prix en 1774 et, de retour de Rome, reçu durant l'été 1783, soit quelques mois après Labille-Guiard et Vigée-Lebrun), est à un moment de sa carrière où il n'est *a priori* plus redevable à personne. Son atelier « masculin » commence à accueillir plusieurs dizaines d'élèves (dont certains extrêmement prometteurs, tels Hennequin, Girodet ou Gros), ce qui en fait un des ateliers les plus courus de Paris. Surtout, les résultats de son enseignement sont officiellement reconnus lorsque son élève favori, Jean-Germain Drouais, remporte le Grand Prix de 1784. Entre la fin de 1785 et le début de 1786, il

---

Painting from David to Delacroix, London, Studio, 1960, p.43). De plus, du point de vue strictement artistique, N. Bryson (*Tradition and Desire: From David to Delacroix*, New York, Cambridge University Press, 1984, pp.54-62) distingue, dans le *Bélisaire* de David, plusieurs emprunts stylistiques à Greuze, au point qu'il estime que cette toile est, à plusieurs niveaux, un hommage direct au *Septime Sévère* et, plus largement, au style de Greuze.

[417] T. Crow, *L'atelier de David*, *op. cit.*, p.18). Cf. sur ce point, notre article S. Sofio, « La vocation comme subversion : artistes femmes et anti-académisme dans la France révolutionnaire », *Actes de la recherche en sciences sociales,* n°168 « Vocations artistiques », 2007, pp. 34-49.

[418] M. Vidal, « The other atelier. Jacques-Louis David's female students », in Hyde (Melissa), Milam (Jennifer) (eds), *Women, Art and the Politics of Identity in XVIIIth Century France*,Ashgate, Aldershot, 2003, p.239.

prend comme élèves trois jeunes filles : Marie-Guillemine et Marie-Elisabeth Laville-Leroulx, deux sœurs de respectivement 17 et 15 ans, et une certaine Mlle Duchosal, dont on ignore à peu près tout, sinon que, comme l'aînée des sœurs Laville-Leroulx, elle est d'abord passée par l'atelier de Vigée-Lebrun. Dans une lettre écrite au comte d'Angiviller, René Laville-Leroulx, le père des deux jeunes artistes, alors directeur des Salines du Roi, explique les circonstances dans lesquelles il a été amené à les placer chez David :

> « Je sers l'administration depuis 23 ans et différentes circonstances ayant altéré ma fortune au lieu de l'augmenter, j'ai vu avec plaisir, monsieur le Comte, que les dispositions de mes enfants pour les arts les dédommageraient du bien que je n'aurais pu leur conserver qu'en manquant à mes devoirs. Ma fille aînée a été placée dans l'atelier de Mme le Brun, et la cadette recevait des conseils de M. David avant son départ pour Rome. Mme Le Brun devait faire abattre l'atelier où ma fille travaillait, j'ai trouvé dans l'amitié de M. et de Mme David une ressource très importante, et, comme il n'était pas possible que M. David se déplaçât, il m'a permis d'envoyer chez lui mes enfants ; ce qu'il a fait par amitié pour moi, il l'a fait par déférence pour Mlle Duchosal, autre élève de Mme Le Brun, qui s'est chargée de la reprendre, ainsi que ma fille, lorsque son bâtiment serait achevé. Il ne s'est agi dans cet arrangement d'aucune convention d'intérêt, et le service que m'a rendu M. David est absolument gratuit. Non seulement, monsieur le Comte, mes enfants sont hors de toute communication avec les élèves de l'autre sexe ; mais encore la place qui leur a été donnée est au dessus de l'atelier de M. David, qui a seul la clef de communication. Elles sont toujours trois, et leur est défendu de venir lorsqu'une d'elles est incommodée ou a besoin de s'absenter. »[419]

D'après M. Laville-Leroulx, son aînée et Mlle Duchosal auraient été contraintes de quitter Vigée-Lebrun à la suite de travaux que celle-ci avait entrepris dans son atelier – vu le peu de goût que la portraitiste affirme avoir pour l'enseignement, on peut se demander si ces travaux ne sont pas qu'un prétexte pour fermer son atelier d'élèves sans avoir à en subir les conséquences négatives sur sa réputation, avoir des élèves étant, dans la conception académique de l'activité artistique, partie intégrante de la profession de peintre[420]. Contraint de trouver un autre professeur pour sa fille aînée, René Laville-Leroulx accepte donc la proposition que lui fait son ami David, de prendre chez lui les anciennes élèves de sa consœur de l'Académie. Une quatrième élève rejoint

---

[419] Lettre de René Laville-Leroulx au comte d'Angiviller, datée de l'été 1787, citée in J. Guiffrey, « Ecoles de demoiselles dans les ateliers de David et de Suvée au Louvre », N*ouvelles Archives de l'art français,* III, 1874-1875, pp.394-402.

[420] A propos de l'enseignement, Vigée-Lebrun explique dans ses *Souvenirs* (*op. cit.*, t. I, 1835, p.52) qu'en raison de son jeune âge, « il m'était difficile de leur [ses élèves] imposer beaucoup, et cet inconvénient, joint à l'ennui de devoir revenir à l'a b c de mon art en corrigeant des études me fit renoncer bien vite à tenir cette école. » A l'époque, pourtant, la portraitiste avait, apparemment, promis de reprendre ses élèves dès ses travaux achevés (si l'on en croit René Laville-Leroulx), ce qu'elle ne fit jamais.

alors les trois nouvelles apprenties du peintre des *Horaces* : Marie-Anne Paulze, épouse de Laurent Lavoisier, qui à 28 ans, souhaite prendre des cours de dessin et de peinture dans le but d'aider son mari en représentant les expériences scientifiques que mène celui-ci[421]. David installe alors les quatre jeunes femmes dans une pièce au-dessus de son propre atelier, au sein du palais du Louvre.

Jacques-Louis David (1748-1825)
(I) Le « régénérateur des arts » 1748-1789

Figure centrale du monde des arts pendant presque quarante ans tant à travers son œuvre – qui a formalisé le néoclassicisme français – qu'à travers son activité d'enseignant, son engagement politique pendant la Révolution et son influence déterminante dans l'histoire institutionnelle des arts, David a suscité une abondante bibliographie[422].

Jacques-Louis David est le fils de Maurice David, un marchand spécialisé dans le commerce du métal, et de Marie-Geneviève Buron, fille d'un maître maçon[423]. Issu d'une famille aisée sans être riche, Maurice David parvient néanmoins à acheter un office, espérant que son fils pourrait accéder à la noblesse de robe. Mais, alors que David est âgé de neuf ans, son père meurt dans un duel (une pratique clairement liée à

---

[421] En 1993, on a redécouvert, dans les collections du musée des Arts et Métiers, deux dessins de Mme Lavoisier, datant du temps de sa formation auprès de David : un dessin à la pierre noire, représentant un buste d'Antinoüs d'après une étude de plâtre, et un nu masculin de dos, à la sanguine **[Ill. 16]**. Sur le premier, on peut lire, de la main de David, « Fort bien, fort bien, fort bien, David » ; sur l'autre, « Jusqu'à présent je suis on ne peut plus content. David, ce 2 mars 1786. » Sur Mme Lavoisier, voir M. Pinault-Sorensen, « Madame Lavoisier, dessinatrice et peintre » *La Revue du Musée des Arts et Métiers*, n°6, mars 1994, p.23-25 ; J. G. Ruelland, « Marie-Anne Pierrette Paulze-Lavoisier, comtesse de Rumford (1758-1836) : lumière surgie de l'ombre » *Dix-huitième siècle,* 36, 2004, pp.99-112 ; R. Hoffmann, « Mme Lavoisier » *American Scientist*, vol.90, n°1, janv-fév 2002.

[422] Plusieurs études ont été publiées sur l'œuvre et le parcours du peintre dans les décennies qui ont suivi sa mort, fondées sur des documents (des lettres surtout) aujourd'hui disparus et les témoignages de contemporains ayant connu le peintre. Citons celle du critique P.-A. Coupin, *Essai sur J.L. David : Peintre d'histoire, Ancien membre de l'Institut, Officier de la Légion-d'Honneur*, Renouard, Paris, 1826 ; celle de Miette de Villars, *Mémoires de David : peintre et député à la Convention*, Paris, 1850 ; É.-J. Delécluze, *Louis David, son école et son temps*, Didier, Paris, 1855, ainsi que la biographie rédigée par le petit-fils du peintre : J.-L. J. David, *Le peintre Louis David (1748-1825) : Souvenirs et documents inédits*, Victor Havard, Paris, 1880. Pour l'époque contemporaine, parmi les travaux les plus importants, on peut citer J. Lindsay, *Death of the Hero…*, *op. cit.* ; A. Schnapper, *David* : *Témoin de son temps*, Office du Livre, Fribourg, 1980 ; N. Bryson, *Tradition and Desire…*, *op. cit.* ; R. Michel et M.-C. Sahut, *David, l'art et le politique*, Gallimard, coll. « Découvertes », Paris, 1988 ; W. Roberts, *Jacques-Louis David, Revolutionary Artist: Art, Politics, and the French Revolution*, Univ. Of North Carolina Press, 1992 (1989) ; A. Brookner, *Jacques-Louis David*, Armand Colin, Paris, 1990 ; R. Michel (dir.), *David contre David* (Actes du colloque, déc. 1989), Paris, La Documentation Française, 1994 ; T. Crow, *L'atelier de David…*, *op. cit.* ; P. Bordes, *Le Serment…*, *op. cit.* ; *David, Empire to Exile*, Yale University press, New Haven, 2005. On peut également mentionner le recueil de critiques établi par R. Verbraeken, *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et la postérité*, Léonce Laget, Paris, 1973.

[423] Sauf mention contraire, l'essentiel des données de cet encadré proviennent des biographies très complètes proposées par A. Schnapper (*David* : *Témoin de son temps…*, *op. cit.*) et J. Lindsay (*Death of the Hero…, op. cit.*).

cette aspiration à un mode de vie aristocratique qui semble le caractériser). Grâce à ses deux oncles architectes (dont l'un est membre de l'Académie d'architecture et anobli en 1769), le jeune J.-L. David reçoit une éducation de grande qualité, au Collège des Quatre Nations, pour qu'il puisse faire les études de droit qui le feront entrer dans la magistrature – conformément aux souhaits de son père. Mais David est handicapé par un léger bégaiement, ce qui l'empêche de suivre cette voie[424]. En revanche, il se révèle doué pour le dessin. Il suit donc des cours à l'École de l'Académie de Saint-Luc pendant quelques mois, avant d'être présenté à François Boucher (1703-1770) (qui est alors Premier peintre du Roi). Celui-ci se trouve, en effet, être le cousin de sa grand-mère. Mais Boucher, qui n'enseigne plus, recommande David à Joseph-Marie Vien (1716-1809).

Pendant ses études chez Vien, les oncles du jeune peintre le confient au dramaturge Michel-Jean Sedaine (1719-1797) qui le loge chez lui, au Louvre. Sedaine est orphelin d'un maître maçon, commence comme tailleur de pierre et obtient la protection de Desmaisons (l'oncle anobli de David) pour étudier l'architecture. Cependant, Sedaine finit par se tourner vers l'écriture et obtient le poste de secrétaire de l'Académie royale d'architecture. C'est lui qui fait l'éducation de David en matière culturelle, qui l'initie à la musique (David est un violoniste accompli) et l'introduit dans les cercles intellectuels de la capitale.

A 18 ans, J.-L. David entre à l'École de l'Académie et tente le Grand Prix quatre ans plus tard (1770), contre l'avis de son maître qui ne l'estime pas prêt. Il échoue. L'année suivante, il est en concurrence avec Suvée qui lui est préféré, en raison de son âge[425]. Il échoue à nouveau en 1772. Pour David, ces tentatives ratées sont d'autant plus injustes qu'il est, à chaque fois, parvenu en tête des favoris pour être finalement éliminé en dernière instance, au prétexte de son jeune âge. Ce désaveu de l'Académie l'éprouve tant qu'il tente de se suicider en cessant de s'alimenter. Il tente à nouveau le Grand Prix en 1773 : cette année, il n'est même pas classé, mais il obtient sa première commande grâce à Sedaine et à son ami (et voisin) Fragonard qui lui confie la décoration, que lui-même ne peut assurer, de l'hôtel de « la Guimard », célèbre danseuse de l'Opéra. David finit par emporter le Grand Prix l'année suivante, à 26 ans. Il part peu après pour l'Académie de France à Rome, en compagnie de Vien, son maître, qui venait d'y être nommé directeur. En Italie, il fait plusieurs rencontres décisives pour la suite de sa carrière (dont celle de Dominique Vivant Denon (1747-1825) un diplomate amateur d'art et graveur). Et surtout, à Rome, David, encore marqué par le style rococo, fréquente les cercles « anticomanes » et découvre l'esthétique épurée du classicisme.

A son retour à Paris, David ouvre un atelier d'élèves. En Italie, David avait rencontré un riche architecte, Charles-Pierre Pécoul, proche du comte d'Angiviller et probablement connu de ses oncles. Grâce à Pécoul, le peintre obtient un logement et un grand atelier au Louvre. Il en épouse la fille, peu après, en 1782 – elle a 17 ans (il en a le double) et 50 000 livres de rente. Le couple David, logé gratuitement au palais du Louvre, se trouve ainsi doté de revenus extrêmement confortables. Ainsi, dès cette époque, alors qu'il entre tout juste à l'Académie royale[426], David ne manque pas de commandes[427]. En outre, ses propres succès au Salon et ceux de ses disciples au Grand Prix lui attirent de plus en plus d'élèves : au milieu des années 1780, il en a déjà plus d'une quarantaine[428]. Riche et reconnu, le peintre âgé d'à peine 35 ans, a

---

[424] Ce défaut d'élocution est probablement lié à la déformation de la joue du peintre, due à une blessure mal guérie dans sa jeunesse (W. Roberts, *Jacques-Louis David, op. cit.,* p.23). **[Ill. 35]**

[425] David, encore jeune, pouvait attendre un peu, tandis que Suvée, de cinq ans plus âgé, en était à sa cinquième tentative au Grand Prix.

[426] Il est reçu en août 1783, quelques mois après Labille-Guiard et Vigée-Lebrun.

[427] Rappelons, en effet, combien les relations d'un peintre avec le monde des architectes pouvaient être bénéfiques, en ces temps de *boom* immobilier dans la capitale, les architectes étant souvent ceux qui présentent au commanditaire des candidats possibles pour la décoration de leur nouvelle résidence.

[428] Pour l'analyse des relations complexes de rivalité, d'affection et de dépendance mutuelle qui relient David à ses élèves masculins et sont une partie intégrante de ses méthodes pédagogiques, voir T. Crow, *L'Atelier de David, op. cit.* De même, Anne Lafont revient sur l'aide que David a pu apporter à la plupart de ses élèves, notamment en leur faisant obtenir des commandes, même si tous n'en ont pas tiré le même profit (A. Lafont, « Les stratégies

manifestement de plus en plus de mal à supporter l'autorité du directeur des Bâtiments et du Premier peintre, envers qui il prend une attitude provocante. L'exposition du *Serment des Horaces* en fait le chef de l'École nationale, tandis que ses toiles réunissent (comme seuls les tableaux Greuze l'avaient fait vingt ans auparavant) à la fois les suffrages des amateurs et des cercles cultivés, et ceux des fractions plus populaires du public, lectrices d'une critique produite par la « bohème littéraire » qui, peu à peu, se politise.
Après la mort de Jean-Germain Drouais, son élève favori, en 1788, David se rapproche progressivement du cercle libéral dit de Saint-Leu, du nom de la demeure du duc d'Orléans, futur Philippe-Égalité, qui a alors pour maîtresse la gouvernante de ses enfants, Mme de Genlis, qui devient une amie proche de David. C'est dans ce réseau qu'il rencontre André Chénier, un homme de lettres alors très hostile au régime et qui est, selon Philippe Bordes, à l'origine de la conversion du peintre à la politique, dans les années qui précèdent la Révolution[429].

Contrairement aux apprenties peintres de l'atelier de Labille-Guiard, les jeunes filles qui intègrent l'école de David semblent toutes issues des fractions les plus privilégiées de la bourgeoisie, proches du pouvoir politique ou financier : les sœurs Laville-Leroulx sont les filles du directeur des Salines du Roi, nommé adjoint à l'Administration des Fermes Générales en 1782, et Mme Lavoisier est fille d'un parlementaire et épouse d'un fermier général. L'enseignement que David leur délivre est, semble-t-il, gratuit. Le grand portrait du couple Lavoisier peint par David en 1788 a ainsi été payé 7000 livres, ce qui est une somme si considérable que l'on peut aisément imaginer qu'elle représentait une sorte de « salaire » pour les cours de David[430]. Par la suite, jusqu'à son emprisonnement lié aux événements de Thermidor (juillet 1794), des élèves femmes intègrent régulièrement son atelier. C'est le cas, dès avant le déclenchement de la Révolution, d'Adélaïde-Louise Piscatory, fille d'un banquier marseillais, qui vient y perfectionner son dessin[431]. D'autres s'y ajoutent, que l'on retrouve exposantes aux Salons révolutionnaires dans les années 1790, telles une certaine Mlle Huin dont on ne sait quasiment rien[432], Constance Blondelu (ép. Charpentier), Jeanne Gabiou (ép. Chaudet), Marie-Denise Lemoine (ép. Villers, dite « Nisa »)[433]. David donne

---

marchandes des élèves de David pendant la Révolution » in M. Preti-Hamard et Philippe Sénéchal (dir.) Collections et marché de l'art en France 1789-1848, Rennes, PUR/INHA, 2005, pp.113-130)

[429] P. Bordes (*Le Serment du Jeu de Paume, op. cit.*) insiste sur la politisation très progressive du peintre, qui reste proche des libéraux jusque dans le cours de l'année 1792, lorsqu'il s'inscrit au Club des Jacobins. La suite de la trajectoire de David, pendant et après la Révolution est exposée dans un second encadré, pp. 226-228.

[430] M. Vidal, « « The other atelier », *op. cit.*, p.247. M. Pinault-Sorensen (« Madame Lavoisier », *op. cit.*, p.25) précise, pour comparaison, que Berthollet, comme directeur des teintures aux Gobelins – un emploi qui était considéré le mieux rémunéré en France, pour un chimiste – touchait 6000 livres par an.

[431] Adélaïde Louise Piscatory (1765-1843) a épousé Claude de Pastoret (futur marquis de Pastoret) en 1789, avocat et homme de lettres, ministre de l'Intérieur en 1791.

[432] Aux lettres que David envoie à Mme Huin, la mère de son élève, on la devine cependant d'un milieu social relativement élevé (cf. R. Peyre, « Quelques lettres inédites de Louis David et de Mme David », *La chronique des arts et de la curiosité,* n°11, 1900).

[433] Nous reviendrons sur la trajectoire de quelques unes de ces artistes dans la troisième partie de ce travail.

également des leçons à la fille de son ami, Alexandre Lenoir, le futur conservateur du Musée des monuments français[434].

Après l'exposition des *Horaces,* le bras de fer se poursuit entre David d'une part, et Pierre et d'Angiviller d'autre part, d'autant que l'atelier d'élèves du peintre (du moins, sa section masculine), qui accumule les honneurs au Salon ou au Grand Prix, devient paradoxalement de plus en plus autonome vis-à-vis de l'autorité de l'Académie ou de la Direction des Bâtiments. Rassemblant les jeunes artistes les meilleurs du moment, l'atelier de David exerce une domination sans partage sur le monde de l'art. Pendant toute la deuxième moitié des années 1780, les élèves de David sont systématiquement récompensés au concours du Grand Prix[435]. Or, ces succès sont préparés dans un contexte de dénigrement permanent de l'enseignement académique traditionnel par le maître :

> « Malgré leurs succès à ces concours, David recommandait sans cesse à ses élèves de fuir les traditions académiques qui enlèvent à l'artiste toute originalité pour lui mettre dans les doigts des formules toutes faites, empruntées le plus souvent aux époques de décadence et de mauvais goût (…). Aussi David professait déjà pour l'enseignement de l'Académie l'aversion qu'il conserva toute sa vie, et, se rappelant la peine qu'il avait eue à perdre la trompeuse facilité qu'il avait acquise dans les écoles, il s'efforçait de préserver ses disciples de cette éducation détestable, de ce 'virus' qui laisse des traces indélébiles dans toutes les productions d'une artiste. 'L'Académie, leur disait-il, est comme la boutique d'un perruquier, on ne peut en sortir sans avoir du blanc à son habit.' »[436]

Il n'est donc guère étonnant de voir les élèves de David se considérer comme une élite, et se comporter en tant que telle. Lorsque le Grand Prix est décerné à Drouais, en 1784, ses condisciples le portent en triomphe. « L'enthousiasme excessif de la communauté de jeunes artistes pour l'un des leurs, et la prétention de décerner d'eux-mêmes les récompenses, exaspérèrent les membres de l'Académie. »[437] Aussi Pierre et d'Angiviller rappellent régulièrement les élèves de David à l'ordre, menacent d'expulsion les récalcitrants et instaurent l'interdiction de se rassembler lors de l'annonce des résultats du Prix[438]– nous reviendrons sur ces événements et

---

[434] A. Lenoir, « Mémoires. David. Souvenirs historiques » *Journal de l'Institut historique,* 1835, III, 2e année, p.4.

[435] Fabre est Grand Prix en 1787, Girodet est second Grand Prix en 1788 puis premier en 1789, avec Gérard à la deuxième place et, la même année, des médailles sont accordées à Gros, Isabey, Debret et Harriet. Cette domination de l'atelier de David se poursuit même au-delà de la Révolution, jusque sous l'Empire.

[436] J.-L.-J. David, *Le peintre Louis David*…, *op. cit.*, p.57.

[437] A. Lafont, *Girodet*, Paris, RMN, 2005, pp.22-23 ; T. Crow, *L'atelier de David*, *op. cit.*, pp.37-38.

[438] Le Directeur général des Bâtiments est contraint de réitérer ces interdictions l'année suivante, au moment de la distribution des Prix, des « troubles » dus à des « attroupements » ainsi qu'à « plusieurs indécences », étant rapportés par le secrétaire de l'Académie en 1785 (A. de Montaiglon *Procès-verbaux*, *op. cit.*, tome IX, p.262).

sur le personnage de Drouais un peu plus loin. David lui-même est freiné dans ses ambitions : candidat au professorat dans la « Petite pension des arts » en 1784 puis au directorat de l'Académie de France à Rome en 1787, il est refusé dans les deux cas[439]. En 1789, la direction des Bâtiments demande à David non seulement de ne pas exposer le *Portrait d'Antoine Laurent Lavoisier et de sa femme* qu'il avait réalisé l'année précédente en raison des soupçons qui pèsent alors sur Lavoisier, en tant que « régisseur des poudres et salpêtres »[440], mais encore d'effacer les têtes des fils de Brutus plantées sur des piques que le peintre avait rajoutées au dernier moment dans le fond de son tableau *Les licteurs rapportent à Brutus les corps de ses fils* – deux demandes, auxquelles David consent, mais qu'on ne manque pas alors d'interpréter, dans les milieux révolutionnaires, comme un acte de censure[441].

Dans le cadre de cette hostilité patente, l'ouverture d'un atelier féminin à quelques pas de l'Académie, par David, le peintre le plus contestataire de l'autorité académique et en même temps le chef objectif de l'École nationale, constitue, pour le comte d'Angiviller, une provocation qu'il ne peut ignorer. Il écrit donc à David, au début de l'été 1787, pour lui demander de renvoyer ses élèves de sexe féminin qui, lui a-t-on dit, étaient mélangées aux élèves de sexe masculin. Une nouvelle fois, plus que l'enseignement délivrée aux femmes en soi, c'est la mixité qui fait craindre aux autorités la débauche et la subversion. David répond à d'Angiviller le 22 juillet pour défendre l'honneur de ses protégées et de son atelier :

> « Monsieur le Comte,
> Les dispositions que contient la lettre que vous m'avez fait l'honneur de m'écrire, en concernant les artistes qui ont pu faire dans leurs ateliers un mélange d'élèves des deux sexes, m'ont paru être étrangères à ce qui me regarde personnellement, et j'ai reconnu plus particulièrement votre intention dans le post-scriptum. J'ai en dépôt chez moi trois demoiselles, élèves de Mme Le Brun, et qui doit les reprendre lorsque son bâtiment sera fini ; elles sont absolument éloignées de l'atelier de mes élèves, avec lequel elles n'ont aucune communication, et avec lequel il est impossible qu'elles communiquent ; leurs mœurs sont irréprochables, et je suis persuadé que, quelque active que soit la calomnie, elle n'a pu porter atteinte à la justice que leur conduite mérite, conduite sans laquelle je me serais trop respecté moi-même pour les garder un instant. Elles appartiennent à des parents dont la réputation est établie de la manière la plus honorable, et c'est à cette seule considération que je me suis attaché pour rendre un service passager, gratuit et tendant à maintenir d'heureuses dispositions. S'il existe quelqu'abus dans le Louvre et qui soient contraires à la décence, on ne peut

---

[439] Lafont, *op. cit.*

[440] Accusé (à tort) d'envoyer de la poudre aux contre-révolutionnaires, Lavoisier fait l'objet d'une émeute le 6 août 1789, au cours de laquelle il échappe de peu à la mort (A. Schnapper, *David : Témoin de son temps*, Office du Livre, Fribourg, 1980, p.189).

[441] P. Bordes, *Le Serment*, *op. cit.*, p.27 ; R. Michel, M.-C. Sahut, *David, l'art et le politique*, Gallimard, coll. « Découvertes », Paris, 1988, p.51.

> qu'applaudir à votre surveillance et aux motifs respectables qui la dirigent ; mais votre volonté n'est pas sans doute que des personnes bien nées, très sages, aient un sort commun avec celles dont la conduite vous a été présentée comme coupable. Je n'ai aucun intérêt à défendre des élèves qui ne font chez moi qu'un passage, mais je connais combien l'honneur est cher à un sexe dont il est le principal ornement, et je me fais un devoir scrupuleux de vous dire la vérité. Si je ne jouissais pas auprès de vous, Monsieur le Comte, de la considération dont vous daignez m'honorer, il me serait facile de détruire tout doute en recourant aux renseignements fidèles que M.d'Hancarville pourrait vous donner ; il connaît le lieu où j'ai placé les jeunes demoiselles, auxquelles je donne mes conseils, et elles y sont en quelque sorte prisonnières. (…) David. »[442]

Les arguments du peintre, pour défendre son atelier féminin, sont de deux ordres : d'une part, ses élèves, issues de la meilleure société, sont vertueuses ; d'autre part, elles ne sont pas en contact avec les jeunes hommes de son atelier masculin. En outre, explique-t-il, elles ne sont là qu'« en dépôt » et retourneront bientôt chez leur premier maître – David le croit-il vraiment, lui qui omet de mentionner Mme Lavoisier et les autres élèves qui sont venues directement à lui ? En outre, les dessins – récemment retrouvés – de nus masculins exécutés par l'épouse du chimiste, permettent d'affirmer que l'étude du nu faisait bien partie du programme d'enseignement suivi au sein de l'atelier féminin de David, ce qui pourrait constituer une raison supplémentaire pour d'Angiviller de rappeler le peintre des *Horaces* à l'ordre moral et académique[443]. Nous ne pouvons savoir si le dessin d'après le modèle nu se pratique alors effectivement dans la section féminine de son atelier – on est néanmoins sûr qu'il se pratique dans la section masculine. Or, contrairement à l'affirmation de David selon laquelle les demoiselles de son atelier y seraient « en quelque sorte prisonnières », il semble au contraire, si l'on se fie à un témoignage contemporain, que les jeunes filles, le plus souvent seules dans l'atelier (David devant se partager entre son propre travail, le suivi de ses élèves hommes et celui de ses élèves femmes) jouissent d'une certaine liberté de mouvement, pouvant sortir à leur guise de la pièce où elles travaillent pour aller dans l'atelier du

---

[442] Lettre de David à d'Angiviller, 22 juillet 1787, reproduite in Guiffrey « Écoles de demoiselles dans les ateliers de David et de Suvée au Louvre », *Nouvelles Archives de l'art français,* III, 1874-1875, pp.394-402.

[443] Il est difficile de dire si ces académies ont été réalisées d'après un modèle vivant, ou d'après une gravure ou un dessin du maître. La première hypothèse est envisageable, toutefois, notamment si l'on fait le rapprochement avec les dessins de nus masculins retrouvés par Vivian Cameron (*Women as Image and Image-makers in Paris during the French Revolution*, Ph.D thesis, Yale University, 1984, pp.76-78), dont on sait qu'ils ont été exécutés par une autre artiste femme – Pauline Auzou (1775-1835) – et que l'on peut dater de la même époque (fin des années 1780-début des années 1790). **[Ill. 4]** Auzou a été élève d'un autre académicien néoclassique, de la même génération que David, J.-B. Regnault. Or, d'après les dessins (aujourd'hui conservés dans une collection particulière), Cameron constate que l'homme nu qui est représenté, portait manifestement un cache-sexe, ce qui confirme non seulement qu'il s'agirait bien d'un dessin d'après le modèle vivant, mais aussi que les modèles n'étaient pas complètement nus, ainsi que l'affirme Renou dans l'article de 1785 précédemment évoqué.

maître, où se trouvent toujours quelques élèves hommes. Ainsi Alexandre Lenoir, ami du peintre qui enseigne également le dessin à sa fille, rappelle, dans ses Mémoires, une anecdote à ce sujet :

> « Mademoiselle Leroux-Laville (…) travaillait avec ses compagnes dans un atelier voisin de celui de David, qui alors peignait le *Supplice des enfants de Brutus*. Il venait d'esquisser la tête d'une jeune fille de Rome : mécontent de son trait, il s'absente pour rafraîchir son imagination. Mlle Leroux-Laville entre dans l'atelier du peintre, et, prenant étourdiment le crayon qu'il avait abandonné, elle achève de tracer la tête que David avait laissée imparfaite. David rentre et la surprend occupant sa place… 'Fort bien, mademoiselle,' dit-il. Quelle fut la surprise et la confusion de l'élève !… Cependant le grand homme approche d'elle avec bonté. 'Voyons si vous avez mieux réussi que moi ?…oui, l'ensemble est bon, le trait est bien, mais c'est une Grecque.' Il prend son crayon et, traçant entièrement cette tête telle qu'elle est dans le tableau : 'Voilà une Romaine, ajoute-t-il ; que cette tête, mademoiselle, vous serve de leçon !' »[444]

Si cette anecdote ne doit pas forcément être prise au pied de la lettre, elle constitue toutefois un témoignage de la familiarité que David a pu instaurer entre lui et ses élèves des deux sexes – une familiarité qui semble d'ailleurs beaucoup plus profonde que celle qui règne alors dans l'atelier masculin du peintre, où la compétition est soigneusement entretenue par le maître entre ses disciples[445]. Plus généralement, dans un palais aussi fréquenté que l'était alors le Louvre, il est absurde d'imaginer qu'élèves hommes et femmes ne se croisaient jamais. En outre, certains ont pu se fréquenter assez régulièrement pour que deux d'entre eux se fiancent : François Gérard et la cadette des sœurs Laville-Leroulx[446]. Mais, en dépit des arguments avancés par David, toutefois, le Directeur général confirme son ordre dans une seconde lettre[447]. Le peintre des *Horaces* est donc

---

[444] A. Lenoir, « Mémoires. David. Souvenirs historiques. », *Journal de l'Institut historique,* 1835, III, 2e année, p.4.

[445] T. Crow, *L'atelier de David*…, *op. cit.*

[446] M.-J. Ballot, *La Comtesse Benoist, l'Émilie de Demoustier 1768-1826*, Paris, 1914. Les fiançailles sont rompues peu après et Élisabeth Laville-Leroulx épouse finalement Dominique Larrey (le futur chirurgien de la Grande Armée) en 1794. D'autres couples, plus ou moins durables, se sont formés entre élèves hommes et femmes, autour de l'atelier de David. En 1799, à 19 ans, Lucile Messageot (dont on ignore si elle était élève de David ou de Guérin ou des deux, mais dont on sait qu'elle étudiait alors au Louvre) donne naissance à une fille : le père est Jean-Pierre Franque, un fils de berger du Jura, dont l'éducation artistique avait été officiellement confiée à David par l'Assemblée nationale ; les jeunes parents vivent en « union libre » dans le cadre de ce qu'on appela la « secte des Barbus » pendant près de trois ans avant de se marier en 1802 (cf. G. Levitine, *The Dawn of Bohemianism. The Barbu rebellion and primitivism in neoclassical France*, University Park & London, Pennsylvania State Univ. Press, 1978). De même, dans les toutes premières années de l'Empire, le jeune Jean-Dominique Ingres (élève de David) est fiancé à Julie Forestier, élève de Jean-Baptiste Debret (cousin et lui-même élève de David) (H. Lapauze, *Le Roman d'amour de M. Ingres*, Paris, P. Laffitte, 1910).

[447] J. Guiffrey, « Ecoles de demoiselles dans les ateliers de David et de Suvée au Louvre », N*ouvelles Archives de l'art français,* III, 1874-1875, p.395.

contraint d'obéir : en renvoyant les jeunes filles, il leur propose néanmoins de continuer d'être leur professeur en déplaçant simplement les cours chez l'une d'elles[448].

Enfin, parallèlement à cet échange de lettres entre David et le Directeur général des Bâtiments, ce dernier, pour ne pas alimenter davantage les rumeurs de persécution à l'encontre du peintre, prend soin d'adresser la même demande à un autre académicien – dont on apprend donc, par la même occasion, qu'il enseignait, lui aussi, à des jeunes femmes dans son atelier du Louvre. Il s'agit du peintre Joseph-Benoît Suvée, né à Bruges, lauréat du Grand Prix en 1771 devant David, grâce à une entorse faite au règlement de l'Académie[449]. **[Ill. 31]** Autre représentant de cette génération de peintres d'histoire qui participent au renouveau du « grand genre » au sein de l'Académie par un retour aux sources classiques et à l'inspiration antique, Suvée s'applique durant toute sa carrière à justifier cette consécration académique qui n'aurait pas dû être, ce qui le met dans une position singulière par rapport à ses confrères et explique sans doute son adhésion plus grande à l'institution, ainsi que la haine que lui voue David tout au long de sa vie[450]. Le fait qu'il reçoive des femmes dans son atelier semble alors paradoxal : il peut être expliqué néanmoins par deux éléments. Le premier est l'amitié qui le lie à son ancien maître, Jean-Jacques Bachelier, le fondateur de l'École gratuite de dessin qui songe alors à ouvrir une autre École pour les filles. On peut donc penser que la socialisation artistique de Suvée auprès de lui, l'ait « sensibilisé » à la question de la nécessité d'offrir aux femmes des possibilité d'apprendre le dessin pu l'amener. Le second élément – et sans doute le plus décisif – est lié au mariage de Suvée avec Charlotte-Louise Rameau, qui était elle-même peintre et pouvait donc se charger de la tutelle de leurs élèves femmes. Contrairement à David, Suvée, de plus, ne fait pas partie du groupe des contestataires de l'Académie et entretient des relations tout à fait amicales avec le Directeur général des Bâtiments. Sa réponse à la réprimande du comte d'Angiviller est d'autant plus abasourdie que le Directeur

---

448 R. Peyre, « Quelques lettres inédites… », *op. cit.*, p.97. Grâce au témoignage d'Étienne Delécluze sur le fonctionnement de l'atelier de David, on sait que le peintre reçoit à nouveau des élèves féminines dans son atelier à son retour d'emprisonnement, en 1796. Delécluze lui-même passe plusieurs à dessiner en compagnie de la jeune Mme de Noailles, dans l'atelier du Louvre. (*David, son école et son temps,* Paris*,* Macula, 1983 (1855), p.35 *sqq.*)

449 Théoriquement, en effet, les honneurs académiques ne pouvaient être décernés qu'à des sujets du royaume. Dans le procès-verbal de la séance où sont retranscrits les résultats du Grand Prix de 1771, Suvée, qui s'était installé en France dès les années 1760, se déclare natif d'Armentières, dans le nord de la France. Or, vu le caractère grandiose de la cérémonie organisée à Bruges en son honneur et en sa présence, cette même année, il est difficile de penser que l'Académie ignorait les origines belges du nouveau lauréat. Peut-être s'était-on alors arrangé avec le règlement en raison du besoin pressant de jeunes peintres d'histoire pour relever le niveau académique (D. Coekelsberghs, P. Loze, *1770-1830 : autour du néoclassicisme en Belgique,* Bruxelles, Ed. Crédit Communal, 1985, p.97-98)

450 David aurait dit de lui qu'il était « le plus aristocrate de son corps » (G. Walczak, « Low Art, Popular Imagery and Civic Commitment in the French Revolution », *Art History,* vol.30, n°2, april 2007, pp.247-277, p.169).

général avait apparemment visité peu de temps auparavant son atelier du Louvre et avait pu constater lui-même les progrès de ses élèves.

> « Monsieur le Comte,
> C'est avec le plus grand étonnement que j'ai appris, par la lettre dont vous m'avez honorée, que l'on vous avait persuadé qu'il y avait chez moi, au détriment de la bienséance, un mélange d'élèves des deux sexes. (…) Il n'y a chez moi, monsieur le Comte, que les personnes que vous y avez vu vous-même travailler. Elles sont confiées à la sagesse de mon épouse ; elles font sa société ; elles les regarde comme ses propres enfants sans cesse sous ses yeux. Son talent dans la peinture la met à même de les instruire dans leur art, comme la douceur de ses mœurs à former leur cœur. Quand vous m'avez fait l'honneur de venir voir mes ouvrages, monsieur le Comte, vous vîtes avec plaisir leur activité, et vous daignâtes même vous charger de rendre compte à Madame Adélaïde des heureuses dispositions que vous aviez trouvé dans l'enfant que cette auguste princesse avait confié à mes soins pour le talent, comme à mon honneur, à ma probité quant aux mœurs.(…) Suvée » [451]

Manifestement préoccupé de se voir, lui, son épouse et les jeunes filles de son atelier, retirer la protection du Directeur général à cause de quelques rumeurs, Suvée reprend sa plume, deux jours plus tard pour réitérer ses propos mais aussi pour assurer les autorités de sa bonne volonté :

> « Monsieur le Comte,
> Je vous demande mille pardons si, par mon empressement à détruire l'opinion que l'on a cherché à vous donner de ma conduite, j'ai oublié de vous marquer que j'avais commencé par exécuter vos ordres et suspendre mes instructions. *Quoique je sois hors d'état de travailler depuis la lecture de la lettre que vous m'avez fait l'honneur d'écrire*, je n'ose prendre un moment pour me rendre à Versailles et mettre sous vos yeux, monsieur le Comte, des détails relatifs à ce dont il est question, comme à ma situation en général, vu que le tableau que vous m'avez ordonné pour Sa Majesté exige tout le temps qui me reste jusqu'à l'époque qu'il doit être rendu. (…) Suvée. »[452]

Les protestations de Suvée restent cependant aussi infructueuses que celles de David : le comte d'Angiviller maintient l'ordre de renvoyer les jeunes filles de ces ateliers. Ironiquement, toutefois, c'est au cours de ce même été 1787 que Jean-Baptiste Regnault, Grand Prix de 1776 (à 22 ans – il est le plus jeune lauréat de tout le siècle), lui aussi peintre d'histoire néoclassique de l'Académie royale, obtient un atelier du Louvre qui sera, trois ans plus tard, le plus grand espace de formation artistique ouvert aux femmes à Paris.

Jean-Baptiste Regnault (1754-1829) :
un parcours hétérodoxe couronné par l'Académie

[451] Lettre de Suvée au comte d'Angiviller, 20 juillet 1787, reproduite in J. Guiffrey, « Ecoles de demoiselles… », *op. cit.*

[452] Lettre de Suvée au comte d'Angiviller, 22 juillet 1787, reproduite *Ibid.* – nous soulignons.

Peintre rarement évoqué aujourd'hui, Regnault n'a suscité qu'un seul travail biographique[453]. En dépit d'une trajectoire extrêmement hétérodoxe qui en fait une figure tout à fait singulière dans le monde de l'art au tournant du XIXe siècle, le personnage et son œuvre sont mal connus. Comme David, Regnault est lui aussi fils de négociant. D'un niveau social plus modeste toutefois, il ne semble avoir aucun lien familial avec le monde de la peinture. Très jeune, il suit son père en Amérique et fait plusieurs voyages au long cours, ambitionnant de se faire matelot, avant de revenir à Paris où il est repéré, à quinze ans, par un riche amateur d'art qui l'envoie se former en Italie. Suivant le parcours inverse de ses collègues, c'est donc *à son retour* de Rome qu'il suit, pour la première fois, un enseignement de type académique. Il échoue, comme David, trois fois au Grand Prix avant de l'emporter en 1776, ce qui en fait, malgré cela, le plus jeune lauréat du XVIIIe siècle. Regnault retourne alors en Italie : c'est là qu'il aura fait l'essentiel de sa formation et, à l'instar de la majorité des peintres néoclassiques, c'est de là qu'il ramène son goût pour l'esthétique antiquisante. Proche du Club des Jacobins, il est très influent dans le monde de l'art sous la Révolution. Il se brouille néanmoins avec David en 1793, ce qui le contraint à s'éloigner de la sphère publique.
Peintre d'histoire reconnu à la fin des années 1780, il suit un parcours similaire à celui de David, quoiqu'un peu plus en retrait, bénéficiant à la fois du soutien de la critique « non officielle » au Salon et des réseaux amateurs d'art antiquisant dans les milieux privilégiés. Les commandes qu'il obtient lui assurent une certaine fortune qui, complétée par les revenus que lui rapporte une importante activité d'enseignant (notamment auprès d'élèves femmes) pendant et après la Révolution, lui permettent de vivre à l'écart de la vie publique et des commandes officielles pendant toute la Restauration. Cet effacement est probablement à l'origine de l'oubli dont il est victime aujourd'hui.

Albertine Clément-Hémery, femme de lettres active dans les premières décennies du XIXe siècle, a été élève de Regnault pendant quelques années, au moment la Révolution : la description de l'atelier féminin du peintre, qu'elle livre dans ses S*ouvenirs de 1793 et 1794* (Cambrai, 1832) est le seul témoignage que l'on possède aujourd'hui sur le fonctionnement de celui-ci. Regnault, comme Suvée, avait épousé une artiste et l'on sait, grâce à Clément-Hémery, que l'atelier féminin, extrêmement actif, de Regnault est autant supervisé par le peintre que par son épouse. Ainsi que nous le verrons dans la troisième partie, cet atelier, plus encore que celui de David, s'impose comme une véritable pépinière de plasticiennes consacrées, de Pauline Auzou (1775-1835) à Eugénie Tripier-Lefranc (1805-1872), la nièce de Vigée-Lebrun, en passant par Adèle Romany de Romance (1769-1846) ou Henriette Lorimier (1776-1854), toutes portraitistes ou peintres d'histoire reconnues sous l'Empire et la Restauration.

Cette génération de peintres d'histoire, professionnalisés à la fin des années 1770 et au début des années 1780, légitimés et enrichis par les succès remportés au Salon, leur atelier d'élèves et une critique de plus en plus « radicale » qui éreinte régulièrement les productions qui ne se conforment à ce que l'on appelle alors le « vrai style », moral et antiquisant, s'accommode de plus en plus mal de la « protection » de l'Académie royale. Celle-ci est, en cette fin des années 1780, incarnée par le très impopulaire Premier peintre, Jean-Baptiste Pierre[454], discrédité non seulement par son opposition à l'élection de Vigée-Lebrun et son désaveu par la direction des Bâtiments, mais aussi par ses tentatives de rappeler à l'ordre académique le nouveau chef de l'École nationale, David, devenu paradoxalement une sorte de « représentant » officieux des exclus –

[453] C. Sells, *Jean-Baptiste Regnault,* PhD Thesis, Courtauld Institute, 1981. Cette thèse, pourtant extrêmement complète, n'a malheureusement jamais été publiée.

[454] « Vieille gloire » de l'âge rococo, archétype du peintre courtisan, né dans une riche famille de joailliers, ayant bénéficié des meilleures conditions d'éducation et de formation, le parcours de Pierre symbolise en effet tous les défauts que l'on attribue alors au système académique, en complet décalage par rapport aux nouvelles générations sensibles à l'esthétique néoclassique.

hommes et femmes – d'un système dont il est pourtant le pur produit. Les tensions à l'Académie sont donc à leur paroxysme lorsqu'éclate la Révolution, quelques mois après la mort de Pierre[455]. Nous allons voir que, rapidement, la question d'une réforme de l'Académie se double d'un débat autour de la nécessité de réformer, plus globalement, l'espace de production artistique.

III – Débats révolutionnaires et normalisation du statut d'artiste femme

Au-delà de la figure de David (dont on peut dire qu'il est une sorte d'« arbre cachant la forêt » pour ce qui concerne le monde de l'art pendant les années 1790), les artistes semblent avoir été plutôt favorables à la Révolution. En effet, non seulement il y eut très peu d'émigrés ou de condamnés par les tribunaux révolutionnaires dans leurs rangs[456], mais, à l'instar du milieu des artisans alphabétisés – dont ils sont restés socialement très proches, comme on l'a vu – nombre d'entre eux se sont clairement engagés dans la garde nationale, au Club des Jacobins ou dans les sections locales[457]. De même, la « Commune des arts ayant le dessin pour base », fondée en 1790, comme on va le voir, par les « dissidents » de l'Académie royale afin de regrouper les artistes, rassemble environ 300 membres ; or c'est justement à 300 individus que nous avions pu estimer le nombre d'artistes « libres » actifs à Paris après la suppression de l'Académie de Saint-Luc. Est-ce à dire que *tous* les artistes étaient révolutionnaires ? Évidemment, non. Outre le fait qu'il est probable que, sous l'effet du développement de l'intérêt pour les beaux-arts, le nombre des

---

[455] Pierre meurt en mai 1789, il est remplacé comme Premier peintre du Roi et comme directeur de l'Académie royale par Joseph-Marie Vien, qui fut le maître de David et de la plupart des représentants du renouveau de la peinture antique.

[456] Sur les 129 000 émigrés alors recensés en France, il n'y avait que onze artistes, dont deux académiciens : Doyen qui était parti en 1789 travailler pour Catherine II, et Élisabeth Vigée-Lebrun, qui fuit de Paris en octobre 1789 et fait le tour des Cours européennes pendant plus de dix ans. Dans une lettre de David (citée in D. L. Dowd, « The French Revolution and the Painters », *French Historical Studies,* vol.1, n°2, 1959, p.130), datée d'octobre 1793 c'est-à-dire au moment où le peintre était député à la Convention, c'est parmi les Officiers de l'Académie que se rencontraient le plus de royalistes – mais aucun d'entre eux n'a fini sur l'échafaud. De ces différents constats, M. Dreyfous (*Les arts et les artistes pendant la période révolutionnaire (1789-1795), d'après les documents de l'époque,* 1906) conclut que les artistes ont, en fait, constitué une population globalement épargnée par la Terreur.

[457] D. L. Dowd, « The French Revolution », *art. cit.*, 1959.

artistes ait augmenté durant les années 1770-1780 (avec pour conséquence un rajeunissement relatif de cette population, qui n'est certainement pas sans effet sur l'enthousiasme révolutionnaire que l'on peut globalement noter dans la catégorie des artistes), il faut rappeler que la Commune des arts est ouverte à tou·te·s : il n'est donc pas exclu qu'un certain nombre d'amateurs ou de très jeunes artistes encore en période d'apprentissage se soient joints à cette assemblée. Enfin, il est également possible que plusieurs artistes aient participé à la Commune des arts sans être politisés ou spécialement engagés dans la Révolution : si l'on en croit les divers mécontentement qui ont pu s'exprimer avant 1789 au sein des diverses catégories d'artistes, le besoin d'une réforme du fonctionnement de l'espace de production artistique (c'est-à-dire des modes de formation, d'exposition, de reconnaissance, etc.) semble une évidence pour la majorité des membres du monde de l'art. Dans tous les cas, l'espoir suscité par la Révolution dans le milieu artistique apparaît d'autant plus grand que les tensions y sont fortes à la fin des années 1780.

A ce moment, deux voies s'offrent aux artistes pour réformer le fonctionnement de l'espace de production artistique : une voie que l'on pourrait qualifier de « libertaire », fondée sur l'idée que le génie artistique ne supporte aucune contrainte ; l'autre que l'on pourrait dire « égalitaire » pour qui c'est à l'Académie d'abolir les inégalités entre artistes et entre arts. Il se trouve que, comme on va le voir, ces deux tendances, qui entrent en concurrence dès 1789 et voient leur opposition se politiser radicalement avec l'élection de David à la Convention à la fin de 1792, défendent deux visions opposées de la place des femmes dans le monde de l'art. Au niveau des pratiques, néanmoins, la situation des plasticiennes évolue plutôt positivement : d'abord parce que, pour des raisons sur lesquelles nous allons revenir, les artistes formées à la fin de l'Ancien Régime sont plus actives – donc plus visibles – que jamais dans le monde de l'art, au point qu'on assiste à une sorte de banalisation (esquissée dès le milieu des années 1780) de la figure de l'artiste femme ; ensuite parce que l'évolution vers un monde de l'art entièrement libéralisé où la reconnaissance du statut d'artiste serait corrélée à la citoyenneté politique, est stoppée net par les événements de Thermidor. Nous nous intéresserons donc à la manière dont, en vue d'instaurer un *statu quo* dans un monde de l'art rendu exsangue par des conditions économiques extrêmement difficiles, à recentrer la réforme sur les principes fondamentaux du système académique, la fondation de l'Institut en 1795 contribue à différer la résolution des problèmes (la question de la légitimité des artistes femmes par exemple) soulevés mais non réglés par la Révolution – problèmes dont nous verrons que le surgissement rythme en fait la vie artistique jusqu'en 1848.

III – 1. LES CONTESTATIONS DU SYSTEME ACADEMIQUE AVANT LA REVOLUTION

Au cours de la seconde moitié des années 1780, le système académique – souvent incarné dans la figure extrêmement impopulaire du Premier peintre du Roi, Jean-Baptiste Pierre – suscite des mécontentements et une certaine agitation dans les différentes catégories qui composent le monde de l'art. Cette atmosphère de défiance vis-à-vis de l'administration des beaux-arts est à replacer dans le cadre plus global de la contestation qui vise alors toutes les académies[458]. Relayé auprès du public dans des brochures plus ou moins clandestines par ceux qu'avec Roger Chartier, on pourrait appeler des « intellectuels frustrés »[459], cet anti-académisme général s'alimente notamment de l'indignation suscitée par les mesures de rétorsion qui ne manquent pas de faire de quelques cas des exemples censément dissuasifs[460]. Globalement, l'opinion lettrée commence, dès

---

[458] A l'Académie des Sciences, par exemple, on s'insurge contre l'intervention du pouvoir dans les nominations et contre l'inégalité de ses membres ; parmi les meneurs de cette fronde, figurent Jean-Paul Marat, auteur de travaux dans le domaine de l'optique et dont la candidature avait été refusée peu de temps auparavant (F. Waquet, « La Bastille académique », *in* Jean-Claude Bonnet (dir.), *La Carmagnole des Muses,* Paris, Armand Colin, 1989, p.19 ; T. Crow, *Painters and Public Life*, *op. cit.*, pp.183-184).

[459] En s'aidant des travaux de Pierre Bourdieu et d'une étude sur les conséquences de la surproduction de diplômés par les universités anglaises du début du XVIIe siècle, Roger Chartier a forgé cette notion pour désigner une population victime « d'une discordance entre un système de représentations, qui longtemps accordent aux titres une efficacité qu'ils n'ont plus, et un fonctionnement social qui les dévaluent du fait même de l'accroissement du nombre de leurs détenteurs » (R. Chartier, « Espace social et imaginaire social : les intellectuels frustrés au XVIIe siècle », *Annales HSS,* vol.37, n°2, 1982, p.394). L'apparition des « intellectuels frustrés », qu'on constate dans différents états d'Europe au cours des XVIIe et XVIIIe siècles, est une conséquence du développement des universités qui, dans la foulée de la Contre-Réforme, continuent à produire des diplômés, tandis que le nombre des positions laïques ou ecclésiastiques qui leur sont normalement destinées, stagne puis se réduit. Le déclassement dont sont alors victimes les gradués universitaires, obligés de se reconvertir et d'investir des charges moins valorisées, est, pour Chartier, la cause d'une crise profonde et d'un décalage entre « imaginaire social » (ou aspirations subjectives) et « espace social » (ou chances objectives). Les « Rousseau du ruisseau » évoqués par R. Darnton (*Bohème littéraire et Révolution : le monde des livres au XVIIIe siècle*, Paris, Ed. de l'EHESS, 1983), qui se livrent occasionnellement au commentaire d'exposition, relèvent ainsi de cette population à la fin du XVIIIe siècle.

[460] Dans le domaine des beaux-arts, J. Goodman (« Jansenism, *Parlementaire* Politics and Dissidence in the Art World of Eighteenth-Century Paris : The Case of the Restout Family », *Oxford Art Journal,* vol.18, n°1, 1995, p.95, n.97) rapporte notamment « l'affaire Dupasquier », du nom du jeune Antoine-Joseph Dupasquier, Grand Prix de sculpture en 1776, qui fut renvoyé et durement sanctionné pour avoir répondu de manière impertinente au directeur de l'Académie de France à Rome qui lui reprochait sa tenue négligée. Selon Régis Michel, à qui l'on doit la redécouverte de cette affaire, la violence de la sanction de Dupasquier aurait durablement marqué David, qui était alors lui aussi

le début des années 1780, à exprimer des doutes sur l'utilité du système des académies. Ainsi, le futur Conventionnel Jacques-Pierre Brissot, alors jeune juriste en rupture avec sa famille et vivant d'expédients littéraires, est l'auteur d'un texte (*De la vérité ou des méditations sur les moyens de parvenir à la vérité dans toutes les connaissances humaines,* 1782) où il dénonce les Académies qui, note-t-il, sont rares dans les pays modernes (l'Angleterre) mais fourmillent dans les « états livrés à la superstition et à l'ignorance »[461]. Cette idée est reprise dans plusieurs publications jusqu'à la brochure anonyme au titre explicite *Suppression de toutes les académies comme onéreuses à l'Etat et nuisibles aux sciences, à la littérature et aux arts,* parue en septembre 1789, qui développe la réflexion de Brissot. Selon l'auteur de ce dernier texte, en effet, les académies sont pour les peuples ce que sont les écoles pour les enfants : elles ont eu leur utilité mais, désormais, la nation française ayant atteint l'âge adulte, doit se passer de toutes les académies.

Dans le domaine des beaux arts, c'est au sein de l'Académie royale elle-même que le système est le plus violemment remis en cause. En effet, comme nous l'avons vu dans le premier chapitre, l'Académie de peinture et de sculpture est organisée selon un mode strictement hiérarchisé, la prééminence revenant aux officiers, sur les « simples » membres reçus et les membres agréés qui occupent le bas de l'échelle (cf. *supra,* encadré pp.38-40). Dans l'atmosphère agitée du monde de l'art des dernières années de l'Ancien Régime, cette stricte hiérarchie provoque, parmi les agréés et parmi les élèves de l'École de l'Académie, un véritable malaise que les réformes autoritaires du Directeur général des Bâtiments ne font que rendre plus aigu. La position d'agréé avait été créée au moment où la rivalité avec la corporation nécessitait un statut intermédiaire susceptible de permettre à des artistes, dont la formation est achevée et dont les compétences auraient été reconnues par les académiciens, de sortir de la tutelle de la guilde et d'être placés sous la protection du Roi, le temps de réaliser le morceau de réception qui les ferait entrer définitivement à l'Académie royale. Depuis la suppression des corporations néanmoins, le statut d'agréé avait perdu de son intérêt pour l'Académie et était devenu, peu à peu, une sorte de statut « refuge » pour des artistes qui y voyaient une position confortable puisqu'elle permettait de jouir du prestige de l'appartenance à la compagnie royale et surtout du droit d'exposer au Salon. En effet, celui-ci, en raison de son succès public croissant et de l'absence – entretenue, on l'a vu, par le pouvoir royal – d'exposition alternative, devient vite l'unique raison de vouloir faire partie de l'Académie, avec pour conséquence le fait que beaucoup d'agréés, travaillant surtout pour une

---

pensionnaire à Rome. Nous avons également évoqué, dans cette perspective, les sanctions prises à l'encontre des élèves de David dans la seconde moitié des années 1780.

[461] F. Waquet, « La Bastille académique », *in* Jean-Claude Bonnet (dir.), *La Carmagnole des Muses,* Paris, Armand Colin, 1989, p.23.

clientèle privée (et non à la gloire du Roi), se contentent de ce statut sans jamais tenter la réception[462].

Ainsi, en 1788, un rapport met à jour ce que le comte d'Angiviller considère comme un véritable abus : les agréés sont convoqués en décembre afin de les recenser (ce qui n'avait pas été fait depuis longtemps, et en effet, sur les 45 agréés officiellement enregistrés, on compte alors un mort et un aveugle) et les obliger à résoudre l'anomalie que constitue leur statut[463]. Sous la pression de la direction de l'Académie et du Directeur général, la plupart acceptent de soumettre dans les trois ans leur morceau de réception, mais cette manifestation de l'autorité de l'administration est ressentie comme d'autant plus arbitraire que, dans le règlement académique, les agréés sont déjà soumis à une hiérarchie interne extrêmement discriminante. Le mécontentement des agréés rejoint donc la défiance de certains élèves de l'École de l'Académie vis-à-vis de leur autorité de tutelle, défiance qui s'était exprimée de diverses manières au cours des années 1780. Le rôle joué par l'atelier de David est, dans ce domaine, central. En effet, ainsi que l'a montré Thomas Crow, David a su s'entourer très vite de jeunes artistes brillants, en suscitant dans son atelier une très forte identité collective (l'atelier comme « famille », avec le maître/père au centre) en même temps qu'une intense rivalité et une hiérarchie interne aussi stricte qu'implicite entre les élèves, le maître distribuant affection et faveurs à ceux qu'il juge les meilleurs[464]. Mais le très fort attachement des élèves de David pour leur maître peut également s'expliquer par le fait que le peintre a toujours accepté dans son atelier des jeunes garçons issus de familles modestes (souvent provinciales), auxquels il enseignait gratuitement, les autorisant même parfois à dormir dans l'atelier, sur des couchettes improvisées, en dépit du règlement qui interdisait aux élèves de rester dans l'enceinte du Louvre à la fin de leur journée de travail[465].

De même, la figure de Jean-Germain Drouais, élève favori de David, a joué un rôle considérable dans l'essor de la contestation vis-à-vis de la direction de l'Académie au sein de l'atelier du peintre

---

462 U. Van de Sandt, « La peinture : situation et enjeux », *in* Jean-Claude Bonnet (dir.), *La Carmagnole des Muses,* Paris, Armand Colin, 1989, p.333. Jean-Honoré Fragonard, par exemple, est dans ce cas : lauréat du Grand Prix, agréé comme peintre d'histoire en 1765… n'est toujours pas reçu quand éclate la Révolution. M. Ivens (*Le peuple artiste, cet être monstrueux. La communauté des pairs face à la communauté des génies,* Paris, L'Harmattan, 2002, p.238) estime que la réticence des agréés à soumettre leur morceau de réception était également due à la sévérité croissante des officiers dans le jugement des ouvrages des aspirants au statut d'académicien : cela est possible, mais nous n'en avons trouvé aucune preuve.

463 N. Mirzoeff, « Revolution, Representation, Equality : Gender, Genre and Emulation in the Académie royale de peinture et de sculpture » *Eighteenth-century Studies,* vol.31, n°2, Winter 1997-98, p.156.

464 T. Crow, *L'atelier de David*, *op. cit.*

465 E.-J. Delécluze, *David, son école et son temps,* Paris, Macula, 1983 (1855), p.67 *sqq.*

des *Horaces* et, plus largement, parmi les plus jeunes générations de peintres. Par effet d'analogie avec la situation de son maître, le succès et l'ascendant de Drouais sur ses camarades, ont, en effet, directement contribué à le poser en martyr de l'arbitraire du pouvoir académique.

Jean-Germain Drouais (1763-1788) :
premier martyr de l'Académie

Fils d'un portraitiste de la Cour, Drouais était, selon tous les témoignages de l'époque, doté d'un charisme peu ordinaire. Socialisé dans le monde de l'art, ce fils, petit-fils et neveu de peintres manifeste très vite des dispositions peu communes pour la peinture. Mais Drouais n'a pas eu l'éducation de qualité de son maître David qui avait bénéficié de la double formation intellectuelle fournie par l'un des meilleurs collèges parisiens et par son quasi père adoptif, Sedaine, mondain et homme de lettres. Conscient de ses lacunes, Drouais s'attache donc à se constituer, par ses propres moyens, une culture classique[466]. A la fois travailleur acharné et peintre brillant, aussi rigoureux en matière de peinture qu'en matière de mœurs, doté d'un capital social conséquent dans les élites parisiennes, bénéficiant d'un physique avantageux et de la fortune accumulée par sa famille, il peut donc se permettre de cultiver le désintéressement et un dévouement total pour son art. Parce qu'il incarne l'idéal de la fonction de l'artiste dans sa version la plus dignifiée, il a profondément marqué ses contemporains et devient, en dépit (et en raison) de sa mort prématurée (à 25 ans), une figure tutélaire dans l'évolution de la peinture et du statut symbolique de l'artiste au début du XIXe siècle[467].

Élève préféré du maître, il devient rapidement, vis-à-vis de ses camarades d'atelier, un véritable modèle à suivre, en particulier après qu'il eut remporté le Grand Prix en 1784. Comme on l'a évoqué plus haut, sa victoire est accueillie avec allégresse par ses camarades de l'atelier de David, le chahut provoqué provoquant menaces et rappel au règlement de la part de la direction des Bâtiments. Malgré cela, un certain nombre d'artistes et d'élèves de l'École font à la direction de l'Académie une proposition totalement inouïe : nommer dès maintenant Drouais agréé, avant même la fin de sa formation. L'objectif des partisans de l'agrément immédiat du très jeune peintre (il a 20 ans) est officiellement de lui permettre d'exposer au Salon la toile qu'il avait conçue pour le Grand Prix[468]. Face au discrédit qui menace

[466] « Ses premiers biographes s'émerveillent de son aptitude à acquérir par ses seuls efforts une solide connaissance du latin, malgré un travail intense à l'atelier ; moins de trois ans après avoir commencé, assurent-ils, 'il était capable d'expliquer Tacite' » (T. Crow, *L'atelier de David*, *op. cit.*, pp. 44-45).

[467] Dans les années 1820, Girodet, autre élève de David, est l'auteur d'un long poème sur l'évolution de l'art (*Le Peintre*) qui est, en fait, un « récit détaillé des gloires du classicisme (…) couronné par le martyre de Drouais » (T. Crow, *L'atelier de David*…, *op. cit.*, p.104). Des récits (largement mythifiés) inspirés de la courte carrière de Drouais sont encore cités en exemple tout au long de la première moitié du XIXe siècle. Pour son influence posthume sur les représentations qu'ont les artistes de leur rôle et de leur activité, on peut ainsi comparer Drouais à Géricault. Plus récemment, dans la notice consacrée à Drouais dans l'*Encyclopedia Universalis,* Bruno Foucart confirme que : « [Drouais] passe pour le plus doué des jeunes artistes de la génération de 1770, qui est celle de Gros, de Girodet et de Gérard. Sa disparition précoce à vingt-cinq ans a été considérée par les contemporains comme une décapitation de l'école française. Drouais désormais restera comme l'image du génie cruellement fauché et dont fut privé le destin du néo-classicisme. (…) Il est certes impossible et vain de vouloir reconstituer ce qu'auraient pu être le rôle et la carrière de Jean Germain Drouais, mais l'émotion soulevée par sa disparition n'est pas une légende, et l'on reste impressionné par l'unanimité des éloges et des regrets. »

[468] *La Cananéenne aux pieds du Christ,* 1784, aujourd'hui conservée au musée du Louvre.

l'institution depuis quelques années, l'Académie royale ne peut évidemment que rejeter cette proposition[469]. Ce refus suffit néanmoins à confirmer Drouais dans sa position de victime de l'aveuglement et de la malveillance de l'Académie.

Confirmant cet état de fait, le séjour de Drouais à Rome (où David l'accompagne[470]) est marqué par sa désobéissance constante et son refus de se plier aux règles extrêmement strictes de l'Académie de Rome. Il refuse par exemple de montrer ses six dessins d'après le modèle vivant ou de faire la copie obligatoire de l'œuvre d'un maître ancien, instaurant un climat d'insubordination parmi les pensionnaires[471]. Ces provocations ne sont évidemment guère du goût du Directeur général des Bâtiments qui écrit alors au directeur de l'Académie de France à Rome : « On ne peut voir sans peine aujourd'hui que la jeunesse, plus confiante que jamais, semble annoncer qu'elle en sait davantage sur les moyens d'acquérir les talents, qu'en savaient les hommes les plus savants qui l'ont précédée. (…) Ces Messieurs doivent se persuader qu'ils ne sont pas les maîtres, que, loin d'être en état de voler de leurs propres ailes, ils ont encore besoin d'étudier, et qu'ils ne peuvent mieux faire, malgré leur répugnance, que de suivre les règles qui ont été établies avec pleine connaissance de cause. Si, parmi eux, quelques uns trouvent trop dur de s'y conformer, ils sont les maîtres de quitter l'Académie. Je trouverai facilement moyen de les remplacer. »[472]

A Paris, en dépit de l'absence de Drouais et de David qui se trouvent à Rome, l'agitation des élèves va croissante : non seulement la remise des Prix en 1785 donne à nouveau lieu à un chahut tel que le Directeur général des Bâtiments doit faire convoquer les fautifs pour leur lire une lettre de réprimandes, mais des élèves (on ignore de quel atelier) décident d'envoyer une délégation auprès des officiers de l'Académie afin de déclarer collectivement leur désaccord avec le choix des lauréats aux Prix de cette année. Selon le *Journal de Paris* qui annonce la nouvelle, cette initiative est due à la rivalité extrême qui oppose alors les ateliers entre eux, voire les « clans » au sein d'un même atelier, et qui pousse les élèves à monter des « cabales » contre la réussite des uns ou des autres[473]. Quelles que soient les motivations des étudiants, la démarche n'en demeure pas moins

---

[469] Celle-ci semble objectivement prématurée : en effet, non seulement Drouais est encore très jeune, mais il n'a à son actif que deux œuvres complètes, réalisées – qui plus est – sur des sujets imposés (T. Crow, *L'atelier de David*, *op. cit.*, p.38).

[470] Sur ce séjour, le peintre écrit ainsi : « Je pris le parti de l'accompagner autant par attachement pour mon Art que pour la personne. Je ne pouvais plus me passer de lui, je profitais moi-même à lui donner des leçons, et les questions qu'il me faisait seront des leçons pour ma vie. J'ai perdu mon émulation » (« Nécrologie. Éloge de M. Drouais, élève de l'Académie royale de peinture », *Journal de Paris,* n°119, 28 avril 1788, p.526) David profite d'ailleurs de ce séjour pour travailler avec son élève sur *Les Horaces*, qu'il expose au Salon suivant, à son retour à Paris – la réputation de Drouais a ainsi été un facteur supplémentaire dans l'intérêt du public pour cette toile.

[471] Les dessins à fournir par les pensionnaires étaient les preuves de leur assiduité aux cours de dessin d'après modèle, qui avaient lieu tous les matins à 6h : cette obligation était un effet des réformes du comte d'Angiviller, visant à assurer et vérifier l'assiduité des élèves aux séances. Les copies de maître, destinées à augmenter les collections royales, étaient très impopulaires chez les pensionnaires de l'Académie de Rome qui y voient surtout une contrainte humiliante et une perte de temps (T. Crow, *L'atelier de David*, *op. cit.*, 1997, p.82).

[472] Lettre du comte d'Angiviller au directeur de l'École de Rome, septembre 1786, citée in T. Crow, *L'atelier de David*, *op. cit.*, p.101.

[473] Cf. N. Mirzoeff, « Revolution, Representation, Equality », *art. cit.*

inédite et suscite évidemment la colère du comte d'Angiviller qui menace d'expulsion les instigateurs de cette protestation collective, annonçant même qu'il n'hésiterait pas à fermer l'École de l'Académie si de telles manifestations avaient à nouveau lieu[474]. Les troubles continuent pourtant autour du Grand Prix : en 1786, le Prix est tout simplement annulé par l'Académie royale, tous les candidats étant issus du même atelier (en l'occurrence, celui de David) et présentant une « ressemblance de manières » qui déplaît aux juges[475]. L'année suivante, une polémique met à nouveau en cause le peintre des *Horaces* et ses élèves, puisque le favori du concours, Anne-Louis Girodet, élève de David, est soupçonné d'avoir eu recours à l'aide de son maître[476]. Une partie des candidats demande alors l'annulation de la participation de Girodet qui, en dépit de ses protestations d'innocence et sous la pression du comte d'Angiviller et de J.-B. Pierre qui le menacent d'exclusion, est contraint de se retirer : le concours est donc annulé[477].

A la polémique provoquée par la réception « sur ordre » de Vigée-Lebrun et aux stratégies de David pour assurer l'autonomie de son atelier (qui ont lieu au même moment et que nous avons évoqués dans le chapitre précédent), il faut donc ajouter ce climat d'insubordination latente parmi les agréés comme parmi les étudiants de l'École de l'Académie. L'atmosphère générale de l'Académie royale dans les dernières années de l'Ancien Régime apparaît donc particulièrement délétère, entamant encore un peu plus le crédit d'une institution dont le public commence alors à se demander si elle est vraiment nécessaire. L'Académie royale apparaît en effet de plus en plus comme une sorte de « refuge » pour quelques familles d'héritiers, où les manœuvres et la protection des puissants auraient finalement plus d'effets sur les carrières que le talent ou le

---

474 Fermer l'École, c'était priver l'Académie de sa principale raison d'être (la formation des artistes) : on devine les sommets que la fureur du comte a dû atteindre pour qu'il en arrive à proférer une telle menace. Notons que cet événement, qui a lieu fin septembre 1785 (c'est-à-dire en plein débat autour des artistes femmes dans la presse et au moment du Salon où sont exposés les *Horaces*), n'est pas mentionné dans les procès-verbaux de l'Académie, mais dans le *Journal de Paris* (N. Mirzoeff, « Revolution, Representation, Equality », *art. cit.*, p.155). Le fait mérite d'être relevé puisque c'est justement la même personne – Antoine Renou – qui est chargé de rédiger les procès-verbaux (en tant que secrétaire de l'Académie) et les textes sur les beaux-arts dans le *Journal de Paris,* comme on l'a évoqué plus haut. Renou a donc jugé cet événement trop anecdotique ou choisi de le censurer dans les registres officiels de l'Académie, tout en le faisant figurer dans les colonnes du quotidien le plus lu de l'époque.

475 P. Bordes « Francois-Xavier Fabre, Peintre d'Histoire (I) », *The Burlington Magazine,* vol.117, n°863, Feb. 1975, p.92.

476 Il se trouve que l'auteur de la dénonciation est un autre élève de David, François-Xavier Fabre, qui remporte justement le Grand Prix cette année-là, après avoir lui-même triché en réutilisant des dessins de David pour sa composition (*Ibid.*, p.95).

477 (N. Mirzoeff, « Revolution, Representation, Equality », art. *cit.*, p.156) Girodet est néanmoins lauréat du Grand Prix en 1789.

mérite. En complément des brochures qui défendent l'idée que le système académique, ses règles et ses monopoles contraignants sont désormais dépassés, d'autres textes sont publiés au cours des années 1780 qui, à l'instar du *Sur la Peinture* publié en 1782 (dont nous avons déjà parlé dans le chapitre précédent), dénoncent l'incompétence d'académiciens trop occupés à plaire aux élites et à préserver leurs intérêts et dessinent, en négatif, le portrait d'une génération de « peintres frustrés » comme il existe alors des « intellectuels frustrés » [478]. L'auteur du *Sur la Peinture* raconte ainsi à la première personne la trajectoire du fils d'un artiste modeste, qui atteint la consécration ultime sans avoir jamais compris ce qu'il faisait :

> « A l'inconvénient déjà de sortir des basses classes (…) où le manque d'éducation et d'une certaine manière noble de voir, nous font juger les choses selon une grossièreté dont les plus grand efforts ne nous corrigent pas toujours ; à cet inconvénient, dis-je, se joint celui qui vient de nos usages, que les parents décident l'état de leurs enfants avant le temps où la Nature manifeste l'inclination. On nous fait prendre le crayon moins selon notre goût que selon l'intérêt ou la vanité, et nous sommes engagés loin dans une carrière pénible, quand notre raison peut réfléchir si nous y sommes à propos. (…) il faut de bonne heure se former à l'adresse de dessiner, à exécuter d'une main souple tout ce qui dans la suite viendra de l'imagination (…) N'allez pas croire, Lecteur, que nous recevons une éducation conforme à notre état futur : nous n'avons ordinairement que les habitudes de nos proches pour exemple (…), si bien que nous grandissons manquant des connaissances les plus vulgaires, que nous sommes longtemps à penser dans les ateliers que l'art n'est autre chose que de bonnement faire le portrait d'un objet, que d'employer des couleurs d'une manière agréable et lucrative. » Il ne peut compter ni sur ses camarades d'atelier qui « ne sont pas plus parfaits que nous » ni sur les maîtres qui sont « autant inaccessibles que des despotes, dédaigneux sur ce qui nous est personnel » Aussi « libres de toute reconnaissance, avec un feint respect, nous pénétrons dans le sanctuaire de l'Idole et imitant les maîtres, nous allons flatter la clientèle (…) Y a-t-il une confédération qui donne l'infaillibilité ? il faut en être : parce qu'une fois membres, on appelle comme d'abus des bruits qui nous sont contraires (…) : aussi l'on se récrée par la chimère d'être un grand homme »[479]

Sans aller jusqu'à cette vision noire de l'univers académique, il apparaît, néanmoins, que, chez les artistes les plus reconnus, les honneurs académiques semblent souvent se transmettre quasi-automatiquement d'une génération à l'autre : les Van Loo, les Hallé, les Coypel, les Lagrenée, les Lépicié, les Vernet… constituent effectivement, parfois depuis près d'un siècle, de véritables dynasties d'académiciens[480]. En outre, ainsi que le relève Barthélémy Jobert, les brochures hostiles

---

[478] Nous reprenons l'expression de Roger Chartier (« Espace social et imaginaire social », *art. cit.*).

[479] Sur la peinture .Ouvrage succinct qui peut éclairer les artistes sur la fin originelle de l'art et aider les citoyens dans l'idée qu'ils doivent se faire de son état actuel en France [par Paul], La Haye et Paris, chez Hardouin, 1782, pp.66-73.

[480] Cette apparente transmission familiale des honneurs académiques se reflète dans les tentatives des artistes de garder d'une génération à l'autre les logements obtenus au sein du palais du Louvre comme une sorte de patrimoine familial, bien que le règlement stipule que les appartements sont alloués à des individus comme une faveur du Roi

à l'Académie reprochent au comte d'Angiviller de toujours confier les programmes de commandes officielles (les « travaux d'encouragement ») au même groupe d'artistes et de refuser de donner aux jeunes générations la possibilité de faire leurs preuves : Lagrenée l'Ancien (né en 1725), Vien (né en 1716), Doyen (né en 1726), Lépicié (le plus jeune, né en 1735), le tout sous la supervision du Premier peintre, Jean-Baptiste Pierre (né en 1714)[481]. Jobert montre, en effet, que, si les bénéficiaires des « travaux d'encouragement » sont d'abord les peintres les plus âgés de l'Académie, c'est tout simplement parce que d'Angiviller considère alors, conformément à la tradition, l'ancienneté comme critère prioritaire pour l'attribution des commandes, qui se fait donc souvent au détriment des artistes de la génération des peintres néoclassiques (Suvée, Vincent, Regnault, David, Peyron, Ménageot… nés dans les années 1740-1750). Voilà donc encore un domaine où le respect scrupuleux de la tradition par le Directeur général des Bâtiments et par le directeur de l'Académie royale provoque l'incompréhension de ceux qui prônent alors un renouvellement de la politique artistique de la monarchie afin de la mettre davantage en conformité avec l'évolution idéologique de ces nouvelles générations d'autant plus frustrées dans leurs aspirations que la valorisation de la fonction d'artiste la rend alors plus attractive. Face au malaise que révèlent, dans le fonctionnement de leur institution de tutelle, les crises d'ampleur certes réduite à chaque fois, mais dont la fréquence augmente à partir de la fin des années 1770, la nécessité de réformer l'Académie s'impose pour la majorité de ses membres, ainsi que le révèle leur zèle à élaborer une réforme dès les premiers mois de la Révolution.

III – 2. 1789-1793 : TENTATIVES DE REFORMES

III – 2. 1. L'Académie divisée : conservateurs, réformateurs et radicaux

Au cours de l'été 1789 et dans la logique de l'agitation qui règne dans le monde de l'art avant les événements politiques que l'on sait, ce sont les élèves de l'École de l'Académie qui portent les premières revendications de réforme au sein de la compagnie royale des artistes. La consultation

---

liée au mérite du récipiendaire et censée n'être valable que du vivant de celui-ci (E. Philippe, S. Sofio, « 'I was born in this palace… », *op. cit.*).

[481] B. Jobert, « The 'travaux d'encouragement' : An Aspect of Official Arts Policy in France under Louis XVI », *Oxford Art Journal,* vol.10, n°1, 1987, pp.3-14.

des procès-verbaux nous apprend en effet que, dès le 1e août 1789, les élèves des ateliers s'organisent spontanément pour monter la garde, à tour de rôle, au Salon qui est alors ouvert[482]. Ce geste a ainsi le double mérite de montrer la volonté des jeunes artistes de s'engager activement dans le mouvement révolutionnaire (un engagement spontané, comparable à celui de la récente Garde nationale), et de manifester leur attachement aux œuvres exposées – et, par extension, leur dévouement aux auteurs de celles-ci. Dans la foulée de cette initiative, les apprentis artistes présentent une série de requêtes aux officiers de l'Académie, mieux disposés à leur égard. Les élèves demandent ainsi l'ouverture d'un cours supplémentaire de dessin d'après l'antique – ils l'obtiennent – ainsi que, conformément à l'abolition des privilèges votée le 4 août, la fin des facilités accordées aux enfants d'académiciens ou aux favoris des maîtres. En effet, lors des enseignements du dessin d'après le modèle vivant, les meilleures places sont généralement distribuées à la discrétion du professeur en charge. Les jeunes artistes obtiennent, là aussi, satisfaction : « les élèves n'auront de places que celles obtenues par le mérite »[483]. La dernière exigence des élèves reprend une ancienne revendication : ils demandent ,en effet, que soient accordés les honneurs d'une réception posthume à l'Académie à leur camarade, mort l'année précédente, Jean-Germain Drouais. Les officiers ne peuvent ni accepter maintenant ce qu'ils avaient repoussé cinq ans auparavant sans perdre la face, ni, sans doute, refuser frontalement cette faveur à l'atelier de David, en particulier dans l'atmosphère agitée de cette fin d'été 1789 où l'émeute est toujours à craindre. Ils choisissent donc d'ajourner la décision – probablement pour gagner un peu de temps. « Remis à huit jours à délibérer », le problème ne sera pourtant plus jamais évoqué dans les procès-verbaux de l'Académie[484].

Des plasticiennes à l'Assemblée :
le « don patriotique des illustres Françaises »

Au cours de l'été 1789, les jeunes peintres de l'École de l'Académie ne sont pas les seuls à s'exprimer collectivement en faveur de la Révolution. En effet, la première manifestation publique – c'est-à-dire hors du monde de l'art lui-même – de l'engagement des artistes aux côtés de l'Assemblée constituante est le fait de femmes. Le 7 septembre, en effet, onze femmes, artistes elles-mêmes et/ou parentes d'artistes, arrivent à Versailles, toutes vêtues de blanc et portant une ceinture tricolore, et vont, devant l'Assemblée nationale,

[482] Leur objectif est sans doute, avant tout, de protéger les œuvres des mouvements de foule qui ont marqué la capitale le mois précédent et des conséquences des rumeurs qui circulent alors dans tout le royaume (Cf. T. Tackett, «La Grande Peur et le complot aristocratique sous la Révolution française», *Annales historiques de la Révolution française*, n°335, 2004, art. en ligne).

[483] A. de Montaiglon, *Procès-verbaux* , *op. cit.*, t. X, séance du 26 septembre 1789, p.28.

[484] *Ibid.*

faire l'offrande de leurs bijoux à la patrie, comme contribution à l'acquittement de la dette publique[485]. A l'origine de cette action, on trouve Adélaïde Moitte (1747-1807), dessinatrice et épouse du sculpteur et académicien Jean-Guillaume Moitte. Aussi, devant l'Assemblée, c'est à elle que revient l'honneur de prononcer un discours. Or, d'après le compte rendu qu'en fait un témoin, « craignant, soit par la faiblesse de sa voix, soit par sa timidité, de n'être pas entendue de l'assemblée, elle pria M. Bouche, député d'Aix, de le prononcer pour elle. »[486]

« Messeigneurs , (…)
Lorsque les Romaines firent hommage de leurs bijoux au sénat, c'était pour lui procurer l'or sans lequel il ne pouvait accomplir le vœu fait à Apollon par Camille avant la prise de Veies. (…) La dette publique doit être scrupuleusement acquittée, mais par des moyens qui ne soient pas onéreux au peuple. C'est dans cette vue que quelques citoyennes, femmes ou filles d'artistes, viennent offrir à l'auguste assemblée nationale des bijoux qu'elles rougiraient de porter, quand le patriotisme leur en commande le sacrifice. Eh ! quelle femme ne préférerait l'inexprimable satisfaction d'en faire un si noble usage, au stérile plaisir de contenter sa vanité? Notre offrande est de peu de valeur, sans doute ; mais dans les arts, on cherche plus la gloire que la fortune ; et notre hommage ne peut être proportionné au sentiment qui nous inspire. Puisse notre exemple être suivi par le grand nombre de citoyens et de citoyennes dont les facultés surpassent de beaucoup les nôtres ! »[487]

Ce discours prononcé et vivement applaudi, Mme Moitte donne la cassette, contenant les bijoux et objets précieux récoltés parmi les artistes aux députés, qui la remercient. Les noms de chacune sont insérés dans le procès-verbal de la séance et publiés. A leur sortie de l'Assemblée, elles sont encore applaudies et à leur entrée dans Paris, elles étaient attendues par un groupe d'élèves de l'École de l'Académie royale et de musiciens qui les escortèrent jusqu'au Louvre, où la majorité des donatrices résidaient[488].
Dans le discours, le rapport est clairement fait avec la générosité des matrones de Rome, soucieuses de sauver la République en danger – un épisode de l'histoire romaine qui est alors parfaitement connu des lettrés[489]. On sait à quel point le souci de se référer à l'histoire antique imprègne chacun des faits et gestes des révolutionnaires : cette initiative des artistes et parentes d'artistes ne fait donc pas exception. Notons qu'ici, devant l'Assemblée, ces femmes sont présentées par le discours de Mme Moitte, comme des « femmes ou filles d'artistes ». Or la liste des noms des généreuses donatrices témoigne du fait que la majorité d'entre elles (Mmes Vien, Moitte, Suvée, Duvivier, Fragonard, David, Mlles Vestier, Gérard, etc.) sont elles-mêmes artistes sinon professionnelles, du moins occasionnelles. Pourquoi Mme Moitte ne fait-elle donc référence qu'à leur statut de femmes (ou filles) *d'* artistes ? Deux explications sont plausibles : soit il s'agit d'une manifestation de la modestie de plasticiennes qui agissent alors, en tant que femmes et en référence à un *exemplum* mettant en scène explicitement des mères romaines, (la phrase « Notre

---

[485] En réalité, les donatrices étaient au nombre de 21, mais une partie d'entre elles n'avait pu se rendre à l'Assemblée nationale. Hommage fut également rendu aux absentes, puisque le nom des 21 fut officiellement enregistré dans le procès-verbal de la séance. (Heim *et al.*, *Les Salons de peinture de la Révolution française 1789-1799*, Paris, Éditions C.A.C., 1989, p.27 ; N. Pellegrin, « Les femmes et le don patriotique : les offrandes d'artistes de septembre 1789 », in *Les Femmes et la Révolution française*, tome II « L'individuel et le social. Apparitions et représentations », Actes du colloque international, 12-13-14 avril 1989, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990).

[486] Chamfort, *Œuvres complètes,* t. II, *Tableaux historiques de la Révolution française,* Paris, Chaumerot jeune, 1824, p.384.

[487] Discours de Mme Moitte du 7 septembre 1789, retranscrit in Chamfort, *ibid.*, pp.384-85.

[488] *Ibid.*

[489] Le peintre néoclassique Louis Gauffier (ca.1762-1801), qui remporte, *ex-aequo* avec Drouais le Grand Prix de 1784, est l'auteur de deux toiles sur ce motif : *Générosité des dames romaines,* 1790 (conservée au musée de Poitiers) et *Cornélie, mère des Gracques, sollicitée de donner ses bijoux à la patrie,* 1792 (conservée à Fontainebleau). Gauffier est l'époux de Pauline Châtillon (née dans les années 1770-1801), une peintre de genre qui a été l'élève de François-Hubert Drouais (le père de l'élève de David).

offrande est de peu de valeur, sans doute ; mais dans les arts, on cherche plus la gloire que la fortune… » devrait donc être comprise dans le sens d'une action des femmes *au nom de la communauté des artistes* qu'elles représentent, en s'assimilant à la condition de leurs époux et pères) ; soit il s'agit tout simplement d'une erreur de retranscription dans les procès-verbaux de l'Assemblée. Il est difficile de savoir ce qu'il en est réellement, mais deux indices nous feraient pencher légèrement dans le sens de l'erreur de retranscription : le premier est le titre donné à l'une des gravures exécutées en commémoration de cet événement, *Don patriotique des illustres Françaises* (imprimée à Paris par Jacques Chéreau, 1789 **[Ill. 9]**), qui laisse penser que les donatrices jouissent déjà d'une certaine notoriété ; le second est le *Discours prononcé par Mme Rigal dans une assemblée de femmes artistes et orfèvres, tenue le 20 septembre [1789] pour délibérer sur une contribution volontaire*[490]. Ce discours, prononcé à la suite de l'action du 7 septembre et du remarquable retentissement qu'elle a pu avoir dans la population parisienne (notamment féminine), est le fait d'une épouse d'orfèvre dont on ignore le prénom et qui travaille alors sans doute avec son époux, comme c'est souvent le cas dans les grands ateliers[491]. Mme Rigal présente une nouvelle contribution volontaire des artistes femmes ; or au même moment, l'épouse du sculpteur Pajou sollicite ses connaissances[492]. Il est donc probable que l'action de Mme Rigal et celle de Mme Pajou soient liées. Quoiqu'il en soit, le discours publié de Mme Rigal est beaucoup moins ambigu que celui d'Adélaïde Moitte à l'Assemblée : ce sont bien des plasticiennes qui sont à l'origine de cet appel, mais celui-ci, cette fois, s'adresse à toutes les femmes de France, bien au-delà du monde de l'art :

« Notre sexe est exclu des emplois difficiles, mais il est admis à deux emplois bien intéressants, à l'exercice des vertus délicates et à celui des sacrifices héroïques. (…) La fortune publique est en péril et les fortunes particulières succomberaient avec elle, si elles hésitaient à venir, à voler à son secours. (…) Les arts et le commerce seraient exposés à périr les premiers. (…) *Nous sommes artistes, nous sommes citoyennes ;* nous sommes ou mères, ou sœurs, ou épouses d'artistes et de citoyens. (…) La patrie est notre famille commune. (…) Françaises, nous n'avons pas besoin que l'on nous cite ni les Romaines, ni les Spartiates. Le cœur français, l'honneur français n'ont point de rivaux (…). Deux vertueux agriculteurs de Champenil ont donné l'exemple à leur sexe. *Quelques femmes artistes de Versailles ont donné l'exemple au nôtre. Leur noble mouvement s'est communiqué à nous, et par nous, il se communiquera à toutes les femmes de France.* (…) Compagnes des arts, sujettes de l'État, anoblissons nos parures frivoles, sanctifions les pompes mondaines en les sacrifiant au besoin public (…) Que le luxe devienne une vertu, et que les arts (…) contribuent à le faire renaître et subsister. »[493].

Ces deux expressions publiques du patriotisme vertueux des artistes femmes au tout début de l'époque révolutionnaire nous intéressent à un double titre. Elles témoignent d'abord qu'à la fin du XVIIIe siècle,

---

[490] Retranscrit in N. Pellegrin, « Les femmes et le don patriotique », *art. cit.*, p.380.

[491] C'était par exemple le cas de la mère d'Anne Vallayer-Coster, qui dirige même l'atelier de son époux après la mort de celui-ci et ce pendant plusieurs années (M. Roland-Michel, *Anne Vallayer-Coster…*, *op. cit.*). Mme Rigal est très probablement l'épouse de ce « sieur Nicolas Rigal, marchand orfèvre à Paris » mentionné dans les archives comme créancier du marquis de Louvois en 1783 pour plus de 30 000 livres : « Ce Nicolas Rigal (…) occupa sans doute un certain rang, à son heure, parmi les notables de sa profession. Les *Tablettes royales de Renommée ou Almanach Dauphin* pour 1773 donnent ainsi l'adresse de Rigal : quai des Orfèvres, à la Prudence. Cet orfèvre s'occupait de 'tout ce qui concerne la vaisselle et ornements d'église' ajoute l'Almanach. » (H. Jouin, « Notes sur divers artistes des deux derniers siècles. Nouvelles Archives de l'art français », *Revue de l'art français ancien et moderne*, 8e année, 1891, p.394).

[492] Wille note ainsi dans son journal : « le 15 septembre, je reçus une lettre que Mme Pajou avait adressée à ma femme, la croyant apparemment en vie, pour l'inviter à envoyer ses bijoux, comme d'autres femmes d'artistes pour en faire, du tout, un don patriotique à la Nation » (*Mémoires et Journal de J.-G. Wille, graveur du Roi,* Paris, Renouard, 1857, t. II, p.312).

[493] *Discours prononcé par Mme Rigal…*, s.l., s.d.[1789], pp.1-7 – nous soulignons.

les plasticiennes constituent un groupe suffisamment identifié et suffisamment homogène pour pouvoir revendiquer un rôle exemplaire auprès de toutes les femmes du royaume[494]. Néanmoins, si elles bénéficient de tous les avantages d'avoir un nom connu et respecté, c'est généralement davantage grâce à leurs époux ou à leurs pères qu'à leurs propres réputation ou accomplissements. De plus, le fait de n'être pas des femmes publiques, mais des femmes (ou filles) d'hommes publics les rend beaucoup moins vulnérables vis-à-vis du public puisqu'elles sont, en quelque sorte, à la fois « crédibilisées » et protégées par la renommée des hommes de leur entourage ; de même, si leur éducation, ou au moins leurs compétences, et le niveau social de leur clientèle leur permettent de dialoguer avec les élites et les classes privilégiées (en particulier depuis que les beaux-arts sont tellement à la mode), leur statut de travailleuses manuelles et leur proximité (plus ou moins évidente) au monde de l'artisanat les rapprochent de la petite bourgeoisie et des classes populaires. Dans la société de la fin de l'Ancien Régime, ces plasticiennes qui appellent au don patriotique non seulement bénéficient d'une situation singulière, qu'on pourrait dire « au carrefour » des classes sociales, mais elles occupent en outre un espace symbolique particulier, entre sphère publique et sphère domestique : cette situation intermédiaire est donc précisément ce qui leur permet de se faire les porte-parole de leur sexe.

Parallèlement à ces manifestations de zèle révolutionnaire des jeunes peintres auprès de l'Académie, puis celles des femmes (d') artistes auprès de l'Assemblée constituante (cf. encadré ci-dessus), une période de débats intenses concernant l'avenir de la compagnie et, plus largement l'organisation du monde de l'art, s'ouvre au cours l'automne 1789. C'est un graveur, membre de l'Académie, qui, le premier, propose un programme de réformes : Simon-Charles Miger écrit en effet, en novembre, une lettre à Vien, qui est le nouveau directeur de l'Académie[495]. Dans cette lettre qui est rendue publique, Miger revient sur la « mortification humiliante » que viennent de subir les zélateurs de Drouais, sur les injustices du « gouvernement » de feu Pierre, ainsi que sur les antagonismes entre agréés, membres reçus et officiers. Il demande, en conséquence, une

[494] D'autres actions spontanées de ce type, initiées par des femmes en faveur de la Révolution, ont lieu durant toute la période. Voir par exemple, sur ce sujet, D. Godineau, *Citoyennes tricoteuses,* Paris, Alinéa, 1988 ou C. Fauré, «La prise de parole publique des femmes sous la Révolution française», *Annales historiques de la Révolution française*, n°344, 2006 art. en ligne.

[495] Fils d'un tanneur qui l'envoie faire ses études à Paris, Simon-Charles Miger (1736-1820) végète dans des emplois de professeur, de précepteur et de secrétaire avant de se découvrir une passion pour la gravure. Il entre en apprentissage chez Charles Nicolas Cochin, qui l'emploie comme commis, et fréquente l'atelier du célèbre graveur Wille. En 1778, il est agréé par l'Académie, puis reçu trois ans plus tard. Avec sa lettre à Vien, Miger devient l'un des premiers porte-paroles des partisans d'une réforme égalitaire de l'Académie, aux côtés du graveur Jean-Michel Moreau (dit « Moreau le jeune ») et de la portraitiste Adélaïde Labille-Guiard. Miger et Labille-Guiard se connaissent et se fréquentent bien avant la Révolution, par l'intermédiaire de Jeannette Griois qu'épouse Miger dans les années 1770 et qui se trouve être une parente (par alliance) de François-André Vincent (N. Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, London, Unicorn Press, 2006, art. « Vincent »). La relation de Labille-Guiard avec Miger est suffisamment forte pour que l'élève de celle-ci, Gabrielle Capet, continue à le fréquenter après la mort de Labille-Guiard : en 1806, alors qu'elle réside encore avec Vincent, Capet exécute ainsi un *Portrait de Simon-Charles Miger* (Paris, Bibliothèque Nationale de France, Cab. des Estampes).

révision des statuts et de la constitution de l'Académie[496]. Miger propose, en outre, un programme de réforme égalitaire de l'Académie qui « doit être, comme l'église, ouverte à tous ses fidèles »[497]. Parmi les nombreuses mesures qu'il préconise, le graveur suggère que les généreuses pensions normalement versées aux membres les plus haut placés dans la hiérarchie de l'Académie, soient redistribuées plus équitablement entre les académiciens ; il recommande également l'accord du droit de vote à tous les membres de l'Académie et pas seulement aux Officiers ; il demande enfin que le droit d'exposer au Salon soit, pour chacun des académiciens, voté par un comité *ad hoc* de membres élus, etc. Parmi toutes ses propositions de réforme, Miger mentionne, enfin, la libre admission des femmes à l'Académie, c'est-à-dire d'une part l'abolition du quota de quatre fixé par d'Angiviller en 1783 (cf. chapitre précédent), et d'autre part l'égalité de traitement entre hommes et femmes au sein de la compagnie (puisque, rappelons-le, les académiciennes, considérées dès leur élection comme des membres « à part », n'avaient ni droits, ni statuts). Prudent, Miger reconnaît que les deux sexes doivent bien être traités différemment dans la société, mais il explique que l'art est un monde à part, où le talent prime sur le sexe. Idéalement, par conséquent, « toutes les femmes honnêtes, qui sont vraiment des artistes, sont des hommes du point de vue de l'Académie »[498]. Il nous semble que l'on peut voir, dans cette revendication, l'influence d'Adélaïde Labille-Guiard, qui non seulement est une amie proche de Miger, mais qui, de plus, reprend ces idées à son propre compte l'année suivante, ainsi que nous allons le voir.

Signe des temps qui changent et conséquence probable de l'absence du comte d'Angiviller[499], Miger est invité à venir présenter son projet de réforme à l'Académie royale assemblée le 28 novembre 1789, et ce en dépit de la très vive hostilité de Vien[500]. Les propositions de Miger,

---

496 Cf. C. Hould, « Les Beaux-Arts en révolution : au bruit des armes, les arts se taisent ! » *Etudes françaises,* vol.25, n°2-3, p.195 ; N. Mirzoeff, « Revolution, Representation, Equality : Gender, Genre and Emulation in the Académie royale de peinture et de sculpture » *Eighteenth-century Studies,* vol.31, n°2, Winter 1997-98, pp.156-158. La lettre de Miger à Vien figure dans la Collection Deloynes, BNF, t. 53, 1446.

497 *Ibid.* Voir aussi H. Beraldi, R. Portalis, *Les Graveurs du dix-huitième siècle*, vol. III, 1881, p. 95.

498 Collection Deloynes, BNF, t. 53, 1446.

499 En novembre 1789, les procès-verbaux de l'Académie royale (A. de Montaiglon, *Procès verbaux…*, *op. cit.*, t. X, p.37) mentionne « M. le comte de Saint-Priest, Ministre de Paris » comme chargé de la Direction des Bâtiments en l'absence du comte d'Angiviller parti prendre les eaux dans les Pyrénées (U. Van de Sandt, *La Société des Amis des Arts 1789-1799. Un mécénat patriotique sous la Révolution*, Paris, Ed. de l'ENSBA, 2006, p.14). Il est de retour en février 1790, mais à la fin de l'année, il est officiellement accusé par quelques députés d'avoir gaspillé l'argent du royaume. Il émigre en novembre 1790 et meurt en exil, en 1810 (Sacy, *Le Comte d'Angiviller, op. cit.*).

500 Dans une copie de la lettre annotée de la main de Vien et envoyée à l'administration, le directeur de l'Académie écrit, dans la marge, qu'une telle demande ne l'étonne pas, de la part de Miger, « un homme dont la médiocrité et la

favorablement reçues par plusieurs membres, suscitent alors une pétition de soutien, présentée à l'Académie le 5 décembre, et signée par une vingtaine d'artistes, dont David et Regnault[501].

Vien est donc contraint d'accepter l'idée d'engager la réflexion sur la réforme, d'autant qu'une autre tendance, plus radicale, commence à s'affirmer dans les rangs des académiciens. Menée par le peintre Jean-Bernard Restout, celle-ci attaque les suggestions de Miger, refusant les contraintes administratives et la dépendance qu'implique la distribution de pensions par le Roi[502]. Pour Restout, la meilleure solution serait la suppression de l'Académie royale en tant que telle et son remplacement par une assemblée d'artistes, libre et non hiérarchique. Dès décembre 1789, sur le modèle de la consultation des États généraux, les académiciens sont donc officiellement appelés, en se groupant en fonction de leur « classe » (*i.e.* leur rang dans la hiérarchie), à rédiger des mémoires résumant leurs revendications, afin que celles-ci soient discutées en Assemblée générale pour réformer les statuts. Les premiers mois de 1790 sont occupés principalement par la question de l'acceptation ou non des agréés à l'Assemblée générale censée décider des changements à apporter au fonctionnement de l'Académie : le Directeur et les officiers s'y opposent, ainsi que quelques académiciens. Les débats sont vifs, certains artistes passent d'un parti à un autre sans parvenir à se décider, chaque camp écrit à la presse pour prendre le public à témoin du caractère despotique des décisions de ses adversaires et chercher l'appui d'instances officielles extérieures au monde de l'art comme la Commune de Paris et l'Assemblée constituante[503]. Comme aux États généraux, les artistes achoppent sur la question des modes de scrutin : les officiers, moins nombreux, réclament le vote par classe, tandis que les membres reçus ne reconnaissent que le vote par tête, la question se compliquant encore lorsque certains proposent que les agréés soient

---

paresse l'ont maintenu dans la pénurie » (A. N., O[1] 1925 B, fol. 2, lettre de Vien à Saint-Priest, et Mirzoeff « Revolution, Representation, Equality » *art. cit.*, p.157).

[501] Collection Deloynes, BNF, t. 53, 1448 ; Mirzoeff, *art. cit.*, p. 158.

[502] Jean-Bernard Restout (1732-1797) appartient à une dynastie de peintres reconnus dont J. Goodman (« Jansenism, *Parlementaire* Politics and Dissidence in the Art World of Eighteenth-Century Paris : The Case of the Restout Family », *Oxford Art Journal,* vol.18, n°1, 1995, pp.74-95) a montré la position paradoxale par rapport au pouvoir royal, en raison du soutien indéfectible des Restout, depuis le début du XVIIIe siècle, à la cause janséniste et parlementaire. Élève de Pierre, Grand Prix en 1758, J.-B. Restout est reçu à l'Académie royale dix ans plus tard. Dès 1771, toutefois, il s'oppose aux directions des Bâtiments et de l'Académie sur la légitimité du jury censé évaluer (et, si nécessaire, censurer) les œuvres à exposer au Salon ; au-delà, c'est au système hiérarchique interne à l'Académie que le peintre est hostile. Comme Greuze et comme Fragonard à la même époque, Restout « boycotte » systématiquement le Salon.

[503] Cf. les lettres écrites aux *Chroniques de Paris,* 6 et 12 février 1790, retranscrites dans la Collection Deloynes, BNF, t.53, 1457 et 1458.

inclus dans les débats[504]. Dès le mois de mars, une première scission commence à se dessiner chez les partisans de la réforme, puisqu'un petit groupe composé d'académiciens et (surtout) d'agréés se constitue autour des idées de Restout. Celui-ci devient, avec David qui se rallie alors à lui, le meneur d'une fronde, contre à la fois le camp des officiers et celui de la majorité des académiciens qui continuent à fonder leurs revendications sur les propositions de Miger : partisans de la création d'une assemblée d'artistes alternative, les opposants les plus radicaux ne se joignent plus qu'occasionnellement au reste des académiciens. Le résultat est qu'à l'été 1790, aucune décision n'est prise, chaque réunion ayant annulé ou rendu inapplicables les décisions prises par la précédente.

Pendant que se tiennent ces débats, l'École de l'Académie continue à fonctionner à peu près normalement : au printemps 1790, les élèves se préparent donc, comme tous les ans, aux divers concours dont le plus important – celui du Grand Prix. L'agitation couve, cependant, parmi les jeunes artistes : à un moment où toutes les réformes semblent possibles et où leurs aînés sont occupés à élire des commissions et à débattre de la pertinence de réformer leurs statuts, les étudiants décident de se faire entendre. Nicholas Mizroeff revient largement sur les lacunes de l'enseignement alors offert par l'Académie, notamment dans le domaine de la perspective et dans celui de l'anatomie – en particulier de l'anatomie féminine dans la mesure où les modèles féminins étaient interdits au sein de l'École[505]. Les élèves déposent donc une requête officielle auprès des académiciens, pour obtenir le droit de faire poser des modèles féminins dans les loges où travaillent les candidats aux concours : la demande est unanimement rejetée, car la mixité est toujours réprouvée dans l'École. Mais, soit que les académiciens reconnaissent qu'une connaissance plus approfondie du corps féminin pourrait effectivement être nécessaire, soit qu'ils redoutent les conséquences que pourraient avoir une révolte des étudiants dans un tel contexte de divisions internes au sein du corps enseignant, les officiers de l'Académie royale accordent finalement aux jeunes artistes la possibilité d'introduire des « études (…) peintes d'après nature [qu'ils auront pu faire à l'extérieur de l'Académie], à la charge [des élèves] de montrer ces études du nu au professeur… »[506]. Quelques mois plus tard, les étudiants reviennent à la charge, à

---

504 En outre, ainsi que le note joliment Sigismond Lacroix (« Éclaircissements », *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution,* 2e série, t. IV, 21 juin-31 juillet 1791, Paris, L. Cerf, 1905, p.599), « des embarras matériels augmentaient l'irritabilité naturelle des artistes : l'émigration, la suppression des maisons religieuses, la crise du commerce, en diminuant leurs ressources, suscitaient leurs inquiétudes pour l'avenir. » Nous reviendrons un peu plus loin sur cet aspect essentiel de l'existence des artistes sous la Révolution.

505 Mirzoeff « Revolution, Representation, Equality » *art. cit.*, pp.160-161.

506 A. de Montaiglon, *Procès-verbaux*, *op. cit.*, t.X, séance du 10 avril 1790, p.57.

nouveau au sujet de l'enseignement anatomique : les jeunes artistes demandent que l'étude du nu, qui se fait traditionnellement à partir de l'antique, se fasse désormais à partir d'un écorché. Il est vraisemblable que cette demande particulière ait été soutenue, dans les rangs des académiciens, par Adélaïde Labille-Guiard, très intéressée, on l'a vu, par les questions pédagogiques et dont Joachim Lebreton (un ami proche, futur secrétaire de l'Académie et auteur de la notice nécrologique de la portraitiste) a souligné la maîtrise peu commune de l'anatomie[507]. Là encore, que ce soit parce que les académiciens reconnaissent la légitimité de la requête des élèves ou parce qu'ils craignent leur révolte, les étudiants obtiennent immédiatement satisfaction[508]. Résultat possible de ces interventions des apprentis artistes, les débats entre académiciens prennent une nouvelle orientation, en particulier à partir de l'été 1790, et abordent désormais, outre les sempiternelles questions statutaires, le thème du rôle pédagogique de l'Académie. En septembre, sous la pression de l'Assemblée nationale qui exige de l'Académie qu'elle présente sa nouvelle constitution dans les mois qui viennent, sous peine de voir ses crédits supprimés, le rythme des réunions s'accélère[509]. Témoin privilégié, le graveur J.-G. Wille propose une description extrêmement précieuse du déroulement de ces débats ainsi qu'une preuve unique de la participation des femmes – ou, du moins, d'*une* femme[510] – à ces derniers :

---

[507] « Elle savait que les peintres négligent ordinairement des parties de sciences qui rebutent par leur abstraction, leur sécheresse, telles que l'anatomie et la perspective ; elle se les appropria à un degré auquel peu d'entre eux peuvent se féliciter d'être parvenus. » (J. Lebreton, *Notice nécrologique sur Mme Vincent, née Labille,* Paris, an XI, p.1, cité in Passez 1973, p.15)

[508] A. de Montaiglon, *Procès-verbaux*, *op. cit.*, t.X, séance du 7 août 1790, p.71.

[509] Atteignant trois par semaine en septembre, les réunions, d'après Wille, auront lieu tous les jours, de « quatre à cinq heures jusqu'à neuf heures du soir » dès le mois suivant (*Mémoires et journal de J.-G. Wille,* t. II, Paris, Renouard, 1857, p.269)

[510] Rappelons qu'en 1790, l'Académie compte toujours quatre membres femmes, mais nous avons vu que Marie-Thérèse Vien ne siégeait plus depuis longtemps. En outre, Élisabeth Vigée-Lebrun, en proie à l'hostilité ouverte des révolutionnaires, a quitté Paris clandestinement dès octobre 1789 (Cf. G. Walczak, T. Gaehtgens (dir.), *Elisabeth Vigée-Lebrun. Eine Künstlerin in der Emigration 1789-1802*, München, Deutscher Kunstverlag 2004). Ne restent donc que Vallayer-Coster et Labille-Guiard. Bien qu'elle continue d'exposer dans les années 1790 et bien que sa signature apparaisse (avec celle de Mme Vien) au bas d'une pétition initiée par Renou, le secrétaire de l'Académie, pour contrer les réformateurs (*Esprit des statuts et règlements de l'Académie… [22 septembre 1790]*, in Collection Deloynes, BNF, t.53, 1471, pièces 2, 4 et 7), on ignore si Vallayer-Coster a assisté aux réunions de l'Académie ; aucun témoignage n'a, à notre connaissance, gardé trace d'une intervention de sa part. Labille-Guiard est donc la seule femme dont on peut être sûr qu'elle assistait alors aux débats au sein de l'Académie.

> « [6 septembre 1790] Nouvelle assemblée de l'Académie royale par rapport aux statuts. Motions et lectures furent faites. (…) Mme Guiard, peintre, a beaucoup parlé, de même que M. Moreau, graveur (…)
> Depuis le 4 de septembre, nous avons trois fois assemblée par semaine, les lundi, jeudi et samedi, tant pour la rédaction de nos statuts que pour d'autres affaires qui nous occupent, et donnent occasion à beaucoup de motions et de disputes, même quelquefois assez violentes. (…)
> Mme Guiard, MM. Moreau, Regnault, Miger et quelques autres membres ayant beaucoup résisté aux sentiments de M. Vien, notre président, qui, se trouvant par là offensé, se retira de l'assemblée et fut suivi par la majeure partie des officiers, il n'y eut que moi, MM. Boizot, Suvée, etc. qui restèrent ; mais comme, d'après la demande de M. Vien lui-même, nous avions nommé par scrutin M. Pajou son suppléant, celui-ci prit aussitôt sa place. Par là, notre assemblée resta légale et compétente, et nos rédactions furent continuées. (…)
> Cependant, lundi 20 septembre, l'on nous dit à l'assemblée que M. Vien, notre président, ne se portait pas bien ; là-dessus, Mme Guiard proposa qu'il serait convenable d'envoyer chez lui deux des nôtres, pour s'informer, de la part de l'Académie assemblée, non seulement de sa santé, mais aussi de l'inviter à y reparaître, si elle était assez bonne pour cela. La motion de Mme Guiard fut approuvée (…).
> [23 septembre 1790 – de retour, Vien remercie l'assemblée de son attention mais fait un discours où il explique son refus de reprendre son poste.]
> M. Vien prit congé de nous. C'est alors que Mme Guiard, assise à côté de moi, fit un discours très bien motivé sur l'admission des femmes artistes à l'Académie et prouva que le nombre indéterminé devait être le seul admissible. (…) La motion de Mme Guiard fut décrétée par la pluralité du scrutin. Autre motion de Mme Guiard (soutenue par M. Vincent), c'était que, comme aucune femme, quelque talent qu'elle pût avoir, ne pouvait cependant jamais parvenir à être professeur dans les écoles, ni avoir de gouvernement quelconque dans l'Académie, il serait cependant juste que telle ou telle, par de bonnes et valables raisons, fût récompensée par une distinction académique et honorifique seulement, et qu'il n'y en avait d'autres que celle d'être admise parmi et au nombre des conseillers. Cet article, malgré l'opposition de M. Lebarbier, fut approuvé et passa au scrutin, tout aussi bien que le premier.
> Depuis, et dans une autre session, nous avons résolu d'admettre toute autre femme artiste au nombre d'académiciennes, comme dans la gravure, etc. »[511]

Ce 23 septembre 1790, les artistes femmes sont donc officiellement déclarées les égales de leurs collègues hommes pour ce qui concerne à la fois leur élection et leur carrière au sein de l'Académie. Il s'agit, pour Labille-Guiard, d'une victoire symbolique et personnelle, puisque personne n'ignore qu'elle a alors l'intention de pousser sa meilleure élève, Gabrielle Capet, à l'Académie, et qu'elle aspire, pour elle-même, au statut de professeur[512]. La victoire est, cependant, de courte durée.

---

[511] *Mémoires et journal de J.-G. Wille,* t. II, Paris, Renouard, 1857, pp.264-268.

[512] Les réflexions de Labille-Guiard sur l'éducation artistique des filles se poursuivent : elle rédige un mémoire sur le sujet, destiné à l'Assemblée nationale, probablement durant l'été 1791, où elle rassemble ses idées et quelques propositions concrètes pour offrir aux jeunes filles sans fortune le moyen d'apprendre les techniques artistiques qui leur permettront de gagner leur vie honorablement dans le commerce ou l'industrie. Il est probable que c'est Labille-Guiard elle-même qui le transmet au député Talleyrand, alors chargé par le Comité de Constitution de rédiger un rapport sur la question de l'instruction publique (à moins que la peintre n'ait précisément rédigé ce mémoire sur les

Deux jours plus tard en effet, Renou, que l'on avait semble-t-il un peu brusqué pour enregistrer le procès-verbal de la séance du jour qui s'était poursuivie *après* le départ du directeur de l'Académie, se rend chez Vien (à quelques pas des locaux de l'Académie, dans le palais du Louvre) qui convoque alors la quasi-totalité du corps des officiers dans son appartement. Là, scandalisés par le coup de force des académiciens réformateurs qui ont apparemment décidé de se passer de leurs supérieurs, les officiers hostiles, rédigent la déclaration suivante :

> « [Etant donné] qu'au mépris de toute règle et toute décence, l'Assemblée que nous avions levée selon le droit de notre directorat, a été continuée par le parti de ceux qui prétendent dominer l'Académie arbitrairement (…) [n]ous nous faisons, par respect pour l'Assemblée nationale qu'on cherche à abuser (…), le devoir sacré de protester contre tout ce qui s'est passé après que nous avons levé la séance en l'attestant par notre signature »[513].

S'étant assurés que les décisions prises en leur absence et sans la supervision du directeur ne seraient pas validées, les officiers adressent ensuite une lettre à « MM. les académiciens » :

> « Le Corps administratif [*i.e.* le directeur, les recteurs, les professeurs et les conseillers] (…) a cru devoir répondre à M. Vien qu'il lui est impossible de continuer ce travail de la manière dont il est commencé :
>
> 1° Parce que vous avez fait comme disparaître le Corps administratif, moins nombreux que le nôtre [*i.e.* la classe de officiers dont le corps administratif est une émanation], en ne voulant jamais consentir à la chose du monde la plus juste, celle de l'égalité respective des voix dans les deux classes ;
>
> 2° Parce que nous sommes forcés de vous dire que plusieurs membres de votre assemblée soutiennent leurs opinions avec une chaleur immodérée, qui s'écarte trop souvent des égards dus à toute assemblée et de la considération que l'on doit particulièrement à celui qui la préside ;
>
> 3° Parce que nous ne trouvons pas convenable que des *femmes* viennent s'immiscer dans un travail qui leur est étranger, n'étant question que de rédiger des statuts qui ne les regardent point du tout puisqu'elles n'y sont pas soumises, n'ayant jamais fait serment d'y obéir ;
>
> 4° Parce qu'en général nos opinions sont trop éloignées [des vôtres] pour pouvoir espérer de les rapprocher. »[514]

---

instances de celui-ci ?). En effet, Labille-Guiard et Talleyrand se connaissent, puisqu'elle expose un portrait de l'ancien évêque d'Autun au Salon de 1791. Quoi qu'il en soit, le mémoire de l'artiste suscite l'intérêt de Talleyrand, au point que celui-ci, lors de la lecture de son rapport à l'Assemblée nationale en septembre, cite le travail de Labille-Guiard, reprenant à son compte et proposant le projet d'école pour filles qu'elle avait élaboré (C.-M. de Talleyrand Périgord, *Rapport sur l'instruction publique, fait au nom du Comité de Constitution à l'Assemblée nationale, les 10, 11 et 19 septembre 1791,* disponible sur Gallica : http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k49002n).

[513] A. de Montaiglon, *Procès-verbaux*, *op. cit.*, t.X, séance du 25 septembre 1790, pp.77-78.

[514] *Ibid.,* pp.80-81. Les italiques sont d'origine.

La rupture est désormais officielle et il est tout à fait intéressant de constater que, de tous les points litigieux qui ont pu sortir de dix mois de débats au sein de l'Académie, c'est sur la question de l'admission des femmes que se cristallisent les différends et que c'est ce conflit qui précipite le schisme entre officiers et académiciens. Tout en continuant à administrer les affaires courantes de ce qu'il reste de l'Académie, les officiers et quelques membres reçus, sous la direction de Vien, refusent désormais de participer aux discussions collectives et tentent de rédiger leurs propres propositions de réforme.

Le parti des réformateurs (constitué de la majorité des membres reçus, quelques officiers et environ la moitié des agréés) a donc désormais, théoriquement, les mains libres pour construire l'Académie égalitaire dont Miger avait fait l'esquisse près d'un an auparavant. Parallèlement en effet, le groupe des partisans de la suppression de l'Académie, mené par David et Restout[515], grossi d'une partie des agréés et de plusieurs artistes non académiciens, quitte lui aussi définitivement les rangs de l'Académie : après s'être rassemblés dans une « Société libre des beaux-arts » dès juillet[516], ceux que l'on pourrait appeler les « radicaux » fondent officiellement, le 27 septembre 1790, la « Commune des arts qui ont le dessin pour base », placée sous la tutelle de la Commune de Paris. Ouvertes à tous, ses réunions rassemblent environ 300 artistes[517]. L'objectif explicite de la Commune des arts est d'assurer la liberté de la création artistique : au-delà de la suppression de l'Académie et de toute forme de hiérarchie ou de contrainte, les principaux fondements des réformes proposées sont la liberté d'exposer et son corollaire : l'organisation par l'État de concours pour attribuer les commandes publiques.

---

515 D'après John Goodman (« Jansenism, *Parlementaire* Politics », *art. cit.*, p.90), David (qui entre alors en politique, via le Club des Jacobins dont il devient, à ce moment, officiellement membre – R. Michel, M.-C. Sahut, *David, l'art et le politique*, *op. cit.*, pp.59-60) se désintéresse dès septembre de la Commune des arts et laisse donc Restout prendre la tête de la nouvelle assemblée.

516 S. Lacroix, « Eclaircissements », *op. cit.*, p.617.

517 U. Van de Sandt, « 'Grandissima opera del pittore sarà l'istoria' », *Revue de l'art,* 83, 1989, pp.71-76, p.338. C'est par la presse que la Commune des arts informe les artistes de son existence et les invite à la rejoindre. Ainsi cette annonce, publiée dans le *Courrier de Paris* (16 novembre 1790) : « MM. les artistes de la capitale sont invités à se rendre aux séances de la *Commune des Arts* (…) qui se tiennent aujourd'hui rue Hautefeuille, n°11. Les jours de séance sont les mardi, jeudi et samedi, à cinq heures. On y traite les articles les plus intéressants pour les avantages et la liberté des arts. » (cité in S. Lacroix, « Eclaircissements », *op. cit.*, p.617).

III – 2. 2. Émulation ou égalité ?

A la fin de l'année 1790, les trois groupes d'artistes issus de l'Académie proposent chacun un projet de réforme à l'Assemblée nationale[518]. Le groupe mené par le directeur, Vien, et le secrétaire, Renou, et constitué de 24 officiers et 14 académiciens, présente ainsi son *Projet de statuts et règlements pour l'Académie royale de peinture et de sculpture*, tandis que les académiciens réformateurs, officiellement menés par Pajou, Lebarbier et Vincent, présentent leur *Adresse et projet de statuts et règlements pour l'Académie centrale de peinture, sculpture, gravure et architecture*[519]. La constitution proposée par les officiers présente peu de nouveautés par rapport à la situation précédente – à la notable exception d'une exclusion totale des femmes[520]. En revanche, celle des académiciens réformateurs franchit un pas décisif dans l'abandon de la traditionnelle émulation, au profit d'une application de l'égalité, comme fondement de leur projet d'Académie centrale – même si celui-ci semble, à cet égard, relativement modéré par rapport aux ambitions initiales de Miger[521].

Pour ce qui est de l'enseignement, la plupart des revendications des élèves ont été prises en compte : les matières enseignées sont plus nombreuses (anatomie, perspective, géométrie, histoire, architecture, etc.) et les cours plus fréquents ; les meilleures places aux cours de dessin

---

[518] Courant 1791, bien d'autres sociétés libres d'artistes, d'envergure plus réduite, sont créées ou simplement envisagées, à l'instar de la « Société du point central » fondée sur la mise en place d'une correspondance entre tous les artistes et les savants du royaume, ou la « Société des arts du dessin » proposée par un ancien agréé de l'Académie royale, Jean-Baptiste Robin, dont l'objectif est davantage centré sur la pédagogie (S. Lacroix, « Eclaircissements », *op. cit.*, pp.623-624 et 633 *sqq.*) D'un autre type, la Société des Amis des arts, fondée dès l'automne 1789 par l'architecte Charles De Wailly, s'inspire du fonctionnement de la Société de la Correspondance de Pahin de la Blancherie. U. Van de Sandt (*La Société des Amis des Arts 1789-1799*…, *op. cit.*, p.14) remarque d'ailleurs que le duc de Charost, qui était président du Conseil de la Correspondance, est justement le premier président de la Société des Amis des arts et jusqu'à sa mort, en 1800. L'association a pour finalité non seulement le soutien aux artistes, mais également la satisfaction des intérêts des souscripteurs. L'argent des souscriptions sert en effet à acquérir des œuvres d'artistes français ; celles-ci sont exposées lors d'une exposition publique qui a théoriquement lieu tous les ans, à l'issue de laquelle une loterie attribue les œuvres acquises aux sociétaires chanceux, tandis qu' « un lot de consolation [est prévu], sous la forme de gravures originales systématiquement remises à tous les souscripteurs, même à ceux que le sort n'a pas favorisés » (*Ibid.*, p.11)

[519] S. Lacroix, « Eclaircissements », *op. cit.*, p.618.

[520] *Ibid.*, p.627, n.1. Les officiers mettent alors en avant une définition conservatrice de l'égalité dans les arts, centrée sur la notion traditionnelle d'émulation, contre la définition politique de l'égalité des réformateurs, ainsi que l'explique Renou dans son texte *Esprit des statuts et règlements de l'Académie* [22 septembre 1790], signé par 24 officiers et 14 académiciens, dont Mmes Vien et Vallayer-Coster (Collection Deloynes, BNF, t. 53, 1471, pièces 2, 4 et 7). Cf. Mirzoeff « Revolution, Representation, Equality » *art. cit.*, p.162.

[521] Mirzoeff « Revolution, Representation, Equality » *art. cit.*, pp.163-164.

sont attribuées non plus par favoritisme mais en fonction des résultats obtenus aux concours trimestriels. Nouveauté considérable : les genres picturaux du bas de la hiérarchie académique (paysage, marines, portrait et « peinture familière » – *i.e.* la scène de genre) ont désormais des concours propres, un Grand Prix et des possibilités de pensions et de séjour à l'École de Rome pour les lauréats. Au niveau administratif, des efforts ont été faits pour empêcher que le directeur concentre à nouveau autant de pouvoirs que le si critiqué Pierre ; tous les prix et toutes les admissions font donc l'objet d'un vote de l'intégralité de la communauté. Le Salon est maintenu tous les deux ans pour les académiciens mais un système d'ouverture hebdomadaire de l'Académie au public est instauré, et surtout, à partir des collections royales, on prévoit d'ouvrir un Muséum accessible à tous[522]. Enfin, le nombre des femmes à l'Académie n'est plus soumis à un quota, mais un recul est sensible par rapport à ce que Labille-Guiard était parvenue à faire voter quelques mois auparavant, puisque les académiciennes ne peuvent revendiquer aucun rôle administratif ou pédagogique. En revanche – et c'est là une évolution remarquable – les jeunes filles sont officiellement admises à suivre les enseignements, y compris ceux d'après le modèle vivant (masculin uniquement), à condition qu'elles se limitent à l'étude des têtes, des mains et des pieds. Il aurait évidemment été inconcevable que l'autorisation de représenter le modèle nu dans son intégralité figure dans les articles fondateurs d'un nouveau système éducatif : la pudeur reste, pour les deux sexes, une vertu largement mise en avant dans le portrait de l'artiste dessiné par ce projet d'Académie centrale[523]. Toutefois, le fait que la mixité soit officiellement autorisée et que les filles aient accès à l'enseignement public de l'art est un changement extrêmement profond par rapport au système académique d'Ancien Régime[524] : l'émulation, qui était au cœur du projet éducatif de l'Académie royale est remplacée par le principe d'égalité en art, désormais théoriquement étendu à la fois au genre (entrée des femmes au même titre que les hommes dans les écoles et les institutions) et aux genres (égalité entre tous les genres picturaux, et fin, par conséquent, de la hiérarchie qui place au sommet la peinture d'histoire).

---

[522] Cf. D. Poulot, « La naissance du musée », in P. Bordes et R. Michel (dir.) *Aux Armes et aux arts ! Les arts de la Révolution, 1789-1799*, Paris, Adam Biro, 1988, pp.201-233 ; « L'invention du musée en France et ses justifications dans la littérature artistique », in E. Pommier (dir.) *Les musées en Europe à la veille de l'ouverture du Louvre*, Paris, Musée du Louvre et Klincksieck, 1995, pp.79-110.

[523] Dans cette logique, chaque aspirant à l'Académie centrale des arts doit, selon les statuts, présenter plusieurs témoins de sa bonne moralité (Mirzoeff « Revolution, Representation, Equality » *art. cit.*,, p.165).

[524] Rien n'est dit, néanmoins, dans le projet de réforme, sur la possibilité pour les femmes de participer aux concours, c'est-à-dire d'accéder au cursus légitime et aux ressources économiques et symboliques que ces prix peuvent offrir aux jeunes artistes.

Un peu plus tard que les deux autres groupes, la Commune des arts finit, elle aussi, par présenter son projet de réforme. Au printemps 1791, Restout rend public un ensemble de documents sous le titre *Adresse, mémoire et observations présentés à l'Assemblée nationale le 19 avril 1791 par la Commune des arts qui ont le dessin pour base*[525]. Le projet d' « Académie centrale » y est violemment dénoncé : pour Restout, il s'agit d'« un fatras inextricable de 133 articles », d'un « monstrueux projet » et d'un « risible charlatanisme portant avec lui sa réprobation », composé par des académiciens qui, après avoir échoué à obtenir la faveur des officiers, « se sont hâtés de rappeler les agréés » pour « pouvoir se dire la majorité »[526]. A l'inverse, la Commune des arts se présente comme « organisée selon les principes de la constitution, semblable à une grande famille, réuniss[ant] tous les artistes sans exception et sans aucune distinction de rang et de personnes »[527].

Le premier article du projet de décret porté par la Commune des arts est, en toute logique, la suppression de toutes les académies[528]. Les questions pédagogiques et l'organisation de l'enseignement public de l'art, qui ont beaucoup préoccupé les autres groupes, sont peu détaillées, tout simplement parce que l'instruction publique de l'art fut jusque là, selon Restout et ses partisans, un immense gâchis financier pour l'État et un lieu de domestication des artistes. « [N]ul et même nuisible aux arts », l'enseignement public doit être réduit au minimum et n'être ouvert qu'à « ceux dont les talents n'offrent plus d'incertitude à l'espoir de la nation », car la véritable instruction est avant tout créée par l'observation des chefs d'œuvre. La notion d'émulation est bien au cœur du système éducatif : seule l'expérience compte, ainsi qu'en témoignent les critères d'acceptation au sein de la Commune des arts : l'âge et la participation à des expositions publiques[529]. Les jeunes artistes et le public doivent donc pouvoir s'instruire à travers l'ouverture du Muséum et l'organisation d'expositions libres, annuelles qui « [ne sont] considérées que comme des concours d'émulation »[530]. En complément, toujours afin de provoquer une saine concurrence entre les artistes tout en leur fournissant les moyens de vivre, la Commune des arts recommande la création de programmes de commandes publiques sur le thème de la gloire

---

525 Retranscrit in S. Lacroix, « Eclaircissements », *op. cit.*, pp.624-630.

526 *Ibid.,* p.635.

527 *Ibid.,* p.627. Conséquence de ce mode de fonctionnement volontairement très « ouvert » de la Commune des arts et de l'absence de procès-verbaux de ses réunions au cours de sa première année d'existence, on ne dispose d'aucune liste de ses membres, en dehors de ses dirigeants.

528 *Ibid.*, p.628.

529 *Ibid.*, p.627. Il faut avoir plus de 20 ans pour entrer à la Commune des arts, plus de 25 ans pour avoir une voix délibérative et plus de 30 pour pouvoir se présenter aux élections internes (art. II).

530 *Ibid.,* p.629.

nationale, sous la forme de concours anonymes[531]. Comme leurs (anciens) collègues réformateurs de l'Académie, les artistes révolutionnaires de la Commune des arts se penchent également sur la question de l'admission des artistes femmes :

> « Arrêtez vos regards, Messieurs, sur cette moitié précieuse de l'humanité, sur ce sexe pour qui la nature, prodigue de ses dons, n'en a point excepté l'aptitude aux talents, et vous jugerez peut-être, Messieurs, qu'elle lui prescrit des devoirs plus heureux pour l'ordre social et dont il doit plus s'enorgueillir que de l'exercice des arts.
> Que les femmes, que les vertus de leur sexe honorent, approuvent que nous exprimions notre pensée sur les dangers dont il est [sic] qu'elles s'adonnent aux arts, à nos arts, dont l'étude est contraire aux mœurs qui leur conviennent et qui sont leur plus belle parure.
> C'est aux législateurs à peser, dans la plus profonde sagesse, tous les rapports sous lesquels il serait impolitique et dangereux que les récompenses et les encouragements assignés pour les arts sur les dépenses publiques excitassent les femmes à préférer la carrière des arts à leur véritable vocation, aux fonctions respectables et saintes d'épouse, de mère, de maîtresse de maison, à tant de vertus enfin qui vont leur assurer plus que jamais le respect et la haute considération pour elles qui distinguent les peuples libres. »[532]

La Commune des arts tient ici un discours relativement ambigu : tout en admettant que les femmes peuvent faire d'excellentes artistes (« ce sexe pour qui la nature (…) n'en a point excepté l'aptitude aux talents ») – ce qui est déjà, en soi, une avancée notable au regard des débats de la décennie précédente –, Restout et ses partisans estiment qu'encourager les aptitudes des femmes dans le domaine artistique équivaut à les détourner *de facto* de leurs devoirs domestiques et représente donc un danger pour l'ordre social. L'opinion des rédacteurs du texte semble claire sur ce point, pourtant non seulement ceux-ci ne manquent pas de s'en excuser auprès de leurs consoeurs (« Que les femmes (…) approuvent que nous exprimions notre pensée… »), mais ils finissent même par s'en remettre, sur cette seule et unique question, aux députés de l'Assemblée nationale, comme si exiger explicitement le sacrifice des compétences artistiques des femmes leur

---

[531] Dès sa *Pétition motivée de la Commune des arts à l'Assemblée nationale pour en obtenir la plus entière liberté de génie* rédigée en 1790, J.-B. Restout demande explicitement qu'aux expositions, « aucun rang, titre ou grade académique n'accompagne le nom des artistes, soit sur leurs ouvrages, soit dans les annonces et explications qu'ils feront publier, mais que chaque auteur s'y fasse connaître par son nom seulement, s'il le juge à propos. » Ainsi, dans le cadre de ce monde de l'art idéalement libéré de toute contrainte et de toute hiérarchie, l'œuvre prime sur le rang de l'artiste dans la hiérarchie interne. L'anonymat de l'exposition va donc de pair avec l'anonymat du concours public, comme ce sera le cas pour le grand Concours de l'an II. « Le concours assure que l'attribution se fera exclusivement sur la base du mérite, son anonymat doit garantir l'égalité des chances de chacun. On ne saurait surestimer l'importance de ce qui est, en fait, une innovation inouïe » (U. Van de Sandt, « La peinture : situation et enjeux », *op. cit.*, p.350).

[532] Adresse de la Commune des arts à l'Assemblée nationale, in S. Lacroix, « Eclaircissements », *op. cit.*, pp.627-628.

était impossible[533]. Comment expliquer cette position pour le moins surprenante ? En fait, le problème semble venir de la nature indéterminée de l'assemblée car on sait d'abord ce qu'elle n'est pas : une instance de consécration, comme l'Académie. Mais est-elle un regroupement de professionnels, semblable à une corporation ? Ou bien est-elle une instance représentative de la profession, comparable à une sorte d'assemblée représentative pour le monde de l'art ? Or si, dans le premier cas, la présence des femmes semble logique, dans le second en revanche, la question se pose d'autant plus qu'au même moment, l'Assemblée des représentants de la Nation (sur laquelle serait donc calquée cette Assemblée des artistes) tranche en faveur de l'exclusion des femmes de l'« exhérédation politique des femmes »[534]. Dans l'incertitude de leur propre succès, les artistes semblent ainsi recourir à la sphère politique pour faire un choix (l'acceptation ou non des femmes) qui, loin d'être anodin, serait en réalité le moyen de décider de la nature juridique et politique de leur regroupement.

Ainsi, au printemps 1791, l'Assemblée nationale est en possession de trois projets de réforme du monde de l'art : celui d'une réforme du système académique d'Ancien Régime, celui de l'Académie centrale des arts et celui de la Commune des arts. La décision est alors confiée au Comité de Constitution, dont un député (Barère de Vieuzac[535]) est nommé pour faire un rapport et aider les représentants de la nation à choisir entre les trois directions proposées[536]. Deux

---

533 Cela leur sera manifestement possible deux ans plus tard, lorsque l'exclusion des femmes de la Commune des arts sera explicite – nous y reviendrons.

534 L'expression est de Vida Azimi (« L'"exhérédation politique" de la femme par la Révolution », *Revue historique de droit français et étranger*, avril-juin 1991, pp.177-215) et recouvre l'idée de l'instauration, dès la Constitution de 1791, d'un antagonisme entre « femme civile » et « femme civique ». Nous reviendrons sur cette idée et sur ses conséquences dans le monde de l'art, un peu plus loin. Sur l'exclusion des femmes de la citoyenneté politique, on ne citera, dans l'abondante bibliographie consacrée à ce thème, que C. Fauré, *La démocratie sans les femmes. Essai sur le libéralisme en France*, Paris, PUF, 1985 ; G. Fraisse, *Muse de la raison. La démocratie exclusive et la différence des sexes*, Paris, Gallimard, 1995 (1989) ; J. B. Landes, *Women and the Public Sphere in the Age of the French Revolution*, Ithaca, Cornell University Press, 1988 ; H. B. Applewhite, D. G.Levy (eds), *Women and Politics in the Age of the Democratic Revolution*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 1990 et, plus récemment, J.-C. Martin, *La révolte brisée, femmes et hommes dans la Révolution française et l'Empire (1770-1820)*, Paris, Armand Colin, 2008.

535 Le député Barère est un ami de David. Fin septembre 1791, c'est lui qui obtient de l'Assemblée le financement du *Serment du Jeu de Paume* par le Trésor public, après l'échec de la souscription à la gravure (David n'en avait, en effet, recueilli que 5600 livres sur les 72 000 qu'il espérait) (R. Michel, M.-C. Sahut, *David, l'art et le politique*, *op. cit.*, p.68). Enfin, Barère, membre du Comité de Salut public en 1793-1794, serait celui qui aurait prévenu David de ne pas se rendre à la Convention le 9 Thermidor, lui sauvant ainsi probablement la vie (*Mémoires de Bertrand Barère,* vol. 1, Paris, 1842, p. 103).

536 Le rapport est présenté le 21 août 1791 à l'Assemblée (S. Lacroix, « Eclaircissements », *op. cit.*, pp.636-637).

événements contribuent toutefois à différer le vote : la tentative de fuite de la famille royale, en juin, qui bouleverse pour longtemps l'ordre du jour de l'Assemblée[537] et, au sein du monde de l'art, la focalisation de tous sur la question du Salon.

Toute divisée qu'elle est, l'Académie royale continue en effet de fonctionner et le dernier Salon s'étant tenu en 1789, les directeurs des Bâtiments et de l'Académie se penchent, en juin, sur les modalités d'organisation de la nouvelle exposition. Lorsque cette nouvelle se répand, les réactions ne se font pas attendre dans le monde de l'art : lettres publiées dans la presse, pétitions, députations à l'Assemblée nationale se multiplient et vont – pour une fois – toutes dans le même sens : le Salon doit être ouvert à tous[538]. L'urgence de cette réforme est d'autant plus grande qu'une bonne partie de la population des artistes, comme on va le voir, commence à subir les conséquences économiques des bouleversements sociaux et politiques : la possibilité d'exposer serait, pour beaucoup, particulièrement bienvenue. On se souvient, par ailleurs, que deux groupes d'artistes sur trois ont mis la tenue d'une exposition libre et annuelle au cœur de leur projet de réforme, les officiers eux-mêmes évoquant – quoique plus succinctement – la possibilité d'ouvrir le Salon à tous les exposants qui le désirent. Il se trouve, en outre, que les artistes révolutionnaires ont un allié de poids sur les bancs de l'Assemblée nationale : Antoine-Chrysostome Quatremère de Quincy, ancien élève du sculpteur Guillaume Coustou, amateur d'archéologie et d'architecture, député de Paris, révolutionnaire modéré, proche de La Fayette, et surtout auteur des *Considérations sur les arts du dessin* (publiées en janvier 1791) qui prônent une réforme en profondeur de l'enseignement artistique, à travers (notamment) l'organisation d'un Salon ouvert à tous. Pour lui, une telle exposition est, certes, un outil indispensable à l'instauration de l'émulation entre artistes, mais c'est aussi surtout l'emblème de la liberté: Quatremère de Quincy est ainsi le premier à voir dans le Salon libre un équivalent de la liberté de la presse[539]. Fin août, sous l'effet conjugué des

---

537 En raison des événements politiques, la question de la réforme de l'Académie ne sera finalement abordée par les députés qu'en août 1793.

538 Cf. Sigismond Lacroix (« Eclaircissements », *op. cit.*, p.632 *sqq.*) On constate, à cette occasion, que David semble s'être plus ou moins désolidarisé de la Commune des arts. Mirzoeff (« Revolution, Representation, Equality » *art. cit.*, p.166) remarque ainsi que la signature du peintre n'apparaît plus sur les documents officiels des artistes révolutionnaires, ce qui est sans une conséquence de son absorption dans la réalisation du *Serment du Jeu de Paume* et de sa candidature à l'Assemblée législative qui occupent David durant toute la fin de 1791 (P. Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume…*, *op. cit.*).

539 Sur le rôle de Quatremère de Quincy pendant la Révolution, cf. Y. Luke, « The Politics of Participation : Quatremère de Quincy and the Theory and Practice of Concours Publics in Revolutionary France, 1791-1795 », *Oxford Art Journal*, vol. 10, n°1, 1987, pp. 15-43. Sur son œuvre, cf. C. Wermester, « Antoine Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art*… Paris, Fayard, 1989 » *Sociétés et Représentations,* n°20, 2005/2.

protestations publiques des artistes et de l'action de Quatremère parmi les députés, l'Assemblée adopte donc le décret, proposé par Barère de Vieuzac, qui retire la responsabilité du Salon à l'Académie royale et le confie au Directoire du département de Paris, avec la recommandation d'y admettre « tous les artistes, français ou étrangers, membres ou non de l'Académie de peinture et de sculpture »[540].

Le Salon ouvre début septembre, cinq jours après le vote de la Constitution par l'Assemblée. Pour la première fois de l'histoire des arts en France, académiciens et non-académiciens exposent ensemble, au palais du Louvre. Le Salon révèle alors « l'existence à Paris d'un nombre insoupçonné de peintres manifestement actifs puisqu'ils sont en mesure, sans préavis, de présenter des œuvres à l'exposition »[541] et, parmi eux, des femmes. Le nombre d'exposants passe effectivement de 88 en 1789 à environ 250 en 1791, puis à près de 360 en 1793. Parmi ces artistes, une trentaine de femmes profitent de ces premiers Salons libres de la Révolution : le taux de féminisation de l'exposition ne dépasse pas les 10%[542]. Pour ce qui concerne ces exposantes, il s'agit d'une population stable, constituée majoritairement d'artistes confirmées (anciennes membres de l'Académie de Saint-Luc ou du Salon de la Correspondance…) ou de jeunes peintres (qui, pour certaines, avaient déjà fait parler d'elles lors des Expositions de la Jeunesse dans les années 1780) qui profitent de ces expositions ouvertes à tou·te·s pour montrer au public leurs meilleurs ouvrages dans les genres les plus nobles : tableaux d'histoire ou de genre, portraits ou autoportraits. Beaucoup d'entre elles sont élèves de David, Regnault ou Vincent, les trois piliers du néoclassicisme à la française.

A l'issue de l'exposition, deux commandes publiques d'envergure sont passées à deux personnalités centrales du monde de l'art. Il s'agit de représenter le Roi recevant la Constitution, en présence de son fils. Deux toiles sont envisagées, l'une pour la Salle du Conseil et l'autre pour le lieu de réunion de l'Assemblée législative. Cette double commande, qui doit être comprise dans le contexte de la suite de la fuite à Varennes et du souci de maintenir la cohésion nationale après le traumatisme de la trahison du Roi[543], est hautement symbolique à la fois sur le plan artistique et sur le plan politique dans la mesure où les deux artistes choisis représentent chacun l'une des deux tendances réformatrices qui s'opposent alors depuis plus d'un an dans le monde de l'art, mais ils incarnent également les deux tendance qui partagent l'Assemblée législative nouvellement

---

[540] Art. 1 du décret du 21 août 1791, retranscrit in S. Lacroix, « Eclaircissements », *op. cit.*, p.638.

[541] U. Van de Sandt, « La peinture : situation et enjeux », *op. cit.*, p.335

[542] Nous verrons qu'il s'agit du pourcentage d'exposantes le plus bas de la période.

[543] Sur Varenne et son impact dans l'évolution de la Révolution, cf. T. Tackett, *Le roi s'enfuit : Varennes et l'origine de la Terreur,* Paris, La Découverte, 2007 (1e éd. 2004) ; M. Ozouf, *Varennes, la mort de la royauté*, Paris, Gallimard, 2005.

élue. Ces deux artistes, tous deux consacrés, connus du public et anciens académiciens, sont Jacques-Louis David, co-fondateur de la Commune des arts, membre notoire du Club des Jacobins et candidat malheureux aux élections qui viennent de se tenir, et Adélaïde Labille-Guiard, l'une des personnalités les plus actives dans l'élaboration du projet d'Académie centrale, plutôt proche des révolutionnaires modérés[544]. Depuis le *Serment du Jeu de Paume,* David est déjà plus ou moins devenu l'un des peintres « officiels » de la Révolution : l'octroi d'une telle commande ne surprend donc pas[545]. En revanche, pourquoi Labille-Guiard ? La biographe de la portraitiste, A.-M. Passez, en s'appuyant sur les propos de certains critiques du Salon 1791, semble penser (sans l'affirmer clairement) que cette commande serait le résultat de la constitution et de la mobilisation par l'artiste d'un réseau de relations au sein de l'Assemblée nationale. Sa stratégie serait alors semblable à celle qui lui avait permis d'entrer à l'Académie royale puisque l'artiste propose à plusieurs députés de faire leur portrait, un moyen pour elle de se faire connaître parmi les nouvelles élites[546]. L'octroi de cette double commande (qui ne sera jamais réalisée

---

544 Nous n'avons trouvé aucun document susceptible de nous renseigner précisément sur les inclinations politiques de Labille-Guiard (si tant est qu'elle en eût…). Pour le début des années 1790, A.-M. Passez (*Adelaïde Labille-Guiard…*, *op. cit.*, p.35) évoque un rapprochement de la peintre avec le cercle de libéraux qui évolue autour du duc d'Orléans. Elle séjourne à Bellechasse, la résidence des Orléans, pour faire le portrait du futur Philippe-Egalité et de Mme de Genlis, et c'est sans doute là qu'elle se rapproche des frères Lameth, de Talleyrand, Barnave et Alexandre de Beauharnais, dont elle expose le portrait en 1791. Mais, début 1792, elle fréquente le salon de la cantatrice Marie de Grandmaison, maîtresse du baron de Batz, qui se trouve être l'amie et la voisine de Marie-Suzanne Griois, la sœur de Vincent. Labille-Guiard n'était pas la seule peintre de ce salon, puisque l'ancienne élève de David, Marie-Guillemine Laville-Leroulx et son futur mari, l'avocat royaliste Pierre-Vincent Benoist, le fréquentent également. (Soupçonnées d'être mêlées au complot contre-révolutionnaire mené par Batz, Marie de Grandmaison et Suzanne Griois sont arrêtées et guillotinées en juin 1794.) Jusqu'à la fin de 1792, la sociabilité de Labille-Guiard semble donc partagée entre révolutionnaires modérés du Club des Feuillants et cercles royalistes : dangereuses sous la Terreur, ces fréquentations, ainsi qu'une santé chancelante, poussent l'artiste à partir s'installer à la campagne au cours de l'été 1792, ne revenant plus que très occasionnellement dans la capitale durant les trois ans qui suivent.

545 Sur les détails de cette commande, cf. P. Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume…*, *op. cit.*

546 Les tantes de Louis XVI, « Mesdames », protectrices de la peintre émigrent, en effet, en janvier 1791 et laissent donc Labille-Guiard avec la toile inachevée du portrait en pied du frère du Roi, le comte de Provence (*Réception d'un Chevalier de l'Ordre de Saint-Lazare par Monsieur*) qu'elles lui avaient permis d'obtenir et qui devait marquer l'entrée de l'artiste dans la catégorie extrêmement prestigieuse des peintres d'histoire. Cette peinture de grand format – « la grande œuvre de sa vie » selon A.-M. Passez (*Adelaïde Labille-Guiard…*, *op. cit.*, p.40) – non seulement ne lui a finalement jamais été payée, mais elle a été détruite durant l'été 1793, à la suite de l'arrêté de la Convention ordonnant la destruction des effigies de la famille royale (L. Auricchio, *Portraits of impropriety …*, *op. cit.*, p.166 *sqq.* sur le cas de Labille-Guiard – cependant, parce qu'elle se focalise sur les destructions des œuvres produites par des femmes et ne replace pas ces manifestations du vandalisme révolutionnaire dans le cadre plus général de l'iconoclasme patriote qui touche évidemment les œuvres des artistes des deux sexes, Auricchio se trompe, nous

compte tenu de la précipitation des événements politiques de l'année 1792) témoigne de la reconnaissance dont bénéficie Labille-Guiard à cette époque – une reconnaissance qui participe de la visibilité générale des artistes femmes, dans la continuité des années 1780. Le fait que la portraitiste soit mise sur un pied d'égalité avec David permet de penser, si l'on se rapporte aux positions respectives de ces deux artistes dans les débats autour de la réforme du monde de l'art, que le projet égalitaire porté par Miger, Labille-Guiard et leurs partisans est alors *a priori* aussi crédible que celui de la Commune des arts, porté par Restout et soutenu – bien que désormais de loin – par David. L'entrée de ce dernier au Club des Jacobins puis dans les entourages de Marat et de Robespierre au cours de l'année 1792 vont cependant contribuer à politiser le débat et changer la donne au sein de l'espace de production artistique.

III – 3. Le tournant de l'an II : fin de l'Academie et apparition de l'artiste-citoyen

III – 3. 1. Réformer le monde de l'art : avec ou sans les femmes ?

Après le Salon de 1791, les questions artistiques ne sont plus à l'ordre du jour dans les débats publics. La marche vers la guerre et les tentatives d'une partie des députés pour sauver la monarchie focalisent les attentions. La situation change brusquement après le renversement de la monarchie. Un événement, en effet, contribue à relier indéfectiblement le monde de l'art à l'actualité politique : l'élection de Jacques-Louis David à la Convention, grâce au soutien de Marat, en septembre 1792. Jacobin, bientôt régicide et proche de Robespierre, David s'investit dans la politique tout en maintenant une intense activité artistique. Son ascension dans la hiérarchie du pouvoir est d'autant plus rapide qu'il peut compter sur la reconnaissance accumulée au sein et hors du monde de l'art, ainsi que sur les multiples gages que le peintre a pu donner aux idées révolutionnaires dès 1789. Député de la Convention, il est élu, un an plus tard, au Comité de Sûreté générale puis, en janvier 1794, à la présidence de la Convention – l'un des postes les

---

semble-t-il, lorsqu'elle interprète la destruction des effigies royales comme une expression de la « haine à l'encontre des artistes femmes »). Voir, plus généralement, S. Bernard-Griffiths, M.-C. Chemin, J. Ehrard, *Révolution française et « vandalisme » révolutionnaire*, actes du colloque international de Clermont-Ferrand (déc. 1988), Centre de recherches révolutionnaires et romantiques, Paris, Universitas, 1992, en particulier le texte d'E. Pommier ,« Discours iconoclaste, discours culturel, discours national 1790-1794 », pp.299-313 ; et D. Gamboni, *The destruction of art: iconoclasm and vandalism since the French Revolution*, Londres, Reaktion Books, 1997.

plus prestigieux des institutions et des pratiques politiques de la Terreur. En quelques mois, David parvient donc à s'imposer comme une figure centrale à la fois dans l'espace politique, tout en gardant sa position de *leader* dans le monde de l'art : s'il incarne la fusion des questionnements politique et artistique pendant la Terreur, il personnifie également le moment où sont tranchés les débats qui traînent en longueur depuis trois ans pour la réforme de l'Académie. En même temps qu'il consolide peu à peu sa position centrale, les opinions de David sur le régime de la production artistique deviennent ainsi, en toute logique, dominantes pendant les deux ans de sa présence dans les plus hautes sphères du pouvoir.

Jacques-Louis David (1748-1825)
(II) Le « dictateur des arts » 1789-1825

Que David se soit engagé dans le monde politique ou non *avant* l'été 1790 (au moment où son appartenance au Club des Jacobins est avérée) continue à faire l'objet de débats[547]. S'il est certain que David fréquente les libéraux du cercle Trudaine (où l'introduit Chénier avec lequel il noue une amitié forte au cours des années 1780) et les réseaux mondains libéraux autour du duc d'Orléans avant la Révolution, il n'est pas sûr que l'artiste ait développé alors un réel intérêt pour la politique. En revanche, tous ses biographes s'accordent sur le fait que c'est dans le cadre de son opposition à la direction de l'Académie royale que s'est progressivement effectuée l'entrée de David en politique, chargé qu'il était de faire l'intermédiaire entre les académiciens dissidents de la Commune des arts et les députés de l'Assemblée nationale ou les membres du Club des Jacobins[548]. Engagé aux côtés de Jean-Bernard Restout, un autre opposant de longue date à l'autorité de l'Académie, il participe à la fondation de la société libre qui sert de base à la Commune des arts, fondée en septembre 1790. Artiste consacré et extrêmement populaire, David reçoit officiellement, le 28 octobre 1790, la commande du *Serment du Jeu de Paume* : régulièrement sollicité par l'Assemblée nationale, il est, de tous les artistes d'alors, le mieux placé pour devenir une sorte de « peintre officiel » de la Révolution. Son engagement total dans la vie publique et la pratique politique suscite de profonds changements dans son mode de vie et dans ses fréquentations, au point qu'au cours de l'été 1790, alors qu'il est totalement investi dans la fondation de ce qui devient la Commune des arts, il se sépare officiellement de son épouse[549].

---

[547] Cf. P. Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume*, *op. cit.* et T. Crow, *L'Atelier de David*, *op. cit.* par exemple pour deux points de vue différents.

[548] Cf. W. Roberts, *Jacques-Louis David, Revolutionary Artist: Art, Politics, and the French Revolution*, Univ. Of North Carolina Press, 1992 (1e éd. 1989) ; M. Michel, M.-C., *David, l'art et le politique*, *op. cit.*

[549] Le 2 août 1790, David autorise sa femme à se retirer dans un couvent et lui verse une « pension » de 1200 livres. La séparation dure jusqu'à son emprisonnement fin 1794, après la chute de Robespierre (Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume*, p.46).

La fuite du Roi à Varennes et la fusillade du Champ de Mars, à laquelle il assiste en juillet 1791, sont le prélude à sa radicalisation politique et à son évolution vers le républicanisme[550]. Après une première candidature en septembre 1791 à l'Assemblée législative (qui se solde par un échec) et une violente rupture avec ses amis libéraux (Lavoisier, Pastoret, Chénier…) qui ne le suivent pas dans ses nouvelles orientations républicaines, il est élu l'année suivante à la Convention[551].
En janvier 1793, il vote la mort du Roi puis, avec l'instauration de la Terreur, David accumule les responsabilités politiques. En septembre 1793, il est élu au Comité de Sûreté générale : sa signature figure donc sur tous les mandats d'arrêt envoyant les suspects au Tribunal révolutionnaire[552]. En janvier 1794, il achève son ascension politique en étant élu président de la Convention. David maintient toutefois ses liens avec le monde de l'art : élu rapporteur du comité d'instruction publique (dont dépendent une grande partie des décisions concernant les beaux-arts), il continue à peindre (*Les Derniers moments de Michel Lepeletier*, *Marat assassiné* ou *La Mort du jeune Barra* ainsi que plusieurs portraits) et, surtout, assume la tâche de grand ordonnateur des fêtes révolutionnaires[553].
Le 8 thermidor (26 juillet 1794), il jure à Robespierre, qui se sent menacé, de « boire la ciguë » avec lui ; le lendemain néanmoins et dans les jours qui suivent, il est souffrant et reste chez lui pendant que les « robespierristes » sont arrêtés et guillotinés (le 10 août)[554]. Ce n'est que trois jours plus tard que David réapparaît en public. Obligé de monter à la tribune de la Convention pour se défendre, il plaide la folie passagère et une extrême influençabilité, en raison de son caractère d'artiste trop enclin à la passion. Il est arrêté, mais échappe à la guillotine.

---

[550] P. Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume*, *op. cit.*, p.52 *sqq*. Répondant à ses adversaires qui, en 1794, lui reprochent d'avoir accepté la commande du portrait d'un Roi dont il réclamait la destitution quelques semaines auparavant, David explique que cette commande lui aurait été confiée sans qu'il l'ait demandée et donne pour preuve du fait qu'il n'aurait, de toute façon, jamais eu l'intention de réaliser ce tableau, l'absence de toute esquisse ou de tout travail préparatoire. Quoiqu'il en soit, c'est bien au cours de l'année 1792 que David se rapproche justement de Robespierre et qu'il s'exprime pour la première fois publiquement (et « maladroitement », selon Bordes – p.47 – rappelons que le peintre souffre d'un léger défaut d'élocution qui fait de toute prise de parole publique une véritable épreuve pour le peintre) sur des sujets politiques n'ayant aucun rapport au domaine artistique. Voir aussi, à ce sujet, Delécluze *David, son école et son temps, op. cit.,* p.9 *sqq*. Sur l'incertitude des trajectoires politiques durant la Révolution, dont le parcours de David est un exemple, cf. T. Tackett *Par la volonté du peuple, comment les députés sont devenus révolutionnaires*, Albin Michel, 1997.

[551] La candidature de David ne va pas du tout de soi pour les membres du Club des Jacobins et c'est en sa qualité d'artiste consacré qu'il est présenté aux électeurs. « Le 9 septembre [1792], les Jacobins discutent des candidatures à la Convention ; le nom de Sergent, le graveur bien connu, est avancé, puis Deperret propose celui de David. Une voix anonyme crie aussitôt 'Il ne vaut rien', mais Deperret le défend : ' (…) ce serait rendre un hommage mérité aux arts que de porter à la Convention M. David'. Sergent qui avait joué un rôle important le 10 août, est élu le 12, David seulement le 17. Marat et Danton semblent avoir appuyé sa nomination. » (P. Bordes, *Le Serment du Jeu de Paume*…, *op. cit.*, p.83).

[552] A ce poste, il aurait signé jusqu'à 300 mandats d'arrêt (L. de Nanteuil, *Jacques-Louis David,* Paris, Cercle d'art, 1987, p.27).

[553] Cf. M. Ozouf, La *Fête révolutionnaire*, 1789-1799, Paris, Gallimard, 1976.

[554] Le député Bertrand Barère affirme toutefois, comme on l'a vu en note 535 (p.221), qu'il aurait prévenu le peintre de ne pas se rendre à la Convention ce jour-là.

En prison, il est suivi par un élève qui lui fournit de quoi peindre : Pierre Delafontaine, âgé de 16 ans, qui l'accompagne dans son premier lieu de détention, rue de Grenelle.[555] Il envisage, un moment, de reprendre son immense toile du *Serment du Jeu de Paume* pour l'achever pendant sa captivité, mais opte finalement pour la réalisation d'un nouveau tableau, consacré au motif de la réconciliation : *L'Enlèvement des Sabines* (1795-1798).

Après cinq mois de prison, David est libéré le 28 décembre 1794. Réconcilié avec son épouse, il se réfugie chez son beau-frère, magistrat à Saint-Ouen. Au printemps suivant, la répression des émeutes de prairial et germinal est une occasion pour les Conventionnels d'éliminer les derniers Montagnards : David est à nouveau incarcéré, cette fois au Collège des Quatre Nations – où il avait fait ses classes de rhétorique, trente ans auparavant. Il reste captif un peu plus de trois mois, mais son retrait total de la sphère politique lui permet d'échapper à nouveau à la mort et d'obtenir son amnistie, au moment des émeutes royalistes de vendémiaire (qui se soldent par la fusillade de Saint Roch et l'émergence du général Bonaparte sur la scène politique).

En novembre 1795, à peine sorti de son second séjour en prison, il est le premier membre nommé dans la section de peinture de l'Institut nouvellement créé – signe d'une certaine autonomie du monde de l'art à cette époque, puisque, quoique largement compromis, deux fois emprisonné et toujours suspecté de sympathies républicaines, le peintre est toujours considéré comme le chef de l'École nationale. Avec Gérard Van Spaendonck, deuxième membre nommé, il coopte son ancien maître Vien, son ancien rival Regnault et un camarade connu durant son premier séjour à Rome, Taunay. L'ex-abbé Mongez est nommé secrétaire de l'Institut. Toujours partisan de la liberté absolue des artistes, David refuse de siéger au jury du Salon dont il était membre de droit et surtout refuse d'y exposer lui-même, en choisissant une nouvelle formule pour montrer ses tableaux au public : l'exposition privée et payante de ses *Sabines*, ce qui suscite de nombreuses controverses dans le monde de l'art[556].

Le peintre se remet à travailler et à enseigner dans son atelier du Louvre peu après, tout en gardant un lien (quoique ténu) avec le milieu « néojacobiniste »[557]. L'été 1797, Bonaparte offre au peintre sa protection : David, qui admire beaucoup le jeune général dont il fait un portrait resté inachevé, entre dans le cercle de ses fidèles[558]. Il y reste jusqu'à sa mort.

Tout en peignant les *Sabines* puis le *Léonidas aux Thermopyles*, il consacre, à partir de 1795, beaucoup de temps à ses élèves, reprenant l'ancien mode de fonctionnement de son atelier (il organise, par exemple, un concours par mois pour les membres de son atelier, afin d'entretenir l'émulation entre ses élèves).

Nommé « Peintre du gouvernement » en février 1800, il est chargé, avec ses anciens élèves Gros, Gérard ou Girodet, des œuvres censées illustrer la légende napoléonienne. Pour son œuvre du *Sacre de l'Empereur*, le peintre travaille avec Angélique Mongez, dont il s'est beaucoup rapproché[559].

---

[555] « Il resta aux côtés de son maître quand ils y furent accueillis par les jurons et les sifflets de 71 anciens conventionnels arrêtés dans les dernières phases de la répression robespierriste. » (T. Crow, « The Abandoned Hero », *art. cit.*, p.226). On retrouve là encore, l'attachement extrême que David avait su inspirer à la plupart de ses élèves.

[556] En raison de l'installation ingénieuse d'un miroir face au tableau pour entretenir l'illusion d'être immergé dans la scène dépeinte et du retentissement provoqué par la rumeur selon laquelle les sœurs de Bellegarde, célèbres dans les salons du Directoire, avaient posé comme modèles, l'exposition est un succès considérable. Les 50 000 visiteurs qui s'y rendent entre 1801 et 1805 rapportent à David suffisamment pour s'acheter un ancien prieuré dans la région parisienne (Schnapper, *David : Témoin de son temps*, *op. cit.*, p.335).

[557] Au début de l'année 1798, par exemple, il signe deux pétitions pour soutenir un club contre les harcèlements de la police. (P. Bordes, « Les arts après la Terreur » , *Revue du Louvre* 1979, n°3, pp. 203-212).

[558] « C'est un homme auquel on aurait élevé des autels sous l'Antiquité, oui mes amis, Bonaparte est mon héros ! » aurait-il déclaré à ses élèves après sa première rencontre avec le jeune général (Delécluze, *David, son école, op. cit.,* p.204).

[559] J. Lindsay, *Death of the Hero*, *op. cit.*, p.146. Cf. *supra,* la biographie de Mongez pp. 121-122.

Après 1808, le goût pour le Moyen Age qui se développe (parti du sein même de son atelier avec la secte des Barbus[560]), le retour en grâce des émigrés et des anciens royalistes à la cour napoléonienne et l'arrivée de Lebreton (très hostile à David) au secrétariat de la section de peinture de l'Institut provoquent sa mise à l'écart. Napoléon lui conserve toutefois son amitié : il lui accorde la noblesse en le nommant chevalier et Officier de la Légion d'honneur, mais il continue à lui refuser un titre officiel de peintre à la cour ou de directeur de l'enseignement artistique public. Il est honoré à cette époque par toutes les Académies d'Europe (Florence, Rome, Vienne, Gand…).
Pendant les Cent Jours, il se rallie immédiatement à l'Empereur et choisit de quitter la France après Waterloo[561]. Il passe par la Suisse et s'installe à Bruxelles. A Paris, quelques élèves lui restent fidèles, comme Gros qui reprend l'atelier de son maître ou comme Angélique Mongez qui ne cesse de lui écrire. Il continue à peindre et enseigner à Bruxelles, où il retrouve quelques uns de ses amis révolutionnaires, tels Siéyès.

En 1824, le peintre, déjà malade, est renversé par une calèche en sortant du théâtre. Il meurt l'année suivante. A la nouvelle de sa disparition, ses anciens élèves se rassemblent spontanément dans la cour de l'Institut avec des lauriers : la police les disperse. Malgré la demande de sa famille, le gouvernement refuse qu'on ramène son corps en France et interdit que soient exposés le *Marat assassiné* et le *Portrait de Le Pelletier* à la vente de ses œuvres organisée par ses héritiers l'année suivante. La vente elle-même n'est pas vraiment un succès : les prix restent bas et beaucoup de tableaux ne sont même pas vendus. Ce fut cependant l'occasion pour les jeunes peintres, comme nous le verrons dans la partie suivante, de découvrir l'œuvre de David dont ils ne connaissaient que quelques grands tableaux d'histoire[562].

Les beaux-arts reviennent temporairement sur le devant de la scène à la fin de 1792, au moment où le ministre de l'Intérieur, Jean-Marie Roland, se voit dans l'obligation de convoquer l'Académie (anciennement royale) de peinture et de sculpture pour nommer un nouveau directeur pour l'École de Rome, en remplacement de Ménageot[563]. Les trois partis de la réforme – que l'Assemblée nationale n'avait toujours pas départagés – se rassemblent donc pour reconstituer, pour la première et la dernière fois, ce qu'il reste de l'Académie[564]. Les débats, sans surprise, y sont extrêmement houleux. Au terme d'un scrutin à deux tours, c'est le peintre Joseph-Benoît Suvée qui est élu. On a déjà mentionné le fait que David ne tenait pas Suvée en haute estime : faut-il donc voir dans sa toute-puissance au sein du monde de l'art, l'origine de la proposition

---

[560] Sur ce groupe, cf. G. Levitine, *The Dawn of Bohemianism, op. cit.*. Voir aussi l'encadré biographique consacré à Lucile Franque, pp. 580-581.

[561] On lui propose de le rayer de la liste des régicides ralliés au Cent Jours, que la loi du 12 janvier 1816 proscrit du royaume, mais David refuse cette faveur (cf. S. Lee, *David*, Paris, Phaidon, 2002, p.286).

[562] *Ibid.,* p.316 *sqq.*

[563] Les difficultés qu'avait Ménageot d'une part à se faire entendre de son autorité de tutelle (la Direction des Bâtiments) totalement à l'abandon depuis l'émigration du comte d'Angivillers, et d'autre part à se faire obéir des artistes pensionnaires (dans sa correspondance, Ménageot regrette ce « temps où les jeunes gens ne se croyaient pas l'égal de leur directeur », cité in A. Franchi-Verney, *L'Académie de France à Rome, 1666-1903*, Paris, Fischbacher, 1904, p.145), ont rendu la vie du directeur de l'École de Rome si difficile que celui-ci, arguant de ses problèmes de santé, demande, dès la proclamation de la République, à être remplacé.

[564] Ses membres les plus conservateurs ne s'y rendent pas : le projet de réforme des officiers de l'Académie n'est donc plus soutenu à partir de ce moment.

faite par le député Gilbert Romme à la Convention de supprimer le poste de directeur de l'École de Rome, justement quelques jours après l'élection de Suvée à ce poste ? Rien ne le prouve, mais la coïncidence n'en demeure pas moins surprenante. Il reste tout à fait révélateur, quoi qu'il en soit, que le dernier acte de l'Académie en tant que collectif ait été cette élection aussi difficile que finalement inutile.

A cette date, en effet, la compagnie n'existe quasiment plus : désertée à la fois par ses éléments les plus conservateurs et les plus radicaux (qui se sont regroupés dans la Commune des arts de J.-B. Restout), ainsi que par quelques membres parmi les plus actifs du groupe des réformateurs (Labille-Guiard s'installe, on l'a vu, à la campagne au cours de l'été 1792 pour ne plus revenir qu'occasionnellement à Paris), l'Académie a en outre perdu ses prérogatives les plus importantes puisque l'organisation du Salon lui a été retirée dès 1791 et que ses charges pédagogiques (maintenues tant bien que mal jusqu'à l'été 1793) sont contestées à la fois dans leur fonctionnement par les réformateurs, et dans leur existence même par la Commune des arts. L'Académie compte toutefois, à l'Assemblée législative puis à la Convention, un certain nombre de fidèles, menés par Condorcet (membre de l'Académie des Sciences) qui porte les idées du « parti » réformateur. Face aux détracteurs du système académique, menés par les deux artistes-députés David et Antoine Sergent[565], Condorcet et ses partisans prônent son maintien au nom du

---

[565] Antoine Sergent, dit Sergent-Marceau (1751-1847) est le fils d'un imprimeur de Chartres (J. Renouvier, *Histoire de l'art pendant la Révolution, op. cit.,* p.254*sqq.*). Formé à la gravure, il se lie d'amitié, dans des circonstances que l'on ignore, avec François Séverin Marceau-Desgraviers (1769-1796) et, surtout sa sœur Marie Marceau-Desgraviers (1752-1834), issus d'une famille fortunée de Chartres. Le premier entre dans l'armée : en 1793, la guerre de Vendée lui vaut une ascension fulgurante dans la hiérarchie militaire. Capitaine en mai, il est général, chargé par intérim de l'armée de l'Ouest en décembre. Intégrant l'armée du Rhin, il meurt à 27 ans sur le champ de batailles. Durant toute sa carrière, Sergent a tenté d'immortaliser le souvenir du général Marceau, par la production de gravures à sa gloire. Marie Marceau, quant à elle, épouse un magistrat, Champion de Cernel qu'elle quitte peu après. Elle s'installe à Paris à la fin des années 1780, où Antoine Sergent la rejoint peu après. Ayant déjà eu une solide formation en dessin, comme toutes les jeunes filles des milieux privilégiés, elle demande à Sergent de lui apprendre la gravure pour être financièrement autonome – ce qu'il fait. Enthousiasmés par la Révolution, proches des Jacobins puis républicains convaincus à partir de 1792, ils changent de nom : il se fait appeler Androphile et elle, Emira (anagramme de Marie), nom sous lequel elle signe la plupart de ses gravures. Elle divorce peu après, pour épouser Sergent, qui accole le nom de son épouse au sien (« Sergent-Marceau »), tandis qu'Emira reprend, elle aussi, le nom de Marceau. Le graveur, élu à la Convention en même temps que David, travaille avec lui à l'organisation des cérémonies révolutionnaires. Après Thermidor, un mandat d'arrêt lancé contre le graveur oblige le couple à quitter la France pour la Suisse. Ils reviennent à Paris en 1797, mais doivent quitter à nouveau le pays en 1803 en raison de nouvelles poursuites à l'encontre de Sergent. Instruite et sachant l'italien, Emira Marceau devient préceptrice dans les familles aisées de Milan et tous deux gravent. En 1821, Sergent obtient une place de bibliothécaire à Turin. Ils s'installent finalement à Nice où ils finissent leur vie. **[Ill. 36]** (Cf. N. Parfait, « Sergent (Antoine-Francois) et Marie-Jeanne-Louise-Franqoise-

rôle qu'il a joué dans la préservation des connaissances : le monde des arts et des sciences, en effet, ne pourrait se passer de telles institutions, ne serait-ce que pour fournir un cadre aux échanges entre artistes et amateurs, la distribution des récompenses et de l'aide matérielle aux savants et aux créateurs, mais aussi la défense des règles – les exemples du dictionnaire ou du système unifié des poids et mesures sont alors fréquemment cités pour justifier l'existence, respectivement, de l'Académie française et de l'Académie des sciences. Les défenseurs du système académique proposent donc simplement de le conserver en en ôtant les aspects hiérarchiques et en le faisant dépendre des élus[566]. En raison de ces appuis politiques, est-ce la perte de contrôle de la Convention par les Girondins et le décret d'arrestation prononcé contre Condorcet (8 juillet 1793) qui ont permis l'abolition du système académique, en laissant la voie libre aux partisans de la « libération » des productions de l'esprit, autrement dit de la dérégulation du monde de l'art et des sciences ?

Peu avant, le 4 juillet, la Convention, souhaitant que soient effacés tous les symboles de la royauté sur les monuments de Paris, charge une commission d'artistes de superviser cette tâche. Or, pour les nommer, les Conventionnels s'adressent officiellement non à l'Académie, mais – pour la première fois – à la Commune des arts (dite alors « Société des arts »). L'éditeur des procès-verbaux de la Commune des arts en 1905, Henry Lapauze insiste à juste titre sur le caractère fondateur de cette requête de l'Assemblée qui transforme subitement cette assemblée d'artistes en un corps officiel, manifestement plus légitime et plus à même de remplir les devoirs de gardiens des beaux-arts dans la République nouvelle, que l'ancienne Académie[567]. Le lendemain, le ministre de l'Intérieur, Garat, écrit à l'Académie pour demander que soit officiellement accordée aux artistes de la Commune des arts la grande salle de réunion de l'Académie au Louvre. Trois jours plus tard, l'Académie refuse poliment, au nom de la nécessaire préservation des œuvres des

---

Suzanne Marceau-Desgraviers son épouse, en premières noces, femme Champion de Cernel », *Le Bulletin des Beaux-Arts,* II, 1884-85, pp.71-162 et James David Draper, « Thirty Famous People: Drawings by Sergent-Marceau and Bosio, Milan, 1815-1818 », *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 13, 1978, pp. 113-130).

566 Le projet d'Institut national, élaboré dans cette perspective par Condorcet, sera repris, dans ses grandes lignes, par Talleyrand en 1795 (F. Waquet, « La Bastille académique », *in* Jean-Claude Bonnet (dir.), *La Carmagnole des Muses,* Paris, Armand Colin, 1989, pp. 19-36).

567 H. Lapauze, *Procès verbaux de la commune générale des arts et de la société républicaine des arts,* Paris, Imprimerie nationale, 1903, pp.xxix-xxxi. Rappelons que la Commune des arts existe depuis déjà presque trois ans lorsque les Conventionnels lui donnent une existence officielle, mais entre le printemps 1791 (dépôt de ses statuts à l'Assemblée nationale par Restout) et l'été 1793, les documents manquent pour retracer les événements qui ont pu se dérouler en son sein.

collections nationales (anciennement royales) qu'elle abrite dans ses locaux[568]. Le ministre répond à son tour en insistant, et le bras de fer semble se perpétuer ainsi jusqu'à ce que, le 18 juillet, alors que les membres de la Commune des arts sont rassemblés dans une autre salle du Louvre, un artiste fasse remarquer que la salle de réunion de l'Académie est fermée, comme si elle était réservée à un « corps privilégié ». Il demande donc que l'assemblée s'y transporte. Or il se trouve que cette première réunion officielle de la Commune des arts a été rejointe par nombre d'académiciens réformateurs, encore profondément attachés à leur institution de tutelle, comme Miger ou les officiers Vien et Vincent. La dimension symbolique d'une telle action – l'investissement des locaux de l'Académie par une Commune des arts légitimée par la Convention – n'échappe à personne, et un vif mais apparemment bref débat s'ensuit.

> « Il y eut une minute de délire, dont le procès-verbal porte trace : le mot 'applaudi' a été biffé après coup, mais on peut encore le lire. Au reste, deux membres insistent, et ce sont Sergent et David, dont les noms ont également été rayés. David présenta 'cette ligne de démarcation comme un reste d'aristocratie qu'il fallait détruire'. Il ajouta en indiquant la salle d'un geste tragique, que puisque 'c'était là la Bastille de l'Académie, il fallait s'en emparer.' Et aussitôt l'assemblée, d'un mouvement unanime, leva la séance et alla siéger dans la salle de l'Académie 'provisoire'. »[569]

Après ce dernier coup de force, il est évident pour tous que l'Académie de peinture et de sculpture a *de facto* cessé d'exister : après le vote d'une loi sur les droits d'auteur qui, semble-t-il, « prépare » la dérégulation de l'espace de production artistique et savante[570], la Convention

---

568 A. de Montaiglon, *Procès Verbaux*, *op. cit.,* p.216 *sqq.*

569 H. Lapauze, *Procès verbaux*, *op. cit.*, pp.xxxii-xxxiii.

570 La Convention vote en effet, le 19 juillet, un décret sur les droits d'auteur, dont le but semble bien d'éviter le chaos économique en créant un minimum de règles à suivre pour remplacer le système, désormais suranné, des privilèges et des monopoles. « Les auteurs d'écrits en tout genre, les compositeurs de musique, les peintres et dessinateurs qui feront graver des tableaux ou dessins, jouiront durant leur vie entière du droit exclusif de vendre, faire vendre, distribuer leurs ouvrages dans le territoire de la République, et d'en céder la propriété en tout ou en partie. » (Art. 1 du décret relatif aux droits de propriété des auteurs du 19 juillet 1793, cité in K. Scott, « Authorship, the Académie and the Market in Early Modern France », *Oxford Art Journal,* vol.21, n°1, 1998, pp.29-41, appendix I) Ce décret, qui rassemble pour la première fois tous les arts sous un même régime national, marque une évolution fondamentale de l'appréhension de la production artistique : les artistes plasticiens n'ont, en effet, jamais joui de droits de propriété aussi clairement définis. D'après Katie Scott, cette loi doit beaucoup à la réflexion des réformateurs de l'Académie royale pour le respect des droits des auteurs, quel que soit leur statut. Jusqu'à présent, les œuvres bénéficiant de ce régime de propriété relevaient du « privilège du roi » : la mention « *Cum Privilegio Regis* » ou « *CPR* » devait alors figurer sur les gravures pour que l'auteur des images ait le monopole total de leur publication, à un prix déterminé. Or, la loi du 19 juillet 1793 étend à tout le corps des artistes ce dont seule une minorité distinguée par le Roi pouvait bénéficier. Autrement dit : ce qui était un privilège devient un droit.

proclame l'abolition de toutes les académies le 8 août 1793, après un violent discours de David à la tribune de l'Assemblée contre le système académique uniquement perçu au prisme de ses défaillances pédagogiques[571]. La Commune (que l'on dit parfois « Générale ») des arts, dont les attributions n'ont pourtant jamais été officiellement décidées par les députés, se préoccupe désormais des « intérêts généraux de l'art et des intérêts particuliers des artistes », c'est-à-dire qu'elle s'occupe du Salon, de la distribution des prix ou des aides aux artistes, de l'organisation du Muséum, etc.[572]

Des femmes de la Commune générale des arts
(juillet-décembre 1793)

Grâce au compte rendu de la session du 24 septembre 1793, on sait que des plasticiennes assistent à la séance[573] – ou, du moins, deux d'entre elles : les anciennes académiciennes A. Labille-Guiard et M.-T. Vien, mais il est normal que d'autres ne soient pas mentionnées par le procès-verbal puisque, comme on va le voir, cette séance concernait explicitement les membres de l'ancienne Académie. Ce jour-là en effet, le « citoyen Lebrun », révolutionnaire particulièrement zélé, avait pris l'initiative de porter à l'assemblée les titres académiques de son épouse exilée (Vigée-Lebrun) pour qu'ils soient détruits. Le président de séance réclame alors, dans l'élan de ce geste, que tous les « ci-devant » académiciens se présentent en personne à la Commune pour faire de même et « livrer aux flammes ces signes honteux de l'aristocratie ». L'exemple de Lebrun est immédiatement suivi par une quinzaine d'anciens académiciens qui étaient présents, dont « les citoyennes Vien et Guiard »[574].

Les critères d'adhésion à la Commune générale des arts sont, on l'a vu, strictement liés à l'expérience professionnelle : les femmes y sont donc admises à condition d'être reconnues comme artistes par leurs pairs. On ignore néanmoins en quelle proportion, puisqu'aucune liste des membres de la Commune n'a été entreprise. A la séance du 24 août 1793 toutefois, une décision est prise qui permet, à partir de ce jour, de connaître le nom et le sexe des nouveaux entrants. Ce 24 août, en effet, alors que l'assemblée s'apprêtait à recevoir « une citoyenne pour professer l'un des arts qui ont le dessin pour base », un membre « demande par motion d'ordre qu'à l'avenir le procès-verbal fasse mention du nom et de la profession de chaque membre admis dans l'assemblée. Cette proposition mise aux voix est arrêtée. La citoyenne admise est la citoyenne Tardieu, graveur. »[575]

---

571 Cf. J.-L. David, discours à la Convention nationale, 8 août 1793, retranscrit in R. Michel ; M.-C. Sahut, *David, l'art et le politique*, *op. cit.* pp.158-159.

572 H. Lapauze, *Procès vervaux*, *op. cit.*, p.XXXIV.

573 H. Lapauze, *Procès vervaux*, *op. cit.*, pp. XLIII-XLIV.

574 Deux artistes n'ont pas suivi ce mouvement : Greuze, qui déclare « ne jamais avoir eu de patente » (ce qui est faux puisque Lapauze précise qu'il a lui-même retrouvé le brevet d'académicien de Greuze aux Archives Nationales) et Anne Vallayer-Coster (dont on sait qu'elle avait peu de sympathie pour la Révolution – voir la biographie que nous lui avons consacrée pp.159-160). Celle-ci ne s'est pas présentée à la Commune, invoquant dans une lettre à l'assemblée, sa mauvaise santé qui l'empêchait de se déplacer (*Ibid.,* p.171, séance du 26 du 1e mois de l'an II – 17 octobre 1793).

575 H. Lapauze, *Procès vervaux*, *op. cit.*, p.52

Dès lors, sur un peu moins de six semaines (c'est-à-dire jusqu'à octobre 1793, mois à partir duquel les procès-verbaux manquent[576]), les noms des nouveaux membres sont proclamés en début de session et listés dans les procès-verbaux. Si on ignore malheureusement le nombre de membres qui ont rejoint la Commune *avant* que cette pratique n'entre en vigueur, on sait donc, néanmoins, qu'entre fin août et début octobre 1793, 23 plasticiennes sont officiellement entrées à la Commune général des arts, ce qui équivaut à environ *une femme pour cinq hommes admis dans ce laps de temps* – un taux très supérieur à celui d'une femme pour dix exposants aux Salons révolutionnaires.
Qui sont ces artistes, ayant demandé leur affiliation à la Commune des arts durant l'été 1793 ?
En dépouillant les procès-verbaux des séances au cours de cette période, nous avons pu identifier ces nouvelles entrantes. Chez les peintres, il s'agit d'Adélaïde Lenoir, épouse d'Alexandre Lenoir, le conservateur du Musée des monuments français, Jeanne-Marie Doucet de Suriny dont le nom apparaît déjà dans une pétition de la Commune des arts en 1791, Marie-Adélaïde Landragin, Pauline Desmarquets, épouse Auzou (une élève de Regnault dont nous avons déjà parlé), les sœurs Sophie et Félicité Laborey, Louise Weyler (peintre en émail et future épouse Kugler), Sophie Regnault (l'épouse de l'académicien), Sophie Coutouly, Nanine Vallain, épouse Piètre (auteur de *La Liberté* qui orne alors la tribune du Club des Jacobins**[Ill. 37]**), les citoyennes Cazin, Cacheré de Beaurepaire, Oyon, D'Ardel, Lavergnolle, Parfait, Veirene, Vallin, Frossard et Quiard. Entrent également deux graveuses, les citoyennes Galle et Challion et une sculptrice, la citoyenne Milot, auxquelles on peut donc ajouter A. Labille-Guiard et M.-T. Vien, les deux anciennes académiciennes.

Lorsque la Convention lui procure quelque mission à remplir, la Commune des arts s'en acquitte avec un zèle tout républicain. Elle persiste néanmoins à ne refuser qu'une chose aux députés : son ouverture au public, à laquelle tient la Convention afin que la Commune des arts ne reproduise pas les défauts des académies, corps « aristocratiques » parce que fermés sur eux-mêmes. Cette résistance de la Commune est ce qui cause sa perte dès décembre 1793 (nivôse an II). Un mois auparavant en effet, une autre assemblée d'artistes avait vu le jour, sous l'influence, semble-t-il, de Sergent : la Société populaire et républicaine des arts, dont la caractéristique est précisément d'être ouverte à tous[577].

> « Règlement de la Société populaire et républicaine des arts, séante au Louvre.
> Établissement de la Société des Arts.
> Article Premier. Conformément à la Loi, les séances [de la Société des Arts] sont publiques et ont lieu les 3, 6 et 9 de chaque Décade.
> II. Les citoyens professant l'un des quatre arts qui ont le dessin pour base (…) font la portion fondamentale de la Société.

[576] D'après Henry Lapauze (*Procès vervaux*, *op. cit.*, p.IX), la plupart des procès-verbaux des séances qui se sont tenues entre octobre et décembre 1793 – moment où la transition se fait entre la Commune des arts et la Société républicaine des arts, comme on va le voir – ont disparu, de même que tous ceux des séances de Thermidor et Fructidor an II (août-septembre 1794). Cette perte est évidemment des plus regrettables, puisqu'on ignore, du coup, totalement comment les artistes ont vécu la chute de Robespierre et la fin de la Terreur.

[577] H. Lapauze, *Procès vervaux*, *op. cit.*, p.XLIX

> III. Les citoyens qui, sans exercer l'un de ces arts, ont des connaissances théoriques tendantes [sic] à leurs progrès, seront admis dans la Société »[578]

La Société républicaine des arts s'impose donc comme la seule instance délibérative susceptible d'administrer toutes les questions relatives aux beaux-arts et aux artistes en France. Ses séances ont lieu en public et peuvent y appartenir non seulement tous les « professionnels » de l'art, et ce quel que soit leur degré de consécration et leur spécialisation esthétique (portrait, paysage, etc.) ou technique (de la peinture à l'architecture, en passant par la gravure, la sculpture ou le dessin, l'émail, la miniature, etc.), mais également tous les amateurs qui le souhaitent. L'ouverture à tous implique que les critères d'adhésion soient, non plus strictement professionnels, mais davantage hétéronomes que ne l'étaient ceux de la Commune des arts. La cooptation reste d'actualité – les aspirants doivent être présentés par quatre personnes déjà membres de la Société qui seront garantes de leur probité – mais elle est réduite au minimum dans la mesure où aucune « preuve » d'une pratique effective (participation à des expositions, etc.) ou de la maîtrise de connaissances dans le domaine artistique n'est désormais exigée. Dès lors, c'est donc sur des critères sociaux et politiques, de moralité et de loyauté à la Révolution, que s'effectue l'essentiel de la sélection[579]. Chaque demande d'adhésion est en effet soumise à un « Comité d'épuration » composé de huit membres :

> « Mode d'admission.
> (…) Les candidats exhiberont au Comité leur carte de citoyen, justifieront de leur exercice dans la Garde nationale : ils justifieront aussi des contributions patriotiques et du paiement de leurs autres contributions ; après quoi, le Président les interpellera ainsi : *As-tu signé quelque pétition ou fait quelques écrits anti-civiques ? As-tu été membre d'aucun club proscrit par l'opinion publique ? As-tu signé ou accepté la Constitution décrétée par la Convention nationale ?* D'après ses réponses formelles, (…) il sera admis par le Comité. »[580]

Ainsi, le statut de la Société républicaine des arts apparaît bien différent de ce qu'était la Commune des arts à laquelle elle se substitue. En effet, elle n'est clairement pas, comme semblait l'être la Commune qui sélectionnait ses membres sur leur expérience (prise en compte des critères

---

[578] *Journal de la Société populaire et républicaine des arts,* 1793-94, p.6. Ce *Journal* qui paraît entre ventôse et prairial an II (décembre 1793 à mai 1794), est édité par un architecte, Athanase Détournelle (act.1766-1807). Y sont commentés les procès-verbaux des séances, les pétitions et les discours présentés lors des sessions de la Société.

[579] Ces procédés sont tout à fait conformes à ce qui se fait alors dans le reste de la société, durant la Terreur. Cf. P. Gueniffey, *La politique de la Terreur. Essai sur la violence révolutionnaire (1789-1794)*, Paris, Fayard, 2000, et, pour des points de vue divergents sur cette période : F. Furet & D. Richet, *La Révolution française*, Paris, Hachette, 1999 et A. Soboul, *La Révolution française*, Paris, PUF, 2005 (1e éd. 1984).

[580] *Journal de la Société, op. cit.,* pp.5-6

d'âge et de pratique effective d'un art), un *corps* professionnel rassemblant tous les individus pratiquant les beaux-arts, mais elle est une instance de *représentation* des artistes et, par conséquent, y appartenir ne détermine pas un *statut* (celui d'artiste professionnel qui est, depuis 1776, ouvert à tous) mais un *droit* (celui de participer à la préservation des intérêts des arts et des artistes). Ainsi, dans un monde de l'art théoriquement libéré des hiérarchies et des monopoles, où les marques de consécration (Salon, concours) sont distribuées par l'État, sur consultation des représentants des artistes, en fonction des seuls critères de mérite individuel, il est logique que l'appartenance à l'instance qui représente les intérêts des artistes soit explicitement calquée sur la citoyenneté, dans la mesure où les exigences requises pour l'exercice des droits civiques sont identiques à celles qui sont nécessaires à l'administration collégiale des beaux-arts : liberté et instruction, c'est-à-dire autonomie du jugement. Selon le règlement, sont donc exclus de la Société républicaine des arts (mais pas du monde de l'art !) les citoyens – artistes ou non – relevant de la catégorie des citoyens que l'on disait encore en 1792 « passifs »[581].

Genre
et citoyenneté révolutionnaire

Naturellement, il ne nous revient pas ici de refaire une socio-histoire de la citoyenneté politique que d'autres, bien plus experts en la matière, ont déjà menée[582]. Toutefois, la dérégulation soudaine du monde de l'art en 1793 impliquant le recours à des critères de sélection hétéronomes pour déterminer de l'appartenance légitime à la fonction de représentation des artistes, la politisation extrême des espaces de production culturelle sous la Terreur conduit, en toute logique, les auteurs de la Société populaire et républicaine des arts à se référer, pour la première fois, à l'octroi de droits civiques, dans l'idée – jamais clairement exprimée – que tout individu (*qu'il soit artiste ou non*) émettant le souhait de participer à la vie des beaux-arts, a le droit de le faire et de décider du destin collectif des artistes, du moment que la Nation le reconnaît, à travers le droit de vote, apte à participer à la vie politique.

Rappelons que la Constitution de 1791 établit une différence entre citoyens « actifs » et « passifs » : si tous les citoyens sont égaux devant la loi, tous n'ont pas été reconnus aptes à voter. Ainsi, le statut de citoyen actif dépend du montant des impôts payés, de la stabilité du domicile et de la participation au service de la

[581] Ces qualificatifs d'« actifs » et « passifs » ne sont théoriquement plus employés après le vote de la Constitution de l'an I, élaborée en 1792, votée en juin 1793 et jamais appliquée. Cependant, le principe d'une différenciation entre citoyens, certains ayant accès au droit de vote et d'autres non, est maintenu *de facto* après 1793. Cf. sur ce point W. Sewell, « Le citoyen/la citoyenne : Activity, Passivity and the Revolutionary Concept of Citizenship », in Colin Lucas (ed.), *The French Revolution and the Creation of Modern Political Culture*, Oxford, Pergamon Press, 1987, pp.105-123 ; O. Le Cour Grandmaison, *Les citoyennetés en Révolution,* 1789-1794, Paris, PUF, 1992 et A. Verjus, *Le Cens de la famille, op. cit.*

[582] Citons, parmi bien d'autres références et outre celles que nous avons citées à la note précédente, P. Gueniffey, *La Révolution française et les élections,* Thèse d'histoire soutenue à l'EHESS en 1989 ; P. Rosanvallon, *Le sacre du citoyen*, Paris, Gallimard, 1992 ; R. Waldinger, P. Dawson et I. Woloch (eds), *The French Revolution and the Meaning of Citizenship,* Wesport, Connecticut, Greenwood Press, 1993 ; S. Aberdam et al. *Voter, élire pendant la Révolution française (1789-1799). Guide pour la recherche*, Paris, C.T.H.S., 1999 ou M. Crook, *Elections in the French Revolution*, Cambridge, Cambridge. University Press, 2002.

Garde nationale : en sont donc exclus les femmes et les citoyens mineurs[583], mais aussi les domestiques, les Noirs, les Juifs ainsi que tous les hommes qui ne sont pas propriétaires ou ne disposent pas de ressources suffisantes[584]. Une fois la République proclamée, le système reste inchangé, bien que la Constitution de l'an I apporte quelques modifications à l'octroi du droit de vote en instaurant la fin de l'esclavage juridique et une extension du suffrage aux domestiques (mais sans enlever les restrictions liées à la domiciliation, ce qui, d'après Anne Verjus, aurait *a priori* empêché la plupart des domestiques de voter).

La logique reste donc la même : dans ce système, l'indépendance économique, c'est-à-dire la propriété, signale la liberté individuelle qui est seule garante de l'autonomie du jugement, donc de la compétence politique et de la capacité à parler au nom de l'intérêt général. Ainsi, on comprend que le paradoxe constitué par l'octroi de droits civils aux femmes et leur exclusion simultanée de la citoyenneté politique, n'est qu'apparent car la liberté demeure la condition *sine qua non* à l'exercice du droit de suffrage comme (si l'on en croit les rédacteurs du règlement de la Société républicaine des arts) à la pratique de l'art[585]. Comme dans les débats imprimés sur les artistes femmes en 1785 que nous avons évoqués plus haut, la question n'est pas de savoir si, oui ou non, les femmes peuvent être intelligentes ou avoir du talent – ce dont bien des femmes, notamment dans les arts, ont déjà donné la preuve : la vraie question est de savoir si, oui ou non, elles sont *libres*. Anne Verjus cite ainsi l'extrait d'un discours, particulièrement éclairement à cet égard, de l'avocat Pierre-Louis Roederer, ancien député de la Constituante, daté de février 1793. Dans ce discours, Roederer s'oppose à Condorcet (dont il retranscrit les propos) et l'on voit que les deux hommes raisonnent selon deux logiques totalement inconciliables, celle de Condorcet étant alors fort minoritaire parmi les députés :

« Les femmes, continue Condorcet, ont les mêmes facultés que les hommes. En admettant même qu'elles ne soient pas douées de génie, comme quelques uns, ne sont-elles pas de pair avec presque tous les autres ? – Réponse [de Roederer] : Sans doute elles ont les mêmes facultés intellectuelles que les hommes, mais elles ont bien d'autres occupations ; et ces occupations, qui ne souffrent aucune distraction, surpassent encore leurs facultés et sollicitent pour elles notre assistance. »[586]

Parce qu'il faut préserver avant tout l'ordre social et parce que la famille est au fondement de celui-ci, il est évident pour la grande majorité des députés de l'époque révolutionnaire que les femmes, rattachées qu'elles sont à la famille par les fonctions « naturelles » qu'implique leur appartenance sexuée, *ne sont pas libres*, que cet aspect du débat n'est alors soulevé par (quasiment) personne. Ainsi, à propos du rapport Amar et du décret d'interdiction des clubs de femmes auquel il aboutit, le 9 brumaire an II (30 octobre 1793)[587], Dominique Godineau précise bien que « [c]'est la seule fois où, au cours de la Révolution, les

---

583 A ce moment, la majorité civile fixée à 21 ans est différente de la majorité civique qui est, elle, fixée à 25 ans, ce qui contribue à renforcer la différence nette qu'établit la Révolution entre égalité devant la loi et droit de vote (A. Verjus, *Le Cens de la famille, op. cit.*, p.243)

584 Patrice Gueniffey (*La Révolution française et les élections, op. cit.*) montre que les citoyens actifs potentiels forment environ 60% de la population des hommes majeurs (la France compte alors 28 millions d'habitants), les votants effectifs représentant une minorité d'environ 15 à 30% entre 1791 et 1795. Malcolm Crook estime quant à lui le nombre d'électeurs potentiel à environ trois millions et le noyau des votants réguliers à 500 000 personne pendant les années 1790 (*Elections in the French Revolution, op. cit.*).

585 Sur ce point, voir les éclairages de l'histoire du droit (M. Bordeaux, « L'universalisme juridique et l'impasse de l'égalité », in M.-F. Brive (dir.), *Les femmes et la Révolution française*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, vol.1, 1989, pp.427-440 ; V. Azimi « L'"exhérédation politique"… », *op. cit.* ; E. Sledziewski, « La Révolution française. Le tournant », in Fraisse & Perrot (dir.) *Histoire des femmes en Occident. IV : Le XIXe siècle,* Paris, Plon, 1991, pp.47-62. Voir aussi : L. Hunt, *Le Roman familial de la Révolution Française*, Paris, Albin Michel, 1995 ; S. Desan, *The Family on Trial in Revolutionary France,* Berkeley, University of California Press, 2004.

586 A.Verjus, *Le cens…*, *op. cit.*, p.71.

587 A ce propos, il faut éviter de voir dans ce décret, comme c'est souvent le cas (y compris par certains contemporains de la Révolution), une interdiction officielle faite aux femmes de se mêler de politique, puisque non

députés posent ouvertement la question [des droits politiques des femmes] et l'examinent de façon spécifique » ; *a priori* plus surprenant, le silence sur ce sujet est tout aussi flagrant parmi les femmes elles-mêmes, y compris chez les plus révolutionnaires[588].

Dès lors, comme les enfants et les domestiques qui sont les autres membres du foyer, les femmes sont dépendantes du *paterfamilias* qui vote pour tous les membres de sa famille et représente leurs intérêts collectifs. Exclues du droit de vote, les femmes ne sont donc pas pour autant exclues de la représentation, « de sorte que l'explication socio-politique de leur mise à l'écart du droit de suffrage se trouve très probablement non pas dans le besoin d'altérité mais dans une *pensée politique de l'unité d'intérêts de l'homme et de la femme.* »[589] Il faut attendre la « réaction » thermidorienne et, surtout, la promulgation du Code civil, pour que ce modèle politique du vote familialiste (qui découle du « fonctionnalisme sexuel » hérité de l'Ancien Régime et porté par les théoriciens royalistes tels Louis de Bonald) soit clairement posé comme le principe organisateur de la citoyenneté. Auparavant, entre 1791 et 1794 notamment, ce modèle est encore flottant, car les révolutionnaires hésitent – pourrait-on dire – entre une conception familiale de la société (la nation est une grande famille où chaque membre est égal aux autres) et une conception sociale de la famille (la nation est composée de foyers, qui sont, chacun, de petites entités hiérarchisées où les membres sont placés sous la tutelle d'un chef chargé de défendre leurs intérêts collectifs). Les débats dans le monde de l'art (sur lesquels nous revenons plus bas), se déroulent à cette époque, avec les mêmes arguments que dans le monde politique au point que, à partir de 1795, lorsque les situations du monde de l'art (fondation de l'Institut) et du monde politique (Constitution de l'an III) se stabilisent, une homologie tout à fait frappante apparaît entre les deux sphères, artistique et politique. Dans l'une comme dans l'autre en effet, la question du statut des femmes est totalement évacuée – ou plutôt, sous la force de l'idéologie familialiste qui est désormais dominante (avant d'être définitivement fixée par le Code civil), la réponse à cette question est devenue implicite : sphère politique et monde de l'art se définissent ainsi, jusqu'à la monarchie de Juillet, sur les mêmes principes[590].

---

seulement les femmes continuent de participer activement aux journées révolutionnaires (Godineau *Citoyennes tricoteuses, op. cit.*), mais il leur est toujours possible d'adhérer à des clubs dans la mesure où des sociétés mixtes (comme la « Société du Panthéon ») continuent d'exister jusqu'à la dissolution de tous les clubs politiques, au printemps 1794 (G. Doy « Women and the Bourgeois Revolution of 1789: Artists, Mothers and Makers of (Art) History » dans *Seeing and Consciousness - Women, Class and Representation*, Berg, Oxford, England and Washington, D.C., 1995, p.44).

[588] D. Godineau « Femmes en citoyenneté : pratique et politique », *Annales historiques de la Révolution française*, 300, 2, 1995, p.199 *sqq.* (elle précise d'ailleurs : « Je n'ai retrouvé que quatre revendications de ce type… », p.201). Dans cette perspective, Anne Verjus revient précisément sur l'« impensé politique » que constitue alors le suffrage des femmes : « aucune loi électorale, jusqu'en l'an X, ne fait mention des femmes, y compris pour les exclure. » (*Le cens…*, *op. cit.*, p.23).

[589] A. Verjus, *Le cens*, *op. cit.*, p.19.

[590] Cette situation est également à mettre en rapport avec le fait que les femmes de la bourgeoisie urbaine relativement aisée (dont sont majoritairement issues les plasticiennes au cours de la première moitié du XIXe siècle) ont encore la possibilité de travailler, le modèle de la « femme au foyer » ne s'ancrant réellement dans les pratiques de ces classes qu'à partir de la seconde moitié du siècle, c'est-à-dire après que l'octroi du suffrage universel aux hommes a définitivement associé le travail, à la citoyenneté politique (cf. B. Smith, *Ladies of the Leisure Class. The Bourgeoises of the Northern France in the nineteenth century*, Princeton, Princeton University Press, 1981, trad. fr. *Bourgeoises du Nord, 1850-1914*, Paris, Perrin, 1989 ; ou S. Schweitzer, *Les Femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux XIXe et XXe siècles,* Paris, Odile Jacob, 2002). Nous y reviendrons.

Le règlement de la Société populaire et républicaine des arts se référant explicitement, pour ce qui concerne les critères d'adhésion, aux décisions prises à la Convention, on pourrait penser que la question de l'adhésion des plasticiennes ne se pose pas : vocation artistique et vocation domestique étant *a priori* antinomiques dans la logique familialiste qui préside alors à l'octroi de la citoyenneté politique, les artistes femmes auraient dû, dans la logique du règlement, être exclues d'office. Pourtant, non seulement le problème est soulevé, mais il l'est dès la toute première session de la Société populaire et républicaine des arts, le 3 nivôse an II (23 décembre 1793). A cette session en effet, sont abordés divers points relatifs au fonctionnement de la Société, suivis de l'évocation d'une affaire litigieuse qui, pour anecdotique qu'elle soit, nous offre une preuve incontestable du fait que des femmes – artistes ou non – assistent alors aux séances de la Société, peuvent y présenter des requêtes et y prendre librement la parole.

> Cette affaire, narrée en détail dans le procès-verbal, débute avec la requête d'une « citoyenne, qui se dit petite-fille d'artiste et qui s'était placée dans l'assemblée dès le commencement de la séance »[591] : celle-ci, s'étant cassé un bras, se trouve dans l'impossibilité de travailler et recourt donc à la bienveillance de la Société car elle est dans le besoin. On propose de nommer deux commissaires pour enquêter sur son cas auprès de la section dont dépend son domicile, lorsque des voix s'élèvent dans l'assemblée : il semblerait que cette citoyenne se soit déjà rendue « chez la plupart des artistes avec impunité », soit porteuse d'un « faux certificat » et (d'après « une citoyenne admise provisoirement dans l'assemblée comme artiste ») qu'elle ait même été « déclarée suspecte ». Un certain chahut s'ensuit puis, par un arrêté de l'assemblée, l'impétrante « est conduite et mise dehors de la salle » [592].

Cette affaire réglée, la séance se poursuit et les membres de la Société des arts abordent un autre point, qui était manifestement à l'ordre du jour de cette première séance.

> « Un membre du Comité d'organisation fait ensuite un rapport sur l'admission des citoyennes comme membres de la Société, duquel il résulte que les femmes, différentes des hommes sous tous les rapports physiques et moraux, ne doivent pas être admises.

---

[591] H. Lapauze, *Procès verbal*, *op. cit.*, p.182.

[592] *Ibid.*, p.183. A la Commune des arts, les membres admis « provisoirement » sont les aspirants dont le nom n'a pas encore été officiellement proposé à l'assemblée des membres pour adhésion. Il s'agit d'une formalité (l'« appel des artistes non encore reconnus ») qui a lieu généralement en début de séance. Puisqu'il s'agit de la première session de la Société des arts et puisque le règlement a changé, on suppose que les dernières demandes d'adhésion déposées à la Commune des arts ont été transférées à la Société des arts, mais n'ont pas encore pu être traitées. L'artiste évoquée dans le procès-verbal n'est donc pas membre officielle de la Société – cela ne l'empêche manifestement pas de prendre la parole dans l'assemblée et de lancer, contre la personne en question dans cette affaire, l'accusation la plus grave qui soit à cette époque.

> Plusieurs membres parlent successivement pour et contre l'admission. Les uns prétendent que la Société ayant pour but la culture et la perfection des arts seulement, et non la politique, elles ne peuvent être admises. Les autres demandent qu'elles aient une place particulière dans l'assemblée.
> Le rapporteur reprend la parole et souligne que les femmes doivent être exclues de la Société attendant que la loi leur défend de s'assembler et de délibérer sur aucun sujet.
> Un membre cite la société des Jacobins, où il y a une femme admise, mais un autre membre, sans avoir égard à cette exception, dit que chez des républicains, les femmes doivent absolument renoncer aux travaux destinés aux hommes. Il convient cependant que pour sa propre satisfaction, il aurait beaucoup de plaisir à vivre avec une femme qui aurait des talents dans les arts, mais que ce serait agir contre les lois de la nature. Chez les peuples sauvages, dit-il, qui par conséquent se rapprochent le plus de la nature, voit-on des femmes faire l'ouvrage des hommes ? Il pense que c'est parce qu'une femme célèbre, la citoyenne Lebrun, a montré de grands talents dans la peinture, qu'une foule d'autres ont voulu s'occuper de la peinture, tandis qu'elles ne devraient s'occuper qu'à broder des ceinturons et des bonnets de polices.
> On propose de n'admettre que les citoyennes qui seraient reconnues pour avoir des talents et des mœurs.
> Plusieurs membres (…) prétendent que cette admission ne pourrait que déplaire aux Sociétés populaires, et que cela ferait perdre leur affiliation à la société. Cette considération semble réunir la majeure partie des opinions en faveur de l'exclusion, malgré l'observation faite que le règlement ne la prononce pas. (…) [Suite à] l'observation faite par un autre membre que la loi ayant déjà prononcé, le Comité n'aurait même pas dû faire un rapport sur ce sujet, l'Assemblée, sans avoir égard au rapport de son Comité, arrête purement et simplement que les citoyennes ne pourront être admises dans la Société. »[593]

Si l'on en croit le règlement évoqué plus haut, la Société populaire et républicaine des arts a été théoriquement édifiée sur le modèle d'une assemblée de représentants d'une profession dont tous les membres sont libres d'assister aux délibérations, mais dont une partie seulement a le droit d'y parler – droit fondé sur les mêmes principes que la citoyenneté politique. Ici pourtant, contrairement à ce qui se passe alors dans le monde politique, la question de l'adhésion des femmes est posée. On propose tout d'abord d'exclure les plasticiennes, pour des raisons relativement floues (les « femmes [sont] différentes des hommes sous tous les rapports physiques et moraux »). Le débat s'engage et on le devine aussi vif que riche, en dépit du fait que le rédacteur du procès-verbal ne détaille que les argument opposés à l'admission des femmes. Ceux-ci sont de divers ordres : on demande l'exclusion des femmes, en effet, au nom de leur illégitimité dans le domaine culturel (contrairement, d'après cet artiste, au domaine politique – un argument qui prouve à quel point les catégories de pensée sont floues pour les contemporains !), ou bien en raison de la récente loi votée contre les regroupements politiques féminins, soit au nom des lois de la Nature qui commandent la division sexuelle du travail (notons au passage, d'ailleurs, que l'infraction à ces lois que représente la pratique de la peinture par les femmes est entièrement attribuée à l'exemple néfaste de Vigée-Lebrun, une artiste notoirement royaliste), ou encore par

[593] *Ibid.,* pp.183-185.

crainte de déplaire aux « sociétés populaires » qui constituent alors une force politique conséquente, de surveillance et de répression. Si l'on en croit le procès-verbal, c'est clairement ce dernier argument qui convainc l'assemblée. Ce 23 décembre 1793, après un long débat, la décision est donc votée d'interdire aux femmes d'adhérer à la Société populaire et républicaine des arts. Comme à la Convention toutefois, la liberté d'assister aux discussions de la Société est maintenue : on imagine, par conséquent, que des artistes femmes continuent de venir aux sessions de la Société, ne serait-ce que comme spectatrices. En outre, la décision de confier les rênes du monde de l'art aux bénéficiaires de la citoyenneté politique, n'empêche aucunement les plasticiennes de poursuivre leur activité artistique dans un contexte économique qui, on va le voir, n'est guère favorable aux artistes, quel que soit leur sexe.

En fait, bien plus que la population des femmes en soi, c'est la catégorie des artistes spécialisés dans les genres « mineurs » et décoratifs (peinture de fleurs, scènes d'intérieur, paysages, etc.) qui se trouve particulièrement à la fois stigmatisée par la politique de la Société républicaine des arts et très matériellement pénalisée par la crise que connaissent alors la commande artistique et l'industrie du luxe, depuis la fin de l'Ancien Régime. Il se trouve en l'occurrence que, contrairement à ce que l'on voit dans les premières décennies du XIXe siècle, les genres « mineurs » étaient pratiqués par autant, sinon plus d'hommes que de femmes[594]. Du point de vue économique, les plasticiennes, plus nombreuses dans la catégorie des portraitistes et des miniaturistes que dans celle des peintres de fleurs ou de paysage, semblent finalement pâtir moins que leurs collègues hommes de la Révolution. Dépourvus de clientèles en ces temps de rigueur et de rationnement, les représentants des genres décoratifs réclament, pour survivre, l'aide publique, au même titre que les peintres d'histoire qui bénéficient de la possibilité de participer aux concours lancés par la Convention. Or, si l'on en croit les procès-verbaux des séances de la Société populaire et républicaine des arts, les requêtes de ces artistes se heurtent à une fin de non-recevoir : les membres de la Société leur répondent qu'ils sont des artistes « de pure fantaisie » et que les encouragements de la Nation sont réservés à « ceux qui, par leur crayon et les sujets qu'ils représentent, peuvent affirmer notre Révolution en propageant les belles actions et enfin toutes les vertus »[595]. Soupçonnés de tiédeur révolutionnaire, les genres « mineurs » sont, en effet, constamment et violemment pris à partie. Le *Journal de la Société populaire et républicaine des arts*

---

[594] Nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie. Nous avons, en outre, consacré un article sur la peinture de fleurs : S. Sofio, « Quelle(s) légitimité(s) pour les peintres de fleurs ? Genre, art et botanique au XIXe siècle » in D. Naudier et B. Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle,* Paris, L'Harmattan, 2007, pp.37-56.

[595] H. Lapauze, *Procès verbal*, *op. cit.*, pp.LIX-LX.

publie ainsi le discours prononcé par un certain Jacques Lebrun, artiste membre de la Société, à l'occasion de la plantation d'un arbre de la liberté le 25 ventôse an II (15 mars 1794) :

> « L'étude constante et habituelle des arts rapproche sans cesse [les artistes] de la nature dont ils sont les imitateurs ; c'est par la méditation continuelle de ce modèle universel, que l'artiste s'élève à la dignité première de l'homme (…) [et] se consacre tout entier au bonheur de l'humanité. C'est lui qui recueille avec soin tous les traits héroïques dont l'image, sans cesse offerte à nos regards, nous porte à la vertu et à l'amour de nos semblables. (…)
> Ainsi tandis que tout un peuple fléchissait le genou devant l'idole qui le dévorait, les arts offrirent à nos yeux étonnés l'antique serment des Horaces, et bientôt après, ce même peuple secoua le joug honteux du despotisme (…).
> Citoyens, maintenant que la tyrannie ne s'appesantit plus sur nous, (…) nous n'avons plus besoin de fouiller l'histoire des âges les plus reculés pour réchauffer notre imagination. (…) Qu'ils seraient coupables, les artistes profanateurs qui prostitueraient leurs talents (…) qui oublieraient que (…) leur premier devoir est de choisir des sujets qui tendent à instruire, à régénérer les mœurs, et à inspirer l'amour de leur patrie et l'enthousiasme de la liberté. Loin de nous (…) les sujets frivoles ou insignifiants qui peuvent servir tout au plus à charmer les ennuis de vos voluptueux sybarites. *Tout talent inutile doit être proscrit dans une république, il nuit par là même qu'il ne sert point.* »[596]

D'après ce discours – parfaitement représentatif de l'idéologie de la période révolutionnaire pour ce qui concerne les beaux-arts – les artistes sont chargés de représenter et de transmettre les vertus passées pour l'édification de tous. La force et l'efficacité de l'art sont telles que l'orateur fait clairement correspondre le renversement de la monarchie à l'exposition du *Serment des Horaces,* transformant ainsi implicitement David en véritable père de la République. Ainsi, parce que la fonction didactique et politique de l'artiste est instituée, les « genres mineurs », parfaitement superflus, sont sinon prohibés (ainsi que l'entend l'auteur de ce discours), du moins violemment condamnés par les révolutionnaires – ce qui n'empêche pas les exposants des Salons de 1791 et 1793 de présenter deux fois plus de toiles relevant de ces catégories que de la peinture d'histoire[597]. Dans la presse, les auteurs des comptes rendus de l'exposition le regrettent et s'interrogent : véritable *topos* du discours sur les beaux-arts dans les années 1790, chacun se demande pourquoi les peintres d'histoire, si inspirés par les hauts faits de l'Antiquité grecque ou romaine, ne s'emparent pas des événements contemporains pour les représenter de la même façon, et en faire ces *exempla* de la vertu patriote que le public est censé attendre[598]. Pour les artistes, au-delà des

---

[596] *Journal de la Société populaire et républicaine des arts,* 1794, pp.189-192. Les italiques sont d'origine.

[597] D'après les comptes effectués par U. Van de Sandt (« La peinture : situation et enjeux », *op. cit.*, p.337), les genres « mineurs » (genre, paysage, nature morte) représentent 45% des toiles exposées en 1791 et en 1793, tandis que 23% peuvent être qualifiées de peintures d'histoire (au sens large) et que 23% sont des portraits.

[598] *Ibid.*, pp.346-347. Voir aussi P. Bordes, R. Michel, *Aux armes et aux arts, op. cit.* « C'est dire que talent et génie ont peu de valeur en soi s'ils ne présentent au citoyen des leçons utiles et ne lui rappellent ses devoirs. Du coup pas

problèmes très concrets de financement de ce type de tableau, dans un contexte de pénurie de commandes publiques (l'État étant le seul acquéreur possible de ces toiles), la représentation de la Révolution s'impose comme une sorte de défi esthétique que très peu de peintres sont parvenus à relever : traditionnellement en effet, conformément au « dogme intangible de l'Académie » parfaitement intériorisé par la quasi-totalité des artistes de l'époque, « la scène d'actualité s'apparente à la scène de genre, catégorie subalterne de cette axiologie rigoureuse. (…) Il y a donc un risque flagrant à peindre l'actualité, censée être l'antithèse de l'idéal (le costume moderne, que l'on juge *ignoble* – contraire à la noblesse – est à lui seul un obstacle discriminant. »[599]. Au Salon, les critiques sont déçus et les peintures de genre qui, théoriquement, n'auraient plus de raison d'être, sont un peu perçues comme des « pis-aller » : « Chez tous les libellistes, le ton est à la condescendance, dont témoignent les épithètes : *joli, charmant, naïf,* et le jugement confine au poncif : le faire est *précieux*, et la référence *flamande.* »[600] Les épithètes « féminines » qualifient donc systématiquement les genres « mineurs » plutôt que les toiles de femmes comme cela pouvait être le cas. En effet, même si leur nombre aux expositions n'a pas changé par rapport aux dernières années de l'Ancien Régime, les artistes femmes ne font plus l'objet de commentaires spécifiques. Le temps est passé où chaque commentateur d'exposition se devait de prendre position sur le sujet : en ces années révolutionnaires, on se préoccupe bien davantage de l'effet des bouleversements politiques sur le paysage artistique national. Alors que, dans les dernières années de l'Ancien Régime, la peinture d'histoire de l'École nationale commençait à reprendre de l'éclat, la prééminence des genres « mineurs » et des portraits inquiète vivement les « patriotes », comme si l'incapacité des artistes à « faire œuvre » de l'actualité était, pour la jeune République française,

---

besoin d'innover puisqu'il ne s'agit plus de créer, de surpasser les Anciens et les Modernes, mais d'éduquer les masses. Or les masses n'aspirent pas à la nouveauté mais à la vraisemblance, à l'expression, au sentiment, à la vérité. » Plus que jamais, notamment pour cette raison, les arts sont au centre des préoccupations politiques : « La question n'est plus de révolutionner les arts en soi – au contraire – mais de les mettre au service de la formation du citoyen. Comme le dit si bien Chaussard, l'artiste en vient à n'être plus qu'un 'professeur de morale'. » (A. Jourdan, « Politique artistique et Révolution française (1789-1800) : la régénération des arts, un échec? », *Annales historiques de la Révolution française,* vol.309, n°1, 1997, pp.401-421, pp.402-403).

[599] P. Bordes, R. Michel, *Aux armes et aux arts, op. cit.*, p.28. Le tableau inachevé du *Serment du Jeu de Paume* par David illustre les difficultés des artistes de ces générations qui, comme David, ont été formés selon les principes académiques. Plusieurs artistes tentent donc la représentation directe (c'est-à-dire sans recourir à la méthode allégorique) des événements contemporains, mais le résultat peine à sortir de la scène de genre, voire de l'imagerie populaire.

[600] P. Bordes, R. Michel, *Aux armes et aux arts, op. cit.*, p.24.

un ostensible constat d'échec[601]. Le peintre Gabriel Bouquier, élu à la Convention et président du Club des Jacobins, attribue ce manque d'inspiration aux défauts de l'art du passé et demande officiellement leur élimination des collections nationales, dans un rapport qu'il présente à l'assemblée, en juin 1794 :

> « Ce n'est point en introduisant dans les galeries du Muséum national les tableaux érotiquement maniérés de Boucher et des imitateurs, les toiles peintes des Vanloo, ou les productions compassées de Pierre, qu'on formerait des peintres républicains ; *les pinceaux efféminés de pareils maîtres ne sauraient inspirer ce style mâle et nerveux qui doit caractériser les exploits révolutionnaires des enfants de la liberté*, défenseurs de l'égalité. Pour peindre l'énergie d'un peuple qui, en brisant ses fers, a voté la liberté du genre humain, il faut des couleurs fières, un style nerveux, un pinceau hardi, un génie volcanique.
> Qu'ils disparaissent donc de la collection républicaine ces tableaux fades, ces productions flagorneuses et lâches qui n'ont que trop offert aux yeux du peuple les images choquantes d'actes tyranniques, d'hommages bas et rampants, d'adulations avilissantes, d'idées étroites ou mille fois rebattues, de fanatisme monacal, de mysticités ridicules. »[602]

C'est donc moins le sexe des artistes que le genre des genres picturaux qui préoccupe les commentateurs des beaux-arts. Autrement dit : peu importe que les artistes révolutionnaires soient des hommes ou des femmes, du moment que leurs talents participent de la régénération de l'art national. Ainsi, la fin du système académique et son corollaire, la libéralisation du monde de l'art, durant la Terreur, aboutissent à l'imposition d'une logique hétéronome qui s'actualise dans une définition nouvelle de l'appartenance à la catégorie des artistes, qui dépend désormais explicitement de critères de patriotisme et de citoyenneté. Cette nouvelle définition de l'artiste finit par entraîner une exclusion symbolique des femmes de l'espace de production artistique[603], mais l'étude précise des débats qui ont lieu alors, montre que non seulement cette exclusion – contre toute attente – ne pas manifestement pas de soi, mais qu'en outre, en poussant cette logique hétéronome plus loin, jusqu'à une appréhension normative de l'art lui-même, l'exclusion symbolique n'est bientôt plus une affaire de sexe, mais une affaire de genre (au double sens du

---

[601] L'inquiétude est telle que le propos de certains critiques se fait comminatoire : ainsi peut-on lire ces mots, sous la plume du très davidien J.-B. (dit « Publicola ») Chaussard : « …que le pinceau des jeunes gens ne s'empare pas de ces scènes d'héroïsme et d'enthousiasme : voilà ce qui afflige ma pensée. Artistes, songez-y ! Prenez garde que l'avenir républicain ne vous demande compte de l'emploi de vos talents. » (« Exposition des ouvrages de peinture, sculpture… », *La Décadaire,* 1798, Collection Deloynes, BNF, t. XX, 539, pp.451-452).

[602] G. Bouquier *Rapport et projet de décret relatifs à la restauration des tableaux et autres monuments des arts formant la collection du Muséum national*, 5 messidor an II – 23 juin 1794. Nous soulignons.

[603] Nous insistons sur l'aspect symbolique de cette exclusion : en effet, dans les pratiques, les plasticiennes restent actives. La fermeture de la Société républicaine des arts aux femmes n'implique ainsi aucunement leur exclusion du Salon, comme on l'a vu.

terme, de genre pictural et d'identité sexuée). Si les arts n'existent que pour être utiles à la nation, ce n'est pas l'art en tant que produit par des femmes qui n'a plus lieu d'être, mais l'art en tant que production « féminine », superflue et « aristocratique ». En d'autres termes : mieux vaut *une* peintre d'histoire qu'*un* peintre de fleurs. Les événements de Thermidor vont, dès lors, donner l'occasion de revenir sur le paradoxe d'une exclusion fondée sur le sexe des artistes.

La chute de Robespierre entraînant celle de David, Thermidor marque en effet un bouleversement important dans les arts. Même s'il se trouve de plus en plus absorbé par les affaires politiques, Jacques-Louis David domine, en effet, totalement le monde de l'art de la fin 1793 à l'été 1794. Si Restout et Sergent ont pu jouer un rôle important dans la direction et l'organisation de la Commune des arts, ils s'effacent progressivement sous la Terreur. Pour l'éditeur des procès-verbaux de la Société républicaine des arts, Henry Lapauze, il est évident que le véritable directeur des beaux-arts, durant ces quelques mois, est David : « David est ici le maître absolu et toutes ces manifestations de civisme de la Société populaire, c'est lui qui les suggère. D'ailleurs, on s'adresse constamment à David »[604]. Les événements de Thermidor (juillet-août 1794) sont donc un nouveau tournant dans l'évolution du monde de l'art : le tout-puissant peintre des *Horaces,* qui échappe à la mort mais est emprisonné d'août à décembre 1794 et sa réputation – y compris en tant qu'artiste – subit de graves atteintes[605]. Dès lors, incontestablement, le monde de l'art change dans les mois qui suivent la fin de la Terreur. Symptomatique de cette évolution, la question de l'admission des femmes est à nouveau mise en débat :

> « Un membre propose à la Société d'admettre dans son sein les citoyennes artistes et de rapporter son arrêté qui les en exclut. Cette proposition est appuyée et combattue ; on propose l'ajournement [mais] (…) la proposition mise aux voix, il est arrêté que les citoyennes exerçant l'un des quatre arts qui ont le dessin pour base seront admises comme membres de la Société républicaine des arts (…) [et que] le mode d'admission pour les citoyens peut sans inconvénient être le même pour les citoyennes. »[606]

---

[604] H. Lapauze, *Procès verbal*, *op. cit.*, p.LII.

[605] Le renversement politique ne tarde pas à se traduire en termes esthétiques. P. Bordes (1996), T. Crow 1997 (*L'atelier de David*, *op. cit.*, p.224 *sqq.*) et A. Jourdan (« Politique artistique », art. *cit.*, p.419 *sqq.*) reviennent sur le fait, souvent omis, qu'à partir de Thermidor, on voit apparaître, pour la première fois depuis la fin de l'Ancien Régime, des commentaires critiques de l'œuvre de David (en particulier sur la froideur de ses compositions et la rigidité de ses personnages), dont on ne parle plus comme un « régénérateur » mais comme un « dictateur des arts ». Au sein de son atelier, les premières « dissidences » esthétiques s'expriment à travers l'émergence du groupe dit des « Barbus », sur lequel nous reviendrons (cf. biographie de Lucile Franque, pp. 580-581), et à travers l'utilisation de thèmes médiévaux par la dernière génération des élèves du peintre (notamment Ingres).

[606] Séance du 2 Brumaire an III - 23 octobre 1794 (H. Lapauze, *Procès verbaux*, *op. cit.*, p.334).

Comment expliquer ce retour institutionnalisé des femmes parmi les représentants des artistes, alors que non seulement un débat animé suivi d'un vote aux résultats incontestables avaient déjà eu lieu sur ce point moins d'un an auparavant, mais que, en outre, le règlement de la Société, en posant comme principe d'adhésion la citoyenneté politique, répondait déjà à la question ? Rappelons de plus, comme le fait Gen Doy, que ce débat est ouvert, mené et voté *par des hommes*, puisque les femmes sont alors toujours officiellement exclues des délibérations (même si, comme on l'a vu, il est probable que certaines d'entre elles soient présentes sur les bancs de l'assemblée comme spectatrices)[607]. Qu'est-ce qui pousse alors les plasticiens de la Société républicaine des arts à réclamer le retour de leurs consœurs ? Il nous semble plausible (mais sans pouvoir trancher, puisque les procès-verbaux des séances qui se sont tenues dans les trois mois après la mort de Robespierre n'ont pas été conservés) qu'après Thermidor, des mesures aussi contraignantes que l'examen des demandes de candidature par un Comité d'épuration ou l'obligation d'avoir servi dans la Garde nationale aient été supprimées. En détachant l'appartenance à la Société de l'exercice de la citoyenneté politique, des critères plus nettement professionnels pouvaient théoriquement être mobilisés, dans la logique desquels l'exclusion des femmes n'est plus justifiable. Il est également possible que cette volonté de revenir à la situation de la Commune générale des arts, c'est-à-dire à une assemblée délibérative et professionnelle (et non à une instance de représentation de la population des artistes), soit liée au fait que la libéralisation totale de l'espace de production artistique soit apparue comme un véritable échec, dans un contexte économique aussi difficile que celui du début des années 1790, ainsi que nous allons maintenant le voir.

III – 3. 2. « Derrière la toile est la Misère… » : la situation économique des artistes pendant la Révolution[608]

Dès 1790, le monde de l'art souffre de la pénurie des commandes provoquée par l'émigration et la ruine d'une partie de la noblesse et du clergé. Enfin, pris dans une telle crise politique et sociale, le désintérêt du public pour les questions artistiques est notable et se mesure notamment

[607] G. Doy, « Women and the Bourgeois Revolution », *art. cit.*

[608] La formule est tirée du titre d'un autoportrait dessiné par le peintre orléanais Jean-Baptiste Genty et exposé au Salon de 1799 : *Portrait du citoyen Genty dans son atelier, occupé à faire un tableau. Derrière la toile est la Misère, représentée sous la figure d'une femme rongeant un os.*

à la baisse brutale de la fréquentation du Salon[609]. Les anciens membres de l'Académie pâtissent eux aussi de la situation, du fait notamment de la fin des commandes d'État et des pensions (ceux et celles qui bénéficiaient d'un logement au Louvre obtiennent néanmoins le droit de le conserver[610]. Par conséquent, les trains de vie parfois dispendieux de certains artistes parvenus, au cours de leur carrière, à une certaine aisance financière, sont particulièrement difficiles à maintenir. Parmi les artistes résidant au Louvre, justement, la solidarité s'organise, prenant le pas sur les querelles individuelles[611]. Certains, propriétaires d'une maison à la campagne comme les Vien, Vincent et Labille-Guiard ou Anne-Gabrielle Robert dont l'époux, le peintre Hubert Robert, se trouve alors en prison, ramènent de temps en temps de quoi manger à leurs voisins et accueillent celles et ceux qui souhaitent s'éloigner momentanément de Paris[612]. Pendant un temps , quelques familles du Louvre font même « marmite commune », les femmes organisant le ravitaillement collectif, les plus valides d'entre elles se relayant dans les files d'attente devant les boutiques d'alimentation[613]. Dans les archives, il semble ainsi que la Révolution a, dans une certaine mesure, nivelé par le bas le statut social et professionnel des artistes – en particulier, de ceux demeurant au Louvre, où la promiscuité rend plus visible et plus problématique la disparité des situations individuelles. Les difficultés rencontrées par le portraitiste bourguignon Antoine Vestier (1740-1824), agréé à l'Académie royale en 1785, sont représentatives de celles que rencontrent la plupart des autres artistes actifs à Paris :

> « Vous saurez que je ne reçois d'argent de qui que ce soit. Ce sont quelques élèves qui apprennent à dessiner chez moi et m'aident à défrayer ma maison. Quand par hasard, je fais un portrait, on ne veut pas me le payer le quart de ce qu'on me payait avant la

---

609 Van de Sandt, « La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire », *Revue de l'Art,* 73, 1986, pp.43-47.

610 J.-F. Heim et al., *Les Salons de peinture*, *op. cit.*, pp.23-24.

611 Il n'est évidemment pas sûr qu'elles aient totalement disparu, mais du moins, nous en perdons la trace dans les archives officielles et les correspondances d'artistes, où les considérations sur les difficultés du quotidien s'y substituent au cours des années 1790. On voit réapparaître les affaires de mésentente entre voisins dans le contexte particulier de l'après-Thermidor. A ce moment, toutefois, les querelles entre voisins n'opposent plus des personnes ou des familles entre elles, mais recoupent désormais des clivages politiques. Les partisans les plus zélés de la Révolution sont, par exemple, pendant un certain temps tenus en suspicion et dans une sorte de « quarantaine ». Les époux Regnault, par exemple, déménagent provisoirement, dans les mois qui suivent la chute de Robespierre, dans l'atelier qu'ils possédaient au niveau de la colonnade du Louvre, et non plus dans leur logement des Galeries, afin de ne pas croiser leurs anciens voisins, assumant ainsi une sorte d' « exil politique » volontaire (Y. Singer-Lecocq *Quand les artistes logeaient au Louvre 1608-1835*, Paris, Perrin 1998, p.409).

612 J. de Cayeux, *Hubert Robert*, Paris, Fayard, 1989 ; E. Philippe, S. Sofio, « 'I was born in this palace… », *art. cit.*

613 Y. Singer-Lecocq, *Quand les artistes op. cit.*, p.402 *sqq.*

> Révolution, pendant laquelle j'ai été obligé de vendre des objets à grosse perte pour vivre. En bon patriote, j'ai fait des sacrifices de temps et d'argent pour soutenir la chose publique et s'il fallait sacrifier mes plus chères espérances pour que la nation entière soit heureuse, je le ferais de bon cœur. (…) Je n'ai pas d'argent dans le moment où je vous écris, pas même un sol. J'attends comme le Messie une somme de cent écus qui m'est due, j'en détacherai quatre louis que je vous enverrai. (…) De toute manière, si on me manque de parole, j'ai quatre couverts d'argent dont je peux encore me passer, qui iront chez l'orfèvre. Je ne donne plus à dîner à personne, je n'ai plus de pensionnaires. (…) Mon fils est sans travaux et dépense autant que moi, il m'aide à faire des dettes : il n'y a à Paris de travaux pour personne. »[614].

En 1793, la situation du peintre ne s'est manifestement pas améliorée :

> « Voilà deux ans entiers qu'il [son fils] n'a pas gagné un sol, non plus que moi (…) et pour que les aristocrates ne triomphent pas de ma détresse, quand ils me disent : 'la république doit vous ruiner, vous ne devez plus faire de portrait', je réponds avec intrépidité que j'ai de la besogne plus que je n'en peux faire, et tout le monde me croit par là très occupé ; je travaille pour moi, cela se vendra quand ça se pourra. »[615]

Conséquence de cette situation, la concurrence entre portraitistes est acharnée au point que des pratiques inédites se développent : certains peintres, en espérant attirer ainsi plus de clientèle, proposent de rembourser le client s'il n'était pas satisfait de la toile obtenue ; d'autres pratiquent des rabais tels qu'ils finissent par travailler à perte[616]. Du portrait à la peinture d'histoire, en passant par les genres plus ornementaux ou le paysage, la plupart des spécialités sont touchées. Deux, toutefois, parviennent à tirer un certain profit des circonstances révolutionnaires : la gravure et la miniature. La première bénéficie du remarquable essor de la presse et de l'édition : les gazettes et les pamphlets ont besoin, au mieux, d'illustrations et, au pire, de lettrines un tant soit peu travaillées[617]. L'imagerie révolutionnaire se développe d'autant plus que les estampes deviennent l'un de ces objets qu'il est toujours bon de posséder, en ces temps de soupçon généralisé, pour attester de son attachement à la Révolution : nouveaux calendriers, portraits de députés, de « grands hommes » ou de martyrs de la République, images commémoratives

---

[614] Lettre de Vestier à son beau-frère, marchand à Avallon, 16 décembre 1790, in E. Charavay, *La Révolution française,* t. XV, juillet-décembre 1888, pp.530-531. On apprend néanmoins dans la lettre que Vestier doit de l'argent à son beau-frère, destinataire de la lettre : il n'est donc pas exclu que le peintre exagère quelque peu sa détresse financière.

[615] Lettre de Vestier à son beau-frère, 4 février 1793, *Ibid.,* p.533.

[616] Heim *et ali.*, *Les salons de peinture*, *op. cit.*, p.24.

[617] Sur ce point, cf. E. Hatin, *Histoire politique et littéraire de la presse en France,* Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1860 (vol. 5 sur la presse révolutionnaire) ; J. Godechot, « La Presse française sous la Révolution et l'Empire », in Claude BELLANGER (dir.), *Histoire générale de la presse française*, Paris, PUF, 1969, vol.1, pp.405-569 ou P. Rétat, *La Révolution du journal: 1788-1794,* Lyon, Editions du CNRS, 1989. Voir aussi A. de Baecque, *La caricature révolutionnaire*, Paris, Presses du CNRS, 1988.

d'événements tels que la prise des Tuileries du 10 août 1792, allégories du triomphe de la Liberté ou du Patriotisme, etc. Nous possédons à ce sujet le témoignage de Jean-Baptiste Isabey, élève de David et portraitiste reconnu qui avait débuté à Versailles au service du duc de Berry et de la Reine :

> « J'étais peu payé et je ne l'étais pas toujours. Une banqueroute d'une vingtaine de louis a pris les proportions d'une catastrophe ; le soir où je devais toucher cette somme impatiemment attendue, j'avais donné rendez-vous à tout mon petit monde de créanciers : hélas! j'avais compté sans mon débiteur ; la veille il avait émigré. (…) A ce même temps, une brave femme, (…) me blanchissait coquettement mon linge, remettant le paiement à des jours plus fortunés. Elle me protégea, et je lui dus un travail assez lucratif qui contribua à me donner quelque réputation. Je fus présenté par elle à un de ses clients, éditeur en librairie, qui venait d'entreprendre la biographie des membres de l'Assemblée constituante ; il désirait faire précéder l'ouvrage d'une collection de portraits. La plus grande partie de cette tâche me fut confiée. Installé au réfectoire du couvent des Capucins, j'attendais, comme dans une souricière, les députés qui, au sortir de la séance, défilaient tous devant moi à tour de rôle. (…) J'exécutai alors deux cent vingt-huit portraits payés chacun six francs (…) ces six francs me semblaient alors plus précieux que les billets de banque dont le même travail fut plus tard rétribué. »[618]

Le succès de l'imagerie révolutionnaire à travers la gravure ou les tableaux de petit format qui constituent ce que l'on peut qualifier d' « art populaire », est à mettre en relation avec une nouvelle perception de l'art qui émerge avec la radicalisation de la Révolution. Le sculpteur Louis-Pierre Deseine rapporte ainsi, avec horreur, la devise « sans-culotte » : *point de sciences, point de lettres, point de beaux-arts : il ne faut à des républicains que du fer et du pain*[619]. Toute affèterie paraissant suspecte, seul l'art « utilitaire » est acceptable, celui qui honore les actes de vertu citoyenne et éduque les foules. Le résultat est que des peintres relativement médiocres selon la conception académique de l'art (c'est-à-dire des peintres dont les productions, plus proches de la scène de genre que de la peinture d'histoire canonique, sont aisément compréhensibles, accessibles au public le plus dépourvu de culture classique) parviennent à tirer un profit beaucoup plus grand du contexte politique que les artistes formés au modèle antique[620]. Or, preuve que le fait d'être écartées de la Société républicaine des arts ne les empêche nullement de travailler, les

---

618 Cité in Edmond Taigny, *Jean-Baptiste Isabey, sa vie et ses œuvres,* E. Panckoucke, 1859, pp.18-19.

619 P.-L. Deseine, *Histoire de l'Académie royale,* Paris, 1814, p.57.

620 Cf. W. Roberts, *Jacques-Louis David and Jean-Louis Prieur, Revolutionary Artists: the Public, the Populace, and Images of the French Revolution*, Albany, State University of New York Press, 2000 ; G. Walczak, « Low Art, Popular Imagery and Civic Commitment in the French Revolution », *Art History,* vol.30, n°2, april 2007, pp.247-277. Ils reviennent sur les parcours, tout à fait emblématiques de ce phénomène, des artistes révolutionnaires Jean-Louis Prieur et Jean-Jacques Hauer.

plasticiennes sont loin de dédaigner ce genre populaire de « l'art révolutionnaire ». L'exemple le plus connu est le tableau *La Liberté* par la peintre, élève de Regnault, Nanine Vallain – une toile de presque 1,30 m sur 1m, qui était suspendue dans la salle principale du Club des Jacobins et fut saisie lors de la fermeture du Club en 1794 **[Ill. 37]**. Elke et Hans-Christian Harten recensent, de même, plusieurs œuvres révolutionnaires produites par des femmes et dont on a gardé la trace, depuis la série de gravures allégoriques de Marguerite Bergny (*Le Triomphe de la Liberté, Marat à l'immortalité* et *Le Triomphe de la Montagne*) jusqu'aux portraits des martyrs de la Révolution par Angélique Briceau ou Aglaé Cadet en passant par le « Calendrier des femmes libres » conçu et décoré par la graveuse Marguerite Chatté. Artiste polyvalente et républicaine – semble-t-il – particulièrement enthousiaste, Antoinette Gensoul-Desfonts, qui présente au Salon un projet d'un monument républicain, à ériger sur les ruines de la Bastille est une figure d'autant plus intéressante qu'on ignore tout de son parcours et de son œuvre *avant* et *après* la Révolution[621].

Le second genre pictural qui connaît alors un véritable essor est le portrait en miniature, qu'il convient bien de distinguer du portrait *stricto sensu* (c'est-à-dire le portrait « grand format ») qui, lui, subit la crise des commandes de plein fouet. En effet, il ne faut pas confondre la production et l'exposition de portraits d'une part, et leur achat d'autre part, car, ainsi que nous le rappellent les lettres d'Antoine Vestier, ce n'est pas parce que les artistes peignent et exposent, qu'ils gagnent de l'argent[622].

Les portraits en miniature

[621] E. Harten ; H.-C. Harten, *Femmes, culture et Révolution*, textes choisis et présentés par, Paris, Editions des Femmes, 1989, pp.77 *sqq*. Gensoul-Desfonts présente par exemple, dans la section Sculpture du Salon de 1793, un imposant *Projet de colonne triomphale pour être placée sur les ruines de la Bastill*e décrit de cette manière dans le livret : il s'agit d'un « faisceau, symbole de l'Union, porte la Liberté qui s'appuie sur la France. Autour sont suspendus les portraits des Grands Hommes, le Temps les y consolide. La Renommée publie leurs actions et l'Histoire les écrit. La Base est une des tourelles de la Bastille qui servirait de Corps de Garde. Le premier groupe est le Despotisme qui tombe à la vue des Droits de l'Homme, présentés par la Loi. Le second, la Philosophie démasquant le Fanatisme. Le troisième, la Charité qui délivre un Prisonnier. Esquisse en plâtre de 5 pieds de haut sur 2 de diamètre » (il s'agit d'une modèle réduit, en plâtre, d'environ 1,50m sur 60 cm).

[622] Comme on l'a vu, par exemple, dans le cas d'Adélaïde Labille-Guiard, même si c'est généralement le cas, les portraits peuvent n'être pas forcément des commandes, c'est-à-dire qu'ils peuvent être réalisés spontanément par des artistes, sans savoir s'ils finiront par être acquis par la personne portraiturée, par un tiers ou par une instance (une administration, généralement). Quant à l'exposition, on a vu que le portrait représentait environ un quart des œuvres exposées au Salon en 1791 et 1793, alors même que les portraitistes trouvent difficilement des acheteurs.

Les miniatures sont ces peintures de petites dimensions et de facture délicate, dont nous avons vu qu'elles constituaient, par exemple, une part notable de la production artistique commandée et échangée à la Cour, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle). Ce sont généralement des portraits (même si on peut en trouver sous la forme de petites scènes de genre ou plus rarement de paysages) et, selon leurs dimensions (de 40 ou 50 mm jusqu'à une vingtaine de centimètres de hauteur), la nature de leur support (bois, cuivre, ivoire, vélin, porcelaine…) et leur forme (ovale, rectangulaire…), elles peuvent être soit encadrées, soit montées en médaillon, soit employées pour orner une boîte (une tabatière ou une boîte à bijoux par exemple)[623].
Les qualités premières d'un portrait – qu'il soit en miniature ou de grand format – restent la ressemblance et l'expressivité des traits, ainsi que l'individualisation du modèle qui passe par la pose, la présence d'accessoires spécifiques, l'arrière-plan, le costume, etc. Pour les miniatures comme pour les portraits « standard », l'artiste et le client doivent se mettre d'accord sur le medium, le format et la composition du portrait : chaque détail de l'œuvre fait l'objet de négociations. Ainsi, un portrait en buste ou en pied ne coûte pas le même prix et, pour les bustes, faire figurer les mains est plus cher. Les séances de pose trop longues n'étant généralement pas appréciées des modèles, les artistes doivent travailler le plus vite possible, à partir d'esquisses successives, qui sont recomposées ensuite, en atelier, le costume et le décor pouvant également être peints en dehors de la présence du modèle.
Si le portrait est une étape obligée de la formation artistique[624], le portrait en miniature exige en revanche, une certaine spécialisation. Dans la seconde moitié du XVIIIe siècle néanmoins, des innovations techniques en matière de taille et de traitement de l'ivoire, ainsi que dans la préparation des pigments et de l'huile pour la peinture, facilitent la pratique de la miniature, tout en permettant d'améliorer la qualité des images. Dès lors, en particulier à partir des années 1780, la miniature sort du domaine du luxe et devient accessible au plus grand nombre, des domestiques ou des petits artisans, jusqu'aux membres de l'aristocratie. Le prix varie alors évidemment en fonction du temps de réalisation, donc de sa qualité, et de célébrité du modèle et/ou de celle de l'artiste. Après les prix fluctuants de la Révolution, les prix se stabilisent : sous l'Empire, les miniatures d'Isabey, par exemple, qui est considéré comme un maître incontesté en la matière au début du XIXe siècle, atteignent 600 francs (contre 6 francs l'unité au début des années 1790)[625]. Par comparaison, un portrait en marbre (un buste) coûte généralement entre 2 et 4000 francs, et un portrait réalisé par l'un des peintres les plus célèbres de l'époque – Gérard ou Regnault par exemple – coûte entre 6 et 12 000 francs. Plus le prestige du modèle est important, plus le prix augmente : ainsi, le *Napoléon traversant le Col du St Bernard* de David fut vendu à Charles IV d'Espagne pour 24 000 francs[626]. Les miniaturistes les plus consacrés entre la fin de la Révolution et le milieu du XIXe siècle sont rattachés à « l'École de Nancy » : François Dumont, Jean-Baptiste Isabey, mais aussi Jean-Baptiste Jacques Augustin et son épouse, Pauline Augustin. Les ateliers d'Isabey et du couple Augustin ont accueilli nombre de jeunes filles, aussi le taux de féminisation de la miniature augmente nettement dès la fin de l'Empire, au point que, sous la Restauration, le plus célèbre miniaturiste de son temps est une femme : Lizinka de Mirbel (voir la biographie que nous lui consacrons, p.XXX). La miniature est beaucoup pratiquée jusque sous la monarchie de Juillet, mais le développement de la photographie, à partir du milieu du siècle, lui est fatal.

---

[623] Voir notamment : C. Mauclair *Histoire de la miniature féminine française : le XVIIIe siècle - l'Empire - la Restauration,* Paris, Albin Michel, 1925 ; F. Pupil, *La Miniature,* Presses Universitaires de Nancy, 1993.

[624] C'est d'ailleurs pourquoi, selon Jean Locquin, beaucoup d'aspirants peintres d'histoire se font finalement portraitistes. Genre plus « facile » que la peinture d'histoire classique, le portrait permet en outre de rentrer plus rapidement dans ses fonds, puisqu'il exige moins d'investissements (que ce soit en termes de temps ou de matériel) et trouve à coup sûr un acquéreur : « Presque tous les jeunes peintres débutent dans le portrait. Leurs maîtres sont les premiers à les y pousser. (…) Et puis une fois qu'ils ont acquis du talent et une certaine réputation dans cette partie, beaucoup sont tentés d'y rester et de s'y spécialiser entièrement. » (J. Locquin, « La lutte des critiques d'art contre les portraitistes au XVIIIe siècle », *Archives de l'art français,* t. VIII, 1913, pp.309-320, p.311).

[625] E. Taigny, *Jean-Baptiste Isabey*, *op. cit.*

[626] Cf. M. A. Oppenheimer, *The French Portrait : Revolution to Restoration*, Northampton, Mass., Smith College Museum of Art, 2005 ; et le catalogue de la récente exposition *Portraits public, portraits privés 1770-1830, op. cit.*

Ainsi, contrairement aux portraits qui exigent plusieurs séances de pose au modèle et, pour cette raison, reviennent parfois très cher, les miniatures, peu coûteuses en matériel et rapidement exécutées, font l'objet d'une demande renouvelée durant la période révolutionnaire. Jean-Baptiste Isabey explique ainsi qu'il doit une bonne partie de ses revenus à cette – triste – mode du début des années 1790, :

> « Une veine nouvelle de travaux se rencontra ; elle surgit des malheurs mêmes de l'époque. Je me mis en campagne, offrant mes services à toutes les âmes en peine. Je baptisai ainsi mes œuvres nouvelles du titre de *portraits de consolation*. Tantôt une mère voulait, en émigrant, rassembler dans un même médaillon les traits de ses chers enfants ; souvent aussi, dans une courte séance, un double souvenir devait être échangé. Que de fois j'assistai à ce don mutuel de l'amour, suivi d'une cruelle séparation! (…) Parlerai-je de la véhémence de mon émotion lorsque le hasard me faisait retrouver, dans les listes d'exécution, le nom d'une de ces têtes adorables dont, la veille, j'avais essayé de reproduire la beauté (…) ! »[627]

Dans cette lignée, on voit, au Salon de 1793, apparaître un nouveau genre de miniature : les portraits « avant décès » des prisonniers destinés à l'échafaud. La mort prochaine rendant l'image précieuse, un véritable commerce se développe rapidement entre les artistes, les guichetiers des prisons et les familles des condamnés[628]. Il reste difficile de savoir combien de femmes travaillent à ces portraits bien particuliers. Aux Salons des années 1790, les miniaturistes femmes restent relativement peu nombreuses (soit entre 10 et 20% des exposantes) mais on devine aisément, vu les circonstances de leur réalisation, qu'une toute petite proportion de ces portraits seulement ait pu être exposée.

On comprend mieux, compte tenu de cette conjoncture extrêmement difficile, l'empressement des artistes, d'une part, à s'approprier l'organisation du Salon qui est, en 1791, retiré, on l'a vu, à l'Académie et, d'autre part, à participer aux expositions : le nombre d'exposants (hommes et femmes) au Salon de 1793 augmente ainsi de 50% par rapport à celui de 1791. La population d'exposants se réduit à nouveau par la suite : les bénéfices directement issus du Salon n'auraient-ils finalement pas été si importants que ceux escomptés, pour les artistes ? On peut le supposer, si l'on en croit le peu d'intérêt manifestement suscité par l'exposition dans la presse et dans le

---

[627] E. Taigny, *Jean-Baptiste Isabey*, *op. cit.* Les italiques sont d'origine.

[628] Heim *et ali.*, *Les Salons de peinture*, *op. cit.*, pp. 45-49. Olivier Blanc (*La dernière lettre. Prisons et condamnés de la Révolution. 1793-1794,* Paris, R. Laffont, 1992, p.50) mentionne le cas plus morbide encore d'une certaine Catherine Laviolette, qui avait commandé un petit portrait d'elle, avec ses mains posées sur un crâne : la miniature était destinée à son mari qu'elle jugeait responsable de sa mort.

public dans les années 1790[629]. Dans un espace de production artistique totalement dérégulé, pourtant, le Salon, ouvert à tous, n'est plus un lieu de consécration mais un « marché » où les exposants proposent leurs œuvres à l'achat – une évolution qui, rendue plus évidente par le contexte social et économique de la Révolution, est considérable par rapport au temps de l'Académie royale et fait du Salon le cœur d'une nouvelle organisation du monde de l'art[630].

III – 4. Reprise en main du monde de l'art par le pouvoir et garantie d'acces pour les plasticiennes

Le souci d'apaisement et la volonté de mettre un terme aux expérimentations révolutionnaires, qui caractérisent les acteurs de l'après-Thermidor dans le monde politique se retrouvent dans le monde de l'art. En raison des conditions économiques désastreuses des années 1793-94 et, plus largement, des incertitudes de la période révolutionnaire dans tous les domaines, les tentatives de dérégulation de l'espace de production artistique apparaissent comme un cuisant échec : l'instauration de concours et la « liberté rendue aux arts » n'ont permis, contre toute attente, aucun renouveau de l'École nationale. Or, le constat est le même dans tous les arts et dans les sciences. Il n'est évidemment pas question de rétablir les anciennes académies, mais – dans le domaine des beaux-arts par exemple – on s'aperçoit vite que, dans la lignée de la création concomitante du Muséum central des arts et de la volonté de construire un *patrimoine* national[631], il convient de rétablir des modèles et des conventions, pour faire pièce à l'influence de la demande privée en matière artistique et tirer à nouveau la production nationale vers le haut. L'objectif est, dès lors, de rétablir un cadre institutionnel susceptible de ranimer la flamme de l'« émulation » - celle-là même dont on se réclame depuis le milieu du XVIIIe siècle et que les collectifs révolutionnaires d'artistes ont manifestement échoué à entretenir.

Reprenant un projet porté par Condorcet et Talleyrand en 1791, la Convention crée donc l'Institut : ce sera là son dernier acte[632]. Pour les députés, cette nouvelle instance entend être non seulement « l'abrégé du monde savant, le corps représentatif de la République des lettres », mais

---

[629] Ce désintérêt, par rapport à la période précédente, est noté par Heim *et ali.*, *Les salons de peinture*, *op. cit.* ; U. Van de Sandt, « La peinture : situation et enjeux », *op. cit.* ; P. Bordes, R. Michel (dir.), *Aux Armes et aux Arts*, *op. cit.*

[630] U. Van de Sandt, « La peinture : situation et enjeux », *op. cit.*, p.343

[631] D. Poulot, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997.

[632] L'acte de fondation de l'Institut est daté du 3 Brumaire an IV (25 octobre 1795), c'est-à-dire le dernier jour d'activité de l'assemblée, puisque la Convention est dissoute le lendemain.

aussi « un temple national dont les portes restent toujours fermées à l'intrigue et ne s'ouvrent qu'au bruit d'une juste renommée »[633]. Dans le nouveau mode d'organisation du monde de l'art qui se dessine à partir du Directoire, la « communauté » des artistes telle qu'on l'a vu agir sous la Révolution, n'a plus voix au chapitre. La Société républicaine des arts, n'ayant plus d'utilité officielle, ne survit que quelques mois à la fondation de l'Institut : elle est supprimée au printemps 1796, avec toutes les autres sociétés révolutionnaires. Ainsi doté d'une triple fonction de conservatoire des connaissances, de lieu de consécration pour les artistes et les savants et de « corps représentatif », l'Institut est divisé en trois classes, l'une d'elles rassemblant les beaux-arts et les lettres. Il faut attendre la réforme de 1803 pour que les beaux-arts (dans lesquels sont inclus l'architecture et la musique) aient leur propre classe, la quatrième, qui reprend le nom d'Académie des beaux arts sous la Restauration[634].

Dès décembre 1795, le Directoire exécutif nomme à la tête de la section de peinture Jacques-Louis David et Gerard Van Spaendonck[635], qui y cooptent, quelques semaines plus tard, Jean-Marie Vien, François-André Vincent, Jean-Baptiste Regnault et Nicolas Taunay : tous sont d'anciens membres de l'Académie royale. La même logique préside aux nominations dans les sections de sculpture et d'architecture, ce qui fait dire à Françoise Waquet notamment, qu'après Thermidor « les institutions tendirent à retrouver leurs formes originelles ; progressivement, les hommes récupérèrent leurs fauteuils et les anciens travaux reprirent leur cours. La Révolution n'aurait été, dans l'histoire des académies, qu'une parenthèse. »[636] A première vue, en effet, pour ce qui concerne l'identité des « leaders » de l'École nationale, la continuité est évidente et, finalement, assez peu surprenante : en six ans à peine (1789-1795) et compte tenu des incertitudes et des circonstances socio-économiques extrêmement difficiles de cette époque, il aurait été étonnant que se dégage une toute nouvelle élite artistique. Le Directoire choisit donc de revenir à

---

633 M. Bonnaire *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts, an IV-an VIII (1796-1800*), vol. I, Paris, 1937, Préface, p.LXXVIII.

634 Par souci d'alléger le texte et en dépit du léger anachronisme que cela représente, nous parlerons néanmoins, dès cette époque, d'« Académie des beaux arts » pour désigner la troisième puis la quatrième classe de l'Institut.

635 Gérard (Gerrit) Van Spaendonck est probablement, dès les années 1780, le peintre de fleurs le plus réputé du royaume. Originaire des Pays-Bas, il s'installe en 1769 avec son frère à Paris. Agréé puis admis à l'Académie royale, il travaille pour la Cour et devient titulaire de la chaire de peinture florale au Jardin du Roi – un poste où il succède à Madeleine Basseporte et qu'il conserve pendant et après la Révolution avec la nouvelle qualification de « chaire d'iconographie naturelle » au Muséum d'histoire naturelle tout juste créé. Van Spaendonck est le seul peintre de fleurs à avoir obtenu une telle consécration : ses successeurs (Jan-Frans Van Dael et surtout Pierre-Joseph Redouté), quoique particulièrement reconnus dans leur domaine, n'obtiendront jamais d'être élus à l'Académie –nous reviendrons sur ces artistes et sur la peinture de fleurs en général, dans la troisième partie.

636 F. Waquet, « La Bastille académique », *op. cit.*, p.32.

des « valeurs sûres » pour reconstruire une École nationale. On se tourne donc vers Vien (considéré alors comme le père du néoclassicisme et susceptible d'incarner une continuité avec l'Ancien Régime, puisqu'il était, rappelons-le, le dernier directeur de l'Académie royale), mais surtout Vincent, David, Regnault, ces peintres qui étaient les porteurs du renouveau de l'École française avant la Révolution et dont les ateliers, où se pressent alors des dizaines de jeunes artistes, apparaissent comme les « laboratoires » du renouveau de l'art français. Enfin, avant de franchir la Seine pour s'installer au Collège des Quatre Nations en 1805 (aujourd'hui Palais de l'Institut), la nouvelle Académie des beaux-arts se réunit dans les anciens locaux de l'Académie royale au Louvre.

Au-delà de ces symboles, on constate néanmoins que la continuité n'est qu'apparente avec l'Ancien Régime. Outre le fonctionnement et le rôle de la classe des beaux-arts qui sont à bien des égards différents de ceux de l'Académie royale (nous y reviendrons), la désignation de Van Spaendonck parmi les membres fondateurs de l'Institut est relativement ambiguë. On a vu à quel point les peintres des genres dits mineurs ont pu être stigmatisés dans les années 1792-94 ; or ce sont eux, qui, avec le retour d'une relative stabilité politique et, surtout, d'une certaine prospérité économique, tirent les plus grands et les plus immédiats bénéfices de la lente reprise que connaît l'industrie du luxe entretenue par la demande des nouvelles élites sociales. A cette époque plus que jamais, les peintres de fleurs et de scènes de genre sont bien davantage sollicités que les peintres d'histoire, et contribuent alors plus qu'eux au dynamisme des industries du luxe[637]. Faut-il voir dans la désignation d'un peintre de fleurs à l'Institut, une volonté du pouvoir politique de saluer et d'encourager ce renouveau des arts appliqués, qui va pourtant contre toutes les recommandations en faveur du respect de la traditionnelle hiérarchie des genres ? Ou bien faut-il y voir une volonté que soient représentées toutes les formes de peinture, de la plus « intellectuelle » (David, peintre d'histoire) à la plus « technique » (Van Spaendonck, peintre de fleurs) ? Toujours est-il que cet apparent œcuménisme ne se poursuit pas, puisque les membres élus par la suite et jusqu'au milieu du XIXe siècle, sont tous peintres d'histoire. Les genres « secondaires » sont bel et bien, *de facto*, bannis de l'Académie des beaux-arts[638]. Cette exclusion tacite (puisqu'elle ne figure dans aucun règlement ou décret officiel) est, à notre sens, tout à fait cruciale dans la mesure où elle limite drastiquement le nombre d'artistes potentiellement concernés par une élection pour la période suivante.

---

[637] Voir par exemple le catalogue de la récente exposition du musée Carnavalet *Au temps des Merveilleuses. La société parisienne sous le Directoire et le Consulat,* Paris, Editions Paris-Musées, 2005.

[638] C'est ce que Camille Mauclair (*Histoire de la miniature, op. cit.*, p.167) constate à propos de la miniature, notamment.

Le monopole des sièges de l'Académie par les peintres d'histoire recoupe donc une autre exclusion : celle des femmes. Nous préférons d'ailleurs parler, comme le fait Anne Verjus à propos de la citoyenneté politique, de « non inclusion » (plutôt que d'exclusion) dans la mesure où l'interdiction de voter/d'entrer à l'Académie des beaux-arts pour les femmes à la même époque, loin d'être intentionnelle et explicitement poursuivie (ce que le terme « exclusion » pourrait laisser croire), n'est pas même mentionnée par les contemporains car elle est la conséquence « naturelle » d'un choix politique et idéologique préalable (le vote familialiste / la hiérarchie des genres) : parce que l'ordre social se structure sur la différence entre les sexes, qui s'actualise dans la division sexuelle du travail assignant les femmes à la sphère domestique (avec toutes les conséquences sociales, culturelles, économiques, représentationnelles, morales, etc. que cette assignation comporte), les femmes sont toujours rattachées à un foyer dont le « chef » représentera leurs intérêts / ne peuvent exceller dans la peinture d'histoire au point d'entrer à l'Académie des beaux-arts[639]. Il est cependant fondamental de relativiser l'effet potentiellement « dévalorisant » de cette non inclusion sur les carrières des plasticiennes, en le replaçant dans le contexte de l'exclusion *de facto* de la majorité des artistes hommes. Le principe de l'ajustement des ambitions aux possibilités objectives de les réaliser, applicable aux artistes des deux sexes, implique en effet que l'élection à l'Académie ne soit, pour la période qui nous intéresse, un objectif concret que pour un nombre infime d'artistes, dont un pourcentage encore plus réduit parviendra à ses fins.

Il se trouve, en effet, que le rôle de l'Académie a fondamentalement changé, en rendant l'accès beaucoup plus difficile. Les Thermidoriens n'entendaient pas créer un avatar de l'ancienne Académie royale : leur but était de n'en faire ni une instance de représentation de la communauté professionnelle, ni un groupe d'élite au service du pouvoir, mais une classe indépendante et consultative de « sages ». Pour cela, les auteurs du règlement ont pris soin de combiner absence de hiérarchisation interne (on se souvenait bien du désordre provoqué par la question des agréés), absence de poste de direction (on ne voulait pas d'un nouveau Jean-Baptiste Pierre), *numerus clausus* strict et très réduit (seulement quatre sièges en 1795 pour la section de peinture, par

---

[639] Cette « évidence » est, par exemple, exprimée dans le débat de 1785 évoqué plus haut. Il nous semble important d'insister sur le fait qu'elle ne signifie pas, *y compris pour les femmes et les hommes de cette époque,* que les plasticiennes ne peuvent exceller dans la peinture en général, voire dans la peinture d'histoire en particulier. Toutefois, il semble alors difficilement concevable pour les membres d'une société patriarcale comme la France du début du XIXe siècle, qu'une plasticienne parvienne à rassembler l'ensemble des ressources nécessaires à une élection à l'Institut. Nous précisons bien « difficilement concevable » (et pas « inconcevable ») car, comme on le verra à propos de Rosa Bonheur et Mathilde Herbelin (cf. p. 514), certaines artistes sont, de fait, arrivées à des positions de prestige telles que la question de leur réception à l'Académie a pu se poser.

exemple)[640]. Les tâches de l'Académie des beaux-arts relèvent essentiellement du domaine de l'expertise : lui sont en effet retirées l'organisation du Salon et la gestion de l'ancienne École de l'Académie royale – qui ne s'était pas arrêtée de fonctionner pendant la Révolution et était donc passée, après 1793, sous la tutelle de l'État[641]. En revanche, les académiciens se retrouvent chargés de l'attribution du Prix de Rome (c'est-à-dire d'une épreuve couronnant la réussite d'une formation qu'ils ne supervisent plus) et la direction de l'Académie de France à Rome (dont l'administration est donc dissociée de celle de l'École des Beaux-Arts) mais aussi, lorsqu'un jury sera mis en place à l'entrée du Salon sous le Consulat, de l'évaluation des œuvres à exposer (les médailles sont, en revanche, attribuées par la direction des musées). Soulignons qu'à aucun moment il n'est envisagé de revenir sur la tenue du Salon et son ouverture à tou·te·s : pilier du nouveau système des arts, l'exposition « libre » et chapeauté par le pouvoir demeure un acquis révolutionnaire indiscuté, ainsi que nous le verrons dans la partie suivante.

Se dessine donc un système de l'art à deux têtes, la direction des musées (qui représente le pouvoir politique dans l'espace de production artistique) et l'Académie des beaux-arts. Cette double direction rappelle fortement le couple directeur général des Bâtiments/directeur de l'Académie royale, pourtant deux différences majeures les en distinguent : en premier lieu, le *numerus clausus* ajouté au petit nombre de membres[642], à la nomination à vie et à une inévitable tendance à la reproduction font de la quatrième classe un corps peu renouvelé et voué à la sclérose – une tendance que risquent d'aggraver encore l'absence de directeur et les inévitables mésententes entre académiciens qui laissent le champ libre au directeur des Musées ; et, en second lieu, la place centrale du Salon (dont la charge revient au directeur des Musées) dans le fonctionnement du monde de l'art, en ce qu'il canalise toutes les énergies et voue pour longtemps encore à l'échec tout système alternatif d'exposition. Dans ce système, la formation « théorique » est assurée par les professeurs de l'École des Beaux-Arts, en vue notamment d'un concours qu'ils

---

640 Pour Nathalie Heinich, l'objectif est alors probablement d'augmenter le prestige de l'Académie des beaux-arts en calquant son fonctionnement sur celui de l'Académie française et de l'Académie des sciences qui sont alors des « cercles de prestige » (N. Heinich, *L'élite artiste*…, *op. cit.*, p.53-54).

641 Les charges professorales à l'École des Beaux-Arts, autrefois partie intégrante de la fonction des officiers de l'Académie royale, sont retirées aux membres de la nouvelle Académie des beaux-arts et deviennent un emploi salarié relevant de l'État. Toutefois, les candidats étaient présentés au ministre de l'Intérieur par l'Académie, ce qui maintient le droit de regard des académiciens sur la composition du collège des professeurs de l'École (A. Bonnet, *L'Enseignement des arts au XIXe,* Rennes, PUR, 2006, p.43). Notons que nous parlerons également d'École des Beaux-Arts pour cette époque, même si celle-ci n'est qualifiée ainsi qu'à partir de la Restauration (auparavant, on parle d'École de l'Institut, voire de « l'École »).

642 En 1816, le nombre de membres passe ainsi de 28 à 40, dont 14 sièges pour la peinture et 8 pour la sculpture.

ne contrôlent pas, et où la formation « pratique » reste assurée au sein d'ateliers d'artistes qui tirent leur légitimité de leurs succès au Salon et de leur influence auprès du jury. L'État y est seul dispensateur des marques de reconnaissance les plus importantes (médailles au Salon, Légion d'honneur, commandes publiques ou, un peu plus tard, entrée au musée du Luxembourg). L'élection à l'Académie est donc la consécration suprême par les « pairs » (qui sont, d'ailleurs, davantage des « pères ») mais devient un privilège si rarement octroyé qu'elle ne concerne plus qu'une infime partie des acteurs du monde de l'art – une cinquantaine tout au plus, pour le XIXe siècle. La deuxième partie de cette thèse sera ainsi consacrée à l'étude du fonctionnement de ce système que l'on pourrait dire, à la suite de Nathalie Heinich, *néo-académique*[643].

* *
*

Pour comprendre la succession d'événements qui marque le monde de l'art sous la Révolution, il nous a ainsi fallu remonter dans le temps et retracer des évolutions pour la plupart initiées durant la seconde moitié du XVIIIe siècle. Nous avons vu que le processus de dignification de la fonction d'artiste, au fondement de la création de l'Académie royale, aboutit au cours du siècle suivant lorsqu'une partie des peintres de la corporation, soucieux d'actualiser leur sortie du monde artisanal, fait de la rivalité avec l'Académie non plus une lutte entre deux modes d'organisation et de perception de la production artistique (la profession *versus* le métier, le savoir *versus* le savoir-faire, etc.)[644], mais une concurrence pour l'acquisition de monopoles de la formation et de la reconnaissance artistiques. C'est dans ce contexte que l'Académie royale commence notamment à fonder sa légitimité sur l'exposition et le jugement du public, c'est-à-dire une catégorie d'individus qui ne font pas partie de ces cercles d'interconnaissance et de sociabilité érudite et qui se distinguent, par conséquent, de ceux qui, traditionnellement, achètent les œuvres.

---

643 N. Heinich, *Être artiste,* Paris, Klincksieck, 1996 et *L'Élite artiste, op. cit.* Nous employons néanmoins cette formule dans un sens légèrement différent de celui de Heinich, puisque la fausse continuité avec l'Ancien Régime qui caractérise le système mis en place après 1795 est, nous semble-t-il, davantage le résultat de configurations institutionnelles spécifiques et de choix à la fois esthétiques et politiques, que celui d'une évolution des représentations et des valeurs associées au statut d'artiste. Nous parlerons d'ailleurs plus volontiers de « *système* néo-académique » que, comme Heinich, de « *régime* néo-académique ».

644 R. Moulin, « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, vol. 4, n°83, pp.388-403.

Le résultat de cette stratégie est payant et, à la fin des années 1770, l'hégémonie de l'Académie royale sur le monde de l'art, désormais « libéré » de la condition artisanale, est confirmée par le pouvoir royal. Le développement du goût pour les arts au-delà des milieux les plus privilégiés a donc deux conséquences, qui aboutissent à un même résultat : l'intégration de la pratique artistique dans l'éducation, qui devient un marqueur social, augmente le nombre de praticien·ne·s potentiel·le·s ; l'apparition d'une critique « non autorisée » qui relaie la contestation d'une partie des artistes à l'encontre de l'Académie et de la politique royale en matière culturelle. Dès lors, nous avons pu montrer que, très rapidement, divers liens sont établis entre ces espaces de contestation et la féminisation du monde de l'art, soit à travers la visibilisation des plasticiennes, soit à travers la professionnalisation des jeunes filles issues, précisément, de ces milieux sociaux nouvellement convertis à la pratique et à l'appréciation des beaux-arts.

Lorsqu'éclate la Révolution, la situation des artistes devient globalement difficile, en raison d'une conjoncture économique particulièrement mauvaise, mais aussi en raison des bouleversements institutionnels et des incertitudes statutaires qui en résultent. Mais, contre toute attente, non seulement il ne semble pas que les plasticiennes aient plus pâti que leurs collègues hommes des circonstances particulières de cette époque, mais il apparaît même, en outre, que les circonstances particulières de la Révolution aient finalement permis à ces nouvelles générations d'artistes femmes, dont l'entrée récente dans le monde de l'art avait été remarquée dans les dernières années de l'Ancien Régime, de s'ancrer dans la pratique professionnelle de l'art sans doute plus solidement qu'elles ne l'auraient fait dans un autre contexte social et politique. Ainsi qu'on l'a montré plus haut, en effet, il est possible de distinguer deux catégories de plasticiennes dans le monde de l'art de la fin du XVIIIe siècle : les « héritières » d'une part, c'est-à-dire les artistes filles d'artistes qui sont le plus souvent issues de familles proches de la classe des artisans, dans toute la diversité de statuts que cette catégorie recouvre, et, d'autre part, celles que l'on pourrait qualifier d'« outsiders », ces femmes nées hors du monde de l'art mais qui ont bénéficié d'une formation artistique de qualité dans le cadre de l'ascension sociale de leur groupe familial. Qu'advient-il de ces deux catégories d'artistes, au cours de la Révolution ?

Pour ce qui concerne le groupe des héritières, la Révolution n'a, au final, pas eu d'impact majeur sur leur parcours. En effet, sauf pour quelques unes dont les pères, consacrés, sont si enrichis qu'ils peuvent aspirer au mode de vie de la grande bourgeoisie, c'est-à-dire à une sortie progressive de leur milieu d'origine passant, en premier lieu, par l'éducation et le mariage de leurs filles hors de la classe des artistes – sauf pour ce groupe, donc, les filles d'artistes sont majoritairement destinées à travailler, soit en devenant artistes elles-mêmes, soit en pratiquant une autre activité de type artisanal ou commercial qu'elles embrassent par le mariage. Ce destin,

semblable à celui de toutes les filles de cette classe urbaine de travailleurs proches de l'artisanat, n'est donc pas infléchi par la Révolution, si ce n'est que les circonstances économiques difficiles de cette époque rendent plus nécessaire encore leur participation au revenu familial. Ainsi que l'explique Georges Hanne, à propos de la situation des artisans et commerçants toulousains entre 1770 et 1820 :

> « La vraie transformation du point de vue des femmes [entre *avant* et *après* la Révolution], c'est que leur place dans la sphère professionnelle en dehors de la domesticité s'accroît considérablement et que le service domestique, alors même qu'il tend à devenir une spécialité féminine, cesse d'occuper une place prépondérante dans leur insertion professionnelle. Cette implication renforcée répercute celle des domaines où leur position était déjà forte, au moins au plan quantitatif. »[645]

Il faut donc critiquer ce « modèle traditionnel de la marginalité des femmes dans l'économie urbaine, en faisant apparaître que la sphère du travail réglementé n'était pas non plus interdite aux femmes, et singulièrement aux épouses » , en particulier pour ce qui concerne les périodes révolutionnaire et post-révolutionnaire[646]. Ce constat est partagé par William H. Sewell qui précise en outre que l'on oublie souvent l'apport de revenus notable que pouvait représenter l'activité des femmes parce que celle-ci avait souvent lieu au domicile familial tout en ne relevant pas du domaine strictement domestique, ce qui s'applique parfaitement au cas des plasticiennes[647].

En revanche, pour ce qui concerne la catégorie des « outsiders », la Révolution a indéniablement un impact beaucoup plus décisif. En effet, si les « héritières », qui étaient présentes dans le monde de l'art avant la Révolution, y demeurent actives pendant et après les années 1790, les « outsiders » n'ont généralement pas été formées à l'activité artistique dans le but explicite et assuré de « faire carrière », ainsi que nous avons pu le constater, par exemple, à propos des élèves femmes de l'atelier de David. Pour ces familles, telles les Laville-Leroulx, dont l'ascension sociale reste fragile, l'éducation artistique des filles est avant tout un moyen honorable de gagner leur vie en cas de revers de fortune, tout en leur permettant, si des circonstances favorables se présentent, de viser un beau mariage, en valorisant une éducation de qualité et leur maîtrise des arts d'agrément. Une jeune femme formée au dessin et à la peinture peut rentabiliser son instruction de différentes manières : la pratique du portrait ou de la copie, l'illustration, la gravure, la décoration de porcelaines ou d'éventails, la fabrication d'objets décoratifs comme des fleurs

---

[645] G. Hanne, « L'enregistrement des occupations à l'épreuve du genre : Toulouse, vers 1770-1821 », *Revue d'Histoire Moderne et contemporaine*, vol. 54, 2007, p.91.

[646] *Ibid.*, p.86.

[647] W. H. Sewell Jr., « Social and Cultural Perspectives on Women's Work : Comments on Loats, Hafter and DeGroat », *French Historical Studies*, vol.20, n°1, Winter 1997, p.51.

artificielles, l'enseignement du dessin en cours particuliers ou en institution, etc.[648] Or la Révolution a bien souvent été à l'origine, pour ces familles, d'un brutal déclassement. L'emprisonnement, l'émigration ou la mort d'un père ou d'un mari fait ainsi de cette génération de femmes, formées à l'art dans les années 1770-80 et dont nous avons parfois croisé les noms dans les expositions des dernières années de l'Ancien Régime, des soutiens de famille obligées de travailler, responsables qui d'une mère impotente, qui d'un enfant en bas âge. On peut donc dire que la Révolution a directement contribué à la professionnalisation de ces artistes dont la carrière a toutes les chances de réussir, dans la mesure où elles ont non seulement pu hériter d'un réseau social souvent important (utile pour installer une réputation et obtenir des commandes) et de connaissances qui leur permettent de se convertir très vite en professionnelles « informées », mais qu'elles ont également bénéficié de la formation artistique la plus prestigieuse et la plus exigeante de l'époque (en termes à la fois techniques et culturels) dans les ateliers néoclassiques qui leur ouvrent leurs portes avant et pendant la Révolution (ceux de David et Suvée, mais aussi ceux de Regnault, Guérin, Girodet, etc.). Les jeunes femmes formées dans ces ateliers s'adaptent, semble-t-il, plus vite que les autres au nouveau fonctionnement du monde de l'art, si l'on en croit leur investissement à la fois rapide et, souvent, durable du Salon « libre », dès 1791 – l'exemple type de ces trajectoires étant celui de Marie-Guillemine Laville-Leroulx (cf. encadré). On constate ainsi que, sur les 25 élèves de David qui ont pu être identifiées, 16 (les deux tiers) exposent au Salon et, sur ce groupe, 9 continuent à le faire pendant plus de vingt ans[649]. De même, les élèves des grands ateliers néoclassiques, auxquelles on peut ajouter celles de Greuze (dont on a montré qu'il est le premier à ouvrir son atelier aux jeunes femmes qui ne soient pas filles d'artistes), constituent près de la moitié de la population des exposantes tout au long de la période révolutionnaire[650].

Marie-Guillemine Laville-Leroulx (1768-1826), ép. Benoist :
le déclassement

[648] Ces exemples sont tirés de F. Mulot, « Quelques vues sur les moyens industriels qui peuvent faire partie de l'éducation des jeunes personnes », *Le petit magasin des dames*, an XII [1804], p.158 *sqq*.

[649] Comme nous l'avons évoqué, il est difficile de connaître le nombre exact de femmes formées à l'art dans cet atelier, car aucun recensement ne fut effectué. C'est donc en recoupant plusieurs sources que Mary Vidal (« The Other Atelier… » *art. cit.*) dénombre 23 femmes passées par l'atelier de David. Nos recherches ont, par ailleurs, permis d'en rajouter deux à la liste établie par Vidal. Il aurait été intéressant de connaître la proportion d'hommes issus de l'atelier de David dont les durées de carrières dépassent les vingt ans, mais l'absence de recensement de ces élèves associée à leur nombre largement supérieur (une centaine d'artistes au moins seraient passés par l'atelier du maître entre 1781 et 1815) ont rendu ces calculs impossibles.

[650] Nous reviendrons plus en détails sur les caractéristiques des carrières des artistes de ces générations dans la troisième partie.

comme motif de professionnalisation

M.-G. Laville-Leroulx[651] incarne parfaitement le type de la plasticienne entrée dans le monde de l'art à la fin de l'Ancien Régime au cours de la première vague de féminisation « par le haut ». Issue d'une famille de la noblesse de robe d'origine angevine[652], elle commence à prendre des leçons de peinture chez la peintre la plus distinguée de l'époque, Élisabeth Vigée-Lebrun. Elle y est alors la plus jeune des élèves[653]. Elle est ensuite rejointe par sa sœur cadette Élisabeth (la future épouse du chirurgien Larrey), au moment où, Vigée-Lebrun ayant fermé son atelier d'élèves vers 1786, elle entre dans un autre atelier, encore plus prestigieux et à la pointe de la mode : celui de Jacques-Louis David. A la suite de l'intervention du comte d'Angiviller, il semble cependant que les sœurs Laville-Leroulx aient été contraintes de quitter l'atelier du Louvre de leur maître, pour ne suivre ses leçons qu'au domicile de l'une de leurs camarades. Elle fait ses débuts à l'Exposition de la Jeunesse en 1784 et reste fidèle à ce rendez-vous jusqu'en 1788. Ses tableaux sont d'autant plus remarqués par la critique qu'elle est également connue, à partir de 1786, pour être l' « Émilie » à qui le poète Charles-Albert Demoustier (1760-1801) a dédié ses *Lettres sur la mythologie*, qui sont un important succès éditorial[654]. A peine âgée de 18 ans, elle présente, cette même année, son autoportrait en tenue antique, les cheveux défaits et l'épaule dénudée, en train de peindre une copie du *Bélisaire* de David. Ainsi elle met en avant dans la même toile, sa beauté, son talent et sa condition d'élève du peintre que l'on s'accorde alors à considérer comme le chef de l'École nationale. **[Ill. 6]** La stratégie est payante car la plupart des commentateurs du Salon remarquent en même temps son charme et la qualité de son tableau. Elle présente ses premiers tableaux d'histoire à la fin des années 1780 et continue d'en exposer pendant la Révolution.

C'est à ce moment qu'elle rencontre Pierre-Vincent Benoist, un avocat proche d'Omer Talon et du baron de Batz qui s'engagent dans des complots royalistes après l'échec de la fuite à Varenne. Elle épouse Benoist, contre l'avis de sa famille semble-t-il, début 1793 (elle a 25 ans). Recherché par le Comité de sûreté générale, l'avocat est contraint à la clandestinité et vit entretenu par le travail de portraitiste de sa jeune épouse. Exposante à quasiment tous les Salons de la période révolutionnaire, très intégrée dans la société mondaine, y compris pendant la Terreur alors que son mari est en fuite, elle est, en outre, chargée de famille, puisqu'elle accouche de deux de ses trois enfants dans les années 1790[655]. Étrangement, elle

[651] Selon les sources, son nom est aussi écrit Leroulx-Delaville ou Roux de la Ville.

[652] René Laville-Leroulx, entré au service du Roi dans les années 1760, est directeur des Salines du Roi puis adjoint à l'administration des Fermes générales dans les années 1780. En 1789, il est élu représentant de la Commune de Paris, puis occupe diverses fonctions aux départements des Colonies puis des Finances. En 1792, il appartient au dernier ministère de Louis XVI comme ministre des Contributions publiques. On perd ensuite sa trace, jusqu'à ce qu'il soit nommé consul de France à Rotterdam sous le Directoire. Il meurt aux Pays-Bas en 1798 ou 1799.

[653] « Parmi mes élèves se trouvait Mlle Émilie [le surnom de Marie-Guillemine] Roux de la Ville (…). Elle peignait au pastel des têtes où s'annonçait déjà le talent qui lui a donné une juste célébrité. Mlle Émilie était la plus jeune de mes élèves, pour la plupart plus âgées que moi, ce qui nuisait prodigieusement au respect que doit imprimer un chef d'école. J'avais établi l'atelier de ces demoiselles dans un ancien grenier à fourrage, dont le plafond laissait à découvert de fort grosses poutres. Un matin, je monte et je trouve mes élèves, qui venaient d'attacher une corde à l'une de ces poutres et qui se balançaient à qui mieux mieux. Je prends mon air sérieux, je gronde, je fais un discours superbe sur la perte du temps ; puis voilà que je veux essayer la balançoire, et que je m'en amuse plus que toutes les autres. » (Vigée-Lebrun, *Souvenirs,* Paris, Fournier, 1835, vol. 1, pp.51-52) L'académicienne, qui a alors près de trente ans, exagère nettement lorsqu'elle évoque l'âge de ses élèves.

[654] Nous en avons recensé une dizaine d'éditions sur toute la première moitié du XIXe siècle.

[655] Le couple Benoist a, en effet, deux fils, Prosper et Denys (nés en 1794 et 1796), et une fille, Augustine (née en 1801). Cf. M.-J. Ballot, *Une élève de David : la comtesse Benoist, l'Emilie de Demoustier, 1768-1826,* Paris, Plon, 1914. Voir aussi M. Oppenheimer, « Three Newly Identified Paintings by Marie-Guillemine Benoist ». *Metropolitan Museum Journal*, 31, 1996, pp.143-50.

continue, durant toute sa carrière, d'entretenir des relations amicales avec son maître, David, pourtant signataire de tous les mandats d'arrêt émis à l'encontre de son mari[656].
En 1800, elle expose son *Portrait d'une négresse* qui fait sensation au Salon **[Ill. 5]**: tout en étant perçu comme un véritable tour de force technique dans le rendu du drapé blanc et des jeux de lumière sur la peau noire, le portrait et le contraste qu'il implique alors pour les contemporains, entre la noblesse de la pose et du drapé à l'antique, et la couleur de peau du modèle choquent une partie du public[657]. Le tableau contribue toutefois à faire parler d'elle et en 1803, elle obtient sa première commande officielle – un portrait du Premier Consul – ainsi qu'une médaille d'or (la plus haute récompense qui soit) au Salon de 1804. Elle obtient ensuite tant de commandes de la Cour impériale qu'elle ne peut exposer au Salon de 1808. A partir de 1810, suivant la mode, Mme Benoist abandonne définitivement les postures antiquisantes et les références mythologiques au profit du tableau de genre intimiste : elle expose ainsi *La lecture de la Bible* ou *La diseuse de bonne aventure*, qui lui permettent de renouveler son style et d'obtenir une nouvelle médaille d'or au Salon de 1812.
Depuis le Consulat, le mari de la peintre était entré, grâce aux relations de sa femme, comme employé au ministère de l'Intérieur, et complétait les revenus du ménage par une activité de traducteur d'ouvrages anglais que Marie-Guillemine Benoist illustre[658]. La Restauration lui permet de se hisser dans la hiérarchie puisque, dès 1814, il est nommé conseiller d'État et, après les Cent Jours, directeur général des Contributions indirectes au ministère des Finances. A partir de ce moment, il demande apparemment à son épouse, qui séjourne alors en Anjou, de cesser de paraître aux expositions publiques. Elle finit par accepter cette décision, probablement autant motivée par son nouveau rang social lié à l'arrivée de P.-V. Benoist dans les premiers cercles du pouvoir, que par la très forte association de la peintre avec Napoléon et la famille impériale pour lesquels elle avait activement travaillé pendant plus de dix ans[659]. C'est bien la « publicité » de son activité qu'il convenait désormais d'éviter, car, tout en ne paraissant plus au Salon, M.-G. Benoist continue son activité de peintre et d'enseignante (elle avait ouvert un atelier d'élèves en 1804) jusqu'à sa mort. De plus, en 1819, le directeur des Musées fait acquérir pour le Louvre, en une sorte d'« hommage », cinq tableaux de son ancienne condisciple à l'atelier de David pour la somme considérable de 11000 francs[660]. Deux ans plus tard, à 57 ans, elle travaille toujours et livre une *Vierge à l'Enfant* qu'on

---

656 M.-J. Ballot, *Une élève de David, op. cit.,* p.110 *sqq.*

657 M.-J. Ballot, (*Ibid.,* p.150) cite par exemple un poème paru dans le *Commentaire de Gilles et l'Arlequin* sur le Salon de 1800 : *«* A qui se fier dans la vie / Après une pareille horreur ! / C'est une main blanche et jolie / Qui nous a fait cette noirceur *»*. La femme représentée par Benoist est sans doute une domestique de son beau-frère, officier de marine qui avait longtemps séjourné en Guadeloupe.

658 Le couple collabore ainsi à la publication illustrée en français de *Maria ou le malheur d'être une femme* de « Mistress Goldwin » (pseudonyme de Mary Wollstonecraft) au tout début du XIXe siècle.

659 Voici la lettre qu'elle écrit à son mari : « J'aurais l'air de vous bouder, mon ami, si je ne vous écrivais aujourd'hui ; la pensée que je serais un obstacle à votre avancement dans votre carrière serait pour moi un coup bien acéré. Ne soyez pas fâché contre moi si dans le premier moment mon cœur a saigné de ce parti à prendre, et enfin satisfaire à un préjugé du monde devant lequel il faut bien plier après tout. Mais tant d'études, de soins, une vie de dur travail, et après ce long temps d'épreuves, les succès, et les voir presque un objet d'humiliation, je n'ai pu supporter cette idée. Enfin, n'en parlons plus, je suis raisonnable, et il fallait d'abord frapper à cette porte, et on a blessé mon amour-propre d'une manière trop brusque. N'en parlons plus car la plaie se rouvrirait. Adieu, je vous embrasse comme la plus tendre amie que vous ayez dans le monde et qui ne boude plus du tout. Tendresses à mes enfants. » (Lettre de M.-G. Benoist à son mari, 1e octobre 1814, cité in M.-J. Ballot, *Une élève de David, op. cit..,* p.212).

660 P. Angrand, *Le comte de Forbin et le Louvre en 1819*, Paris, Bibliothèque des arts, 1972, p.142.

lui avait commandée pour la cathédrale d'Angers. Elle meurt à Paris en 1826 et prend, de manière posthume, le titre de comtesse suite à l'anoblissement de son mari par Charles X en 1828[661].

Les années 1792-1795 sont marquées, comme on l'a vu, par une succession de débats autour du statut et du rôle des artistes, dans lesquels la question de la place à accorder aux plasticiennes est une sorte de révélateur de l'évolution que connaît alors monde de l'art, mis au service de la sphère politique, l'aboutissement de la logique hétéronome, alors prévalente, est la réintégration des femmes dans la Société républicaine des arts, après Thermidor. Ce *statu quo* est maintenu après 1795. Dans ce contexte, en effet, la mise en place d'un système de type néo-académique, partagé entre la tutelle de l'État (la direction des Musées) et l'autonomie partielle de l'Académie reconstituée, représente surtout pour les plasticiennes, la garantie d'un libre accès au monde de l'art. Les liens entre hétéronomie du monde de l'art et ouverture aux femmes peuvent, à ce moment, être éclairés par l'évolution de la position d'Antoine Renou, un artiste que nous avons croisé à plusieurs reprises et dont le rôle – largement oublié aujourd'hui – s'avère pourtant central dans la réorganisation de l'espace de production artistique après la Révolution[662]. En 1785, nous avons vu Renou, alors secrétaire de l'Académie royale, intervenir publiquement pour défendre le droit des femmes à être artistes, contre la double insinuation de leur manque naturel de talent et de l'amoralité de leur pratique. Cinq ans plus tard, alors que les artistes débattent pour savoir ce qui doit advenir de leur système de formation et de reconnaissance, Renou se distingue par sa fidélité totale à la classe des officiers, sa défense virulente de l'Académie royale (« cette noblesse de la meilleure espèce »[663]) et son hostilité à la dérégulation du monde de l'art prônée notamment par David et Quatremère de Quincy (« Je les redoute comme une horde de Huns (…) prêts à

[661] Dans l'inventaire après décès de Mme Benoist (A.N., Minutier central, ET. CVIII, 1019, 22 novembre 1826), sont mentionnés 40 000 francs de mobilier, un revenu annuel de 7500 francs, sa demeure du 27 rue Saint-Dominique estimée à 150 000 francs, ainsi que la propriété familiale, à Lamothe, près d'Angers.

[662] J. Laurent (*Arts et pouvoirs en France. Histoire d'une démission artistique*, Saint-Etienne, CIEREC, 1983, pp.21-22) est, à notre connaissance, la seule à revenir sur le rôle de Renou dans les années 1790. Elle fait d'ailleurs un rapprochement très intéressant, quoique contestable, entre Renou et Quatremère de Quincy. Pour J. Laurent, il faut chercher dans la condition d'« artistes ratés » de ces deux personnages les raisons de leur investissement dans la théorie, la critique et, finalement, l'administration du monde de l'art, au point que leur rôle fut alors, finalement, bien plus décisif que celui de David. La qualification d'artiste raté nous semble un peu exagéré, pour Renou du moins, qui certes fut traité de « barbouilleur » par Diderot (qui ne l'aimait pas), mais qui, sans être particulièrement doué, a pu jouir de la reconnaissance de la plupart des artistes les plus consacrés de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Le raisonnement de Jeanne Laurent nous semble, néanmoins, tout à fait pertinent et mériterait d'être approfondi, notamment en étudiant la trajectoire peu connue de ce peintre.

[663] A. Renou, « Observations sur la pétition des artistes… », *Supplément au Journal de Paris,* 16 août 1791, cité in U. Van de Sandt,, « La peinture : situation et enjeux », *op. cit.*, p.341.

détruire l'empire romain » écrit-il le 29 janvier 1792[664]). Renou est alors l'un des seuls artistes à se prononcer publiquement contre la liberté d'exposer et l'ouverture du Salon à tous qui ôterait, selon lui, toute valeur à l'exposition elle-même, avec pour conséquence le retrait des artistes consacrés et une inévitable désorganisation de l'École française. Après l'abolition de l'Académie royale en 1793, qui le dépossède de son titre de secrétaire, Renou poursuit son combat et le déplace sur le terrain de la préservation de l'École de l'Académie. Il doit, là encore, affronter David et ses partisans « libéraux » qui préfèrent l'apprentissage en ateliers et prônent le démantèlement de l'École. Mais Renou, appuyé par Jean-Marie Vien, obtient gain de cause en septembre 1793 et devient « surveillant provisoire à la tenue des écoles nationales de peinture et de sculpture », un titre qui lui octroie *de facto* les fonctions de directeur. Âgé de 62 ans, Renou met alors toutes ses ressources culturelles et sociales au service de la préservation de l'École des Beaux-Arts, dernière survivance de l'Académie royale devenue institution d'État, au cœur du nouveau système des arts[665]. Même si, dans le cadre de ses nouvelles fonctions, Renou ne se prononce plus à cette époque sur la question du statut des plasticiennes – la possibilité de leur ouvrir l'École des Beaux-Arts n'est pas évoquée avant la fin du XIXe siècle (nous y reviendrons) – la défense d'un système régulateur de la production artistique (hiérarchisation des arts et des artistes, contrôle et uniformisation du contenu des formations, sélection à l'entrée du monde de l'art, etc.) est, en fait, la condition *sine qua non* à la défense du libre accès des plasticiennes au monde de l'art, dans la mesure où il est possible de se fier au système, c'est-à-dire à ses règles et à ses contrôles, pour préserver le haut niveau de l'École nationale en ne distinguant que les meilleurs – peu importe leur sexe. Paradoxalement, la défense d'un monde de l'art « libre », c'est-à-dire structuré par le seul jeu de l'offre et de la demande du public, s'accompagne, on l'a vu, du souci d' « éliminer » de la course (concrètement, par des mesures d'interdiction, ou symboliquement, par la stigmatisation) les éléments les plus éloignés de la pratique idéale, susceptibles d'encombrer les rangs et de faire baisser le niveau – en l'occurrence : les genres mineurs et les arts appliqués (trop proches du commerce et de l'artisanat), les artistes femmes ou issus des catégories sociales les plus humbles (les devoirs familiaux qui entravent la vocation pour les unes, et la pauvreté qui pousse à se compromettre pour les autres, les empêchant de créer *librement*).

Dans le système néo-académique où les entrants sont théoriquement sélectionnés par l'action coordonnée de l'Académie et de l'État au niveau du système de formation des artistes, il y a donc

---

[664] A. Renou, lettre à Huet de Froberville, citée in R. Schneider *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts 1788-1850,* Hachette, Paris, 1910, p.158.

[665] J. Laurent, *Arts et pouvoirs en France*, *op. cit.*, p.22.

d'autant moins de concurrence entre les artistes que le monde de l'art est plus hiérarchisé et sectorisé. Ce que n'avaient manifestement pas prévu les fondateurs de l'Institut, c'est qu'Académie et État n'ont, en matière de beaux-arts, ni les mêmes intérêts, ni les mêmes objectifs. Nous allons ainsi voir comment – à l'instar du monde de l'art prérévolutionnaire, dans lequel sont arrivées les plasticiennes, « poussées » par la contestation de l'hégémonie académique – la rivalité qui ne tarde pas à opposer la direction des Musées à l'Académie, va permettre, dans les premières décennies du XIXe siècle, une nouvelle vague de féminisation du monde de l'art.

DEUXIEME PARTIE : Émergence du champ de l'art, anomie et féminisation « par défaut »

Le monde de l'art, tel qu'il est issu de la Révolution et réorganisé dans le cadre du système néo-académique, passe, à partir du Consulat, sous la tutelle d'une nouvelle instance – la direction générale des Musées – qui concentre le pouvoir autrefois réparti entre les directions des Bâtiments et de l'Académie royale. Relèvent, en effet, désormais de la tutelle de cette nouvelle administration l'organisation du Salon, la supervision de l'École des Beaux-Arts, la direction du musée du Louvre et, à partir de 1817, de celui du Luxembourg, la gestion, la restauration et l'enrichissement des collections nationales par l'achat d'œuvres anciennes ou contemporaines, et leur distribution entre les différents musées de province, ainsi que la responsabilité de la politique de commandes publiques depuis les copies de portraits des dirigeants jusqu'aux commandes de décors pour les bâtiments nationaux[1]. L'Académie, quant à elle, théoriquement indépendante tant du pouvoir politique que de la toute puissante direction des Musées, n'a donc plus, en réalité, qu'une autorité pour l'essentiel symbolique sur le monde de l'art, puisque ne lui sont plus dévolues que la supervision du concours annuel du Grand Prix et la direction de l'Académie française de Rome. Enfin, le poids de la direction des Musées sur l'espace de production artistique est d'autant plus important que le pouvoir politique a su placer à ce poste des personnalités fortes et parfaitement informées, qui ont pu assurer, en dépit des nombreux changements de régime de cette époque, une réelle continuité dans le « gouvernement » de l'espace de production artistique. A ce poste, en effet, de 1802 à 1848, se succèdent trois hommes qui partagent un certain nombre de caractéristiques et de dispositions à la fois sociales et

[1] La plupart des détails concernant l'organisation de l'administration artistique sous la Monarchie constitutionnelle, sont issus de l'étude très complète de Marie-Claude Chaudonneret, *L'État et les Artistes. De la Restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833),* Paris, Flammarion, 1999.

culturelles : le baron Dominique-Vivant Denon, le comte Auguste de Forbin et le comte Alphonse de Cailleux.

Les directeurs des Musées,
« ministres des Arts » de la première moitié du XIXe siècle

En novembre 1802, le titre de « directeur général du Musée central des Arts » est créé pour Dominique-Vivant Denon. Les responsabilités du directeur s'étendant bien au-delà du Louvre, le titre évolue en « directeur des Musées » sous la Restauration. Si l'on connaît bien la trajectoire et l'œuvre du premier titulaire de ce prestigieux poste, Denon, celle de ses deux successeurs est fort étrangement restée dans l'ombre[2].

Le baron Denon (1747-1825)

Né Dominique Vivant de Non, dans la petite noblesse de Châlon-sur-Saône, il fréquente les artistes et se forme à la pratique du dessin et de la gravure dans sa jeunesse passée à Paris. Introduit à la cour de Versailles, il obtient, à 21 ans, la charge de Gentilhomme ordinaire de Louis XV. Il écrit une pièce qui connaît un petit succès à la Comédie-française, ainsi qu'un conte libertin, publié anonymement à la fin des années 1770, mais il est alors surtout connu comme mondain, dans le réseau des salons éclairés qu'il fréquente assidûment. Des missions diplomatiques le conduisent en Russie, en Suisse (où il rencontre Voltaire et en fait le portrait), et surtout en Italie, où il s'installe durablement. Reçu comme graveur à l'Académie royale de peinture et de sculpture en 1787, il fait partie de la communauté « anticomane » qui, résidant entre Rome et Paris et exerçant une influence notable sur les jeunes peintres d'histoire lauréat du Grand Prix (tels David, avec qui Denon s'est lié au début des années 1780), contribue à introduire en France l'esthétique néoclassique. **[Ill. 38]**

Denon, collectionneur et peintre, vit à Venise pendant la Révolution. Soupçonné d'espionnage pour le compte de la Convention, il en est expulsé durant l'été 1793 : grâce à l'amitié de David, il parvient à se faire rayer de la liste des émigrés et à rentrer en France. Proche de Bonaparte, il est, à cinquante ans, le doyen de l'expédition en Egypte (1798-1799) dont il ramène des centaines de dessins, qu'il grave et édite à son retour à Paris : son *Voyage en Haute et Basse Egypte* connaît un succès à la fois immense et immédiat dans toute l'Europe. Sa réputation d'amateur éclairé, sa parfaite connaissance du monde, de la pratique et de l'histoire de l'art, en font un candidat tout désigné pour diriger le Louvre et les arts : le Premier Consul le nomme directeur du Musée en 1802. De 1805 à 1811, il parcourt les collections d'Europe au gré des conquêtes napoléoniennes, choisissant soigneusement les œuvres (dessins, toiles, statues, objets d'art ou

[2] Sur Denon, personnalité polyvalente très vite mythifiée, la bibliographie est abondante. Citons seulement M.-A. Dupuy et P. Rosenberg (dir.) *Dominique-Vivant Denon. L'oeil de Napoléon*, catalogue de l'exposition, Paris, RMN, 1999 et Daniela Gallo (dir.) *Les vies de Dominique Vivant Denon. Actes du colloque organisé au musée du Louvre par le service culturel du 8 au 11 décembre 1999*, Paris, 2001, ainsi que, sur la postérité de la figure de Denon : R. Spiegel « Mythe et Histoire, images et textes: Les vies de Dominique-Vivant Denon », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, vol.63, n°4, 2000, pp.562-568. Sur Forbin, les références sont nettement moins nombreuses : citons la courte biographie établie par M.-C. Chaudonneret (*L'État et les artistes, op. cit.,* pp.18-19) à partir de sa nécrologie par M. Siméon (« Notice historique sur M. le comte de Forbin, lue à l'Académie des beaux-arts, le 27 mars 1841 », *Moniteur universel,* 28 mars 1841), l'étude de P. Angrand *Le comte de Forbin et le Louvre en 1819,* Paris, Bibliothèque des arts, 1972, qui donne cependant peu de renseignements sur le parcours du directeur des Musées, et surtout la notice que lui consacre Frédéric Hitzel dans le récent *Dictionnaire des orientalistes de langue française* édité par François Pouillon (Paris, Karthala, 2008). Enfin, l'étude de la trajectoire de Cailleux reste à faire. Les quelques données que nous avons trouvées sur sa carrière et ses relations sont tirées des documents compilés par Léon Séché autour de la première revue romantique dans le domaine littéraire (*Le Cénacle de la Muse française 1823-1827. Documents inédits,* Paris, Mercure de France, 1909, p.226 *sqq.*)

antiquités) à expédier au Louvre, où elles sont restaurées et exposées dans ce que Denon veut être un « musée universel ». En 1814, il parvient, avec l'appui de Louis XVIII, à conserver intacte la collection du Louvre, devenue sa grande œuvre. Mais Waterloo signe la fin du projet de Denon, les puissances alliées réclamant la restitution des œuvres saisies. Le directeur des Musées démissionne, non sans avoir recommandé l'un de ses principaux collaborateurs pour lui succéder, Auguste de Forbin. C'est à la constitution de sa propre collection qu'il consacre les dix années qu'il lui reste à vivre.

Le comte de Forbin (1777-1841)

Né dans une famille d'ancienne noblesse, originaire de Provence, le jeune Auguste de Forbin doit se cacher à Lyon après l'arrestation et l'exécution de son père et de son oncle, pendant la Révolution. Il est mis en apprentissage auprès d'un peintre local réputé, qui le protège et lui enseigne le dessin et la peinture. Monté à Paris, Forbin entre comme élève à l'atelier de David en 1795, alors que le peintre des *Horaces* est de retour de sa seconde captivité. Là, il est, d'après son camarade d'atelier Étienne Delécluze, « l'âme du groupe aristocratique » formé notamment par les peintres lyonnais Fleury Richard et Pierre Révoil (futurs fondateurs du « style troubadour » dont on reparlera) et Marius Granet, compatriote provençal dont Forbin fera, sous la Restauration, le conservateur en chef des peintures du Louvre[3]. Comme ses amis, il se spécialise peu à peu dans les thématiques médiévales et les peintures de paysage et d'intérieurs d'église **[Ill. 41]**. Il expose à quelques Salons (y compris, d'ailleurs, après sa nomination à la tête des musées). Désargenté, il s'engage peu après dans l'armée : c'est dans le contexte de la campagne d'Italie qu'il se rend à Rome et devient le chambellan et l'amant de la princesse Pauline Borghèse (née Bonaparte). Noble, peintre et grand amateur d'art lui aussi, il est probable que Forbin ait rencontré Denon à ce moment-là. Il quitte l'Italie pour faire les campagnes d'Espagne et d'Autriche, puis revient s'installer à Rome où il vit de 1809 à 1814. Il revient à Paris au début de la Première Restauration et travaille probablement immédiatement aux côtés de Denon, puisque très vite, Louis XVIII s'adresse à Forbin comme à l'égal du directeur du Musée[4]. Forbin lui succède au début de 1816, et entre comme membre associé à l'Académie des beaux-arts. L'année suivante, il effectue un long voyage au « Levant » (la Grèce, la Turquie, l'Egypte) dont il ramène une importante collection d'antiquités étrusques et égyptiennes, qui entrent au Louvre, ainsi que des dessins qu'il publie aussitôt sous forme de planches lithographiées (*Voyage dans le Levant en 1817 et 1818 du comte de Forbin,* Paris, Imprimerie royale, 1819). Il est confirmé dans son poste de directeur des Musées par Louis-Philippe, mais à partir de 1830, sa santé s'affaiblit et il est de plus en plus remplacé par Cailleux qui est nommé directeur adjoint dès 1832. Forbin, qui cesse peu à peu toute activité à la direction, conserve néanmoins son titre jusqu'à sa mort en 1841. **[Ill. 39, 40 et 66]**

Le comte de Cailleux (1785 ou 1787-1876)

On ne connaît rien de la famille d'Alphonse-Achille de Cailleux et des premières années de celui-ci, sinon qu'il est né à Rouen. Comme Denon et comme Forbin, Cailleux est d'origine noble et pratique la peinture. Sans doute a-t-il fréquenté l'atelier du peintre J.-B. Suvée, l'ancien rival de David et directeur de l'Académie de France à Rome au début du XIXe siècle. C'est en tout cas à cet atelier que Cailleux aurait rencontré le baron Taylor et, par l'intermédiaire de celui-ci, Charles Nodier dont il devient un ami intime.

---

[3] « Lorsqu'il [Forbin] entra à l'atelier, il n'était âgé que dix-huit à vingt ans. Quoiqu'un peu grêle de formes, il était fort bien pris dans sa taille. Sa tête était belle, et il la portait haut. S'exprimant avec élégance et facilité, il faisait retentir sa voix mordante que rendait plus incisive encore son accent provençal très prononcé. (…) Auguste de Forbin, apportant, sous des habits excessivement simples, toute l'aisance et la familiarité un peu moqueuse d'un gentilhomme au milieu de jeunes gens qui n'avaient de commun avec lui que leur âge, fit dès le premier jour leur conquête. A l'aide de l'italien et de son patois provençal qu'il parlait avec une égale facilité, il trouvait moyen, sans rien perdre de son élégance habituelle, de faire et de dire les pasquinades, les bouffonneries, les charges les plus amusantes. » (Delécluze *Louis David, son école et son temps,* Paris, Macula, 1983 (1855), pp.81-82).

[4] Chaudonneret L'État et les artistes, op. cit., p.19.

Il est un membre régulier du premier « Cénacle » romantique[5]. Entré dans la Garde royale en 1815, il devient l'aide de camp du général Lauriston, qui est nommé ministre de la Maison du Roi par Louis XVIII. La direction des Musées dépendant de ce ministère (cf. *infra*), c'est dans ce contexte que Cailleux commence à travailler avec Forbin. Nommé secrétaire des Musées en 1821, il s'impose de plus en plus comme son successeur potentiel dès la fin des années 1820. En 1832, il obtient le titre officiel d'adjoint, et il devient peu après, *de facto*, directeur des Musées en raison de la santé chancelante de Forbin. Devenu directeur en 1841, Cailleux le reste jusqu'en 1848. On ignore tout de son destin ensuite. **[Ill. 42]**

Si Denon n'est responsable que devant le premier Consul puis l'Empereur, Forbin et Cailleux sont placés, par l'ordonnance de 1816 qui réorganise l'administration des arts, sous la tutelle du ministère de la Maison du Roi puis, à partir de la monarchie de Juillet, sous celle de l'intendance générale de la Liste civile[6]. Ils purent néanmoins jouir d'une très grande autonomie par rapport au pouvoir politique. On sait, en effet, que l'Empereur a laissé une très grande marge de manœuvre à Denon qui était son « œil » en matière artistique, que ce soit pour l'enrichissement des collections du « Musée Napoléon » (le Louvre) jusqu'aux modalités d'organisation du Salon[7]. De la même façon, Louis XVIII et Charles X se montrent peu intéressés par les questions relatives aux beaux-arts et délèguent entièrement leur pouvoir décisionnel en la matière aux ministres en charge qui, eux-mêmes, agissent généralement en fonction des recommandations du directeur des Musées[8].

---

[5] L. Séché *Le Cénacle de la Muse française, op. cit.* Les trois (Nodier, Taylor et Cailleux) publient ensemble, au début des années 1820, les *Voyages pittoresques et romantiques dans l'ancienne France*, qui sont des recueils de gravures et d'histoires liées au folklore régional. Cailleux est spécialement chargé des volumes concernant la Normandie et la Bretagne, ce qui tend à confirmer qu'il serait originaire de ces régions.

[6] Le ministère de la Maison du Roi, devenu dans les années 1830 Intendance générale de la Liste civile, est chargé de la gestion des pensions allouées par le Roi, de la dotation des princes, ainsi que de l'entretien des domaines et du mobilier de la Couronne – d'où ses responsabilités en matière artistique. Le directeur des Musées est censé seconder et conseiller le ministre de la Maison du Roi dans ses décisions, et c'est, en dernier recours, le ministre qui dispose de la totalité du budget alloué aux beaux-arts (c'est-à-dire pour les acquisitions, les travaux, les commandes, les soutiens aux artistes, etc.). Chaque décision du directeur des Musées est donc soumise à l'approbation de son autorité de tutelle. En réalité, comme on l'a vu notamment dans l'exemple cité en introduction, le directeur des Musées – notamment en raison de la très forte personnalité des occupants successifs de ce poste – dispose d'une autonomie notable.

[7] Voir Dupuy et Rosenberg (dir.) *Dominique-Vivant Denon. L'oeil de Napoléon*, *op. cit.* et surtout, sur le dernier point, U. Van de Sandt « Le Salon », in J.-C. Bonnet (dir.), L'*Empire des muses*, *Napoléon, les arts et les lettres*, Paris, Belin, 2004, pp.59-78.

[8] Chaudonneret, « La politique artistique de la Restauration », in J.-Y. Mollier, M. Reid, J.-C. Yon (dir.), *Repenser la Restauration*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005, p. 149. Marie-Claude Chaudonneret est, en outre, revenue sur la légende (largement alimentée par le comte de Montalivet, l'intendant général de la Liste civile) d'un Louis-Philippe « ordonnateur des beaux-arts ». Elle montre ainsi que le programme artistique du Musée historique de Versailles, traditionnellement attribué au Roi lui-même, est en réalité l'œuvre de Cailleux assisté de l'historien Auguste Trognon

La continuité très forte qui caractérise le « gouvernement des arts » mené dans le cadre de la direction des Musées, est ainsi notamment due au fait qu'à chaque fois, c'est au principal adjoint du titulaire que revient sa succession. Ce système de transmission de pouvoir, qui renforce l'autonomie du poste, permet, pendant un demi-siècle, non seulement le maintien de l'organisation et du personnel, mais également la poursuite des grands programmes de commandes qui, lancés sous un régime, ont été continués sans encombre sous le régime suivant. Au sein du palais du Louvre, les décorations de la section que l'on appelle encore le « Musée Charles X », par exemple, commandées à partir de 1826, sont poursuivies après 1830 et se trouvent même prolongées par l'élaboration d'un programme de commandes complémentaires pour la Galerie d'Apollon[9].

Enfin, l'indépendance de cette administration vis-à-vis du pouvoir peut être illustrée au niveau du Salon, dont elle a la responsabilité : si l'exposition du Louvre est le lieu où s'actualisent les rapports de force qui structurent alors le monde de l'art, comme on va le voir, elle constitue un espace relativement préservé de toute censure politique[10]. En 1822, par exemple, le jury de l'exposition rejette deux tableaux du très populaire Horace Vernet sans que la raison de cette exclusion soit vraiment claire[11]. La presse ne tarde pas, néanmoins, à rapprocher ce double refus et la résonance politique des toiles en question (*La Bataille de Jemmapes* et *La Barrière de Clichy*, commémorant la défense de Paris en 1814 **[Ill. 59]**). Vernet ne fait alors pas mystère de son fervent bonapartisme. Il se trouve en outre que, fils et petit-fils d'académiciens reconnus, il est alors considéré par beaucoup comme un des chefs potentiels de l'École nationale[12]. Le refus de

---

(*L'État et les artistes, op. cit.,* p.212 *sqq.* et plus largement, « La peinture en France de 1830 à 1848. Chronique bibliographique et critique », *Revue de l'Art,* n°91, 1991, pp. 71-80, pour la genèse et la critique de cette légende).

[9] S. Allard Le Louvre à l'époque romantique. Les décors du Palais (1815-1830), Paris, Fage, 2006.

[10] « *Relativement* préservé » car il est vraisemblable que, dans le contexte social et politique de la monarchie constitutionnelle, et plus encore dans celui de l'Empire où le contrôle de l'opinion et de la presse est sévère, les artistes aient exercé une forme d'autocensure préalable dans les œuvres qu'ils choisissent de proposer au Salon.

[11] Même le rédacteur de l'ultra-conservateur *Drapeau blanc* (qui ne cesse de critiquer le gouvernement pour sa faiblesse et dont la devise est, y compris sous le ministère de Villèle, « Vive le Roi !... quand même ») admet la popularité de Vernet, que le public appelle alors simplement « Horace » (P. Grate *Deux critiques d'art de l'époque romantique, Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm, Almqvist et Wicksell, 1959, p.26).

[12] Horace Vernet (1789-1862), futur directeur de l'Académie de France à Rome sous la Monarchie de Juillet, est le fils de Carle Vernet (1758-1836), peintre d'histoire, lui-même fils de Joseph Vernet (1714-1789), peintre de marines, tous deux membres consacrés de l'Académie royale de Peinture et de Sculpture. Joseph Vernet était, en outre, l'aîné de trois frères, tous artistes, formés par leur père, Antoine Vernet (1689-1753), modeste peintre d'Avignon. Enfin, l'une des filles d'Horace Vernet, Louise, épouse Hippolyte de la Roche, dit Paul Delaroche (1797-1856), lui aussi peintre d'histoire, élève de Gros, futur membre de l'Académie des Beaux-arts, considéré, dans les années 1830, comme l'un

ses deux tableaux par le jury provoque un tel tollé dans la presse – tollé alimenté par Vernet lui-même qui retire avec fracas toutes ses autres toiles du Salon – que l'État s'empresse de faire oublier son geste en nommant le peintre Officier de la Légion d'honneur deux ans plus tard ; il est élu à l'Institut la même année, alors qu'il n'est âgé que de 37 ans. On ne sait si les toiles de Vernet ont réellement été refusées en raison du caractère politique de leur sujet : en tous les cas, le retentissement du scandale, que la reconnaissance considérable dont jouit alors Horace Vernet auprès du public rendait inévitable, fait de ce refus le premier et le dernier du genre durant toute la première moitié du XIXe siècle. On peut ainsi voir exposés en 1819 la *Scène de naufrage* de Théodore Géricault (aujourd'hui connue sous le nom de *Radeau de la Méduse*) dont la dimension politique, quoique sous-jacente, n'échappe à personne[13] ; en 1824, ce sont six tableaux commémorant des batailles de la Révolution ou de l'Empire que l'on peut voir à l'exposition du Louvre[14] ; au Salon de 1833 le tableau *Une scène de Paris* où le peintre, notoirement républicain, Philippe-Auguste Jeanron représente les désillusions qui ont suivi les Trois Glorieuses[15].

En réalité, l'indépendance octroyée à la direction des Musées par ses autorités de tutelle repose sur la confiance que le pouvoir politique accorde manifestement, tout au long de la période, aux titulaires successifs du poste – confiance qui se trouve, d'ailleurs, largement justifiée par la fidélité de ces derniers aux dirigeants et leur adhésion totale aux principes de gouvernement et aux valeurs sur lesquelles chaque régime fonde sa légitimité. Denon, Forbin et Cailleux, tout autonomes qu'ils soient par rapport au pouvoir, ont néanmoins une conscience aiguë de l'importance de leur rôle, comme responsable des arts, dans la construction du prestige de l'État.

---

des chefs d'école les plus importants de la première moitié du XIXe siècle (Cf. C. Blanc, *Une famille d'artistes. Les trois Vernet : Joseph, Carle, Horace*, Paris, H. Laurens, 1907 et K. Beard « Emile-Jean-Horace Vernet », *Grove Art Online*, Oxford University Press, 2007, art. en ligne).

[13] Le naufrage de *La Méduse*, qui a eu lieu en 1816 au large des côtes mauritaniennes, a constitué un fait divers à la résonance considérable. Attribué à l'inexpérience du capitaine, un aristocrate ayant bénéficié du retour des Bourbons, le naufrage dépeint par Géricault devient une allégorie de l'échec de la Restauration. Sur ce tableau et, plus largement l'œuvre de Géricault, voir les différents éclairages apportés par les contributions du colloque du Louvre (1991) : R. Michel (dir.) *Géricault*, Paris, La Documentation française, 1996, 2 vol.

[14] Chaudonneret « La peinture en France de 1830 à 1848 », *art. cit.*, p. 73.

[15] Dans ce tableau, dont le titre neutre est très probablement un hommage à la *Scène de naufrage* de Géricault, Jeanron a représenté un père, dont la cocarde tricolore sur le chapeau et le bandage entourant sa tête laissent penser qu'il fait partie des émeutiers de Juillet 1830, qui somnole avec ses enfants en haillons, assis sur un trottoir, sur les quais de la Seine. Manifestement plongée dans la misère, la famille, qui tourne le dos à la Chambre des députés sur l'autre rive, est dépassée par un couple de bourgeois indifférents, qui se dirige vers les beaux quartiers de l'ouest de Paris. Jeanron, proche de Ledru-Rollin à la fin des années 1840, est nommé directeur des Musées nationaux durant la IIe République.

Ainsi, sans importer directement des problématiques politiques dans le monde de l'art, les directeurs des Musées y portent néanmoins des logiques nettement hétéronomes, qui entrent, par conséquent, très vite en contradiction avec le rôle dévolu à l'Académie dans le système néo-académique. En effet, dégagée de sa tutelle royale, l'Académie des beaux-arts (au sein de l'Institut) est désormais, comme on l'a vu, une instance théoriquement autonome par rapport au pouvoir temporel. Sa fonction est de préserver la tradition et le haut niveau de l'École nationale, par un double rôle de formation et de consécration.

Or, dès les premières années qui suivent la fondation de la direction générale des musées, on discerne l'antagonisme des *agenda* de ces deux instances qui se disputent la direction effective et symbolique du monde de l'art. L'objectif initié par Denon et poursuivi par ses successeurs à la direction des Musées, comme on va le voir, n'est plus seulement de redonner son lustre à la peinture d'histoire et à l'École nationale, mais de redynamiser le monde de l'art *dans son ensemble* après plus de dix ans de crise et d'atermoiements de la part des responsables politiques. Le directeur des Musées entend donc mettre non plus l'Académie (ses principes et ses exigences), mais le public au centre de la politique artistique. La priorité est d'entretenir la vitalité de l'École française – vitrine symbolique de la puissance nationale – d'abord en permettant au plus grand nombre d'artistes de faire carrière (par l'octroi de subsides ou de commandes, plus ou moins prestigieuses, à ceux qui en ont besoin pour vivre), ensuite en entretenant l'intérêt et en faisant du Salon le centre du marché de la commande privée, enfin en récompensant les meilleurs artistes dans chaque catégorie. Pour cela, il dispose de deux outils : l'exposition qui redevient régulière, et les fonds nécessaires à une grande politique de commandes et d'achats. Salon et commandes doivent ainsi permettre tout à la fois de stimuler, discipliner et aider les artistes.

De son côté, l'Académie a été recréée pour fournir un cadre à la fois théorique et idéologique à l'espace de production artistique que les expérimentations révolutionnaires avaient surtout contribué à déstabiliser. Sa légitimité de on l'a vu, repose donc sur son rôle de conservatoire des doctrines classiques (apprentissage par la copie et le dessin du corps masculin, modèle de l'Antique, prééminence de l'histoire, hiérarchie des genres, etc.) qui constituent ce que, dans ce contexte, nous appellerons la *doxa* académique[16]. Il s'agit, en somme, de s'assurer, par l'exemplarité de l'œuvre de ses membres et par l'exercice de son pouvoir de sélection, que la

[16] La *doxa* doit être ici entendue dans le sens d'un ensemble d'évidences partagées, un système d'idées et de croyances qui ne sont pas explicites et qui, dans un espace social particulier, sont au fondement du « sens commun » (Cf. sur ce concept : P. Bourdieu, *Le sens pratique,* Minuit, 1980, p.111 *sqq.* et, pour une application particulièrement claire du concept, « À propos de la famille comme catégorie réalisée », *Actes de la recherche en sciences sociales,* n°100, 1993, pp.32-36).

production artistique reste respectueuse des principes classiques, c'est-à-dire conforme au « bon goût », dans le sens que donne Gisèle Sapiro à cette formule[17]. Cette charge hautement symbolique s'exprime à travers son pouvoir de consécration des meilleurs artistes, selon les critères de l'orthodoxie classique, à deux niveaux du parcours : par le Prix de Rome à l'entrée dans la carrière, et par la cooptation en son sein, censée couronner une trajectoire exemplaire. Mais dans le monde de l'art tel qu'il s'organise après 1795, non seulement le Prix de Rome (c'est-à-dire la finalité officielle de tout l'appareil pédagogique académique sur lequel nous reviendrons en détails dans le deuxième chapitre de cette partie) ne concerne réellement qu'un très petit nombre d'artistes, mais il reste, de plus, un facteur de poids dans l'élection à l'Académie, ce qui tend à renforcer les tendances à la reproduction d'un corps qui finit par coopter essentiellement des artistes qu'elle avait déjà couronnés en début de carrière[18]. Or, face à la volonté explicite de la direction des Musées, de faire des beaux-arts un exemple de la vitalité de la Nation, c'est-à-dire face à une conception « utilitaire » des arts dont la finalité est économique, politique et patriotique, le rôle de l'Académie se trouve soudain réduit à une fonction de « décorum » et de caution symbolique d'une politique artistique qu'elle ne maîtrise plus et qu'elle ne peut accepter sous peine de renier ce qui fonde à la fois sa légitimité et son autonomie dans le monde de l'art.

Enfin, en plus de devoir lutter, au nom de son rôle de préservation des traditions classiques, contre l'administration et sa volonté de développement « tous azimuts » de la création, nous allons voir que l'Académie – en tant que force d'autonomie du monde de l'art par l'institutionnalisation et la défense de principes strictement artistiques – se trouve confrontée, au cours de la période, à l'émergence d'une logique concurrentielle d'autonomisation du monde de l'art qui se fonde, elle, sur une aspiration à la dérégulation de l'espace de production artistique et au recours au seul jeu de l'offre et de la demande. Afin de saisir les modalités et les enjeux de ces antagonismes qui structurent le monde de l'art au cours de la première moitié du XIXe siècle, nous nous pencherons sur deux points de tension en particulier. Nous nous intéresserons d'abord au débat qui se poursuit tout au long de la période autour de la question la hiérarchie des genres – qui recouvre en fait la question de ce que doit être le mérite artistique, ce « principe de vision et de division fondamental » que Pierre Bourdieu appelle le *nomos*[19] – et à la manière dont ce débat

---

[17] G. Sapiro, *La Guerre des Écrivains, op. cit.,* p. 250.

[18] Sur toute la période, les anciens Prix de Rome représentent entre les deux tiers et les trois quarts du nombre total d'académiciens. Ceux qui ne l'ont pas eu ont été formés à l'étranger (comme le sculpteur Bosio), relèvent d'une spécialité qui n'a pas de Prix de Rome (comme les graveurs Galle et Tardieu) ou bénéficient d'un capital symbolique hérité tel qu'il leur permet de compenser l'absence de Prix de Rome (comme Horace Vernet ou Paul Delaroche).

[19] Le *nomos* est une loi tacite ou, plus précisément, le « monopole de la définition légitime de l'art et de l'artiste, (…) [ce] principe de vision et de division légitime permettant de faire le départ entre l'art et le non-art, entre les 'vrais'

cristallise les tensions entre l'Académie et la direction des Musées, ou, en d'autres termes, entre forces d'autonomie et forces d'hétéronomie au sein du monde de l'art. Nous nous pencherons ensuite sur l'espace où ces rapports de force et les différentes logiques en présence se manifestent le plus clairement : le Salon. Nous verrons ainsi comment, dans un contexte où le *nomos* est remis en cause, l'hostilité envers le jury s'impose progressivement, à travers l'action décisive de la critique, comme le principal support à la construction d'une identité collective chez les artistes – identité qui, pour la première fois de l'histoire du monde de l'art, n'est pas exclusive des femmes. En effet, après ce détour par l'analyse des conditions de la production artistique, nous pourrons tenter de saisir, en nous intéressant aux modes de formation des artistes, comment les tensions qui traversent alors le monde de l'art permettent la poursuite du mouvement de féminisation entamé à la fin du siècle précédent.

I – La « doxa » académique, prise entre le marché et la raison d'État

I – 1. « Il faut faire travailler les artistes » : la fin de la hierarchie des genres ?

Dès la création de la direction générale des Musées, le baron Denon commence à élaborer un programme de réformes. Pour lui, la Révolution a fait doublement fausse route en matière de beaux-arts, en voulant organiser un marché libre seulement régulé par des concours sur des thèmes républicains et en privilégiant à tout prix la peinture d'histoire :

> « Il faut cesser les concours où il n'y a que les ignorants qui mettent [*i.e.* participent] (…) Je crois qu'il faut faire travailler les artistes, utiliser leur travail, et qu'ils sachent d'avance où il sera placé et comment il sera payé : tranquilles sur leur existence, ils ne s'occuperont plus que du louable orgueil de se distinguer (…). Il faut que ces tableaux [commandés par le gouvernement] soient toujours donnés à ceux qui auront montré le plus de talent au Salon, ces encouragement rendront désireux d'y exposer. Le public que l'on consulte dans cette exposition est toujours le jury le plus sûr et le plus impartial. (…)

---

artistes, dignes d'être publiquement et officiellement exposés, et les autres » (P. Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.,* p. 377).

> Comme il est nécessaire d'encourager la peinture dite de genre, très productive au commerce des arts, mais qu'il ne serait pas de la dignité du gouvernement d'ordonner des tableaux de paysage ou de scènes domestiques, le directeur pense qu'on peut consacrer par année une somme de 15 000 francs pour acheter les ouvrages de mérite qui seront présentés aux expositions. (…)
> Au reste, rien n'est plus heureux et plus glorieux pour le gouvernement que le public soit assez aisé pour ne lui laisser aucun tableau de ce genre à acheter, dans ce cas huit à dix médailles de 400 à 500 francs, que l'Empereur ferait distribuer gratuitement de sa part aux artistes, leur paraîtraient d'un prix inestimable. »[20]

Mettre fin au système des concours (c'est-à-dire revenir sur la pertinence de la notion d'émulation telle qu'elle était entendue depuis la fin de l'Ancien Régime), encourager les artistes quelle que soit leur spécialité artistique, se préoccuper du dynamisme du marché (c'est-à-dire de la commande privée – ce que Raymonde Moulin appelle le marché de l'art « traditionnel »[21]) et en faire un complément indispensable à la commande d'État : ces recommandations de Denon sont non seulement extrêmement novatrices mais s'opposent surtout de front au dogme académique et aux traditions de gouvernement des arts. C'est, de plus, la première fois que les genres « mineurs » – ces arts qui, considérés comme « inutiles », se trouvent au bas de la hiérarchie des genres picturaux et dont les responsables en matière artistique n'ont cessé de déplorer l'importance depuis la fondation de l'Académie royale – sont dorénavant officiellement encouragés par le pouvoir. Udolpho Van de Sandt remarque d'ailleurs que cet objectif de stimuler la production artistique nationale en remettant en cause *de facto* la pertinence de la hiérarchie académique des genres avait été, en réalité, proposé avant même l'arrivée de Denon à la direction des Musées[22]. Un texte avait effectivement été envoyé à l'Institut dès 1799 par Nicolas-Marie Quinette, alors ministre de l'Intérieur, afin de revaloriser la « peinture de genre »[23]. Les académiciens ont traité par l'indifférence cette injonction tout à fait officielle, mais qui semble isolée et, surtout, parfaitement incongrue. L'Académie se trouve néanmoins confrontée, peu après cette épisode, à une offensive d'une toute autre ampleur de la part du pouvoir, manifestement décidé, pour refonder l'École nationale, à se passer de son assentiment et à enfreindre les principes fondamentaux de la doctrine académique.

---

[20] Extraits de la correspondance de Denon avec Napoléon Bonaparte, cités par Van de Sandt « Le Salon », *art. cit.*, pp.64-65.

[21] R. Moulin *Le Marché de la peinture,* Paris, Minuit, 1967, pp. 26-34.

[22] Van de Sandt, « Le Salon », in J.-C. Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres,* Paris, Belin, 2004, p. 394, n. 34.

[23] L*ettre de Quinette, Ministre de l'Intérieur, au Président de l'Institut pour le prier de faire examiner si la peinture de genre n'est pas l'égale de la peinture d'histoire et s'il n'y a pas lieu de décerner des prix d'honneur aux peintres de genre,* Paris, 1799.

I – 1. 1. Brouillage des frontières et porosité des genres picturaux

On le voit dans le discours de Denon, la peinture de genre[24] apparaît comme un domaine en pleine expansion, dans lequel le pouvoir doit investir (à la fois en termes pécuniaires et symboliques pour y renouveler la propagande et rapprocher le public de son dirigeant) et grâce auquel le directeur des Musées espère un « redémarrage » du marché de la commande privée. Pourquoi cette insistance soudaine de la part du pouvoir sur la peinture de genre et cette volonté manifeste de la revaloriser ? On peut y voir un effet de l'arrivée au « Musée Napoléon » des centaines de chefs d'œuvre en provenance des territoires envahis par les armées impériales[25]. Dans ce musée étendu et enrichi de collections inédites en France, les artistes et le public découvrent notamment la peinture des Écoles du Nord (Flandres, Pays Bas, territoires allemands) et ses tableaux d'intérieurs intimistes au décor précieux et minutieusement rendu[26]. Nombreux sont les artistes qui s'inspirent alors de ces nouveautés, des peintres « troubadour » (tels les Lyonnais Fleury Richard et Pierre Révoil, camarades d'atelier de Forbin chez David à la fin des années 1790[27]) à Marguerite Gérard, dont les petites scènes de genre au style léché connaissent un tel succès qu'elle fait rapidement fortune, entretenant par son seul revenu la famille Fragonard.

Marguerite Gérard (1761-1837) :
la consécration discrète d'une peintre de l'intime

C'est au milieu des années 1770 que Marguerite Gérard, fille d'un parfumeur de Grasse, quitte sa ville natale pour rejoindre à Paris sa sœur, Marie-Anne (1745-1823), son aînée de plus de quinze ans, qui avait épousé en 1768 le peintre Jean-Honoré Fragonard (1732-1806). Les Fragonard, tous deux peintres (Marie-Anne est spécialisée dans la miniature **[Ill. 28]**), résident alors au Louvre. Dans cet environnement entièrement dédié à la pratique des beaux-arts, la jeune Marguerite ne tarde pas à maîtriser assez le dessin pour pouvoir exécuter sa première gravure à seize ans[28]. Elle collabore aux toiles de son beau-frère durant les années 1780 puis, peu à peu, élabore son propre style. Sous l'égide de Fragonard, elle commence à se

[24] La « peinture de genre » recouvre l'ensemble des toiles qui mettent en scène des individus anonymes (la peinture d'histoire représentant des figures connues, historiques ou mythologiques), dans le cadre de scènes dites « domestiques » (une famille priant autour d'un repas, une fillette jouant avec un chien, etc.) ou dans un décor extérieur (une fête de village, une scène de marché, etc.). Ces scènes peuvent avoir une vertu méditative, allégorique, documentaire ou simplement récréative.

[25] L'objectif du « musée universel » conçu par Denon est de rassembler en un même lieu, toutes les productions artistiques les plus remarquables de toutes les civilisations, depuis l'Antiquité jusqu'au présent. Sur sa constitution et sa justification, voir notamment D. Poulot *Musée*, *nation*, *patrimoine (1789-1815)*, Paris, Gallimard, 1997.

[26] F. Haskell *La Norme et le caprice,* Paris, Flammarion, 1993 (1976).

[27] M.-C. Chaudonneret Fleury Richard et Pierre Révoil : la peinture troubadour, Paris, Arthéna, 1980.

[28] Exécutée d'après un dessin de Fragonard, il est précisé sur cette gravure à l'eau-forte : Petite fille jouant avec un chat emmailloté. Première plaque de Mlle Gérard, âgée de 16 ans, 1778 (J. Renouvier H*istoire de l'art pendant la Révolution, 1789-1804* (1863) reprint Genève, Slatkine, 1996, p.170 *sqq.*)

faire un nom dans les cercles cultivés de la capitale. Pour cela, elle use des deux stratégies qu'a largement exploitées son beau-frère vingt ans plus tôt : la pratique intensive du portrait et la gravure qui contribue à diffuser son œuvre dans la presse (*Les Petites affiches,* le *Journal de Paris,* etc.)[29]. Son succès est tel qu'à la veille de la Révolution, son revenu et la consécration dont elle bénéficie sont supérieurs à ceux du ménage Fragonard. Avec sa sœur, Marguerite Gérard fait partie des artistes et femmes d'artistes qui cèdent leurs bijoux à l'Assemblée nationale en 1789 (voir la partie précédente). En 1794, elle participe au concours de l'an II, lancé par la Convention pour représenter les moments glorieux de la Révolution : elle est la seule femme sur les 41 lauréats et obtient un prix de 2000 francs pour son tableau (aujourd'hui disparu) représentant une *Héroïne de Saint-Milhier*.
Ce n'est qu'en 1799 qu'elle commence à exposer au Salon : sa réputation étant déjà installée, on comprend qu'elle n'en ait pas eu besoin jusque là. Ses premières expositions sont, là encore, un succès puisqu'elle obtient un prix d'encouragement pour sa *Jeune fille effeuillant une marguerite*, puis un autre en 1801, suivi d'une médaille de deuxième classe au Salon de 1804. Ses toiles de petit format, dont le style précieux est inspiré de la peinture flamande mais dont les sujets relèvent du genre sentimental ou intimiste, représentent des scènes d'intérieur avec un ou deux personnages, dans des décors et des costumes extrêmement travaillés. **[Ill. 29]** Sous l'Empire, elle se lance dans la peinture officielle : l'une de ses toiles (*La Clémence de Napoléon à l'égard de Mme Hatzfeld*) exposée au Salon de 1808 est acquise par l'État pour la Malmaison[30]. Après 1815, bien qu'associée au mécénat impérial, elle obtient les faveurs de la duchesse de Berry qui lui commande plusieurs portraits d'elle ou de son entourage[31]. Marguerite Gérard cesse toutefois d'exposer en 1824, à plus de 60 ans.
On ne lui connaît pas d'élève, en dehors de son neveu, Alexandre-Evariste Fragonard (qu'elle a souvent représenté, enfant, sous le nom de « Monsieur Fanfan »). Celui-ci (1780-1850) commence sa formation auprès d'elle et l'achève dans l'atelier de David. Après la mort de Fragonard en 1806, c'est Marguerite qui entretient sa famille. Elle est parvenue à tirer de la gestion méticuleuse de ses gains une petite fortune. Il est ainsi précisé dans son testament qu'elle avait mis de côté, entre 1810 et 1830, une somme de 50 000 francs qu'elle prêtait régulièrement à un taux de 5% et à sa mort, en 1837, ce sont plus de 12 000 francs ainsi que « tous ses bijoux et diamants, ses meubles, ses tableaux, sa vaisselle, son argenterie, linge de table et de ménage » qui vont à son neveu[32].

Parallèlement au dynamisme de la peinture de genre, encouragé par les acquisitions officielles et les commandes – la propagande napoléonienne elle-même s'emparant de cette mode – on voit apparaître un nouveau genre hybride, soutenu par le pouvoir politique à la fois publiquement par des acquisitions et des commandes, et dans un cadre privé en raison du goût prononcé qu'avait

[29] Sur sa pratique du portrait dans les années 1780-1790 dans le cadre d'une sociabilité mondaine où elle est poussée par Fragonard, voir C. Blumenfeld et J. de Los Llanos *Marguerite Gérard. Artiste en 1789 dans l'atelier de Fragonard* (catalogue de l'exposition du musée Cognacq-Jay), Paris, Éditions Paris-Musées, 2009. Sur l'utilisation systématique de la gravure de l'œuvre peint de Gérard à partir de 1786, voir J. Doin « Marguerite Gérard », *Gazette des beaux-arts,* 4e période, t. VIII, juillet 1912, pp.434-436. Elle peint par exemple une série de toiles adaptées de *L'Art d'aimer* d'Ovide, qui sont simultanément gravées et exposées en 1792-1793.

[30] Oppenheimer, *The French Portrait : Revolution to Restoration, op. cit.,* p. 96.

[31] *Ibid.*

[32] Sfeir-Semler *Die Maler am Pariser Salon, op.cit.,* p.250.

Joséphine pour celui-ci[33]. Ce genre nouveau, conçu comme un heureux compromis entre le talent français pour la peinture de l'histoire, la finesse et la préciosité flamandes et la grâce italienne,

> « c'est l'histoire anecdotale ou la représentation de personnages dont la vie historique fait désirer de s'approcher, pour ainsi dire, d'eux et de connaître leur vie privée, genre qu'on pourrait appeler la comédie noble ou le drame de la peinture. »[34]

Les toiles de « genre historique » envahissent les cimaises des Salons sous l'Empire, notamment du fait des plasticiennes qui investissent cette mode avec un zèle particulièrement frappant (nous verrons ce point plus en détails dans la troisième partie). Les critiques, le public et le « marché » répondent extrêmement positivement à ce nouveau genre, qui mêle « grande » et « petite » histoire, merveilleux et romanesque, mais qui est surtout l'illustration d'un effacement des frontières entre genres picturaux que l'Académie déplore avec force[35].

Face aux brouillages des frontières entre les genres, le critique le plus connu de cette première décennie du XIXe siècle (nous y reviendrons), Charles Landon, peintre et ancien élève de David, fervent partisan des principes néoclassiques, est l'un des premiers auteurs à proposer un compromis susceptible de mettre fin aux querelles « puériles » (le terme est d'ailleurs de lui) qui occupent alors le monde de l'art. Pourquoi ne pas supprimer purement et simplement la hiérarchie des genres ? Il suggère ainsi de la reformuler en instaurant à la place « trois seules classes qui se rapporteraient aux trois règnes de la physique » sans que l'une domine l'autre : la « nature pensante et animée » rassemblerait « tous les genres qui ont l'homme pour objet principal d'imitation » (peintures d'histoire, de genre, de bataille, etc.) ; la « nature végétante et mobile »

---

[33] Voir l'exposition « L'Impératrice et ses peintres », Château-musée de Rueil-Malmaison (nov. 2003 – mars 2004) et A. Pougetoux *La Collection de peintures de l'Impératrice Joséphine,* Paris, RMN, 2003. Udolpho Van de Sandt montre comment l'influence du directeur des Musées sur les artistes est décisive, avant même l'étape de l'acquisition des œuvres, puisque, très vite, « les peintres demandent des sujets et des conseils à Denon, qui les prodigue libéralement, pour produire des tableaux non sollicités susceptibles d'attirer l'attention de Napoléon et, au mieux, être acquis par lui sur le budget annuel de 60 000 francs destiné à cet objet ou encore leur valoir une médaille. » En cela, les artistes ne se trompent pas, puisque « c'est en vérité Denon qui fait les propositions d'achat et de décorations et qui gère ce budget. » (Van de Sandt « Le Salon », *art. cit.,* p.77).

[34] Denon, lettre datée de 1810, citée in Van de Sandt « Le Salon », *art. cit.*, p.73. Denon lui-même apprécie ces œuvres. Sa collection personnelle en comporte ainsi quelques unes, dont trois dessins par… Auguste de Forbin (Alexis-Nicolas Pérignon *Description des objets d'arts qui composent le cabinet de le Baron V. Denon. Tableaux, dessins et miniatures*, Paris, Tilliard, 1826, n°861 et 862).

[35] La « perméabilité des genres » qui se manifeste dans les beaux-arts par l'apparition du genre anecdotique vaut aussi pour la littérature au même moment, à travers le roman – cf. S. Charles, « L'Empire du Roman », in J.-C. Bonnet (dir.), *L'Empire des Muses, op. cit.,* pp.247-273.

(paysages, marines, peintures de fleurs, etc.) et la « nature morte et inanimée » qui représenterait les « objets privés de sentiment » comme les pièces de mobilier, les objets d'art, les intérieurs, etc. :

> « Cette division [écrit-il] paraît la plus raisonnable, et si elle était généralement adoptée, il n'y aurait plus d'autre prééminence, parmi les artistes, que la supériorité du talent dans quelque genre que ce soit. »[36]

Si la nouvelle classification de Landon est restée lettre morte, en revanche bien d'autres propositions de révision de la hiérarchie académique des genres sont publiées tout au long de la période, témoignant de l'insatisfaction que suscite manifestement chez les critiques d'art le classement traditionnel, pour rendre compte de la création contemporaine. Suivant une autre logique, le critique Auguste de Kératry distingue les genres en fonction de leur finalité : la peinture d'histoire dans la tradition classique convient aux monuments nationaux ou aux palais des souverains, mais les genres plus modestes sont pour « nous, simples citoyens (…) [dans] le doux charme de nos loisirs » : la hiérarchie des genres serait ainsi une sorte de reflet de la hiérarchie sociale, le corollaire de ce système étant d'une part une relégation de la peinture d'histoire loin du public, et d'autre part une légitimité nouvelle du goût pour les genres occupant le bas de l'échelle traditionnelle des valeurs esthétiques[37]. C'est un peu la même idée que poursuit le critique Pierre-Alexandre Coupin de la Couperie, proche de Gérard et Girodet, en expliquant que la « peinture d'histoire » contemporaine recoupe en réalité deux tendances artistiques bien différentes, moins dans leurs caractéristiques formelles que dans leurs destinations : Coupin distingue ainsi la « peinture nationale » et le « genre héroïco-antique » dans son commentaire du Salon de 1819[38]. Les classements académiques sont, finalement, de plus en plus ouvertement critiquées dans les comptes rendus de Salon et les textes de réflexion sur l'art, au point que la

---

[36] C. Landon *Annales du Musée et de l'École moderne,* Paris, an X – 1802, p.70. Landon renchérit, d'ailleurs, la même année, en expliquant que la « prééminence [de la peinture d'histoire] est peut-être un préjugé dans les arts que l'on n'a point examiné », tant il est vrai que les autres genres sont de moins en moins considérés comme « inférieurs » (Landon, *Journal des arts*, n°226, 20 fructidor an VII [7 sept. 1802], cité par Van de Sandt, *Ibid.*, pp.71-72)

[37] Auguste-Hilarion de Kératry est un romancier et un homme politique, issu de la petite noblesse bretonne et très tôt engagé du côté de la Révolution. Leader de l'opposition libérale sous la Restauration, il devient pair de France dans les années 1830. Amateur d'art, il est l'auteur de plusieurs comptes rendus de Salon et de quelques ouvrages sur les beaux-arts. La citation de Kératry provient de sa critique du Salon de 1819, citée in P. Grate *Deux critiques d'art, op. cit.,* p.7.

[38] P.-A. Coupin de la Couperie « Salon de 1819. Lettre de l'artiste à Pasquin et Marfario », *La Renommée,* n°154, 19 novembre 1819, p.619.

dénonciation du caractère « rigide » et « prosaïque » de cet ensemble de « distinctions ridicules » devient une véritable scie de la critique à partir des années 1830, en même temps que la dénonciation systématique de l'incurie ou de la partialité supposée du jury[39]. Face au développement sans précédent du genre du portrait et de sa diversité en ce début de XIXe siècle, par exemple, l'auteur du compte rendu du Salon de 1822 pour la revue *Annales de la littérature et des arts* suggère de revoir et d'affiner l'échelle classique : si les tableaux d'histoire continuent à occuper le sommet de la nouvelle classification, le deuxième rang est occupé par le paysage. Viennent ensuite le portrait, les scènes de genre et la nature morte. Pour le portrait, Jean-Pierre Brès, l'auteur de l'article propose de distinguer deux catégories : le « portrait historique » et le « portrait de simples particuliers », transformant ainsi clairement la hiérarchie des genres picturaux, en un reflet de la catégorisation sociale[40]. Encore Brès reste-t-il très proche, dans ses suggestions, des normes académiques : d'autres critiques, confrontés à l'impossibilité de juger les portraits exposées en fonction des catégories traditionnelles, ont, dans les années 1820-30, proposé de créer des catégories spécifiques de portraits en fonction non de l'identité du modèle (comme le fait Brès), mais en fonction du contexte dans lequel s'insère la représentation[41] ou la spécialisation de l'artiste[42]. Ces difficultés à « étiqueter » les tableaux en fonction de la hiérarchie des genres sont, notons-le, également le fait des artistes eux-mêmes qui pouvaient avoir intérêt à

---

[39] Les expressions citées sont tirées de P. Duro « Giving Up on History ? Challenges to the Hierarchy of the Genres in Early 19th-Century France », *Art History,* vol. 28, n°5, p.691. Voir aussi sur ce thème Wrigley, « *The Origins of French Art Criticism », art. cit. ,* p.333 *sqq*.

[40] Rappelons en effet que le tournant du XIXe siècle est aussi le moment où les milieux aisés, nouvellement familiarisés aux beaux-arts, accèdent à la représentation et au « droit à l'image », cette démocratisation du portrait ayant des conséquences à la fois sociales et esthétiques, avec l'apparition d'un genre « psychologique » du portrait, « recentré sur son sujet » et détaché des fonctions d'apparat qui lui étaient dévolues auparavant, comme le montre Sébastien Allard (*Portraits publics, portraits privés 1770-1830,* catalogue de l'exposition du Grand Palais, Paris, RMN, 2006). Sur les nouvelles configurations sociales à l'issue de la Révolution, voir D. Garrioch *The Formation of the Parisian Bourgeoisie, 1690-1830,* Cambridge, Harvard University Press, 1997 et, pour une synthèse des plus récents débats sur la question, J.-P. Jessenne (dir.) *Vers un ordre bourgeois ? Révolution française et changement social,* Presses universitaires de Rennes, 2007.

[41] « [L]a distinction était établie entre les artistes qui concevaient le portrait comme une peinture d'histoire et ceux qui, à la façon des peintres de genre, insistaient sur les détails, l'anecdote, privilégiaient la 'vérité' au détriment de l'idéalisation. » (Chaudonneret « Le Portrait et la hiérarchie académique après 1815 », HAL-SHS, art. en ligne, p.1)

[42] Les portraits réalisés par des peintres d'histoire ne seraient, selon cette logique, pas vraiment des portraits – ou du moins, pas autant que des portraits réalisés par des peintres qui ne sont « que » portraitistes. La plupart des critiques du Salon de 1824 reconnaissent ainsi, comme le note Marie-Claude Chaudonneret, que les portraits des personnalités militaires et politiques, exposés par Gérard, Gros et Girodet à ce Salon, doivent être perçus comme des tableaux d'histoire. (« Le Portrait et la hiérarchie académique », *art. cit.,* p.3)

« brouiller les pistes ». Ainsi Horace Vernet, connu pour sa rapidité d'exécution des tableaux, est alors également réputé pour sa capacité à pratiquer plusieurs genres avec autant de facilité – un talent qui lui permet alors d'exposer davantage d'œuvres que ses collègues plus nettement spécialisés, puisque le règlement du Salon limite à trois, par artiste, le nombre d'œuvres exposées dans chaque genre[43].

Avec la chute de l'Empire, la nécessité de « faire travailler les artistes » s'impose plus que jamais, quitte à passer outre la hiérarchie des genres. En effet, non seulement, en portant un ami et un adjoint de Denon à la direction des Musées, la Restauration ne remet pas en cause la politique d'encouragement à la production artistique, mais l'humiliation subie par une France deux fois défaite et occupée après les Cent Jours, convainc rapidement Louis XVIII que la redynamisation de la création doit être élevée au rang de priorité nationale. En effet, le monde artistique a vécu comme un véritable traumatisme la restitution, imposée par le traité de Vienne, des milliers d'œuvres d'art provenant des pays occupés par les armées napoléoniennes et rassemblées au Louvre. Le « musée universel », conçu sous la supervision de Denon, était d'ailleurs devenu une telle fierté nationale, transcendant le symbole strictement napoléonien qu'il avait pu être dix ans auparavant, que Louis XVIII lui-même tente de le sauver – en vain : au lendemain des Cent Jours, le Louvre est « exsangue »[44]. Dès l'année suivante, le souci d'effacer le souvenir de cet événement encourage le Roi à fonder le rétablissement de sa légitimité aussi sur l'encouragement des beaux-arts, se plaçant ainsi en héritier des « rois-mécènes »[45]. L'objectif est explicitement de pallier l'humiliation de 1815 en lançant un vaste programme d'acquisitions d'art contemporain pour remplacer les chefs d'œuvre restitués par des œuvres nationales. La direction des Musées est donc officiellement chargée de stimuler la création, par des achats, des récompenses et des

---

[43] M.-C. Chaudonneret, *Ibid.*, p.6, n.3.

[44] Le terme est de M.-C. Chaudonneret (« La politique artistique de la Restauration », *art. cit.*, pp.145-146). « [L]ors de la première Restauration, le Roi avait pu garder les prises de guerre (…). En 1815, alors que le pays était vaincu une deuxième fois, et occupé dans des conditions très dures, Louis XVIII (…) fut forcé de s'incliner. Il ne pouvait que conseiller à Denon : 'Résistez tant que vous le pourrez ! Ne cédez qu'à la force.' » Denon tenta donc, par tous les moyens, de gagner du temps. « Ce furent des luttes quotidiennes avec les commissaires envoyés par les puissances étrangères. 5424 œuvres, dont 2065 tableaux, 280 statues et bustes, 2468 antiques, furent (…) arrachées *manu militari* des cimaises du plus grand musée d'Europe. L'inertie de Denon fut telle que quelques œuvres restèrent au Louvre. » (Chaudonneret, *L'État et les artistes, op. cit,* pp.11-12)

[45] « Louis XVIII entendait être l'héritier des rois mécènes. (…) L'en-tête du papier à lettres du Musée royal sous Louis XVIII est significatif : il s'agit d'une gravure présentant le double profil de François Ier et de Louis XVIII. L'allusion est claire. François Ier avait, avec 'la renaissance des arts', introduit en France un art moderne. Louis XVIII allait revivifier l'art vivant. » (Chaudonneret « La politique artistique de la Restauration », *art. cit.*,, p.145)

commandes ambitieuses, telles les grands décors peints du Louvre décidés dès 1818. La même année, le musée du Luxembourg, réservé à « l'art vivant », est créé afin d'honorer et de stimuler l'École française.

Pour réaliser cette politique ambitieuse, le pouvoir maintient donc en place une administration qui avait fait ses preuves sous le régime précédent et au poste de Denon, est nommé dès l'été 1816 le comte de Forbin. Outre la puissante direction des Musées, le roi maintient deux autres services réservés au patronage des artistes : un bureau spécial, au sein du ministère de l'Intérieur (doté cependant de peu de moyens, ses décisions restant de toute façon supervisées par la direction des Musées) et un autre à la préfecture de la Seine (chargé principalement de gérer et de renouveler le stock des copies pour les bâtiments nationaux) qui travaille, là aussi, en collaboration étroite avec la direction des Musées.

Les premières années de la Restauration sont ainsi le moment d'une véritable prise de conscience, au plus haut niveau de l'administration publique, que l'encouragement de la production artistique passe, concrètement, par l'encouragement de la « classe des artistes » que la Révolution avait difficilement tenté d'organiser de manière autonome. Pour les fonctionnaires des beaux-arts des années 1820, il apparaît soudain évident qu'il est du devoir de l'État d'aider cette catégorie sociale parce qu'elle est utile à la nation. Autrement dit, il fallait rompre avec la politique de soutien à la création suivie jusque là (y compris sous l'Empire), qui s'adressait prioritairement à un petit nombre d'artistes – aux « stars » de l'époque, pour la plupart des peintres d'histoire consacrés – et étendre l'aide de l'administration à la majorité des artistes[46]. Le directeur de la Maison du Roi (le comte de Pradel) et le directeur des Musées (le comte de Forbin) se voient donc chargés de revoir la répartition du budget de commandes et d'acquisitions dans le sens d'une distribution plus égalitaire entre les différentes catégories d'artistes. On décide donc de réduire la rémunération des artistes par rapport aux tarifs accordés sous l'Empire, tout en la modulant en fonction non seulement du format de l'œuvre acquise ou commandée (il est logique qu'une toile de grand format ou qu'une statue en pied soient payées plus cher qu'un petit tableau ou qu'un buste), mais aussi en fonction du statut de l'auteur (les artistes reconnus et expérimentés restent donc davantage payés que leurs collègues en début de carrière). L'objectif n'est pas de faire des économies – le budget réservé aux arts reste stable – mais de fractionner la somme totale réservée aux achats et aux commandes pour en faire profiter le plus grand nombre possible d'artistes et de

[46] Il se trouve qu'en plus d'accorder l'essentiel des commandes à une poignée d'artistes parmi les plus connus d'alors (essentiellement les élèves de David : Gérard, Girodet, Gros…), l'administration impériale avait déboursé pour ces œuvres des prix que Denon lui-même jugeait extravagants, et ce au détriment du soutien aux artistes moins consacrés. Cf. Chaudonneret « La politique artistique de la Restauration », *art. cit.*, p.146.

faire en sorte que la majorité d'entre eux puissent vivre de leur art. Comme l'affirme M.-C. Chaudonneret, en effet, sous la Restauration, « [l]'administration des Musées eut le souci constant d'aider l'ensemble de la classe des artistes, c'est-à-dire des talents divers, de ne pas sélectionner un certain type d'artistes et de favoriser toutes les tendances stylistiques. »[47]

Sont ainsi « encouragés » non seulement les artistes les plus réputés mais aussi les jeunes artistes – dans les ateliers desquels se rend Forbin, soucieux de connaître les nouveaux talents avant chaque Salon. Le directeur des Musées n'hésite pas à soutenir, de cette façon, les artistes dès leur première exposition au Salon, soit en faisant acquérir leurs œuvres, soit en les récompensant d'une médaille. En 1822, Forbin recommande, par exemple, l'acquisition de *Dante et Virgile,* première toile exposée d'un jeune inconnu de 24 ans – Eugène Delacroix, qui obtient d'ailleurs une médaille au Salon suivant[48]. Cette année-là, Bonington est lui aussi médaillé, comme les jeunes Roqueplan et Saint-Evre. En 1824 par exemple, le *Gaston de Foix* d'Ary Scheffer est acquis avant même son exposition, par Forbin. De même pour *Les Massacres de Scio* de Delacroix et pour le *Massacre des Innocents* de Champmartin qui avait déjà obtenu, de 1817 à 1821, plus de 3000 francs d'aide de la direction des Musées, en raison de la situation financière de sa famille. Le directeur des Musées commande, en outre, à Scheffer, Delacroix et Sigalon une toile chacun[49]. Au Salon de 1827, deux jeunes artistes sont doublement encouragés, à la fois par une acquisition et par une médaille : un peintre de 22 ans, Eugène Devéria (*La Naissance d'Henri IV*), et une sculptrice de 26 ans, Félicie de Fauveau (*Christine de Suède refusant de faire grâce à son écuyer Monaldeschi)*[50], dont c'est respectivement la seconde et la première expositions. Fauveau obtient

---

[47] *Ibid.,* p.147.

[48] Le directeur des Musées double d'ailleurs cette médaille par l'achat par l'État des *Massacres de Scio* (en dépit du scandale causé par la toile) et la commande d'un décor pour les salles du Conseil d'Etat au Louvre. L'œuvre peinte par Delacroix, inaugurée au Salon de 1827, *Justinien dictant ses lois*, est aujourd'hui détruite (Allard, « Paris 1820 », op. cit., p.25, n.12). Contrairement à la légende, encore vive, de la marginalité de Delacroix dans un monde de l'art aveugle à ce que sa peinture pouvait avoir de novateur, il semblerait, au contraire qu'il fut l'un des peintres les plus soutenus par l'administration, et ce dès le tout début de sa carrière au Salon.

[49] Dans le domaine des acquisitions, on voit d'ailleurs s'installer une sorte de surenchère entre Forbin et les riches collectionneurs de Paris pour l'achat des œuvres de la jeune génération : *Le Massacre des Innocents* de Léon Cogniet est par exemple vendu 7000 francs au banquier Laffitte au Salon de 1824 et avant même que Forbin n'en fasse la demande à l'artiste ; il acquiert en revanche une toile qui datait du séjour de Cogniet à Rome (*Marius à Carthage*) pour 4000 francs et lui commande dans la foulée une peinture pour le Louvre pour 5000 francs. (Lambertson, « The genesis », op. cit., pp.63-64 et 162-163)

[50] Alexandre Dumas raconte dans ses mémoires, comment, le 9 novembre 1827, le bas-relief de Fauveau le bouleverse tant qu'il lui inspire sa première tragédie *Christine à Fontainebleau,* écrite d'une traite à son retour du Salon, et reçue six mois plus tard au Théâtre-Français. (*Mes Mémoires,* vol.3-4, Paris, Lévy, 1863, p.281 *sqq.*)

d'ailleurs, dans la foulée de ce premier succès, la commande officielle d'un « Charles VIII entrant en Italie », pour les Champs-Élysées, que la révolution de Juillet et sa participation à la rébellion légitimiste ne lui ont pas permis d'honorer.

Félicie de Fauveau (1801/1802-1886) :
Sculptrice et « gentilhomme »

Fauveau se distingue à au moins deux égards sur la population des plasticiennes de la première moitié du XIXe siècle : d'une part, elle est une des rares femmes pratiquant la sculpture à l'époque qui nous intéresse, et d'autre part, elle fait partie de la minorité de plasticiennes dont les engagements politiques sont d'autant mieux connus qu'elle les a payés d'un exil de plus de cinquante ans[51].

Elle est née en Italie de parents français, sans doute émigrés en raison de la Révolution. Son père, aristocrate déclassé, travaille dans le négoce et la banque ; sa mère, issue d'une ancienne famille de la noblesse, avait apparemment reçu une éducation extrêmement soignée puisqu'elle maîtrise alors le dessin, la peinture et la musique. Le couple a quatre enfants. Revenus en France, les Fauveau profitent d'une courte période de prospérité, avant qu'une série de mauvaises affaires à la fin de l'Empire ne les accule de nouveau à la ruine. Le père de Fauveau profite sans doute de la Restauration pour entrer dans l'administration : il est successivement muté à Limoux, Bayonne et Besançon. Pendant cette période, Fauveau, qui reçoit de sa mère l'essentiel de son éducation, se passionne pour l'archéologie, l'héraldique, le dessin et commence à pratiquer la sculpture. Il semblerait que des brefs séjours à Paris lui permettent notamment de fréquenter l'atelier de Louis Hersent, ancien élève de Regnault et élu à l'Institut en 1822, dont l'épouse, Louise Mauduit, est une peintre reconnue.

En 1824, la mort de son père conduit à Fauveau à ouvrir un atelier à Paris et ce, rapporte l'auteur de sa première biographie, « malgré les (…) objections de quelques nobles parents. L'un d'eux lui faisant des observations sur ce parti, et donnant à entendre qu'elle dérogeait – Déroger ! répondit-elle fièrement ;

[51] Fauveau, que l'on commence tout juste à redécouvrir aujourd'hui (une exposition de son œuvre est ainsi prévue à l'INHA pour 2010) a pourtant marqué ses contemporains, en raison de l'originalité de son œuvre– elle est alors pionnière dans l'adaptation du courant néogothique à la sculpture et à l'orfèvrerie – mais aussi en raison de la singularité de son parcours et de sa personnalité qui était – apparemment – particulièrement marquante. Elle est ainsi longuement mentionnée dans les *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts,* de Philippe de Chennevières (1883-1889, reprint Paris, Arthéna, 1979, p.23 *sqq.*), dans les mémoires d'Ary Scheffer (H. Grote *Memoir of the Life of Ary Scheffer,* London, John Murray, 1860, p.60 *sqq.*) qui en a fait un portrait aujourd'hui conservé au Louvre, ou dans les mémoires de Jean Gigoux (*Causeries sur les artistes de mon temps,* Paris, Calmann Lévy, 1885, p.212 *sqq.*) à qui elle a sans doute donné des leçons de peinture dans sa jeunesse à Besançon. De même, la revue *L'Artiste* lui consacre, par exemple, une série de trois articles en 1842 dans lesquels elle est comparée à Michel-Ange et Benvenuto Cellini (D. M. « Mademoiselle Félicie de Fauveau. Sculpteur », 3e série, tome I, pp.6-9, 39-43 et 84-87) et la *Gazette des beaux-arts* une longue nécrologie, due au baron Pierre de Coubertin (« Mademoiselle de Fauveau, *Gazette des beaux-arts,* XXXV, juin 1887, pp.512-521). Sa réputation a même franchi l'Atlantique de son vivant (ce qui, à notre connaissance, n'avait jamais été prouvé) : nous avons, en effet, découvert qu'une journaliste féministe américaine, Caroline Wells Healey Dall, consacre au parcours de la sculptrice française, une partie de la série des conférences qu'elle donne à Boston en 1859 sur le thème des droits des femmes, faisant de Fauveau un glorieux exemple de la liberté acquise par les femmes à travers le travail (*Woman's right to labor, or, Low wages and hard work,* Walker, Wise, and Co., 1860, pp.116 *sqq.*). Plus récemment, on peut se référer à la thèse de Juliette Barbotte, *Félicie de Fauveau,* soutenue à l'École du Louvre en 1971 et à sa biographie par Charlotte Yeldham (Yeldham, « *Women Artists in Nineteenth-Century », op. cit.,* pp.329-336).

sachez qu'une artiste telle que moi est un gentilhomme. »[52] Trois ans plus tard, elle expose pour la première fois au Salon, y obtient une médaille des mains de Charles X et voit ses œuvres acquises par l'État. Jusqu'en 1830, elle fréquente les cercles d'artistes et d'écrivains que l'on assimile alors au courant romantique : elle reçoit les conseils d'Ingres, fréquente le jeune Delaroche – un autre passionné d'histoire médiévale – et Ary Scheffer qui peint son portrait.. **[Ill. 57]** Au Salon de 1830, bien qu'elle ne soit pas mentionnée dans le livret (aurait-elle livré sa sculpture en retard ou aurait-elle bénéficié d'un passe-droit exceptionnel ?), elle expose un bénitier orné d'un bas-relief, *Saint-Denis ressuscitant pour bénir l'eau baptismale de la France*, qui illustre son profond attachement à la fois pour la monarchie et pour la religion catholique[53]. A ce Salon, elle expose également une lampe de bronze représentant un camp d'archanges vêtus comme des chevaliers, commandée par le comte de Pourtalès, ce qui nous apprend d'une part qu'elle commence à diversifier son activité (au-delà de la sculpture monumentale en marbre) en se dirigeant vers ce qui fera son succès – les objets d'art, à la frontière de l'orfèvrerie et de la sculpture, toujours sur des thèmes médiévaux – **[Ill. 56]** et d'autre part, qu'elle est alors en contact avec les grands collectionneurs, proches de la Cour, dont fait alors partie le commanditaire de l'œuvre[54].

Les Trois Glorieuses marquent une rupture dans sa trajectoire. Fauveau quitte en effet son atelier brusquement pour suivre la comtesse de La Rochejacquelein en Vendée dans « l'épopée » légitimiste qui se transforme rapidement en déroute, faute, notamment, de soutiens dans la noblesse locale et dans le clergé[55]. Fauveau est arrêtée avec la comtesse, l'aide à s'enfuir et est elle-même emprisonnée pendant sept mois en 1832. Elle est visitée par sa mère qui l'aide à se procurer de quoi dessiner et sculpter. Elle réalise ainsi, pendant sa captivité, un groupe sculpté représentant *Le Combat de Jarnac et de la Châtaigneraie,* qui, fondu en bronze, est exposé à Paris au Salon de 1852, et une fresque peinte en hommage à Louis de Bonnechose, légitimiste tué lors de son arrestation. Cette dernière, sur le thème de la vengeance, d'une violence extrême, représente notamment saint Michel, une épée sanglante à la main, après avoir décapité un monstre à tête de coq[56].

Fauveau est finalement jugée dans un tribunal de Poitiers et acquittée. Elle revient à Paris où elle entre à nouveau en contact avec les cercles légitimistes qui se regroupent à nouveau autour de la duchesse de

---

[52] D. M. « Mademoiselle Félicie de Fauveau. Sculpteur », *art. cit.*, p.7. Cette répartie est probablement apocryphe, mais on peut y voir une illustration de la forte valorisation de la profession d'artiste, qui transcende alors – sinon pour Fauveau elle-même, si elle n'est pas l'auteur de cette phrase, au moins pour l'auteur de l'article de 1842 – non seulement les conventions liées à la hiérarchie sociale mais aussi les assignations liées à l'appartenance sexuée (« *une* artiste telle que moi est *un* gentilhomme »).

[53] Le fait qu'elle ait exposé en 1830 n'est connu que par sa nécrologie de la *Gazette des beaux-arts* (Coubertin, *art. cit.*, p.515). L'auteur avance qu'elle aurait reçu une seconde médaille à ce Salon : nous en doutons, dans la mesure où aucun des registres d'attribution des médailles ne la mentionne pour une autre récompense que pour celle reçue en 1827.

[54] Cf. L. Langer «Les tableaux italiens de James-Alexandre comte de Pourtalès-Gorgier», in Bonfait (Olivier), Costamagna (Philippe), Preti-Hamard (Monica) (dir.), *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseur, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, Actes du colloque, Ajaccio, mars 2005, Ajaccio, Éd. Musée Fesch, 2006, pp.261-275.

[55] Sur ce point, cf. L. Morival *Le légitimisme en Vendée, 1830-1840. Actions, organisations, répressions,* Thèse d'histoire, dir. J.-C. Martin, soutenue à l'Université de Nantes en 2000.

[56] Le coq devient un symbole d'unité nationale à partir de la monarchie de Juillet, lorsqu'il est employé pour remplacer le lys royal. La description de cette œuvre, aujourd'hui disparue, figure dans la biographie de Fauveau parue dans *L'Artiste* (*art. cit.,* p.41).

Berry. Fauveau parvient à convaincre son frère cadet, Hippolyte, de la suivre[57]. Une deuxième révolte en Vendée se solde par un nouvel échec, mais Fauveau et La Rochejacquelein parviennent à fuir en Belgique. En 1834, Fauveau est condamnée par contumace à la prison à vie. Elle revient néanmoins à Paris, parvient à récupérer ce qu'elle désirait emporter de son atelier et quitte définitivement la France pour Florence, où elle continue à travailler pour faire vivre sa mère et son frère qui l'ont rejointe. Elle vit grâce aux commandes qu'on lui passe depuis la France – son *Monument à Dante* est par exemple réalisé en 1837 pour le comte de Pourtalès. Signe qu'elle a encore intérêt à montrer ses productions à Paris, elle envoie *La Vanité du Miroir*, au Salon de 1839, qui est refusé au nom du fait qu'il s'agissait plus d'un meuble – même sculpté – que d'une œuvre. Elle expose néanmoins à Paris en 1842 et en 1855, pour l'Exposition universelle, et travaille souvent pour une clientèle française. **[Ill. 58]** Son succès, dans les vingt ans qui suivent son exil, est tel qu'elle peut achèter, en 1852, un couvent désaffecté à Florence, où elle installe sa demeure et un grand atelier. Fauveau réalise plusieurs monuments funéraires pour la grande bourgeoisie florentine. Elle réalise d'ailleurs elle-même sa propre pierre tombale, sur laquelle elle a choisi d'inscrire la devise : « Vendée, labeur, honneur, douleur »[58].

Adressée à tous les artistes, quel que soit le genre pratiqué, cette politique de soutien à la création permet, de l'avis de la plupart des observateurs du monde de l'art à l'époque, de cultiver la diversité et le dynamisme de la production artistique contemporaine – en particulier au niveau des genres dits « mineurs »[59]. Cet essor est, en outre, facilité par le contexte, évoqué plus haut, de remise en question de l'utilisation systématique de la hiérarchie des genres académique comme cadre pour l'application de l'aide publique aux artistes. Ainsi, la ligne inaugurée par Denon au début du siècle pour réformer l'encouragement de l'art vivant est maintenue tout au long de la Restauration et poursuivie sous la monarchie de Juillet. Cette évolution n'échappe pas aux commentateurs des Salons qui ont, sur la question, des opinions divergentes en fonction de leur plus ou moins grande adhésion aux principes strictement académiques. Si tous constatent la difficulté de tracer les traditionnelles frontières entre les genres, elle est interprétée tantôt comme la conséquence secondaire d'un renouveau globalement bénéfique, tantôt comme le signe d'un

---

[57] L'engagement d'Hippolyte de Fauveau était, semble-t-il, moins ardent que celui de sa sœur. Alors employé à l'administration des douanes, il prend la précaution, avant de partir rejoindre la Vendée, de demander un congé de quinze jours à sa hiérarchie. L'ayant obtenu, « il fit la grande campagne de La Pénissière, tira quelques coups de fusil sur *les bleus* avec la certitude, dit-il, de n'avoir causé la mort de personne, et, lorsque la débandade fut décidée, il jeta là le fourniment vendéen (…) et s'en revint avec l'air d'un innocent (…) à son bureau, la plume à la main, prêt à constater les importations et les exportations. » (D. M. « Mademoiselle Félicie de Fauveau », *art. cit.,* p.42). Sa participation à la rébellion est cependant découverte peu après, contraignant Hippolyte à rejoindre sa sœur en exil. Il s'initie à la sculpture avec elle et devient son assistant.

[58] Barbotte, *Félicie de Fauveau, op. cit.*

[59] Ainsi la critique reconnaît généralement l'effet bénéfique de la politique royale d'encouragement aux artistes, y compris la critique proche de la presse libérale, à l'instar de Le Go (« Globalement, la Restauration apparut comme une période de liberté dans les arts. », *Revue de Paris,* 1833, cité par Allard 2005, p.6) ou Jal (« [L]a Restauration fut pour les artistes et les gens de lettres une époque de bonheur », *Souvenirs d'un homme de lettres,* Paris, 1877, p.522.

inévitable déclin et un danger de compromission pour les artistes, les artistes peu talentueux privilégiant ainsi les recherches pittoresques, le souci de « vérité », au travail de composition[60].

L'aide de l'État aux genres mineurs se poursuit largement sous la monarchie de Juillet, quitte à aller contre les décisions prises par le jury de l'exposition. Ainsi, les peintres de paysage comme Diaz, Decamps, Huet et Rousseau, dont la tradition historiographique a fait (à plus ou moins titre) des « exclus perpétuels » du Salon, reçoivent un soutien important du gouvernement, et tous les artistes attachés à « l'École » de Barbizon ont alors des mécènes proches du pouvoir[61]. De même, le sculpteur Auguste Préault, dont les œuvres sont régulièrement repoussées par le jury, ne réussit à vivre (difficilement) de son art que grâce à l'aide de ses amis – parmi lesquels Edmond Cavé (un proche de Delacroix que Préault fréquente également) qui est nommé à la direction de la division des beaux-arts au ministère de l'Intérieur. La commande la plus importante reçue par Préault à cette époque est ainsi le monument au général Marceau-Desgraviers, commandé par la ville de Chartres et que le sculpteur n'a pu obtenir que grâce au soutien de Cavé et – probablement – de Cailleux[62].

La volonté de la direction des Musées d'encourager tous les artistes méritants, quel que soit le genre qu'ils aient choisi de pratiquer, se fait encore plus évidente après 1830, ainsi que nous pouvons le constater dès le premier Salon du nouveau régime, en 1831. Actualisant ainsi la porosité des genres picturaux, un nouveau classement des œuvres est officialisé. En effet, la direction des Musées convient de ne plus accorder des médailles de première, deuxième et troisième classes à des artistes sélectionnés parmi l'ensemble des exposants (une cinquantaine par Salon en moyenne, dans les dernières années de la Restauration) – un système qui, fonctionnant selon la logique implicite de la hiérarchie académique des genres, ne pouvait que défavoriser ceux dont les œuvres relevaient des genres plus « discrets » – mais d'accorder les médailles *par genre,* tout en maintenant, *pour chacun d'eux*, une hiérarchie dans les honneurs (médailles de première ou de deuxième classes, plus rarement de troisième classe). Ainsi, à l'issue du Salon de 1831, ce sont une centaine de médailles qui sont distribuées par le Roi en personne, sur proposition du directeur des Musées, pour la peinture d'histoire, pour le portrait, pour les scènes de genre,

---

[60] M.-C. Chaudonneret « De la peinture d'histoire à l'illustration, le 'genre anecdotique' » in Catalogue *de l'exposition Eugène Devéria 1805 – 1865*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2006, pp.103-108. Pour Chaudonneret, en outre, les artistes tendent à donner d'autant plus d'importance au « pittoresque » que, la mode pour le genre historique et le développement de l'illustration et de l'estampe aidant, certains artistes commencent à ne concevoir leurs peintures qu'en vue de la reproduction lithographique.

[61] Boime, *Academy and French Painting, op. cit.* p.12 *sqq.*

[62] C. Millard « La Vie d'Auguste Préault », in *Auguste Préault sculpteur romantique 1809-1879,* Paris, Gallimard-RMN, 1997.

paysage et marines, pour la peinture de fleurs, pour l'aquarelle, pour la peinture sur émail et en miniature, pour la peinture sur porcelaine, ainsi que pour la sculpture, pour la gravure et pour l'architecture, sans compter une trentaine de « mentions honoraires » censées récompenser l'ensemble d'une carrière. Par la suite, les catégories pour la répartition des récompenses continuent à s'affiner : dès 1833, les catégories « genre historique » et « lithographie » sont ajoutées. Enfin, en 1835, des médailles sont également accordées en « dessin » et en « pastel »[63]. Au-delà de ce que ce choix peut signifier en termes de distanciation par rapport à l'échelle académique des genres, cette nouvelle répartition des récompenses a non seulement pu jouer un rôle fondamental dans la valorisation d'un certain nombre de genres picturaux, mais a également permis à plus de plasticiennes d'être récompensées, notamment dans les genres « mineurs » où elles sont alors plus nombreuses : les médailles correspondant aux catégories de l'aquarelle, de la miniature et de la peinture de fleurs ou sur porcelaine sont ainsi, tout au long des années 1830-40, des quasi monopoles féminins, comme nous le verrons.

I – 1. 2. La réaction académique

La remise en question de la validité de la hiérarchie des genres s'impose comme une nouveauté du début du XIXe siècle. En dehors de quelques propositions isolées à la fin du siècle précédent, elle a toujours été reconnue et globalement acceptée jusque là, y compris pendant la période révolutionnaire. En effet, si, durant la Révolution, les partisans les plus radicaux de la réforme des structures de l'espace de production artistique en étaient alors arrivés à réclamer l'abolition de l'Académie, c'était avant tout pour des raisons juridiques, économiques ou institutionnelles, pour « libérer » le monde de l'art des monopoles et des règlements d'un système contraignant et perçu comme une entrave à la création. Il est néanmoins important de garder en tête que les principes, les valeurs, les normes – la *doxa* – académiques, loin d'être remis en question, structuraient encore largement les schèmes mentaux des artistes. Et lorsque, à ce moment comme sous l'Ancien Régime, journalistes et responsables des beaux-arts constatent la déliquescence supposée du « grand genre », c'est généralement sur le mode de la déploration. La hiérarchie des genres et la suprématie de la peinture d'histoire sont donc restées incontestées et ont été transmises sans solution de continuité, à travers notamment la persistance des méthodes utilisées pour la formation, aux générations d'artistes formés pendant la période révolutionnaire. Enfin, jusqu'à Denon, la gestion des beaux-arts a continué à se faire dans ce cadre : le budget alloué aux arts par

[63] A.M.N., série X Salons 1831, 1833, 1835, « État des médailles accordées par le Roi à la suite de l'exposition ».

l'Assemblée nationale fin 1791 réservait ainsi 70 000 livres à l'achat de peintures d'histoire, et seulement 30 000 livres pour tous les autres genres confondus[64].

Ainsi, lorsque l'État reprend l'initiative en matière artistique sous l'Empire, les atteintes officiellement encouragées à la hiérarchie des genres témoignent plus généralement d'un affaiblissement sans précédent de la *doxa* académique dans le monde de l'art. L'Académie des beaux-arts se trouve, dès lors, prise entre deux feux. Elle est confrontée d'une part, comme on l'a vu, à la direction des Musées, qui a besoin de sa caution symbolique pour légitimer ses choix en matière de soutien à la création, tout en la maintenant clairement en dehors du processus décisionnel. Mais elle est également confrontée aux artistes eux-mêmes (en particulier les plus jeunes d'entre eux, c'est-à-dire les plus susceptibles d'être victimes d'un refus à l'exposition) qui la jugent à l'aune de l'impopularité du jury du Salon[65] ou de quelques unes des prises de position, radicales et provocantes, de ses membres, au nom de la prééminence des valeurs artistiques et des principes classiques sur des considérations qui relèvent de la philanthropie (l'aide aux artistes), de l'économie (l'entretien de la commande privée) ou de la « raison d'État » (l'enrichissement des collections nationales). Ce rôle de défenseur de la *doxa* académique est alors assumé principalement par le secrétaire perpétuel de l'Académie de 1816 à 1839, Quatremère de Quincy à l'action et aux discours duquel doit être rapportée la réputation d'ultra-conservatisme esthétique et institutionnel de l'Académie.

Antoine-Chrisostome Quatremère de Quincy (1755-1849) :
exégète du néoclassicisme

Fils d'un marchand de draps qui obtient ses lettres d'anoblissement peu avant la Révolution, Quatremère de Quincy suit des études de droit en vue d'entrer dans la magistrature[66]. Mais, passionné par la sculpture et l'architecture, il obtient de son père, à 21 ans, de pouvoir se rendre en Italie. Là il fréquente cette génération de jeunes artistes qui, séjournant à Rome à la fin des années 1770 et au début des années 1780,

[64] U. Van de Sandt « 'Grandissima opera del pittore sarà l'istoria'… », *Revue de l'art,* 83, 1989, pp.71-76

[65] Ainsi que nous le verrons plus en détails dans le chapitre suivant, on ne peut parler d'impopularité généralisée du jury qu'à partir des années 1830. Sous l'Empire, les postulant·e·s sont encore en trop petit nombre pour que la sélection pour l'exposition soit un véritable enjeu. De plus, les modalités de fonctionnement du jury ne sont vraiment fixées qu'avec la Restauration, alors que le nombre d'artistes au Salon augmente. Mais à ce moment-là, en raison des dissensions entre les jurés (dont une majorité d'académiciens) et d'un absentéisme conséquent, le véritable maître des délibérations reste le plus souvent le comte de Forbin. Avec la réforme de 1831, toutefois, tous les académiciens sont membres de droit du jury du Salon, soumis à l'obligation de siéger aux sessions : à partir de ce moment, jury et Académie sont indissociablement liés dans la vindicte des artistes

[66] Peu d'études ont été consacrées à cette figure de la « réaction » académique. Les données biographiques de cet encadré sont tirées de la notice consacrée à Quatremère de Quincy dans la *Biographie universelle* de Louis Michaud, ainsi que de la thèse de R. Schneider *Quatremère de Quincy et son intervention dans les arts (1788-1850)*. Paris, Hachette, 1910.

seront les introducteurs de l'esthétique néoclassique en France. Quatremère se lie en particulier avec David qu'il initie à l'archéologie, avec les sculpteurs Antonio Canova et Pierre Julien, et avec les architectes Charles Percier et Pierre-François-Léonard Fontaine. De retour en France, il écrit pour le *Journal de Paris* ou le *Mercure des Frances* des articles sur les beaux-arts, où il développe les principes du néoclassicisme et défend les productions de ses amis. Il entreprend la publication d'un *Dictionnaire d'architecture*, dont le premier volume paraît en 1788 et le dernier en 1825.
D'abord enthousiasmé par la Révolution, il se range assez rapidement du côté des modérés. Membre de l'Assemblée des représentants de la commune de Paris en 1790, il se distingue par un discours en faveur de la liberté des théâtres. Il jouit alors d'une réputation suffisamment installée pour qu'on lui propose, après la fuite à Varennes, un poste de précepteur auprès du Dauphin. On ignore s'il accepta l'offre ou non, mais il n'occupa jamais ce poste. En septembre 1791, il est élu député à l'Assemblée législative et siège avec les partisans de la monarchie constitutionnelle. Il se fait quelques temps, le relais des demandes des artistes dans la sphère politique et publie un texte programmatique sur l'état de l'enseignement des arts en France et la manière de le réformer, en fonction des principes classiques[67].
Foncièrement hostile aux Jacobins, il est emprisonné pendant plus d'un an en 1793 mais échappe à l'échafaud. Thermidor lui permet de retrouver la liberté. Il est désormais un royaliste convaincu et participe active à l'insurrection du 13 vendémiaire an IV, dont l'échec entraîne sa condamnation à mort par contumace – finalement annulée un peu moins d'un an plus tard. Il reparaît donc publiquement et est élu en 1797 député au Conseil des Cinq-Cents. Opposé aux républicains, il se rallie finalement à Bonaparte peu avant le 18 Brumaire.
Il fait partie des rares personnes à s'opposer publiquement au projet de « musée universel » de Denon : il avait publié dès 1796 un pamphlet contre la pratique des armées révolutionnaires de saisie des œuvres dans les pays conquis[68]. Membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-lettres, il est élu à l'Institut en 1804. Il apparaît alors vraiment comme le théoricien officiel et le meilleur exégète d'une esthétique fondée sur l'imitation et le respect d'un classicisme qui exalte les vertus[69]. A partir de 1815, la fidélité de Quatremère de Quincy au royalisme lui permet d'accéder aux postes les plus influents de sa carrière : secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts (1816-1839), membre du Conseil honoraire des musées, conservateur à la Bibliothèque du roi (1820).

Parangon de l'érudit d'Ancien Régime, amateur d'art et d'antiquités, défenseur acharné de la hiérarchie traditionnelle des genres, du « Beau idéal » et des vertus de l'imitation dans l'apprentissage des arts, Quatremère de Quincy ne cesse de déplorer le laxisme et les compromissions du jury, ainsi que le trop grand nombre d'artistes actifs qui ne peut que nuire à l'École française par un inévitable phénomène de « dilution » des talents et de nivellement par le bas. Ses prises de position sont d'ailleurs l'occasion, en 1826, d'un tel chahut que, pour la première fois dans l'histoire de l'Institut, le président de l'Académie doit recourir à l'intervention d'hommes en armes pour rétablir le calme dans le public[70]. L'impopularité de Quatremère, à laquelle contribue largement le ton tranchant de ces interventions, doit être mise en rapport avec

[67] *Considérations sur les arts du dessin en France, suivies d'un plan d'Académie ou d'École publique et d'un système d'encouragement,* 1791.

[68] *Lettres à Miranda sur le déplacement de l'art des monuments de l'Italie,* 1796, rééd. Paris, Macula, 1989.

[69] *Essai sur la nature, le but et les moyens de l'imitation dans les beaux-arts,* 1823. Canova est, pour Quatremère de Quincy, l'artiste qui a le mieux illustré les principes de ce qu'il appelle le « vrai style ».

[70] J.-M. Leniaud, «L'Académie des Beaux-Arts pendant la Restauration. Au-delà de la politique : invention d'un grand corps» in *Repenser la Restauration,* Paris, Nouveau Monde Editions, 2005, pp.151-152

sa défense d'une conception de l'art, didactique et moral, en décalage avec les goûts des artistes nés après la Révolution. En outre, et paradoxalement pour le royaliste qu'il était, Quatremère défend désormais une esthétique qu'une trop nette association à la période révolutionnaire a totalement disqualifiée en ce début de XIXe siècle. Finalement, Quatremère prône moins l'autonomie de la création (on est loin d'une défense de « l'art pur », l'esthétique néoclassique étant très nettement subordonnée à des considérations morales) que celle des créateurs – c'est, par exemple, au nom de cette communauté internationale des artistes, tous reliés par un universel amour du Beau, qu'il s'oppose à l'installation au Louvre des œuvres saisies à l'étranger.

Outre les débats qu'elle provoque, la divergence d'intérêts se manifeste aussi de la manière la plus concrète qui soit, dans les tentatives réitérées de l'administration royale de mettre l'Académie au pas. La question de la restitution des œuvres saisies par les troupes françaises est, par exemple, l'occasion de « pousser vers la sortie » le secrétaire perpétuel de la section des beaux-arts à l'Institut : celui-ci, Joachim Lebreton, élu à ce poste en 1803, tient, dès octobre 1815, soit à peine trois mois après le retour de Louis XVIII au pouvoir, un discours extrêmement violent à l'encontre des soldats – qu'il traite de « barbares » – alors occupés à vider le Louvre. Le scandale suscité par ce discours donne l'occasion au pouvoir royal de se débarrasser d'un académicien influent, proche de Denon et depuis longtemps engagé aux côtés de Napoléon[71]. Il est remplacé par Quatremère de Quincy, qui aspirait à ce poste. Soutenu par ses deux amis, le sculpteur Canova (proche du pape) à Rome et Talleyrand à Paris, Quatremère est élu secrétaire perpétuel de la section des beaux-arts en arguant de l'hostilité qu'il avait, de longue date, manifestée à l'égard de la politique de concentration des œuvres étrangères au sein du musée du Louvre. La destitution de Lebreton est suivie de plusieurs autres, puisque l'ordonnance de réorganisation de l'Institut en 1816 décrète l'exclusion des académiciens régicides ainsi que la nomination de nouveaux membres sans élection préalable, portant le nombre total de sièges à quarante[72]. Notons que l'épuration des Académies est à replacer dans le contexte plus général de « cette atmosphère générale de vengeance » caractéristique des mois qui suivent le second retour au

---

[71] Voir Leniaud, *Repenser la Restauration, op. cit.,* p.153. Fils d'un maréchal-ferrant, devenu professeur de rhétorique dans un collège corrézien et peut-être ordonné prêtre (selon Leniaud), Joachim Lebreton (1760-1819) s'est engagé rapidement dans la Révolution. Érudit et grand amateur d'art, il participe au coup d'état du 18 Brumaire et, entré au Tribunat, obtient la Légion d'honneur, la direction des beaux-arts au ministère de l'Intérieur et son élection à l'Institut. Après sa démission forcée, il quitte la France pour le Brésil où il s'installe en 1816, sous la protection de la famille royale portugaise qui lui confie la direction de la « Mission artistique française » dont le but est d'organiser les beaux-arts au Brésil.

[72] Cambacérès, Garat, Grégoire, Lakanal, Roederer, Sieyès entre autres sont contraints de quitter l'Institut, alors que David part en exil en Belgique.

pouvoir des Bourbons[73]. Les nouveaux académiciens « élus sur ordonnance »[74] sont le comte de Vaublanc (ministre de l'Intérieur), le comte de Blacas (ambassadeur de France à Rome), le comte de Vaudreuil (pair de France – lui succède l'année suivante le duc de Richelieu, ministre des affaires étrangères et également « membre sur ordonnance » de l'Académie française), le comte de Pradel (directeur général de la Maison du Roi), le comte Turpin de Crissé (dessinateur et amateur), le comte Choiseul-Gouffier (diplomate), le vicomte de Senonnes (secrétaire de la Chambre du Roi) et le comte de Forbin (directeur des Musées). Parmi ces nouvelles nominations, on ne compte donc que deux artistes : le peintre Antoine-Laurent Castellan et le sculpteur Etienne-Pierre-Adrien Gois chassés de l'Académie par la suppression de la catégorie des théoriciens créée sous l'Empire, et réintégrés par ce biais. L'année suivante, est élu Gilbert Chabrol de Volvic, le préfet de la Seine (remplacé, à sa mort, par son successeur, Claude de Rambuteau). On peut donc dire que *tous* les responsables, à quelque niveau que ce soit, de l'administration des beaux-arts (membres de la Maison du Roi, du ministère de l'Intérieur ou de la préfecture) pénètrent l'Académie, au point de représenter 20% des effectifs[75]. Dans ce climat, le pouvoir royal ne peut, d'un côté, faire subir à l'Institut l'épuration systématique de tous ses éléments politiquement suspects et, d'un autre côté, laisser passer l'élection d'un peintre, protégé de Lucien Bonaparte et soupçonné de républicanisme, même si celui-ci est un ancien « Deuxième Grand Prix » de l'Académie royale de peinture et de sculpture, et – surtout – l'actuel et extrêmement populaire directeur de l'Académie de France à Rome depuis 1807. Candidat « évident » pour l'Académie, Guillaume Guillon-Lethière, élu à la place de Ménageot tout juste décédé, voit pourtant son élection purement et simplement annulée, en 1816, sur ordre du Roi. Les académiciens protestent et finissent par obtempérer, tout en semblant faire preuve d'une

---

[73] Barjot, Chaline et Encrevé *La France au XIXe siècle 1814-1914,* Paris, PUF, 1995, pp.144-145. L'épuration des Académies est tout à fait conforme aux manifestations de la « Terreur blanche », menée sous le ministère du duc de Richelieu et des « ultras » portés au pouvoir par les élections d'août 1815. A la Chambre des Pairs par exemple, 29 membres sont exclus pour s'être ralliés à Napoléon et, comme à l'Institut, les départs sont remplacés sans élection tandis que 65 nouvelles nominations sont décrétées. L'épuration est aussi menée dans l'administration : environ un quart des fonctionnaires sont chassés. Les arrestations se multiplient et l'on compte des milliers de condamnations.

[74] L'expression est tirée du seul pamphlet de protestation publié alors sous le pseudonyme de « Vaunoir » (un jeu de mots qui se rapporte à l'identité de l'auteur de l'ordonnance de 1816, le comte de Vaublanc, déjà ministre de l'Intérieur « ultra » après les Cent Jours), cité par Leniaud, *art. cit.,* p.154.

[75] Jean-Michel Leniaud « L'Ac des BA… » *Repenser la Restauration*, p.155. Leniaud précise en outre que, « [c]urieusement, cette intrusion gouvernementale au cœur de la sphère académique ne souleva pas de protestation ».

certaine mauvaise volonté pour la seconde élection, puisque le peintre Etienne Garnier, choisi par ses pairs à la place de Lethière, n'a été élu qu'au huitième tour[76].

En fait, les revendications d'autonomie de l'Académie – que sous-tendaient des prétentions à la direction des arts et qui l'amènent donc à s'opposer frontalement à plusieurs reprises directeur des Musées – ont provoqué des tensions considérables entre les deux instances et la radicalisation du discours des secrétaires perpétuels, Quatremère de Quincy et, son successeur à partir de 1839, l'archéologue Désiré Raoul-Rochette. Léon Rosenthal décrit ainsi le rapport de force qui s'instaure alors entre l'État et l'Académie :

> « le gouvernement ne consulta [les académiciens] ni pour ses commandes, ni pour ses achats. L'Institut, au lieu d'user de diplomatie et de négocier un rapprochement, témoigna publiquement sa mauvaise humeur : "C'est un système vicieux, disait sentencieusement Quatremère de Quincy, que celui qui prétend faire jouir d'une égalité de faveurs en fait d'encouragement, les œuvres ou les artistes que la nature a marqués avec tant d'évidence, du sceau de l'inégalité en fait de talent et de génie" ; et Raoul-Rochette, avec moins de ménagement, flétrissait "ce monde où le mérite est trop souvent aux prises avec la faveur, ces commandes qui s'obtiennent par les influences parlementaires plus que par les talents éprouvés." L'Institut ne s'en tint pas aux paroles aigres et (…) plusieurs fois, refusa l'accès des Salons aux œuvres commandées par le roi. Sans autorité auprès du gouvernement, l'Institut fut également sans action sur les artistes et sur le public. Tous ces faits entamaient le prestige de l'Académie sur la jeunesse (…)[qu'] on ne pouvait séduire par la promesse des faveurs de l'État, car le gouvernement, non content de protéger des artistes hérétiques, se refusait parfois à acheter des travaux recommandés avec insistance par l'Institut. »[77].

On le voit, la lutte ne se mène pas à forces égales et l'Académie est alors dans une position clairement dominée. Mais, si l'État a alors les moyens d'imposer ses propres critères de consécration à travers le pouvoir écrasant exercé par le directeur des Musées aux trois niveaux les plus cruciaux de toute carrière artistique (l'exposition, l'acquisition et l'octroi de récompenses), le système néo-académique est néanmoins organisé de telle manière que la *doxa* académique garde une grande partie de sa force normative, à travers la place qui est encore la sienne dans la

---

[76] La candidature de Lethière est présentée à nouveau deux ans plus tard : or non seulement celui-ci est élu sans difficulté, mais il reçoit en plus, au cours de la même année, la Légion d'honneur. Pourquoi ce retournement de la part du pouvoir ? Il est difficile de l'établir avec certitude, mais nous y voyons, pour notre part, l'effet du retour de Lethière à Paris, à la fin de son mandat de directeur de la Villa Médicis, qui l'éloigne officiellement de Lucien Bonaparte toujours exilé à Rome, et atténue par conséquent les soupçons politiques qui pouvaient peser sur lui. L'effet de l'évolution du contexte politique doit également être pris en compte pour expliquer ce revirement : en 1818, l'occupation de la France par les vainqueurs de Napoléon cesse et le Roi prend ses distances d'avec les « ultras » qui perdent les élections, à la suite desquelles le doctrinaire Élie Decazes remplace le duc de Richelieu à la présidence du Conseil.

[77] Rosenthal, *Du romantisme au Réalisme, op. cit.,* pp.240-241.

formation artistique (nous y reviendrons) – formation qu'ont suivie les directeurs des Musées eux-mêmes[78]. C'est ainsi que se trouve remise en cause la hiérarchie des genres – autrement dit, de la légitimité du cadre idéologico-esthétique traditionnellement incarné par l'Académie – dès le début du siècle à travers les mesures prises par la direction des Musées, mais aussi dans le discours tenu par la critique, relayant ainsi celui des artistes eux-mêmes qui ont tout intérêt à ce que s'intensifie l'aide de l'État en matière de beaux-arts. Autrement dit, la première moitié du XIXe siècle apparaît clairement comme une sorte de « ligne de crêtes » (pour reprendre l'expression d'Anthony Glinoer[79]) en même temps qu'un « lieu d'une tension permanente entre la dynamique de l'autonomie et le maintien d'une dépendance obligée »[80]. En effet, si le monde de l'art est en train de prendre peu à peu la forme d'un champ, celui-ci reste cependant clairement hétéronome durant toute la période : en l'absence d'un marché de l'art indépendant susceptible d'offrir aux artistes un système d'expositions qui serait une alternative au Salon officiel (nous y reviendrons), la direction des Musées reste le principal pourvoyeur de fonds du monde de l'art, et un indispensable intermédiaire entre la clientèle privée et les artistes, puisque, comme on l'a vu, un artiste exposé au Salon et, mieux encore, médaillé peut aspirer à des commandes plus prestigieuses et faire payer son travail plus cher à ses commanditaires. Ainsi, en ce premier XIXe siècle,

> « [l] a coïncidence est entière entre le succès officiel et la consécration spécifique, entre les hiérarchies temporelles et les hiérarchies artistiques, et, de ce fait, la sanction des instances officielles, où les plus hautes autorités artistiques côtoient les représentants du pouvoir politique, est la mesure exclusive de la valeur. Le peintre est dressé à la ressentir comme telle par tout son apprentissage, et il appréhende l'admission au Salon, les prix, l'entrée à l'Académie, les commandes officielles non comme de simples moyens de 'se faire connaître', mais comme des attestations de sa valeur, de véritables certificats de qualité artistique. »[81]

---

[78] Pour ne donner qu'un exemple du syncrétisme entre logique de « raison d'État » et *doxa* académique qui façonne l'action des directeurs des Musées, on peut évoquer le fait que, tout en menant concrètement une politique tendant à remettre en cause la hiérarchie établie des genres et la prééminence de la peinture d'histoire dans son acception la plus classique, ceux-ci continuent néanmoins, dans le rapport rédigé à l'occasion de chaque Salon à leur supérieur hiérarchique, à ordonner leurs commentaires des œuvres et leurs propositions de récompenses aux artistes en suivant, précisément, l'ordre dicté par cette hiérarchie des genres.

[79] A. Glinoer « Enfances du champ littéraire français. À propos de l'époque romantique », in J. Dubois, P. Durand, Y Winkin (dir.), *Le symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu,* Liège, Éditions de l'Université de Liège, 2005, pp. 127-139.

[80] Viala, *La Naissance de l'écrivain, op. cit.,* p. 50.

[81] Bourdieu, *L'institutionnalisation*, op. cit, p.9

Pourtant ce système évolue avec les rapports de force qui le traversent et marquent son organisation progressive en *champ*[82]. Ce processus, marqué par l'entrée en concurrence de plusieurs logiques pour la structuration du monde de l'art, ne se voit alors nulle part mieux que dans les rapports de force dont le Salon est à la fois le théâtre et l'enjeu.

I – 2. Le Salon, au cœur des rapports de force

Dans le système des corporations comme dans celui de l'Académie royale, sous l'Ancien Régime, l'entrée dans la vie d'artiste (dans le double sens d'officialisation de la fin de la période d'apprentissage et de professionnalisation) était matérialisée par la réalisation d'un « chef d'œuvre » : moyen pour les jeunes artistes de montrer leur savoir-faire à leurs pairs, l'œuvre présentée permettait soit l'accession à la maîtrise, soit la réception dans le corps protégé des académiciens. La Révolution, en supprimant définitivement les organisations corporatives et en achevant l'œuvre de libéralisation de la profession d'artiste entamée quinze ans auparavant, contribue, comme on l'a vu, non seulement à brouiller la frontière entre amateurisme et professionnalisation en matière d'arts, mais aussi à « dématérialiser » le passage entre la période de formation et la pratique professionnelle. Devenue instance de consécration, l'Académie reconstituée après 1795 n'offre plus le moyen de reconnaître un·e artiste accompli·e en sanctionnant l'achèvement d'un apprentissage qu'elle n'assure d'ailleurs plus réellement, comme on le verra dans le chapitre suivant : l'École des Beaux-Arts, en effet, ne propose plus, au terme du *cursus honorum* académique, que le Prix de Rome, qui ne concerne *de facto* qu'une infime

---

[82] Nous suivons ici D. Saint-Jacques et A. Viala (« A propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », *Annales HSS,* n°3, 1994, pp. 395-406) dans leur réflexion sur « l'extension historique de la pertinence du concept de 'champ' » (p.396) : pour eux, en effet, il faut s'intéresser à l'apparition du champ, c'est-à-dire au processus, inscrit dans le temps long, au cours duquel émergent des positions de défense de l'autonomie de la pratique littéraire – le but, toutefois, n'étant pas de « chercher l'origine, mythique, [de cette émergence] mais les grandes configurations qui jalonnent historiquement le processus. » (p.397) Au cours de ce processus, le champ reste dans un état d'hétéronomie jusqu'à ce qu'apparaissent les positions de défense de « l'art pur » et leur corollaire, l'existence d'un pôle de production restreinte. Dans le domaine des beaux-arts, cette situation n'est pas d'actualité avant la seconde moitié du XIXe siècle, Courbet ou Caillebotte (plutôt que, nous semble-t-il, Manet ainsi que Bourdieu en fait l'hypothèse), jouant alors le rôle de *nomothète* que Pierre Bourdieu attribue à Baudelaire et Flaubert dans le domaine littéraire, ou à Beethoven dans le domaine musical (*Les Règles de l'art, op. cit.* et « L'artiste entrepreneur », *Sociétés et représentations,* n°11, 2001, pp. 15-18

minorité d'artistes, de plus en plus expérimentés au fur et à mesure que le niveau du concours s'élève, et s'apparente, par conséquent, davantage à une sorte de « primo-consécration » qui annoncerait, quelques années avant qu'elle n'ait lieu, la consécration définitive de l'élection à l'Académie. Dans ces conditions, parce qu'il se tient régulièrement et donne lieu à une sélection établie par des professionnels reconnus, nous allons voir que le Salon ne tarde pas à s'imposer comme cette étape qui manquait dans la carrière des artistes en système néo-académique, ce « diplôme d'artiste » qui permet de distinguer les artistes accompli·e·s, des artistes inexpérimenté·e·s ou médiocres.

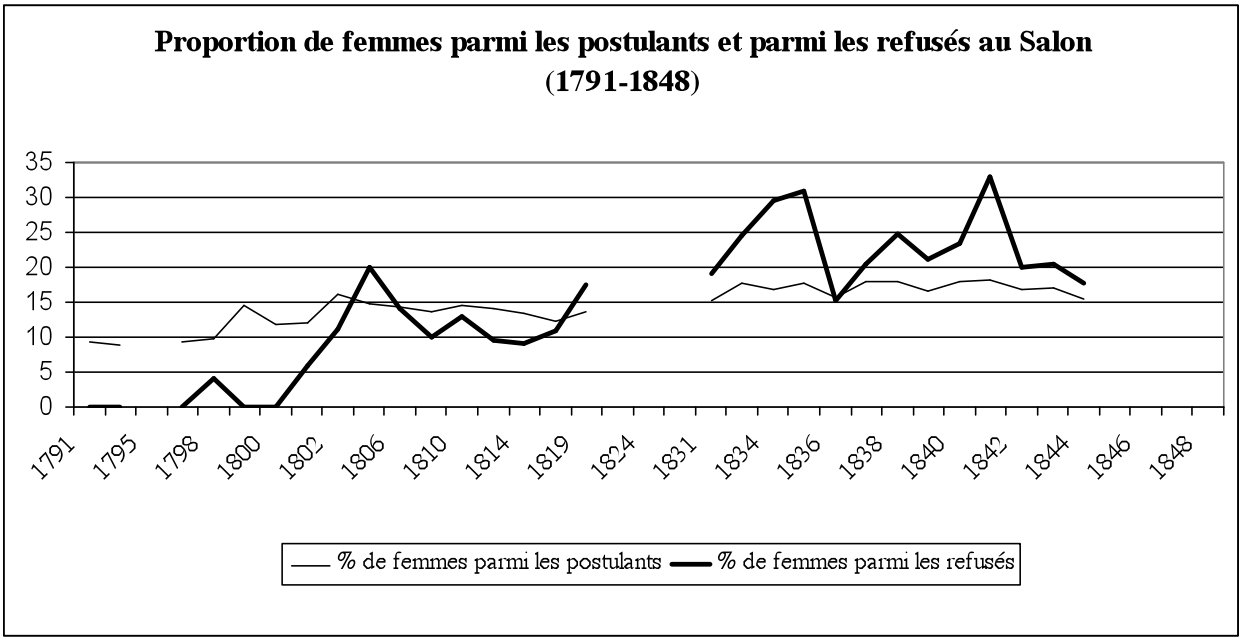
Ainsi, enjeu fondamental pour les artistes, l'exposition du Louvre le devient tout autant pour les deux instances qui s'en partagent la gestion : la direction des Musées (qui l'organise et distribue les récompenses) et l'Académie (qui établit la sélection) dont nous avons vu qu'elles incarnent alors deux logiques antagonistes dans le monde de l'art. Nous allons donc nous intéresser, par le biais d'une socio-histoire du Salon entre les deux Révolutions qui bornent notre période, aux manifestations, souvent contradictoires, de la concurrence entre ces deux logiques au cours de la période, mais aussi – parce que le Salon est, rappelons-le, un espace ouvert aux deux sexes – à la manière dont les rapports de force qui découlent de cette concurrence, « jouent » directement sur la place des artistes femmes au sein de l'exposition – c'est-à-dire, en somme, vu son importance dans les carrières artistiques, sur la légitimité des plasticiennes dans un monde de l'art en pleine évolution.

En effet, du premier Salon libre de 1791 à celui de 1848, le nombre d'exposants ne cesse d'augmenter et passe d'environ 300 durant la période révolutionnaire à près de 1200 à la fin des années 1840[83]. Cette augmentation est due à la fois à un accroissement général de la population des artistes à Paris qui se poursuit durant toute la première moitié du siècle, et à une attraction de plus en plus forte du Salon pour tous les agents du monde de l'art. Dès l'Empire, tandis que la foule se presse dans les couloirs du Louvre à chaque exposition, et que tous les journaux se doivent d'avoir son commentaire du Salon – souvent sous la forme d'un feuilleton, dont la publication s'étale sur plusieurs semaines, il devient tout à fait inconcevable pour un·e artiste professionnel·le de ne pas (tenter d') exposer au Salon au moins une ou deux fois. La représentativité du Salon est telle que, par exemple, sur les 182 plasticiennes mentionnées dans l'*Annuaire des artistes français* qui recense les artistes professionnel·le·s actifs en France en 1836, 179 ont exposé au Salon[84]. Le nombre d'exposantes, à l'instar de celui de leurs collègues masculins, ne

[83] Les données chiffrées mentionnées ici sont issues des tableaux synoptiques, en annexe.

[84] F.- F. Guyot de Fère, *Annuaire statistique des artistes français,* Paris, Journal des beaux-arts, 1836. Les trois artistes qui ne sont pas dans ce cas, sont signalées comme professeurs de dessin : les sœurs Flore et Justine Frère-Montizon,

cesse d'augmenter. De 9% dans les premiers Salons révolutionnaires, elles constituent près de 20% de la population des exposant·e·s au milieu des années 1830, pour revenir à 11% en 1848[85]. Dans la seule population des peintres (c'est-à-dire hors sculpteurs, graveurs et architectes – les femmes étant totalement absentes de cette dernière catégorie), le taux de féminisation moyen atteint 16% sur toute la période : jusqu'au milieu des années 1830, un peintre exposant sur cinq est alors une femme. Globalement, sur toute la période, les plasticiennes représentent, en moyenne, un peu plus de 13% du total des artistes au Salon. Ce pourcentage connaît, en fait, de notables variations sur la période et l'on s'aperçoit que celles-ci ne sont pas dues à des variations du taux de féminisation de la population des postulant·e·s au Salon (qui reste stable), mais aux variations du taux de féminisation de la population des refusé·e·s, comme le montre le graphique ci-dessous.

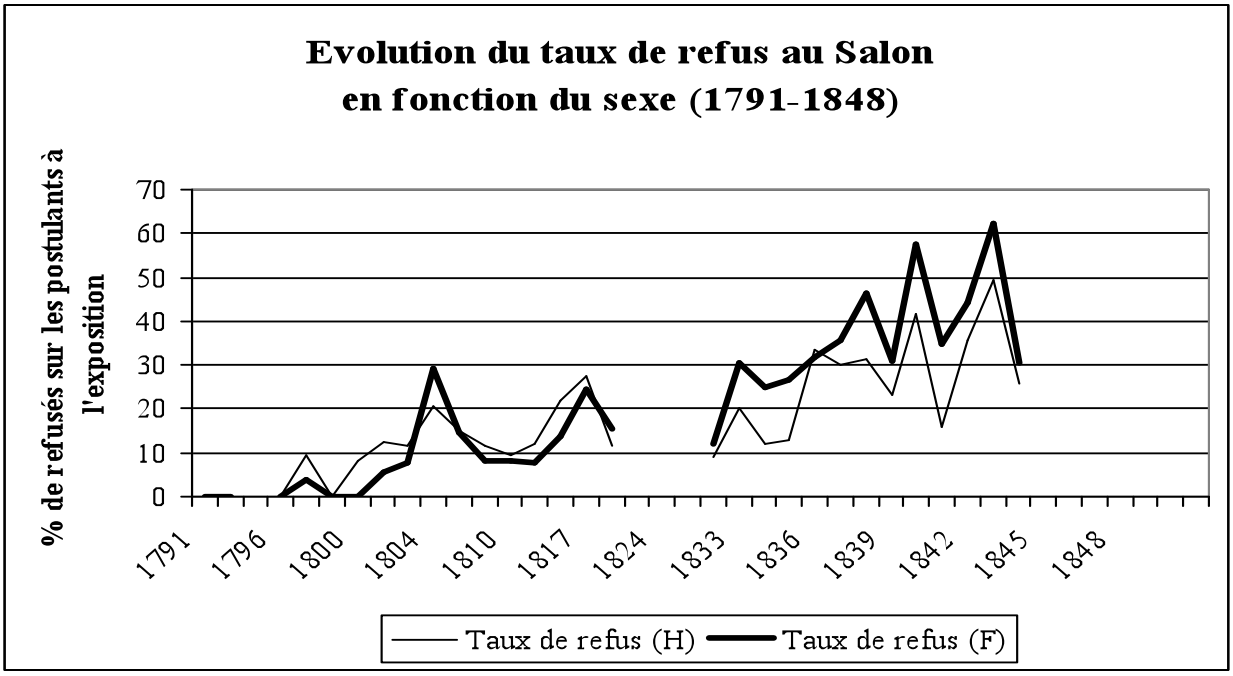


En d'autres termes, les femmes sont de plus en plus nombreuses à l'entrée de l'exposition – comme les hommes – mais elles subissent plus qu'eux les refus de la part du jury.

---

enseignantes à l'École gratuite de dessin pour jeunes filles (dont nous reparlerons) ont d'ailleurs été candidates malheureuses à l'exposition en 1819. Les registres d'inscription au Salon permettant de connaître le nom des refusés (A.M.N., série *KK, 1 à 46) n'étant pas disponible pour chaque exposition, on ignore si Mme Jarry de Marcy a, elle aussi, déjà tenté d'exposer ou non (nous savons, en revanche, qu'elle est fille d'artiste et auteur d'ouvrages pédagogiques évoqués plus loin).

[85] Si le *taux* de féminisation de ce Salon (le premier sans jury depuis le Directoire, comme nous le verrons) est le plus bas du siècle, le *nombre* d'exposantes (297, sur 2700 exposant·e·s) n'en demeure pas moins le plus haut de toute la période.



C'est donc au jury et à la question de la sélection à l'entrée du Salon que nous nous intéresserons tout particulièrement, en essayant de comprendre à la fois à quoi sont dues les variations dans les taux de refus, pourquoi elles touchent plus durement les plasticiennes, et quelles conséquences elles ont sur les parcours des unes et des autres.

I – 2. 1. Revalorisation du Salon et apparition des « refusés »

Comme nous l'avons vu dans la partie précédente, le premier Salon « libre » de 1791 est une considérable nouveauté : pour la première fois, chaque artiste, quels que soient son âge, son statut, sa spécialité et son sexe, a droit aux honneurs de l'exposition au Louvre, mais aussi – revers de la médaille – aux commentaires des journalistes et des chroniqueurs qui écrivent sur le Salon. Le nombre d'exposant·e·s augmente à l'édition suivante, en 1793, puisqu'ils/elles sont presque 400 à présenter quelques ouvrages au Louvre. Doit-on y voir un effet du zèle des artistes dont le statut juridique est encore en débat après l'abolition de l'Académie royale ou une conséquence des conditions économiques désastreuses qui les obligent à ne laisser passer aucune possibilité d'avoir du travail ? Toujours est-il que les résultats ne sont sans doute pas au rendez-vous pour une partie d'entre eux, puisque le nombre d'exposant·e·s revient à son niveau de 1791 lors des Salons de 1795 et 1796, et ce alors que la conjoncture économique est encore incertaine.

En fait, dans les commentaires des expositions – largement moins nombreux que sous l'Ancien Régime, signe d'un certain désintérêt du public pour le Salon[86] – sont marqués par deux antiennes : la prééminence des genres mineurs (qui n'a pas encore reçu la caution de l'aide de l'État) et la piètre qualité des œuvres exposées. Des voix ne tardent pas à s'élever pour qu'une sélection ait lieu à l'entrée de l'exposition, à l'instar de ce commentateur anonyme, en 1796 :

> Je demande une censure préalable. Je ne veux point qu'on déshonore ainsi notre école aux yeux des étrangers. Qu'un jury décide donc à l'avenir des objets qui méritent une place dans le Salon ; et que ce jury soit nommé par les artistes mêmes qui se proposent d'exposer leurs ouvrages.[87]

En réalité, un jury existait dès 1791 : le « comité des arts » était censé veiller à l'accrochage des œuvres et, si nécessaire, à la censure des œuvres jugées licencieuses ou antipatriotiques. Face aux réclamations des commentateurs du Salon, le comité devient *de facto* un jury en 1795, dont le rôle est désormais d'opérer une sélection des œuvres à exposer pour des raisons à la fois morales (ne pas offenser la pudeur), idéologiques (encourager la vertu chez les citoyens) et didactiques (constituer un exemple pour les apprentis artistes). Le comité, composé de 15 artistes (5 architectes, 5 peintres, 5 sculpteurs) prend le nom de jury en 1798. Mais, alors que la situation politique nationale se stabilise, un rapprochement est progressivement établi entre liberté de la presse et liberté d'exposer[88]. Le jury est supprimé en 1799… pour être rétabli l'année suivante, après un désastre critique du Salon qui n'avait même pas attiré 10 000 visiteurs[89]. L'idée d'une sélection des œuvres par un jury est encore loin d'apparaître évidente pour tous : les débats engagés alors sur cette question ne cesseront pas pendant près d'un siècle.

Or, on l'a vu, l'arrivée de Denon à la tête de l'administration des musées, en 1802, ouvre une politique extrêmement « volontariste » en matière artistique. Il est le premier à exprimer aussi clairement les bénéfices à la fois symboliques, économiques et politiques que le pouvoir peut tirer

---

[86] U. Van de Sandt, « La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire », *Revue de l'Art,* 73, 1986, pp.43-47. L'intérêt du public (au sens élargi que nous avons donné à ce mot pour l'Ancien Régime) pour les arts se manifeste alors davantage, au grand dam des artistes eux-mêmes, par la participation aux fêtes que par la visite du Salon. Sur ce point, cf. M. Ozouf, « Le cortège et la ville : les itinéraires parisiens des cortèges révolutionnaires », *Annales ESC,* vol.26, n°5, pp.889-916 et *La Fête révolutionnaire, op. cit.*

[87] [An.] « Observations de Polyscope sur le salon de peinture et de sculpture de 1796 » in la *Décadaire* – Collection Deloynes, XVIII, 493, p.1019.

[88] Hauptman, « Juries, Protests », *art. cit.* , p.96

[89] U. Van de Sandt, « La fréquentation des Salons », *art. cit.* et « Le Salon », in J.-C. Bonnet (dir.) *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres,* Paris, Belin, 2004, p.78. Les Salons de la fin des années 1780 avaient attiré jusqu'à 60 000 visiteurs.

du succès du Salon, car non seulement l'exposition des grandes commandes picturales à la gloire du Premier Consul et de la nation française est évidemment susceptible d'entretenir l'enthousiasme pour un nouveau régime en quête de légitimité, mais surtout l'idée se répand alors qu'une création artistique dynamique était l'imparable conséquence d'un bon gouvernement. Or, l'absence de sélection à l'entrée du Salon, dans les années 1790, a contribué à en réduire la portée esthétique au profit d'objectifs plus ostensiblement commerciaux, avec pour conséquence immédiate l'éloignement des artistes les plus reconnus qui n'ont guère besoin de l'exposition pour obtenir des commandes.

Conformément aux éditions précédentes, le Salon de 1802 est marqué par l'absence des grandes figures de l'art national : les premiers échos critiques de l'exposition sont mitigés et les Parisiens ne se pressent pas aux portes du Louvre. Sous l'impulsion de Denon, une lettre est officiellement envoyée, signée du Premier Consul, aux peintres David, Regnault, Greuze, Gérard, Vincent, Girodet, Hennequin, Prud'hon, Carle Vernet, Guérin, Isabey et Serangeli – les « vedettes » de la scène picturale de l'époque. Il leur est demandé d'envoyer leurs meilleurs ouvrages au Salon à l'occasion de la visite de l'exposition par le Premier Consul en personne, prévue deux jours plus tard. Le résultat est immédiat : dès le lendemain, Gérard, Girodet, Isabey, Regnault et Vernet apportent leurs ouvrages, suivis de Ménageot, Meynier, Peyron, Mme Chaudet et Robert qui n'avaient pourtant pas été sollicités directement – ce qui permet de penser que la nouvelle avait circulé particulièrement vite au sein de la population des artistes. D'autres dépôts d'œuvres suivent tout au long du mois et le Salon, ainsi enrichi des toiles les plus admirées de l'époque (à l'exception notable de celles de David) recommence à attirer du public : l'effet se fera surtout sentir au Salon suivant[90]. Le critique du *Journal des arts* a bien compris le rôle moteur joué par le pouvoir dans cette (re)mobilisation soudaine des artistes, qu'on menaçait ouvertement de ne plus solliciter pour les commandes officielles :

> Ce que la réputation de l'Ecole, compromise par l'indifférence des plus célèbres artistes, réclamait d'eux (…), un seul mot du premier Consul l'a opéré (…). Bonaparte a annoncé que dorénavant, il ne verrait les tableaux des peintres vivants qu'au Salon d'exposition. Ce mot a tout fait.[91]

Cette visite du Salon par le Premier Consul en 1802 marque ainsi un véritable tournant, trop souvent négligé dans l'histoire des arts en France. C'était la première fois, en effet, que le

---

[90] Hauptman, « Juries, Protests », *art. cit.* et Van de Sandt, « Le Salon », *art. cit.* Le Salon de 1802 attire 15 000 visiteurs et le suivant, en 1804, plus de 22 000.

[91] *Journal des arts,* 229, 5 vendémiaire an X (27 septembre 1802), cité par Van de Sandt *art. cit.*, p.63.

dirigeant de la France se rend officiellement à l'exposition[92] et ce sera désormais un passage obligé pour tous les chefs de l'État. Cette visite officielle permet, en effet, d'exalter le rôle de mécène du souverain et de faire de l'exposition, pour un·e artiste, un préalable indispensable pour l'octroi d'une commande officielle. Désormais, par conséquent, tou·te·s (et surtout les plus reconnu·e·s – puisqu'ils/elles ont le plus de chances d'y parvenir) ont intérêt à jouer le jeu du Salon, quel que soit leur parcours ou leur niveau de consécration[93]. En outre, lors de sa visite, l'Empereur (puis le Roi) délivre en personne les récompenses aux auteurs des œuvres jugées les meilleures de l'exposition : les premières médailles sont distribuées en 1804, leur nombre augmentant en proportion de la population d'exposant·e·s[94]. Le nombre de peintres, par exemple, augmente conséquemment : de 166 au Salon de 1802 (ils/elles n'étaient que 81 avant l'injonction lancée par le pouvoir), les peintres sont 255 en 1804, puis 302 en 1806 pour atteindre 406 au dernier Salon de l'Empire (1812)[95].

Dans la foulée de cette augmentation générale du nombre d'exposant·e·s, on constate que c'est également à partir du Salon de 1802 que le nombre de plasticiennes quitte le seuil de la trentaine d'individus, et augmente régulièrement, jusqu'à la fin de la période. Le taux de féminisation de l'exposition de 1802, qui passe de 12 à près de 17%, est d'ailleurs le plus important de la première moitié du siècle. C'est pourtant quatre ans plus tard que les commentateurs de l'exposition semblent vraiment réaliser ce phénomène. La présence des femmes au Salon est d'ailleurs l'un des thèmes les plus régulièrement abordés dans les chroniques artistiques de la presse en 1806. Ainsi, pour n'en citer qu'une :

> [L]es femmes elles-mêmes semblent vouloir disputer à notre sexe la palme des arts. Leurs noms occupent la moitié du catalogue ; plusieurs n'ont pas craint d'aborder avec audace les plus vastes compositions, et elles ont réussi peut-être au-delà de ce qu'on

---

[92] U. Van de Sandt (*Ibid.*) précise, par exemple, que Louis XVI ne l'avait jamais fait.

[93] Reprenant les bulletins que Fouché envoie alors quotidiennement à l'Empereur, Van de Sandt relève ce commentaire du chef de la police à propos des artistes, à l'issue de la visite du Salon de 1808 par Napoléon : « Toujours assez difficiles sur l'article de l'amour-propre, [les artistes ont remarqué que Sa Majesté] a daigné rester découverte depuis son entrée dans les salles jusqu'à la sortie. » (cité in « Le Salon », *art. cit.,* p.69) Et en effet, ainsi que le note Van de Sandt, « lors de la visite, qui dura plus de trois heures, l'Empereur s'entretint avec chacun des artistes présents (…) le cérémonial et le lieu choisi [le Louvre] (…) en font une manifestation volontaire et délibérée en l'honneur des seuls artistes. » (*Ibid.*) Voir aussi B. Foucart « L'artiste dans la société de l'Empire : sa participation aux honneurs et dignités », *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* XXVII, juill.-sept. 1970, pp.709-719.

[94] Nous aborderons plus en détails la question des marques de reconnaissance au Salon, dans la dernière partie.

[95] Van de Sandt « Le Salon », *art. cit.*, p.78.

> devait attendre. D'autres, en bornant leur ambition, n'ont rien laissé à désirer dans leur succès ; un tableau de Mademoiselle Lorimier entr'autres réunit tous les suffrages[96].

Comment expliquer ce soudain « décollage » du nombre de plasticiennes au Salon ? Plusieurs hypothèses sont envisageables. La première, la plus plausible, est que les artistes femmes suivent le mouvement général d'accroissement du nombre d'exposants, dans la mesure où plus de « grands noms » au Salon signifie plus de public et plus d'écho fait à l'exposition, donc plus de commanditaires potentiels. De plus, nous avons vu que la mode passe alors progressivement du grand et sévère tableau d'histoire antique dans le goût davidien aux toiles de genre ou au « style troubadour », de plus petit format, dont les sujets sont désormais majoritairement inspirés des peintures flamandes, des poésies d'Ossian ou des récits médiévaux. La vogue du genre historique, qui correspond – plus que la peinture d'histoire antique – aux dispositions culturellement constituées des artistes femmes à cette époque, a sans doute pu jouer, auprès des jeunes plasticiennes, un rôle d'incitation indirect mais d'autant plus fort que plusieurs artistes remportent dans les années 1800-1810 de considérables succès critiques : les toiles de Pauline Auzou, Jeanne-Elisabeth Chaudet, Angélique Mongez, Constance Mayer ou Marguerite Gérard, entre autres, sont alors, à chaque exposition, largement commentées dans les comptes rendus de Salon et bien souvent acquises soit par l'État, soit par des collectionneurs prestigieux – à l'instar de l'impératrice Joséphine qui constitue une collection conséquente de tableaux de genre historique[97]. L'artiste citée plus haut par le critique de la *Gazette de France*, Henriette Lorimier réussit même l'exploit – extrêmement rare, pour l'un et l'autre sexe – de ne susciter *que* des commentaires élogieux dans la presse de l'époque pour sa toile typiquement « troubadour », *Jeanne de Navarre*, qui lui vaut une médaille au Salon de 1806 (on y reviendra). **[Ill. 88]**

La revalorisation du Salon, on le voit, est clairement la conséquence de sa reprise en main par l'État – ou plutôt des initiatives d'un homme, Denon, qui connaît aussi bien le monde de l'art et des artistes, que l'Empereur, ses goûts et ses objectifs. Il parvient ainsi à faire du Salon, qui a lieu tous les deux ans, un événement aussi utile pour le pouvoir que pour les artistes. Parce qu'il attire de plus en plus d'artistes, l'exposition s'est dotée, comme on l'a vu, d'un jury. Celui-ci n'élimine alors qu'entre 10 et 20% des postulants à l'exposition, mais l'importance du Salon pousse quelques artistes à proposer, dès 1806, l'idée d'une exposition des refusés.

---

[96] Lasalle, « Salon de 1806 », *Gazette de France,* 1806, Collection Deloynes, n°865, p.21.

[97] Pougetoux *Les Collections de peinture de l'Impératrice Joséphine, op. cit.* et M. Preti-Hamard et P. Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848,* Rennes, PUR/INHA, 2005.

~~était avancée pour la première fois dans une pétition envoyée par quelques artistes à la Direction des Musées.~~ Se revendiquant de l'ancien exemple de l'Exposition de la Jeunesse où aucune sélection préalable n'avait lieu, les pétitionnaires obtiennent de disposer d'une salle aux frais de l'État pour y exposer les œuvres refusées par le jury[98]. Il convient, toutefois, de se garder de la tentation anachronique de faire de cette proposition une initiative contestataire – il est d'ailleurs fort peu probable, si cela avait été le cas, qu'elle ait été autorisée par le ministère de la Police générale[99]. Cette pétition doit donc moins être interprétée comme l'expression précoce d'une défiance envers le jury, que comme une manifestation de la dépendance des artistes vis-à-vis d'un État-mécène, censé assurer le bien-être des créateurs, c'est-à-dire, notamment, leur droit à se faire connaître du public. Exclus du Salon, ces artistes se retrouvent, en effet, privés de la visibilité sur le marché qui leur permet, normalement, de gagner leur vie : ils demandent donc à ce qu'ils perçoivent comme leur autorité de tutelle, de leur donner une « seconde chance ».

Cette demande des artistes refusés permet de mettre en évidence le double rôle du Salon, avec jury et sous tutelle de l'État, tel qu'il est instauré sous l'Empire. L'exposition est alors conçue, en effet, à la fois comme un *lieu de distinction*, la vitrine de l'excellence de l'École nationale, et comme un *lieu d'exercice* de la profession d'artiste, c'est-à-dire un espace où les artistes peuvent se faire connaître, octroyé par un État mécène aux artistes qu'il se doit de protéger. Liée à une conception de l'exposition comme privilège ou comme droit, la contradiction fondamentale du Salon est ainsi mise en évidence dès la première décennie du XIXe siècle, annonçant les dilemmes et les débats que l'augmentation continuelle du nombre de postulant·e·s ne va pas manquer de provoquer. Nous allons ainsi voir que la préservation de l'équilibre entre ces deux logiques paradoxales est désormais l'une des fonctions principales du directeur des Musées.

I – 2. 2. Un Salon sans alternative : l'équilibre des forces

Nous avons vu que la nomination du comte de Forbin à la direction des Musées, en 1816, s'accompagne d'une ordonnance royale qui fixe l'organisation de l'administration et de l'enseignement des beaux-arts – d'ailleurs essentiellement par la confirmation des structures existantes – et qui redéfinit les relations avec l'Académie en la subordonnant clairement au pouvoir. Parmi les prérogatives de la direction des Musées (en réalité, du ministre de la Maison du

[98] Hauptman, « Juries, Protests », art. cit., p.97. U. Van de Sandt. « Le salon », art. cit., p.395 pense néanmoins que cette exposition n'eut sans doute jamais lieu.

[99] Chaudonneret, op. cit, p.101

Roi, mais ce rôle est *de facto* assuré par le directeur) figure la proposition, pour nomination par le souverain, de personnalités pour composer le Conseil des musées, notamment chargé de la sélection des œuvres pour le Salon. Ce Conseil comprend treize membres : cinq peintres, un architecte, un sculpteur et six membres de l'administration (désignés sous le titre d'« amis des arts »)[100]. Tous liés au mouvement « anticomane » de la fin du XVIIIe siècle, les artistes membres du jury sont, tous, des élèves de David ou de Regnault. Cette suprématie de l'École de David (dont est également issu le comte de Forbin) au sein du jury se perpétue sous Charles X, avec la nomination de deux autres de ses élèves : Ingres et Granet. Comme sous l'Empire, l'action et les choix du jury dans les premiers Salons de la Restauration, ne sont pas remis en question et il faut attendre 1822 pour qu'émerge une première manifestation de défiance à son égard : il s'agit de l'affaire artistico-politique du refus des deux toiles d'Horace Vernet, que nous avons évoquée plus haut (p. 272). Nous avons vu que Vernet, outré par ce double refus, retire alors tous les tableaux (sauf un) qu'il avait proposés au Salon et les expose dans son atelier, avec quarante-cinq de ses anciennes toiles. « Tout Paris courut les voir »[101]. Ce que l'on appelle alors « le Salon d'Horace Vernet » est donc la première expression publique de la défiance d'un artiste s'estimant victime d'une injustice de la part du jury[102]. Les conséquences de cette publicité sont – s'il en était besoin – extrêmement positives pour Vernet. Bien évidemment, seul un artiste de la stature de Vernet, fils et petit-fils d'académiciens consacrés, né au Louvre, formé dans la plus grande tradition néoclassique, artiste populaire, connu pour son exubérance et opposant notoire au régime en place, pouvait se permettre de défier ainsi un système dont il était le pur produit tout en ne lui devant rien[103]. Par son exposition et par les bénéfices qu'il en retira, il crée un précédent pour ses

---

[100] Chaudonneret, *L'État et les artistes, op. cit.,* p.59 *sqq*. En 1816, le Conseil est constitué du baron Gérard (Premier peintre du roi), du baron Gros, de Girodet et de P.-N. Guérin pour les peintres, ainsi que de Fontaine (Premier architecte du Roi) et du sculpteur Lemot. Les six « amis des arts » sont le comte de Forbin (directeur des Musées), le comte de Pradel (ministre de la Maison du Roi), le vicomte de Senonnes (secrétaire général des musées royaux, peintre amateur et chroniqueur à la *Gazette de France*), Quatremère de Quincy (secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-arts), Boutard (chef de la division des beaux-arts à la Maison du Roi) et le paysagiste Castellan. S'y ajoute le comte de Cailleux, en 1821, en tant que secrétaire des Musées. Marie-Claude Chaudonneret montre, en outre, que les membres du Conseil, dont la présence n'est pas obligatoire aux sessions du jury, délèguent bien volontiers leur devoir à Forbin lors des sessions de sélection des œuvres, qui est ainsi, du moins pour les premiers Salons de la Restauration, le principal responsable de la sélection des œuvres pour l'exposition.

[101] C. Blanc, Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole française, Paris, 1865., p.8.

[102] Chaudonneret, *LÉtat et les artistes*, op. cit., pp.102-108.

[103] Toute exposition individuelle ne doit pas forcément être interprétée dans une perspective d'hostilité au jury. Le peintre Pierre-Louis Delaval, par exemple, annonce qu'il ouvre son atelier au public, en mars 1840, pour lui donner l'occasion de voir les deux toiles de grand format qu'il avait exécutées pour le ministère de l'Intérieur et qui allaient

collègues, tout en réactivant un ancien modèle : celui qu'avait initié Greuze, en utilisant contre l'Académie royale les arguments – la prééminence, en matière d'arts, du jugement du public sur celui des « experts » – qu'elle employait jadis pour faire pièce à la corporation.

A la mort de Louis XVIII, le directeur des Musées, « fonctionnaire indépendant et puissant »[104] en poste depuis dix ans, se trouve confronté à la création d'un corps intermédiaire entre lui et la Maison du Roi : si l'on en croit Marie-Claude Chaudonneret, toutefois, la nouvelle direction du département des beaux-arts est moins créée pour contrôler Forbin que pour « placer » le vicomte Sosthène de la Rochefoucauld, qui était le propre fils du ministre de la Maison du Roi, courtisan « ultra » proche de Charles X. Quoi qu'il en soit, Forbin doit désormais rendre des comptes à un homme manifestement désireux d'imposer sa volonté en matière artistique. La Rochefoucauld se fait remarquer dès sa première mesure, dont la maladresse contribue à le décrédibiliser auprès du monde de l'art : le très catholique nouveau directeur des beaux-arts donne, en effet, dès son arrivée en poste, l'ordre de masquer par une feuille de vigne la nudité de toutes les statues du musée et des jardins[105]. Plus généralement, Forbin et lui s'engagent dans un véritable bras de fer qui va durer jusqu'à la fin des années 1820 et « plus d'une fois, il n'hésita pas à passer outre les ordres, à contrer fermement les décisions de son supérieur hiérarchique, en invoquant son expérience. La Rochefoucauld ignorait tout du monde artistique, Forbin le lui dit avec fermeté. (…) Depuis 1816, Forbin était le véritable ordonnateur de la vie artistique et il entendait le rester. (…) De lettres en lettres, souvent journalières, de rapports en contre-rapports, qui n'ont rien de servile comme ceux de Denon, flatteurs pour l'Empereur, Forbin imposa sa volonté. Entêté et habile négociateur, il sut récupérer les œuvres de David, comme il sut imposer des acquisitions

être mises en place en un lieu où le public n'aurait plus accès (*Journal des Débats*, 22 mars 1840, p.4). Dans la tradition de ce qui se faisait au siècle précédent et avant que le Salon ne devienne annuel, la distance qui sépare une exposition de la suivante contraint les artistes à avoir recours à l'exposition individuelle, en publiant un avis dans la presse ou en faisant circuler la nouvelle par le bouche-à-oreille, en passant par le cercle des amis et des clients habituels. Il est donc difficile de retrouver la trace de ces expositions, qui se tiennent alors dans des lieux privés (ateliers, petites salles louées…) et sont d'autant plus publicisées (circulation de brochures, annonces dans les journaux…) que celui/celle qui les organise peut compter sur une renommée bien établie et/ou une certaine fortune personnelle. Les chances d'en retrouver la trace sont ainsi proportionnelles soit aux moyens investis pour annoncer leur tenue, soit à l'écho qu'elles ont pu susciter. Sur ce point, cf. Whiteley « Exhibitions of contemporary painting», *art. cit.*

[104] Chaudonneret, L'État et les artistes, op. cit., p. 24.

[105] A.M.N., A2, 21 septembre 1824. La « force d'inertie » de Forbin a cependant raison de cette mesure qui ne sera pas appliquée, puisque La Rochefoucauld en demande à nouveau l'exécution quatre ans plus tard, en réduisant ses exigences aux seules statues des jardins publics (Chaudonneret, *L'État et les artistes, op. cit.,* p. 24). Sur la politique artistique de La Rochefoucauld, cf. Waquet, *Les Fêtes royales sous la Restauration*, *op. cit.*

difficiles. Il sut finalement manœuvrer La Rochefoucauld »[106] dont l'architecte Fontaine, académicien et proche de Quatremère de Quincy, écrit, dans son journal, qu'il était, en fait, « facilement mené par ce qui l'entoure »[107]. La situation de Forbin montre bien la complexe imbrication des logiques alors mises en pratique par les responsables de l'organisation de l'espace de production artistique : vecteur d'hétéronomie comme représentant de l'État contre l'Académie des beaux-arts, le directeur des Musées s'impose néanmoins comme un défenseur de la spécificité et de l'autonomie du monde de l'art face à La Rochefoucauld, néophyte et membre des réseaux de sociabilité proches du pouvoir les plus conservateurs (c'est-à-dire partisans de la réaffirmation du pouvoir royal contre les dernières survivances de la Révolution).

Il est néanmoins un point sur lequel le directeur des beaux-arts parvient à tenir tête au directeur des Musées : face aux critiques dont Forbin a été la cible aux Salons précédents[108], La Rochefoucauld décide de changer un certain nombre de règles dans les modes de sélection des œuvres par le jury. Il impose d'abord la présence et l'assiduité de tous les membres du jury, probablement conscient du pouvoir qu'avait pris le directeur des Musées dans la constitution de l'exposition[109]. En outre, alors que se prépare le Salon de 1827, il réclame du jury la plus grande sévérité, conseillant à ses membres de « repousser impitoyablement » les ouvrages médiocres, en particulier ceux « *d*e femmes et d'amateurs »[110]. La Rochefoucauld considère, en effet, ces deux catégories dont il estime que trop de place leur était accordée au Salon, comme les principales responsables du déclin supposé de l'École nationale, alors plongée dans un désarroi que la critique commence à interpréter selon une grille de lecture (la « bataille romantique ») importée du champ littéraire, comme nous le verrons. Par « amateur », La Rochefoucauld entend, peut-on supposer, les artistes dits « sans maître », formés en dehors des circuits légitimes (ateliers privés d'artistes reconnu·e·s ou École des Beaux-Arts – nous y reviendrons). En recommandant de

---

[106] Chaudonneret, *Ibid.* L'auteur fait allusion ici aux acquisitions de plusieurs œuvres de David (dont *Les Sabines*), régicide exilé, que Forbin est parvenu à imposer à l'administration de Charles X, ainsi que de l'achat du *Radeau de la Méduse*, œuvre critique de la Restauration que Géricault avait exposée en 1819 comme on l'a vu. De même, Elisabeth A. Fraser (cf. Fraser. « Uncivil Alliances », *art. cit.*) a étudié le bras de fer engagé entre La Rochefoucauld et Forbin à propos de l'acquisition d'un certain nombre de toiles du jeune Delacroix, ami personnel du directeur des Musées – bras de fer dont sort victorieux Forbin.

[107] P.-F. L. Fontaine, *Journal (1799-1853)*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1987, t. 2, p.680.

[108] Dès le Salon de 1822, le directeur des Musées avait commencé à faire l'objet de vives critiques dans une partie de la presse de l'époque pour ses complaisances supposées (et, il est vrai, largement avérées) envers les peintres que l'on disait alors de la « Nouvelle École », Delacroix en premier lieu. Nous y reviendrons, ainsi que sur le rôle de la critique, dans la chapitre suivant.

[109] Chaudonneret, L'État et les artistes, op. cit., p.60.

[110] A.M.N., X Salon 1827, 31 août et 5 septembre 1827.

repousser cette population d'autodidactes (dont les statistiques effectuées sur les registres du Salon nous apprennent néanmoins qu'ils sont, en fait, fort peu nombreux), le directeur des beaux-arts relaie ici une opinion portée, notamment, par Quatremère de Quincy (dont il est probable que, comme royaliste fidèle et secrétaire perpétuel de l'Académie, il connaisse bien La Rochefoucauld). Pour ce dernier, en effet, le respect des principes de la formation traditionnelle, qui repose sur le travail intensif du dessin et sur la copie des maîtres de l'Antiquité et de la Renaissance classique, reste le seul moyen de préserver l'unité et l'excellence de l'École nationale[111]. Les artistes formés en dehors de ces principes sont donc accusés de produire un art médiocre, de déstabiliser les modèles classiques et de fournir de mauvais exemples aux plus jeunes : l'impression générale de « dilution » de l'art national, dont nous verrons qu'elle est due à d'autres facteurs, est donc liée à la crainte d'un trop grand nombre d'autodidactes au Salon. Il nous semble que les femmes sont associées à cette population par La Rochefoucauld pour deux raisons : d'une part, le dessin constituant une partie importante de l'éducation des jeunes filles, il est possible que le directeur des beaux-arts redoute l'arrivée, dans le groupe des « amateurs », de quelque dessinatrice ne concevant la peinture comme un art d'agrément ; d'autre part, les femmes ne sont pas autorisées à suivre les enseignements de l'École des Beaux-Arts, ce qui, en partant du principe que la formation académique n'est délivrée qu'à cet endroit, laisse supposer que toute artiste femme relève, par défaut, de la catégorie des amateurs[112]. La reprise en main du jury, initiée par La Rochefoucauld contre l'influence de Forbin, doit donc être replacée dans le contexte de la concurrence de ce dernier avec l'Académie – la lutte contre le directeur des Musées provoquant une sorte d'alliance *a priori* improbable entre le représentant du pouvoir temporel dans le monde de l'art et les partisans de son autonomie institutionnelle.

Le résultat des recommandations du directeur des beaux-arts porte ses fruits : le taux de refus est multiplié par deux à l'exposition de 1827. Près d'un artiste sur deux est refusé au seuil de l'exposition, un des taux les plus élevés de l'histoire du Salon. Surtout, le taux de féminisation de l'exposition, qui avait frôlé les 15% cinq ans auparavant, tombe à nouveau à 10%, c'est-à-dire au niveau le plus bas depuis les Salons révolutionnaires, lorsque les plasticiennes étaient quatre fois moins nombreuses à se présenter à l'exposition. Les jurés ont donc, manifestement, parfaitement

---

[111] Le second chapitre de cette partie est consacré à la formation des artistes.

[112] Nous verrons cependant que les lieux de l'enseignement académique se sont multipliés à l'époque : or, les ateliers privés (dont les femmes ne sont pas exclues) sont devenus les principaux lieux de formation pour les artistes de cette époque. Toutefois, il est évidemment difficile, pour un académicien attaché à la prééminence de la formation classique tel que Quatremère de Quincy, d'admettre officiellement que l'École des Beaux-Arts n'a plus le monopole de l'enseignement. Nous reviendrons sur ces questions dans le chapitre suivant.

suivi les consignes de La Rochefoucauld sur ce point. Cette sévérité nouvelle, toutefois, n'a évidemment pas de quoi rassurer les artistes : avant même l'ouverture du Salon, des rumeurs extravagantes avaient circulé sur le nombre des refusés (plus de 4700 refus selon certains !) : le Salon de 1827 est marqué par un véritable déchaînement de la critique, alimentée par le ressentiment des presque 500 artistes refusé·e·s[113]. La polémique conduit rapidement le très orléaniste Charles de Farcy, directeur du *Journal des Artistes,* à réclamer une « exposition supplémentaire » afin de présenter les ouvrages non admis au Salon, arguant de l'aveuglement d'un jury « perverti » par l'esthétique de la « Nouvelle École » (l'allusion à Forbin est claire) et de la nécessité de faire appel au jugement du public[114]. C'est un marchand qui répond à l'appel et l'exposition est organisée à la Galerie Lebrun, mais son succès est mitigé : le public y est rare et les critiques la décrivent comme dénuée d'intérêt – preuve même, selon eux, que les choix du jury étaient finalement les bons. Sans surprise, seul le *Journal des artistes* applaudit l'initiative, sans toutefois commenter les toiles qu'on pouvait y voir, car, comme le note très justement M.-C. Chaudonneret, « plus que les œuvres exposées, ce qui intéressait davantage le *Journal des artistes*, c'était la possibilité d'une alternative au Salon »[115].

La Galerie Lebrun s'est alors probablement portée volontaire pour monter ce « Salon des refusés » de 1827, en raison du succès qu'avait emporté, l'année précédente, l'exposition caritative organisée dans ses locaux « au profit des Grecs »[116]. A ce moment, en effet, le dernier Salon

---

[113] Le nombre de candidat·e·s au Salon cette année-là est pourtant d'environ 1200. Sur ces rumeurs, voir Chaudonneret, *Ibid.*, p. 61. Le souvenir de la polémique suscitée par l'exposition de 1827 est demeuré si vif qu'il est à l'origine de son association avec la naissance du romantisme en peinture, l'exposition, cette année, de *La Mort de Sardanapale* étant généralement considérée, comme l'équivalent, pour les beaux-arts de la « Bataille d'Hernani » pour la littérature. Cette association, qui est toujours valable dans la tradition historiographique (cf. E. Bouillo *Le Salon de 1827, classique ou romantique ?,* Rennes, PUR, 2009), nous semble quelque peu fallacieuse. Nous reviendrons sur la place de ce Salon et aux positions de la critique un peu plus loin.

[114] *Journal des artistes,* 16 décembre 1827, p.793. Voir aussi Chaudonneret, *Ibid.,* p. 110.

[115] Chaudonneret, *Ibid.*

[116] *Explication des ouvrages de peinture exposés au profit des Grecs, galerie Lebrun,* Paris, 1826. Les Grecs sont alors, en effet, en lutte contre les Turcs pour leur indépendance. La cause grecque, portée dans toute l'Europe par les comités philhellènes fondées au début des années 1820, est rapidement extrêmement populaire. Après la mort de Byron à Missolonghi en 1824, la cause grecque devient un important motif d'inspiration pour la jeunesse romantique, qui est encore profondément divisée entre une tendance « ultra », catholique et royaliste, une tendance « libérale ». Ainsi, chaque tendance retrouve dans la cause grecque l'occasion de défendre ses valeurs : tandis que les romantiques catholiques considèrent l'insurrection grecque comme une résurgence des croisades et une lutte du christianisme contre l'Islam, les romantiques libéraux y voient avant tout la guerre des héritiers de la Révolution française contre le despotisme (Bénichou, *Romantismes français, op. cit.*).

remontait à 1824 et le mécontentement des artistes, qui se sentaient abandonnés par le pouvoir, avait pu trouver un exutoire dans cette manifestation. Les « grands noms » y sont présents : David et Girodet, morts depuis peu, Gérard, Gros, Horace Vernet, Hortense Haudebourt-Lescot, et beaucoup de jeunes artistes qui s'étaient fait remarquer au cours des Salons précédents : Ary Scheffer, Delacroix, Louis Boulanger, Sigalon, etc. En réalité peu d'œuvres inédites y figuraient et, surtout, la plupart des créations présentées là pour la première fois, le furent à nouveau au Salon officiel, l'année suivante. Ceci montre bien qu'aucun artiste n'est alors prêt à réserver l'exclusivité de ses productions à une exposition « privée », donc liée à des intérêts commerciaux évidents : le Salon reste l'espace le plus légitime. De toute évidence, l'intention du directeur de la Galerie Lebrun, Charles Paillet, n'est manifestement pas d'abriter une réelle alternative au Salon dans ses locaux (c'est-à-dire de réserver cet espace à la création contemporaine), puisque quelques tableaux anciens, prêtés par des collectionneurs renommés, sont également exposés en 1826, dans le double objectif, peut-on supposer, de faire honneur aux collections de ses clients les plus assidus, et de séduire un public que l'exhibition de tableaux généralement cachés à leur vue ne pouvait qu'attirer. Le succès de l'« Exposition au profit des Grecs » n'est pas répété l'année suivante, avec l'exposition des œuvres refusées, qui met alors Paillet dans la place – intenable, tant le déséquilibre des forces est flagrant – de concurrent direct du Salon. L'échec de 1827 ne refroidit pas pour autant le marchand : il tente à nouveau l'expérience de l'exposition caritative en 1829, cette fois « au profit de la Caisse ouverte pour l'extinction de la mendicité », tout en affichant l'ambition de rendre cet événement annuel ou bisannuel[117]. Mais autant les toiles de jeunes artistes en quête de clientèle affluent alors à la Galerie Lebrun, autant les toiles d'artistes reconnu·e·s. Conséquence de l'absence de ces derniers, manquent à l'appel les prêts de collectionneurs sont également rares, contrairement à l'exposition de 1826. Aussi

[117] Journal des Artistes, 25 août 1829 et Explication des ouvrages de peinture et sculpture exposés au profit de la caisse ouverte pour l'extinction de la mendicité, Galerie Lebrun [1829]. Les années 1820 sont le moment où émerge véritablement la « question sociale » comme préoccupation à la fois économique, juridique et politique (cf. G. Procacci, Gouverner la misère. La question sociale en France, 1789-1848, Paris, Seuil, 1993) L'année de l'exposition de la Galerie Lebrun, une grande enquête sur la pauvreté en France est lancée à l'initiative du préfet du Nord, Alban de Villeneuve-Bargemont, afin de rassembler des chiffres sur l'étendue de l'indigence à l'échelle nationale (A. de Villeneuve-Bargemont, Économie politique chrétienne ou recherches sur la nature et les causes du paupérisme en France et en Europe, et sur les moyens de le soulager et de le prévenir, Paris, Paulin, 1834, 4 vol.). Sur les résultats de cette enquête, cf. S. Muckensturm, « La quantification d'un phénomène social : l'indigence en France dans la première moitié du XIXe siècle (1790-1850) », Histoire, économie et société, vol. 19, n°3, 2000, pp. 345-360.

l'événement revêt-il peu d'intérêt pour le public, davantage attiré par les « grands noms » du présent ou du passé, que par la découverte de jeunes talents. Le projet de Paillet fait long feu[118].

Le marché de l'art vivant dans la première moitié du XIXe siècle : une succursale du Salon ?

Le *Bottin du commerce* de Paris recense 37 marchands d'art en 1821. La plupart d'entre eux proposent des tableaux (anciens et modernes) à louer ou à vendre, ainsi que divers articles de luxe, du mobilier, etc. Leur nombre a presque doublé en 1850, mais les galeries commencent tout juste à se spécialiser dans l'art contemporain[119]. Ce qu'on appelle alors « l'art vivant » se vend alors, en effet, beaucoup moins cher et beaucoup moins bien que l'art « ancien », même si, dans ce domaine, les goûts – et, par conséquent, les prix – fluctuent largement durant la période, puisque l'on passe de « l'anticomanie » des dernières années du XVIIIe siècle à la mode des Primitifs italiens ou hollandais sous la Restauration, à laquelle succède la vogue de l'art espagnol durant la Monarchie de Juillet[120]. En raison de cette primauté de « l'ancien » sur le « moderne » au début du XIXe siècle, les marchands d'art (à l'instar de Jean-Baptiste Lebrun, le plus célèbre d'entre eux sous la Révolution) proposent généralement quelques tableaux d'artistes contemporains, au milieu d'une majorité de tableaux anciens (originaux ou copies, de différents formats), mais aussi de bibelots, de mobilier précieux, etc. dans la tradition des « marchands merciers » du siècle précédent[121].

Alphonse Giroux, ancien élève de David, peintre « raté » et restaurateur de tableaux d'église, est le premier à avoir l'idée, en 1809, d'organiser dans une galerie une exposition permanente uniquement composée de tableaux contemporains destinés à la vente. Pour orienter les acheteurs potentiels, il publie, en outre, un catalogue de ce fonds, régulièrement mis à jour et réédité, jusqu'à sa mort en 1830. D'abord spécialisés dans la vente de copies de tableaux religieux, Giroux, son épouse et sa fille ont étendu leur commerce aux toiles et aux dessins, anciens et contemporains, au point que les galeries de tableaux de la Maison Giroux sont devenues une sorte d'annexe du musée, pour les peintres en quête de modèles et d'objets d'étude[122]. Un peu plus tard, en 1824, une galerie spécialisée dans le paysage est fondée par le peintre anglais John

---

[118] Il est toutefois repris, six ans plus tard, par la Galerie Colbert cette fois, dont le propriétaire décide à son tour de mettre ses salles d'exposition à disposition des refusés du Salon de 1835 : il n'y eut, semble-t-il, qu'*un seul* artiste pour lui envoyer une œuvre. Il s'agit de Paul-Marc-Joseph Chenavard et l'œuvre qu'il envoya était un dessin (« Exposition de la Galerie Colbert », *L'Artiste,* IX, 1835, pp.138-141).

[119] Green, « Circuits of Production, Circuits of Consumption », *art. cit.*, p.30 et P. Vaisse, « Annexe sur l'image du marchand de tableaux pendant le XIXe siècle », *Romantisme*, vol. 13, n°40, 1983, pp. 77-86. La galerie de Paul Durand-Ruel, notamment, est ouverte en 1865, lorsqu'il reprend le commerce de fournitures pour les artistes que tenait son père (cf. L. Whiteley, « Accounting for Tastes », *Oxford Art Journa*l, vol. 2, Apr. 1979, pp. 25-28.)

[120] Haskell, *La Norme et le Caprice Redécouvertes en art : aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1993. Notons d'ailleurs que, paradoxalement, comme le montre notamment Haskell, le succès des œuvres du passé a fourni un revenu à bien des artistes « vivants », grâce à l'existence d'un important marché de pastiches et autres faux, parfois vendus bien plus cher que n'importe quel tableau contemporain

[121] Cf. note 110, p.74.

[122] Whiteley, « Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionniste », *Romantisme,* vol.13, n°40, 1983, p.67.

Arrowsmith, associé à l'amateur lyonnais Claude Schroth. Elle contribue à faire connaître Constable en France… avant de faire faillite deux ans plus tard. Par la suite, c'est un éditeur et marchand d'estampes, Henri Gaugain, qui ouvre, vers 1827, la Galerie (ou « musée ») Colbert dont il ambitionne de faire une rivale tant du Salon que du musée du Luxembourg. Mais, rencontrant peu de succès auprès du public et, par conséquent, auprès des artistes eux-mêmes, la Galerie Colbert et son exposition permanente périclitent progressivement au cours des années 1830. Il faut ensuite attendre 1838 pour que soit créée une nouvelle maison de commerce exposant en permanence de l'art contemporain : les Galeries de l'Agence générale artistique, plus connues sous le nom de « Bazar Bonne-Nouvelle », dont les quelques succès sont autant dus à son fonds de peintures Renaissance qu'aux œuvres d'artistes vivants. Enfin, d'autres établissements, plus modestes, se sont également lancés dans l'achat de toiles contemporaines sous la Restauration, à l'instar de l'encadreur-doreur Souty qui achète et vend épisodiquement des tableaux de 1826 à 1847, ou du peintre Duval-Lecamus qui, associé au critique Sazerac, organise une exposition permanente d'artistes vivants entre 1824 et 1826[123]. Parmi ces lieux de vente d'art contemporain, souvent polyvalents, la Maison Susse, commerce d'articles de fantaisie, se tourne en 1828 vers la vente d'art. Elle connaît un important succès, probablement parce que, contrairement à la Galerie Colbert ou au Bazar Bonne-Nouvelle, elle ne se présente pas comme une concurrente du Salon. Elle se spécialise néanmoins assez vite dans la production à grande échelle de petites statuettes en bronze, réalisées d'après les sculptures célèbres de l'époque et destinées à orner les dessus de cheminées.

En cette première moitié du XIXe siècle, le marché de l'art vivant reste donc embryonnaire, totalement dépendant du double rôle de « monstration » et de consécration du Salon. Pour les contemporains, « [a]cquérir au Salon permettait de ne pas trop se tromper »[124]. Ainsi, il n'est pas rare de voir figurer dans les catalogues des ventes de collections dans les années 1830 des mentions telles que « la majeure partie [des tableaux en vente] est sortie des expositions du Louvre » qui garantissent à la fois la valeur des œuvres et la sûreté du goût du collectionneur[125].

Dans la petite étude qu'il consacre au collectionneur Benjamin Delessert, en 1869 dans la *Gazette des Beaux-arts,* le directeur des Beaux-arts de la IIe République, Charles Blanc, explique que Delessert s'était spécialisé, durant la Restauration, dans l'acquisition de toiles de jeunes artistes au

---

[123] *Ibid.*, p.68

[124] Chaudonneret, « Collectionner l'art contemporain (1820-1840). L'exemple des banquiers », in M. Preti-Hamard et P. Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, PUR/INHA, 2005, p. 276

[125] Les marchands eux-mêmes accordent une grande importante à l'exposition : c'est dire à quel point le marché de l'art est encore, sous la Monarchie de Juillet, totalement « adossé » au Salon du Louvre. L'architecte Haudebourt écrit, ainsi, responsable de l'édition du livret de l'exposition, à propos des tableaux de son épouse, Hortense Haudebourt-Lescot, et demande que soit ajoutée une précision : « Mon cher Davin, (…) pourriez-vous, s'il en est encore temps, faire ajouter que le tableau de Marie de Clèves appartient à M. Schroth et celui de la Duchesse d'Angoulême à M.Ianna [?] Vous savez que les propriétaires marchands tiennent beaucoup à cette notice. » (A.M.N., série X Salon 1835, courrier de Haudebourt à Davin, s.d.) L'importance d'une exposition au Salon persiste jusque tard dans le siècle, y compris après que le marché aura pris assez d'importance pour promouvoir ses propres circuits d'exposition. Même dévaluée pour les artistes eux-mêmes, la participation au Salon reste en effet, pour une grande partie de la clientèle des artistes, une « valeur sûre », obligeant encore les peintres à jouer – pour ainsi dire – sur les deux tableaux. En témoigne, par exemple, l'opinion tout à fait lucide de Renoir sur la question : « Je viens tâcher de vous expliquer pourquoi j'envoie au Salon (…) Il y en a quatre-vingt mille qui n'achèteront même pas un nez si un peintre n'est pas au Salon. Voilà pourquoi j'envoie tous les ans deux portraits, si peu que ce soit (…) Mon envoi au Salon est tout commercial. » (Lettre à Durand-Ruel, mars 1881, cité dans Moulin, *Le marché de la peinture*, op. cit., p.28)

Salon, au fur et à mesure, écrit Blanc, que « la renommée les consacrait ». Ce principe est également appliqué par Isaac Péreire, un autre collectionneur-banquier, qui l'explique non sans un certain cynisme : « Moi, j'achète quelques modernes, parce qu'on est plus sûr [il fait référence aux problèmes d'attribution que posent les achats d'œuvres anciennes]. Et puis ça montera. Par exemple, nous avons fait une bonne affaire en achetant la Marguerite de Scheffer. Depuis il est mort ; ça vaut de l'argent maintenant. »[126]

Mais acquérir au Salon, c'est aussi, pour les grands bourgeois collectionneurs de l'époque, une manière de reproduire les valeurs aristocratiques traditionnelles en jouant un rôle de protecteurs de arts, au même titre et dans les mêmes conditions que la monarchie : « sous la Restauration et la Monarchie de Juillet, les acquisitions de peintures contemporaines pour les collections nationales se faisaient au Salon. Les collectionneurs en achetant également au Salon, se plaçaient sur le même plan que l'administration. »[127] Ce prestige est, en outre, redoublé lorsque les collectionneurs prêtent leurs acquisitions aux expositions caritatives dont nous avons parlé. Le collectionneur y apparaît effectivement comme un « mécène-philanthrope », comme on le voit dans le catalogue de la vente de 1834 des œuvres du banquier Jacques Laffitte (« Elles [les œuvres des peintres modernes] ont paru dans les exhibitions aux profits des indigents, privation momentanée dont M. Laffitte a toujours su faire le sacrifice comme dans toutes les occasions où l'obligeance et la générosité pouvaient se réclamer de lui ») ou dans la revue *L'Artiste,*également à propos de Laffitte (« Ce n'est point une vente ordinaire ; et au vif intérêt que cette belle collection inspire à tous les artistes se joint un autre intérêt non moins vif pour le généreux citoyen qui, après avoir longtemps prêté son noble patronage aux arts, se voit aujourd'hui obligé de leur demander des ressources pour réparer les désastres de sa fortune »)[128]. Dès lors, dans ce contexte, l'achat de tableaux au Salon peut prendre une coloration politique : ainsi lorsqu'en 1824, Laffitte, alors opposant orléaniste au régime de Charles X, achète dès les premiers jours du Salon la *Locuste* de Xavier Sigalon, grand format loué par plusieurs critiques (dont A. Thiers), il prend ostensiblement de vitesse l'administration qui n'avait pas encore fait paraître sa liste des propositions d'acquisitions. Cette motivation devait bien valoir, pour Laffitte, le prix investi dans cet achat (7000 francs) : le tableau lui-même n'intéressait probablement pas le banquier puisqu'il le rend à Sigalon, peu de temps après[129].

Si les lieux de vente d'art contemporain à Paris en ce début du XIXe siècle sont encore rares, c'est que, la plupart du temps, les artistes ont directement à faire aux acquéreurs ou aux commanditaires, privés ou publics – notamment dans la mesure où, de tous les genres picturaux, le plus pratiqué par les artistes est alors, précisément, celui que l'on ne peut, par définition, exercer *que* sur commande : le portrait[130]. Peu d'artistes ont alors recours aux « galeristes », dans l'acception moderne d'agents intermédiaires censés décharger les créateurs du souci de la vente de leurs œuvres, moyennant une commission lors de l'achat de celles-ci par des clients avec lesquels

---

[126] Cité in Chaudonneret, « Collectionner l'art contemporain », *art. cit.*, p. 276.

[127] *Ibid.*, p. 277.

[128] Les deux citations proviennent de Chaudonneret, *Ibid.*, pp.277-278.

[129] *Ibid.*, p. 278.

[130] Cette prééminence du portrait dans la pratique artistique sera réellement remise en cause par l'usage de la photographie, au cours de la seconde moitié du siècle (M. Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie,* Paris, Larousse, 2001 et P.-L. Roubert, *L'image sans qualités : Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie : 1839-1859*, Paris, Centre des monuments nationaux, 2006).

les artistes n'ont, dans ce cas, plus aucun lien direct[131]. Il est, en effet, impossible pour une telle profession de se développer à ce moment, en France, sur un marché de l'art dépendant si largement de l'exposition officielle : les galeries ne commenceront effectivement à avoir un rôle central qu'une fois le Salon réellement concurrencé par d'autres circuits d'exposition et de consécration, c'est-à-dire au cours du dernier tiers du XIXe siècle[132].

L'échec de ces tentatives d'exposition alternative nous permet de comprendre que les artistes trouvent alors, selon leur degré de consécration, des intérêts différents mais complémentaires à leur participation au Salon. Pour les plus renommé·e·s, en effet, le principal avantage du Salon reste le potentiel accès aux grandes commandes publiques. Pour la majorité des autres artistes, l'intérêt du Salon est d'abord fondé sur la proximité même des « grands noms » avec lesquels ils exposent sur un pied d'égalité et sur le prestige du cadre de l'exposition – le Louvre et ses collections, c'est-à-dire la tradition de l'École française – tout en bénéficiant de la légitimité assurée par leur sélection par le jury. Plus généralement, le Salon s'impose à la fois comme une vitrine de l'art national (pour le pouvoir), un espace de professionnalisation (pour les artistes) et une exposition de prestige (pour les académiciens et les artistes consacré·e·s). Or, si le Salon parvient à assurer tous ces rôles, cela n'est dû, nous semble-t-il, qu'à l'action du comte de Forbin, qui, grâce à l'autonomie et à l'autorité dont il bénéficie, est parvenu à mettre à profit sa triple position d'aristocrate au service de l'État, de peintre et d'académicien, pour maintenir un équilibre entre les différentes forces en présence. Cet équilibre est mis à mal dès la fin du règne de Charles X par la convergence d'intérêts du vicomte de la Rochefoucauld et des défenseurs de la tradition académique, contre le pouvoir et les choix du directeur des Musées, ce qui coïncide avec les premières critiques visant explicitement l'action du jury. La Révolution de juillet 1830 fournit un

---

[131] Parmi les artistes qui ont recours à de tels agents, on peut évoquer Lethière et Géricault, qui organisent des expositions personnelles en Angleterre au début des années 1820 grâce à l'aide d'agents commerciaux sur place (Lindsay*, Death of the Hero, op. cit.*, p.140). Rosa Bonheur qui, à partir du milieu des années 1850, travaille avec le marchand d'art (français installé à Londres) Ernest Gambart qui représente ses intérêts et vend ses œuvres sur les marchés américain et britannique. Sur ce personnage, éditeur d'estampes reconverti au négoce d'œuvres d'art à l'international, cf. P. Fletcher, « Creating the French Gallery: Ernest Gambart and the Rise of the Commercial Art Gallery in Mid-Victorian London », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 6, n°1, Spring 2007, art. en ligne : http://www.19thc-artworldwide.org/spring_07/articles/flet.shtml.

[132] Cf. notamment : H. et C. White, *La Carrière des peintres au XIXe siècle,* Paris, Flammarion, 1991 (1e éd. 1965) et D. Galenson et R. Jensen, « Careers and Canvases: The Rise of the Market for Modern Art in the Nineteenth Century », Working Paper, 2002, art. en ligne : http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=327149, ainsi que A. Quemin et R. Moulin, « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales ESC,* vol.48, n°6, 1993, pp.1421-1445.

contexte favorable à une réforme de son fonctionnement, mais l'équilibre semble définitivement rompu.

I – 2. 3. « Est-ce là ce qu'on est en droit d'attendre d'une exposition ? » : le jury contesté

Dans le domaine des beaux-arts, le nouveau régime de Louis-Philippe – tout en maintenant l'essentiel du personnel à son poste[133] – affiche le souci de prendre en compte les revendications portées, après le Salon de 1827, par les artistes et les critiques hostiles à la politique de l'administration de Charles X. Comme en 1791, le débat s'engage progressivement autour des moyens de réformer le fonctionnement du Salon[134]… mais dans quel sens ? un nouveau Salon « libre » et sans jury ? Un jury élu par les artistes ? Une exposition permanente, ouverte à tous et renouvelée tous les six mois ? Un jury de personnalités reconnues… mais nommées par qui ? Le problème, pour les hommes chargés de la réforme, est posé en ces termes : si l'État[135] décide de nommer les membres du jury, la situation rappellerait trop celle du régime précédent ; mais s'il accorde aux artistes le droit d'élire, pour chaque Salon, les membres du jury parmi leurs pairs, cela reviendrait à désengager définitivement l'État du processus de sélection des oeuvres. Face à cette impasse, Montalivet confie à la fois la responsabilité du jury d'admission au Salon et la question de la réforme de celui-ci à l'Académie des beaux-arts[136]. Le jury n'est donc ni élu ni nommé, mais composé des académiciens, *a priori* les plus légitimes pour imposer les critères et les modes de sélection des œuvres à l'exposition. Dans les faits, nous allons voir qu'à force de vouloir contenter tout le monde, cette solution ne satisfait en fait personne, et présente, en outre, l'inconvénient majeur de donner l'impression d'un retour en arrière institutionnel, en

---

[133] Forbin, dont l'autorité était devenue incontestable, est maintenu à son poste. Il est assisté depuis 1821 par Alphonse de Cailleux, secrétaire général des Musées, qui prend néanmoins de plus en plus de responsabilités au fur et à mesure que se dégrade la santé de son supérieur, jusqu'à exercer l'essentiel des charges du directeur des Musées dès le milieu des années 1830.

[134] Chaudonneret, *L'État et les artistes, op. cit.,* p. 64 *sqq*.

[135] Dans ce processus, l'État est alors représenté par le futur intendant général de la Liste civile, le comte de Montalivet. L'intendance de la Liste civile est l'administration qui remplace la Maison du Roi.

[136] L'Académie des beaux-arts concerne alors la peinture, l'architecture, la sculpture, la gravure et la composition musicale : des musiciens sont donc désormais habilités à effectuer les sélections à l'exposition. Les musiciens sont exclus du jury après 1833.

reproduisant plus ou moins ostensiblement le fonctionnement du système académique d'Ancien Régime.

Pourtant la réforme a, pour le moment, un écho assez réduit à la fois chez les artistes et chez les critiques, qui voient surtout le fait que, après la polémique de 1827, le nombre de refusés au Salon de 1831 diminue fortement. Et, même s'il augmente à nouveau au Salon suivant, on peut dire que les expositions de la première décennie de la Monarchie de Juillet restent marquées par une certaine stabilité : les refus touchent généralement entre 20 et 30% de la population des postulants (hommes et femmes), et les variations de ce pourcentage reflètent alors surtout les évolutions du nombre de candidats au Salon qui devient annuel à partir de 1833. Cette période se révèle, en outre, particulièrement favorable aux artistes femmes : le taux de féminisation des expositions ne cesse en effet d'augmenter de 1831 à 1839, atteignant le niveau record (près de 17%) des Salons du Consulat. Il faut pourtant noter que ces Salons (hors celui de 1836) sont également ceux où les plasticiennes sont beaucoup plus nettement touchées par les refus que leurs confrères : la tendance, inaugurée dans les derniers Salons de la Restauration, d'une plus grande sévérité du jury à l'encontre des femmes s'est maintenue avec le régime suivant. Toutefois, en raison d'une légère mais régulière augmentation du nombre de postulantes à l'exposition tout au long de la période, le fort taux de refus qu'elles subissent ne les empêche nullement d'être, comme on vient de le voir, proportionnellement plus nombreuses à l'exposition. Enfin, les plus fortes exigences du jury envers les plasticiennes ont une importante conséquence, que nous avons déjà évoquée : la sursélection des exposantes provoque, en effet, une spectaculaire augmentation du pourcentage de femmes parmi les médaillés. De 6% en 1827, les femmes constituent jusqu'à 23% des exposants distingués par une récompense au Salon en 1835. Paradoxalement, la décennie 1830 est donc une période particulièrement favorable pour les plasticiennes : certes, une postulante sur trois, ou sur deux selon les années, est refusée à chaque Salon, mais un exposant sur six et, surtout, un médaillé sur quatre est une femme[137].

Contrairement à ce qui se passe à la fin des années 1780, néanmoins, rares sont les critiques à relever la plus forte présence des plasticiennes au Salon. Lorsque c'est le cas, c'est souvent, à l'instar de Charles de Farcy, pour y voir un symptôme de l'état préoccupant de l'espace de production artistique. Il est ainsi l'un des seuls à établir un lien direct, en 1833, entre les dilemmes institutionnels qui caractérisent le monde de l'art après que la réforme de 1831 s'est révélée inefficace à résoudre le problème du statut à donner au Salon.

---

[137] Nous reviendrons sur ce point dans la troisième partie.

> « Que pouvait faire le jury (…) ?
> Devait-il, sur les 4000 objets présentés, ne prendre que le tiers ou le quart, s'appliquant à choisir toutes les œuvres vraiment belles, pour former une exposition capable d'augmenter la gloire de notre école, et refuser impitoyablement tout le reste ? Mais où est le mandat qui l'autorise à agir ainsi, et à *transformer l'exposition en un concours* ?
> D'un autre côté, devait-il adopter le parti de ne rien refuser que ce qui serait absolument mauvais ou contraire aux bienséances ? Mais où est la limite (…) [?] *Faut-il que quiconque s'intitule artiste, ait le droit d'exposer (…)* ? Faut-il que (…) hommes, femmes, enfants puissent encombrer le Louvre de leurs dessins, lavis et aquarelles ? Le livret contient 170 noms de dames ou demoiselles, parmi lesquelles un fort petit nombre sont artistes, et messieurs les membres du jury ne seront pas peu surpris d'apprendre que, parmi les demoiselles amateurs, plusieurs sont encore en pension… !
> En conscience, est-là ce qu'on est en droit d'attendre d'une exposition nationale au Louvre ! Nous n'ignorons pas la difficulté de sortir de cet état d'incertitude dont il résulte que le jury est également blâmé, en faisant ou en ne faisant pas, mais enfin il faudra qu'on en sorte. »[138]

Farcy pose successivement les inconvénients de chaque point de vue : une sélection trop sévère fait du Salon « un concours », mais une sélection trop laxiste enlève toute valeur à l'exposition et, par extension, à la profession d'artiste, en autorisant n'importe qui à présenter son travail au public – et en premier lieu, les « dames ou demoiselles ». L'allégation de Farcy, quant à l'âge des exposantes, est évidemment totalement fantaisiste : nous verrons ainsi dans la partie suivante que l'âge moyen des femmes à la première exposition est assez proche de celui des hommes et se situe, pour les artistes actives dans les années 1830, autour de 25 ans. De plus, s'il arrive que de très jeunes filles tentent effectivement leur chance au Salon, l'étude statistique des registres d'inscription au Salon montre qu'elles se retrouvent généralement dans la catégorie des postulant·e·s refusé·e·s. Si l'on suit la logique de Farcy, toutefois, ce n'est pas la présence *en soi* de femmes au Salon qui pose problème, mais leur âge – c'est-à-dire leur inexpérience et leur extériorité au monde de l'art professionnalisé – qui sert de révélateur des défauts de la sélection effectuée par le jury. L'étude de la critique montre, en réalité, que, lorsque les artistes femmes sont évoquées en tant que telles par les critiques (c'est-à-dire lorsque leur sexe est explicitement mentionné[139]), l'évocation des plasticiennes par les commentateurs des Salons se fait dans un cadre argumentatif qui reste extrêmement stable durant toute la période.

---

[138] F. [Farcy] « De l'institution et de l'application du jury pour l'exposition au Louvre », *Journal des Artistes*, 1e vol. n°14, 7 avril 1833, pp. 237-238. (Nous soulignons.)

[139] Ce n'est, en effet, pas toujours le cas. A aucun moment, par exemple, Stendhal ne revient sur le sexe des artistes femmes dont il mentionne les œuvres : « L'on ne fait nulle part en Europe la miniature comme en France ; les noms de MM. Saint, Augustin, et de Mlle Lizinska [*sic*] Rue (Mme de Mirbel), sont aussi connus à Vienne et à Berlin qu'à Paris… » (*Journal de Paris,* 29 novembre 1824), « En suivant les fenêtres de la galerie d'Apollon, où je cherchais en vain les peintures sur porcelaine de Mme Jaquotot, j'ai remarqué une admirable lithographie allemande de Oeri... » (*Ibid.*, 24 décembre 1824), « La dernière exposition a présenté un chef d'œuvre trop peu remarqué, c'est la *Christine à*

Les plasticiennes face à la critique :
continuités et paradoxes d'un discours normatif

En dépit des évolutions considérables que connaît la pratique de la critique d'art du début au milieu du XIXe siècle (sur lesquelles nous revenons un peu plus loin), on a une impression très nette de continuité lorsqu'on s'intéresse aux commentaires des productions de plasticiennes.

Pour étudier la réception critique des artistes femmes, nous avons choisi de dépouiller de manière exhaustive les comptes rendus parus dans la presse pour les Salons de 1806, 1827 et 1842, en nous aidant de la bibliographie établie par Neil McWilliam[140]. Outre ce relevé sélectif, nous avons consulté les critiques d'autres Salons, choisis aléatoirement sur la période, dans deux périodiques spécialisés (*Le Journal des artistes* et *L'Artiste*) et dans deux périodiques féminins (*Le Petit magasin des dames* et *Le Journal des dames et des modes*). Pour réduire la focale de la recherche, nous nous sommes particulièrement intéressés aux critiques portant sur les œuvres relevant des deux extrêmes de la hiérarchie des genres : la peinture d'histoire et la peinture de fleurs.

La critique tient un discours qui use davantage des « stéréotypes de genre » (qui ne sont pas forcément malveillants mais relèvent davantage de la naturalisation des différences sexuées et d'un certain paternalisme, conforme aux schèmes mentaux du premier XIXe siècle) que des « stéréotypes sexistes » (c'est-à-dire impliquant une infériorisation systématique des femmes en tant que telles)[141]. Globalement, les plasticiennes sont traitées avec un respect bienveillant, et les plus consacrées ont droit à des pages dithyrambiques comparables à celles de leurs confrères au même niveau de reconnaissance.

A partir de l'exemple de la réception des œuvres d'Angélique Mongez au cours de sa carrière au Salon (qui s'étale sur presque trente ans), nous avons établi une typologie des logiques argumentatives qui sont à l'œuvre dans la critique des productions des plasticiennes tout au long de la période. L'exemple de Mongez nous est apparu particulièrement intéressant dans la mesure où elle est alors une des seules peintres femmes d'histoire antique – un genre pictural prestigieux et (tant symboliquement que dans les effectifs de ses spécialistes) très « masculin ». Le décalage entre le genre pictural et le sexe de l'artiste ne laissant aucun critique indifférent, les critiques des tableaux de Mongez fournissent ainsi aux auteurs l'occasion de clarifier des logiques discursives qui, dans des cas moins singuliers, restent souvent implicites. Les commentaires sont donc généralement organisés selon trois registres argumentatifs qui peuvent, indifféremment, être le support d'éloges ou de réprobations.

Fontainebleau de Mlle de Fauveau. L'orgueil de la jeune reine, irrité par une sombre jalousie, résiste aux prières du malheureux Monaldeschi, son écuyer et son amant, qu'elle va faire assassiner… » (*Revue Trimestrielle,* n°3, juillet 1828). Cf. Stendhal, *Salons,* éd. par M. Reid et S. Guégan, Paris, Gallimard, 2002.

[140] N. McWilliam (ed.) A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration 1699-1827, Cambridge, Cambridge University Press, 1991 et A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic 1831-1851, Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

[141] V. Cossy, « Femmes et création littéraire au XIXe siècle ou comment réconcilier des contraires » in Fidecaro A., Lachat S. (eds.) *Profession : créatrice, La place des femmes dans le champ artistique.* Antipodes, Lausanne, 2007, pp. 49-72 et E. Showalter, *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing,* Princeton, Princeton Univ. Press, 1977) On peut citer, parmi ces articles, celui que publie le critique Léon Lagrange en 1860 à propos de la nécessité de cantonner chaque sexe dans les pratiques qui lui conviennent et qui se clôt sur l'idée qu'au fond, la présence des femmes dans les arts est globalement néfaste (« N'y a-t-il pas déjà des femmes peintres, et n'y en a-t-il pas déjà trop ? Allez au Louvre un jour d'étude ; ce ne sont que jupons perchés sur les échelles, ce ne sont que mains féminines brossant avec ardeur d'immenses toiles, dont le moindre inconvénient est de populariser les fadeurs du Guide et de Mignard, aux dépens des saines beautés de Raphaël et de Poussin. » (L. Lagrange, « Du rang des femmes dans les arts », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er octobre 1860, pp. 39-40).

Le premier axe argumentatif est celui de l'étonnement dans l'idée que « ce n'est pas mal pour une femme »[142]. Ce discours, *a priori* laudatif, peut être retourné en un appel à l'émulation, spécifiquement adressé aux hommes, les critiques leur faisant ainsi complaisamment remarquer qu'ils ont été surpassés par une femme[143].

Le deuxième axe relève du registre de la comparaison systématique – soit avec le maître de la peintre dont il est question, soit avec d'autres artistes *femmes*. Dans ce dernier cas, le but peut être d'établir une rivalité entre deux plasticiennes (comme dans le cas, évoqué en première partie, de Labille-Guiard et Vigée-Lebrun), ou de faire un commentaire global sur la production artistique des femmes[144]. Enfin, dans la comparaison aux œuvres du maître, l'argument, poussé à l'extrême, peut amener le critique à insinuer que l'artiste considérée n'est pas l'auteur de ses tableaux (ce soupçon, qui peut exister à l'état de rumeur, n'est toutefois, à notre connaissance, jamais explicite dans les critiques publiées au cours du premier XIXe siècle).

Le troisième axe se fonde sur le respect des bienséances, des convenances. Dans le cas de Mongez, la peinture du nu masculin – ou plutôt ce que l'on peut imaginer des études qu'elle a dû entreprendre dans ce but – suscite des commentaires de cet ordre. Nous n'avons toutefois rencontré aucun commentaire

---

[142] « Plusieurs femmes ont acquis une juste célébrité dans la peinture, mais jusqu'à Mme Mongez, aucune n'avait osé s'élever aux grandes compositions historiques. Elles demandent une force de tête et une persévérance dont peu d'hommes sont capables : mais tant de difficultés ne peuvent arrêter Mme Mongez, et déjà elle les a vaincues presque toutes. Il y a du nerf et de l'exécution dans son tableau de *Thésée et Pirithoüs*. » ([An.] *Mercure de France*, t.XXVI, n°272, 4 oct. 1806, p.26 *sqq.*) ; « L'exécution d'un tableau composé de plusieurs figures de grandes proportions, où dominent les parties les plus difficiles de l'art, est une tâche imposante pour un homme consommé dans la pratique de la peinture ; combien ne l'est-elle pas davantage pour un artiste d'un sexe délicat (…). Cependant le tableau de *La Mort d'Adonis* ne manque ni de nerf dans la pensée, ni de fermeté dans la touche, ni de vigueur dans le coloris. » Mongez a travaillé ici en « homme expérimenté » (C. Landon, *Annales du Musée et de l'École Moderne des Beaux-Art*s (Salon de 1810), p. 75 *sqq.*).

[143] « Nous n'avons encore rien dit des femmes dont les tableaux dans tous les genres ne sont pas le moindre ornement du Salon de cette année ; (…) elles forment pour ainsi dire, une école à part qui porte le caractère de leur sexe, et ce caractère est d'autant plus remarquable aujourd'hui que les défauts où il peut les faire tomber, la mollesse, le manque de chaleur, deviennent presque des qualités par l'excès des défauts opposés dans les ouvrages des hommes. Ainsi, après le tableau de M. Girodet, contemplez celui de Mlle Lorimier qui est voisin (…) ; vos yeux se reposent avec plaisir sur cette scène calme et intéressante, et vous oubliez aisément que la lumière qui l'éclaire est trop vive pour un souterrain, que les étoffes sont trop brillantes, vous donneriez tout le savoir dont l'homme vous accable pour les grâces dont la femme vous séduit. Comparez aux portraits de M. Ingres et à quelques autres celui de (…) Mme Benoit, celui de (…) Mlle Mayer et surtout ceux de (…) Mme Chaudet. Savoir et prétention d'un côté, vérité et grâces de l'autre ; à qui donnerez-vous la préférence ? » ([An.], *Le Publiciste,* « Salon de 1806 » in Collection Deloynes, t.XXXVIII, n°1051, p. 717 *sqq.*)

[144] Dans cette perspective, un tableau particulièrement réussi peut établir un précédent et être érigé en exemple par le commentateur (« Mme Mongez ayant eu le courage de l'entreprendre [*le genre de l'histoire antique*], et qui plus est de l'exécuter avec autant de perfection, doit exciter par son exemple, d'autres femmes à s'élancer dans une carrière qu'on avait cru jusqu'alors n'être réservée qu'aux hommes ; car c'est bien à tort qu'on suppose qu'elles doivent s'abstenir de peindre des tableaux d'histoire, quand celui dont nous parlons réfute si victorieusement cette fausse assertion. » (M. Ponce, *Le courrier français*, « Salon de 1806 », Collection Deloynes, t.XL, n°1061, p. 254 *sqq.*)

réellement offusqué : c'est plutôt le registre de la plaisanterie grivoise qui est mobilisé[145]. Le registre de la bienséance peut également être utilisé pour faire l'éloge du choix d'un sujet ou d'un genre pictural particulièrement adapté au sexe de l'artiste. La réception du *Jeanne de Navarre* d'Henriette Lorimier, au Salon de 1806, en est une illustration particulièrement claire, car ici ce sont à la fois le genre (le genre historique, qui exige finesse des détails et « vérité » des décors et des costumes.) et le sujet (il s'agit d'un sujet sentimental, historique et romanesque à la fois : une femme se recueille avec son fils devant le tombeau de son mari assassiné) qui conviennent parfaitement au sexe féminin[146].
Notons, enfin, que ces axes discursifs ne sont pas exclusifs les uns des autres. Ainsi, la critique par Jal des *Sept Chefs devant Thèbes*, le dernier tableau d'histoire antique exposé par Mongez en 1827, est un condensé paradoxal de tous ces registres. Le critique y reconnaît, en effet, dans un même mouvement, la maîtrise technique de Mongez, en même temps que les incapacités liées à sa nature sexuée, tout en analysant les préjugés dont ont toujours été victimes les femmes dans les beaux-arts[147].

---

[145] « En admirant le dessin et la composition de ce tableau, je n'ai pu m'empêcher de sourire de l'attention délicate de l'auteur, qui, quoiqu'ayant bien étudié le nu, ne fait voir ses héros que par le dos ; et certes ce n'est pas pour fuir, c'est pour combattre ! Un auteur masculin n'aurait jamais imaginé cette composition (…) le genre historique ne peut être l'apanage des femmes, arrêtées à chaque pas par les bienséances que commande leur sexe » (Jacques-Philippe Voiart, *Lettres impartiales sur l'exposition de 1806,* Paris, 1806, p. 19 *sqq.*) ; « Faites attention que ces messieurs sont tout nus, et qu'ils nous tournent le dos : on devine pourquoi… Cela fait honneur à la délicatesse du pinceau de Mme Mongez ; mais ne vaudrait-il pas mieux renoncer à un genre de tableaux où la bienséance vient contrarier trop souvent les plus heureuses conceptions ? » ([An.], *Arlequin au Muséum*, Paris, 1806, in Collection Deloynes, t.XXXVII, n°1029, p. 20 *sqq.*]

[146] « Mlle Lorimier a moins d'ambition : elle ne sort point des sujets gracieux où son sexe a naturellement tant d'avantage. Elle pense avec raison qu'il est tjs plus glorieux d'exceller, même dans un genre secondaire, et que le public aime mieux être touché des beautés d'un ouvrage, qu'étonné des difficultés qu'il présentait. » ([An.], *Mercure de France*, t.XXVI, n°272, 4 oct. 1806, p. 74 *sqq.*) ; « Jamais on n'a su réunir avec plus d'art dans une même figure les sentiments de l'admiration, de la douleur et de la tendresse. Si l'on excepte les chefs d'œuvres de l'antiquité, jamais dans aucun ouvrage de l'art on n'a vu la beauté encore embellie par l'heureux assemblage d'expressions plus vraies, plus douces et plus touchantes. On n'a jamais joint à une imagination brillante plus de jugement, plus de sagesse, plus de précision que l'auteur de ce tableau. » ([An.], *Annales des sciences, de la littérature et des arts,* « Salon de 1806 », in Collection Deloynes, t.XLI, n°1078, p. 64 *sqq.*) ; « Oui ce tableau jette notre âme / Dans un doux attendrissement, / Ah ! pour peindre aussi bien le sentiment / Il n'est que le cœur d'une femme. » [An.], *Arlequin au Muséum*, Paris, 1806, in Collection Deloynes, t.XXXVII, n°1029, p. 23) ; « Ce sujet attendrissant est traité avec simplicité et devait l'être par une femme. » (J.-P. Voiart, *Lettres impartiales*, *op. cit.*, p. 22).

[147] « Parce que Mme Mongez n'a peint ni des fleurs, ni des paysages, ni des scènes familières, parce qu'elle a représenté des héros et dessiné de grandes académies, on n'a pas voulu croire à elle et on lui a donné un collaborateur [*i.e. David*]. (…) Les femmes sont bien à plaindre ! Si elles n'ont pas de talent, on triomphe de leur insuccès ; si elles en ont, on s'arrange pour le nier ou le leur contester ! (…) N'a-t-on pas répandu que M. de Chateaubriand a écrit les Nouvelles de Mme de Duras ? (…) Mme Mongez a répondu aux envieux ; David mort, elle a fait un tableau. Eh bien messieurs ! (…) Est-ce là David ? Non, c'est Mme Mongez qui imite avec soin, (…) ne pouvant créer spontanément. (…) Le choix du sujet imposait à l'artiste des difficultés qu'elle n'était pas capable de surmonter ; il fallait cette virilité poétique dont était pourvu Girodet pour entreprendre de représenter les vengeurs de Polynice (…) ; il fallait un crayon et une couleur plus énergiques qu'il n'est donné à une femme de les avoir, pour grouper ces chefs irrités (…) [même si] à ne considérer l'ouvrage de Mme Mongez que sous le rapport de l'étude des

Au niveau symbolique, les genres picturaux et les techniques sont différemment sexués, en fonction de leur place dans la hiérarchie des genres : en haut de l'échelle, se trouvent les genres les plus virils et les plus intellectuels ; en bas, les plus mimétiques, qui sont aussi les plus féminins en raison de leur proximité à la Nature ou (dans le domaine technique) d'un maniement moins complexe[148]. Dès lors, dans le domaine de la peinture de fleurs, qui occupe le bas de l'échelle académique, on constate un renversement des logiques argumentatives des critiques. On a vu, en effet, avec les cas de Mongez et Lorimier, que les propriétés supposées du sexe de l'auteur sont souvent associées au tableau lui-même, les cas de décalage entre le « genre » (au sens de *gender*) du genre pictural et le sexe de l'artiste devenant problématiques. Ces décalages, toutefois, ne valent pas que pour les productions de femmes. Ainsi, dans le domaine de la peinture de fleurs – genre « féminin » s'il en est – ce sont les artistes hommes qui causent le décalage[149].
La persistance de ces registres discursifs extrêmement conventionnels semble étrange dans un domaine où les pratiques des plasticiennes le sont *a priori* beaucoup moins. L'explication de cette distance entre la réalité de la place des artistes femmes dans le monde de l'art et la très forte normativité sexuée de la majorité des commentaires de Salon, est à chercher, nous semble-t-il, du côté, d'une part, de la relative autonomie de l'espace de la critique d'art (nous y revenons un peu plus loin) et, d'autre part, du fait que les critiques proviennent, en majorité à partir des années 1820, du champ littéraire, où les femmes sont loin de bénéficier de conditions aussi favorables que dans le monde de l'art[150].

Après une réforme qui n'avait résolu aucun problème, le Salon, désormais annuel, continue de fonctionner sur le même mode, avec un jury qui alterne sévérité et indulgence, et des commentateurs qui, en réaction, s'indignent alternativement soit d'un trop grand nombre d'œuvres rejetées, soit de jurés trop complaisants. L'existence de cycle où se succèdent taux de refus faibles, puis forts est notamment liée au caractère désormais annuel du Salon, l'effet du nombre de refusés à une exposition se répercute avec beaucoup plus de force au Salon suivant lorsque celui-ci a lieu un an après, plutôt que lorsqu'il avait lieu deux ou trois ans plus tard. Ainsi, dès que le jury semble un tant soit peu clément, une sorte d'« appel d'air » se produit au Salon

---

figures, on doit reconnaître qu'il y a un mérite réel. » (A. Jal, *Esquisses, croquis, pochades, ou, Tout ce qu'on voudra, sur le Salon de 1827*, Paris, A. Dupont, 1828, p. 268 *sqq.*).

[148] Ainsi, l'aquarelle et le pastel conviennent aux femmes parce que ce sont des « genres légers et faciles, sortes de transitions toutes naturelles entre le dessin et la véritable peinture [*i.e.* la peinture à l'huile] » (*L'Artiste,* vol.7, 1841, p.347)

[149] « Mlle Journet s'est inspirée des principes de ces grands artistes [*viennent d'être évoqués Raphaël, Rubens, Titien et le Caravage*] ; sa peinture **énergique** et **puissante** ne leur cède guère pour la **largeur** de l'exécution et la **vigueur** de l'effet ; elle se distingue surtout par une finesse de ton, une **vérité** de couleur et une **précision** de forme vraiment extraordinaires (…). Mlle Journet a depuis longtemps fait ses preuves, et quoique cet ouvrage ne soit pas tout ce que nous sommes en droit d'attendre d'elle, il n'en est pas moins digne de son beau talent. Dans un genre tout différent, la peinture de M. Béranger n'est pas moins recommandable : c'est d'abord ce **délicieux petit** tableau de nature morte (…) dont nous ne saurions assez louer le **précieux** fini et **l'exquise délicatesse**. (…) Les tableaux de M. Chazal sont travaillés avec **soin**, **minutieusement** rendus, mais ils manquent de vigueur, d'énergie et de caractère ; cet artiste ne nous semble pas assez comprendre la distance qui sépare une œuvre d'art d'une œuvre de **patience**. Les deux roses de Mlle Pilon sont de beaucoup préférables. » ([An.], *L'Artiste,* 3e série, t. I, 1842, p. 523. Nous soulignons.)

[150] Voir, par exemple, C. Planté *La Petite sœur de Balzac,* Paris, Seuil, 1989.

suivant : bien des artistes, espérant profiter de son apparente bienveillance, décident alors de tenter leur chance, ce qui se traduit par un accroissement – plus ou moins important – du nombre de candidats à l'exposition. Face à cet afflux, le jury, soucieux de maintenir à un niveau raisonnable la quantité d'œuvres présentées au Salon, se retrouve dans l'obligation d'opérer, cette fois, une sélection plus rigoureuse. Dès lors, dans la crainte de subir un refus, un certain nombre d'artistes, moins préparés que les autres, renoncent à se présenter à l'entrée de l'exposition qui suit, de sorte que le jury peut, à ce moment, apparaître un peu moins dur que l'année précédente. Et ainsi de suite… Ce cycle ne satisfaisant personne, les demandes de réformes non seulement continuent, mais se font, au cours des années 1840, de plus en plus insistantes, au fur et à mesure qu'elles se politisent, et que s'accroît le mécontentement à l'égard du régime de Louis-Philippe. Comme aux époques précédentes, cependant, le consensus est à peu près général dans le monde de l'art, sur la nécessité de réformer non seulement le fonctionnement du jury, mais aussi, plus largement, celui du Salon. Les pétitions et publications sur ce thème se multiplient, plus ou moins nombreuses et virulentes selon le taux de refusés à l'exposition, mais l'existence de l'un et de l'autre n'étant, toutefois, pas (encore) remise en cause.

Un jury conservateur
et inconséquent ?

Le mythe moderne qui perpétue l'image d'un jury semblable à une forteresse classique arc-boutée sur la prééminence ingriste de la « ligne » contre la subversion moderne de la « couleur », ne correspond pas à la réalité. Si le jury a pu être plus sévère lors de certains Salons, on ne peut affirmer, comme on le fait encore couramment, ni qu'il écartait toujours les mêmes artistes, ni que les refusés se recrutaient essentiellement chez les plus audacieux des « romantiques ». Ainsi, contrairement à la mythologie qui les entoure, beaucoup d'artistes « modernes » ont davantage exposé au Salon que bien des artistes reconnus et réputés « classiques »[151]. Andrée Sfeir-Semler a calculé, par exemple, que Delacroix avait exposé à 22 Salons, Théodore Rousseau (considéré encore comme l'archétype du peintre refusé) à 16, Chintreuil à 20 ou – plus tard – Courbet à 19, alors qu'un peintre n'expose que 9 fois en moyenne au cours de sa carrière[152]. Elle montre ainsi que, contre toute attente, les peintres que l'on considère aujourd'hui communément comme « d'avant-garde » présentent un nombre moyen d'expositions équivalent à celui des peintres médaillés, c'est-à-dire finalement un type de carrière plutôt normal (au sens de moyen pour un artiste reconnu).

En réalité, c'est l'absence de « ligne » claire du jury qui lui fut le plus souvent reprochée par les artistes et les commentateurs du Salon : alors que sa composition reste inchangée d'un Salon à l'autre, il n'est alors pas rare de voir telle toile repoussée une année et acceptée la suivante, ou tel artiste médaillé à un Salon,

[151] Fox, « Artists in the Modern State », *art. cit.*; Chaudonneret, *L'État et les artistes, op. cit.*, pp.61-67

[152] Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon* , op. cit., p.218

refusé peu après[153]. L'apparente incohérence de ces décisions est ainsi une preuve, pour les partisans d'une réforme du mode de sélection, sinon de l'incompétence des jurés, du moins des mauvaises conditions dans lesquelles se déroulent les délibérations[154]. Pour protester contre ce problème, quelques « grands noms » du monde de l'art (Decamps, Isabey, Ary Scheffer, Boulanger…) décident de boycotter le Salon, et dès 1836, plusieurs Académiciens refusent de participer au jury[155].

Au-delà du peu de temps dont disposent les jurés pour sélectionner les œuvres à exposer, on peut avancer deux hypothèses, non exclusives l'une de l'autre, pour expliquer cette apparente incohérence des choix du jury.

La première consiste à attribuer ces contradictions non à l'application d'une censure aussi violente qu'erratique, mais au contraire à la conscience du jury de ne pouvoir exposer *tous* les ouvrages envoyés par chacun des artistes, et par conséquent de devoir faire un choix parmi les tableaux proposés par un même auteur. Les aspirants à l'exposition tentent en effet, en toute logique, de multiplier leurs chances d'être sélectionnés en envoyant, chacun, le plus grand nombre de toiles – quitte à renvoyer des œuvres ayant déjà été proposées (et rejetées) les années précédentes. Le refus, par le jury, d'un ouvrage accepté l'année suivante ne serait donc pas dû à l'incompétence ou à l'inconstance des jurés, mais à la nécessité pour eux de faire un tri parmi les œuvres à exposer, choisissant de ne pas prendre tel tableau parce qu'il serait de moindre qualité que tel autre, tandis que, l'année suivante, il apparaîtrait meilleur que les autres tableaux proposés, cette année, par leur auteur.

Une seconde explication pourrait se rapporter à l'évolution des rapports de pouvoir au sein du jury lui-même. En effet, n'oublions pas que la majorité (sous la Restauration), puis la totalité (sous la Monarchie de Juillet) des membres du jury sont des artistes reconnus, ayant tous, par conséquent, un certain nombre de protégé·e·s, de rivaux, d'amitiés ou d'inimitiés dans un monde organisé selon la logique des « écoles », comme on va le voir. Il est donc aisé d'imaginer que, lors des sessions (en particulier après la mort de Forbin qui réglait souvent les conflits en imposant son opinion, comme en témoignent les procès-verbaux des délibérations), des négociations s'engagent entre les jurés, aboutissant à des compromis variables d'une année sur l'autre à propos des ouvrages présentés par un·e ami·e, un·e protégé·e ou un·e élève de tel ou tel d'entre eux.

Tandis qu'en 1839, le jury avait été relativement clément en ne refusant qu'un candidat sur quatre (24,4%), l'année suivante est, comme on peut s'en douter, marquée par une inflation du nombre de postulants au Salon. Plus de 1800 personnes, en effet, envoient des ouvrages pour l'exposition

---

[153] C'est le cas de l'*Antoine et Cléopâtre* de Jean Gigoux, refusé au Salon de 1837 puis accepté en 1838, ou de *La Destruction de Sodome* de Corot, refusée en 1843, acceptée en 1844. De même, Louis Boulanger, médaillé de première classe en 1836, voit sa très classique *Mort de Messaline* rejetée par le jury deux ans plus tard (Hauptman 1985, p.99 et 103).

[154] Les membres du jury ont environ deux semaines pour examiner tous les envois. En 1833 par exemple, 3318 ouvrages (tous genres et tous supports confondus, rangés selon leur ordre d'arrivée dans les bureaux du Louvre) doivent être passés en revue en dix jours. En 1840, ce sont 4000 œuvres que le jury doit examiner en quinze jours, c'est-à-dire une moyenne de « 270 par séance, soit 45 par heure » (Lemaire, *Histoire du Salon de peinture, op. cit.,* pp.95-97). Chaque œuvre donne lieu à un vote des membres présents, pour ou contre l'acceptation de l'œuvre ; s'il arrive que le nombre de voix « pour » et « contre » soit équivalent, l'œuvre est acceptée (Hauptman, « Juries, Protests » , art. cit., p.102).

[155] Ainsi, en 1843 par exemple, sur 34 membres du jury, 9 ne participent à aucune session. Cette abstention fut notamment violemment reprochée aux peintres Drolling, Hersent, Ingres et Vernet que la presse libérale comparait à Ponce Pilate se lavant les mains du sort du Christ. (Véron, *La légende des refusés, op. cit.,* p.127).

de 1840, soit 200 de plus que l'année précédente. Il s'agit d'un record : jamais, depuis que se tient le Salon, le nombre d'aspirants à l'exposition n'avait été aussi élevé. C'est donc près d'un candidat sur deux (44,4%) que décide de repousser le jury, sans doute encouragé dans ce choix par l'administration. Et, comme toujours depuis la Restauration, les femmes sont les premières touchées par l'augmentation du taux de refus : quasiment les deux tiers d'entre elles (57,7%) sont écartées de l'exposition, quand ce n'est le cas « que » de 40% de la population des postulants hommes. Il s'agit bien ici d'un autre record : jamais la différence de traitement entre les artistes selon leur sexe n'avait été aussi forte à l'entrée du Salon[156].

Or, dans son rapport officiel sur le Salon, le comte de Cailleux, qui ne participe donc plus au processus de sélection des œuvres depuis la réforme de 1831, justifie la vague de refus par la nécessité de préserver le double rôle du Salon, comme vitrine de l'art national et espace de reconnaissance d'une part, et comme « aiguillon » pédagogique pour les jeunes artistes d'autre part. Une sélection sévère à l'entrée de l'exposition reste effectivement, selon lui, le meilleur moyen de ne pas encourager les « fausses vocations » :

> J'ai déjà signalé dans mes rapports précédents cette successive augmentation dans le nombre des artistes ; elle n'avait jamais été aussi considérable que cette année ; la raison est facile à trouver : c'est que l'on ne s'adonne qu'aux genre faciles, que l'on néglige la véritable étude de l'art, et que même les artistes qui paraissent avoir une vocation réelle, se laissent entraîner dans la route de la facilité. Les arts sont devenus une des nécessités de l'époque ; chacun croit, en s'y adonnant, trouver des moyens d'existence (…) ; fort peu les cultivent dans l'intérêt réel de l'art. (…) Autrefois, un artiste ne se présentait au Salon que lorsqu'il était parvenu à se faire un nom dans les arts, et encore lorsqu'il éprouvait un refus, cherchait-il à le cacher. Aujourd'hui au contraire, tout le monde se présente indistinctement, l'écolier avec le maître, et si l'on éprouve un refus, on ne néglige pas tous les moyens de publicité : on dirait que l'on cherche à se faire honneur de sa médiocrité[157].

Cailleux semble ainsi s'être considérablement rapproché de la rhétorique académique. Convaincu que l'accroissement continu du nombre de candidats à l'exposition est un symptôme de la déliquescence dans laquelle sont tombés les arts en France, il reprend chaque année,

---

[156] Nous reviendrons un peu plus loin sur la question du taux différentiel de refus en fonction du sexe. Il nous semble probable que les acteurs du monde de l'art n'avaient alors pas réellement conscience de l'attitude différenciée des jurés à l'égard des œuvres de femmes ou d'hommes, et les jurés eux-mêmes n'agissaient probablement pas sciemment. Ainsi, Cailleux, dont les rapports à l'intendant général de la Liste civile sont remplis de décomptes et de commentaires extrêmement détaillés sur les Salons (nombre de postulants, de refusés, de médaillés, d'œuvres exposées, le tout trié par genre pictural), ne prend en compte le sexe des artistes ni dans ses calculs, ni dans ses commentaires.

[157] AMN, Série X Salon 1840, « Rapport à M. l'intendant général sur l'exposition de 1840 » par A. de Cailleux, pp.3-6.

inlassablement, le thème d'un nécessaire retour au « travail » et à « l'étude » d'artistes qui s'égarent dans ces « genres faciles » (i.e. le portrait, la scène de genre, le paysage…) qui se vendent bien et apportent une notoriété rapide :

> « Depuis quelques années, la science (…) est parvenue à simplifier ce qu'on pourrait appeler le mécanisme de l'art ; il en est naturellement résulté que l'imitation ou plutôt la reproduction matérielle des choses est devenue plus prompte et a, en quelque sorte, aplani les difficultés des premières études. Et à peine est-on parvenu à produire par un moyen quelconque, qu'on se croit autorisé à demander à l'art des moyens d'existence. (…)
> Les productions qui ont eu l'honneur de l'exposition sont malheureusement loin de prouver en faveur des études sérieuses ; (…) on pourrait presque dire que la plupart des œuvres ne sont que le résultat de la nécessité et non une inspiration de l'art, tout le métier et même le métier facile dont on abuse, s'y fait voir plutôt que le talent.
> Aussi, pour beaucoup de personnes qui prennent le nom d'artistes, l'art n'est autre chose qu'un métier qu'ils exercent sans aucune vocation, et auquel ils demandent, comme je l'ai déjà dit, des moyens d'existence. »[158]

.

Nous sommes désormais bien loin du discours que tenait Denon quarante ans auparavant : c'est que l'*agenda* de la direction des Musées a évolué. Il n'est plus question de stimuler un espace de production artistique déstabilisé par la Révolution, ni même, comme c'était le cas à l'arrivée de Forbin, de redonner de l'élan à un monde de l'art traumatisé par l'évacuation des œuvres du glorieux « musée universel » construit par Denon. La politique d'aide aux artistes mise en place depuis l'Empire et systématisée sous la Restauration a porté ses fruits : le nombre de postulant·e·s au Salon a triplé, passant de 437 en 1804, à 1226 en 1827, et il continue d'augmenter encore tout au long du règne de Louis-Philippe, franchissant la barre des 2000 en 1846. Le nombre d'œuvres proposées à la sélection du jury passe d'environ 700 au début de l'Empire à près de 5000 à la veille de la Révolution de 1848. Indéniablement, le monde de l'art vivant est plus dynamique que jamais, les aspirant·e·s au statut d'artistes sont en nombre toujours croissant, si bien que le souci de la direction des Musées s'est déplacé : il s'agit désormais surtout de canaliser cette gigantesque production d'art et de la diriger vers des objectifs nobles. Nous allons voir, en effet, que, depuis la fin de la Restauration, les commentateurs – administrateurs, critiques, artistes – constatent que, à l'instar de la hiérarchie des genres, l'École nationale s'est comme « diluée » entre les tendances esthétiques, les réseaux d'ateliers, les projets plus ou moins politisés de réforme du monde de l'art. Dans le cadre de cette perte de repères, Cailleux se retrouve à défendre des positions qui le rapprochent de celles des académiciens les plus attachés à la tradition[159]. Ce déplacement de la

---

[158] A.M.N., X Salon 1842, « Rapport… », pp. 6-8.

[159] Nous verrons, cependant, qu'en raison de la diversité des positions au sein de l'Académie, il est désormais impossible de la considérer comme un corps unifié et parlant d'une seule voix, comme c'était le cas durant le mandat

direction des Musées vers une défense de l'autonomie de l'art par des voies institutionnelles (l'Académie, le respect des principes pédagogiques traditionnels, etc.) doit ainsi être mis en parallèle avec deux phénomènes, liés à l'augmentation de la population des artistes. Le premier est la création, *en plus* de l'administration du directeur des Musées (qui se trouve concurrencé dans son rôle d'« ordonnateur des beaux-arts »), d'un département au sein du ministère de l'Intérieur spécifiquement destinée à la gestion des affaires artistiques (appelée « direction des beaux-arts »[160]), qui actualise l'hétéronomie du monde de l'art. Le second phénomène consiste dans l'émergence, sous l'effet de l'augmentation du taux de refus au Salon, d'une aspiration, pour une minorité d'artistes, à une autonomisation de l'art par le « jugement du public », c'est-à-dire par la suppression du jury et le recours à l'offre et à la demande – au marché – pour opérer une sélection qui serait la seule légitime, parce qu'elle ne serait pas biaisée par des considérations personnelles et des intérêts d'ateliers comme c'est le cas dans le jury, d'après les tenants de ce discours. Une telle position, qui n'est pas encore actualisée dans les pratiques en raison de l'absence d'un marché de l'art indépendant, est alors liée à la politisation et à la conversion au républicanisme ou au socialisme d'une fraction des artistes déçus par le régime de Louis-Philippe. Elle est ainsi exprimée par le peintre républicain Jeanron en 1833 :

> « L'exposition est le seul moyen de faire triompher l'art de la mode, en le tirant de la boutique pour l'exposer au grand jour parce que c'est seul moyen de renverser le monopole et d'établir la liberté et l'égalité dans les arts, parce qu'en fin l'exposition est (…) le grand tribunal où sont jugées les réputations faites, pour savoir si elles sont toujours dignes du commandement, et les réputations nouvelles qui font là leur premier pas dans l'avenir. On conçoit aisément que ceux-ci veuillent une exposition. »[161]

En effet, à une cause (la surpopulation des artistes et la baisse du niveau général) sur laquelle chacun s'accorde, les deux partis proposent deux remèdes absolument opposés. Tandis que Cailleux explique qu'il est nécessaire d'opérer la sélection la plus sévère possible afin de barrer la

---

de Quatremère de Quincy. Ainsi, les dissensions internes à l'Académie des beaux-arts sont telles à partir des années 1840 que c'est Cailleux qui, désormais, parle au nom des intérêts de cette instance.

[160] Cette direction des beaux-arts du ministère de l'Intérieur ne doit pas être confondue avec son homonyme de la Restauration, qui, de 1824 à 1830, dépend de la Maison du Roi et dont le titulaire était, comme nous l'avons vu, le vicomte de la Rochefoucauld. Après 1830, ce poste disparaît, avec la Maison du Roi (remplacée par l'Intendance générale de la Liste civile).

[161] « L'exposition. Ceux qui en veulent et ceux qui n'en veulent point. », *La Liberté,* janvier 1833, p.130, cité par J. Whiteley « Exhibitions of contemporary painting in London and Paris 1760-1860 », in F. Haskell (ed.) *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX,* Actes du congrès international d'histoire de l'art, Bologne, 1979, pp. 76-77.

route à la médiocrité, les artistes refusés réclament une réforme en profondeur voire l'abolition totale du jury afin de laisser l'évaluation des œuvres au seul public, au nom de l'effet paradoxal des refus qui encouragent les mauvais peintres et découragent les bons :

> [S]ans parler de l'artiste admis qui se croit toujours un talent, l'artiste refusé se regarde toujours comme victime d'une injustice ; le sentiment de l'injuste l'exalte et l'irrite, au lieu de l'abattre et de le décourager ; il persiste pendant plusieurs années à poursuivre une carrière pour laquelle il n'a qu'une fausse et trompeuse vocation ; et, quand il finit par connaître sa médiocrité, il est trop tard pour entreprendre une autre carrière. Tout au contraire, si dès ses premiers ouvrages il comparaissait devant le public, ce juge qu'on ne saurait récuser, le dédain, les rires moqueurs, les sarcasmes à brûle-pourpoint lui feraient connaître sa vraie valeur ; son amour-propre n'aurait plus de retraite, et bientôt il abandonnerait les beaux-arts pour une autre profession »[162].

Cette logique conduit ainsi, au moment du Salon de 1840, à l'organisation de la troisième tentative de « contre exposition » après les échecs de 1827 et de 1835. A nouveau, la fronde est menée par le *Journal des Artistes* dont le critique du Salon – Etienne Huard – appelle, tout au long du mois de mars, les artistes refusés à venir exposer dans les galeries du Bazar Bonne-Nouvelle[163]. Quelques mois plus tard, cependant, le *Journal* peut difficilement dissimuler un nouvel échec : malgré le large écho donné au scandale de la vague de refus subie par les candidats à l'exposition dans la presse d'alors, une trentaine d'œuvres seulement avaient été envoyées par des artistes refusés[164].

Après les débats virulents de 1840, le nombre de postulants au Salon s'est largement réduit l'année suivante : avec environ 1500 artistes qui tentent leur chance en 1841, le Salon avait d'emblée perdu 300 candidats. Le jury, en conséquence, semble beaucoup plus indulgent, mais si un artiste sur cinq seulement est refusé au seuil de l'exposition, l'écart entre les deux sexes (15% de refusés chez les hommes, 35% chez les femmes) se maintient au même niveau qu'en 1840. Le nombre de postulants augmente néanmoins au Salon suivant (1842), au point de dépasser

---

[162] Note publiée par l'assemblée des artistes dont les ouvrages n'ont pas été admis à l'exposition de 1840. Pétition adressée aux deux chambres. Selon Hauptman, « Juries, Protests », *art. cit.,* p.101), il s'agirait du « seul acte de solidarité entre les artistes refusés » de toute la première moitié du siècle.

[163] Rachetée en 1842 par Jacques-Joseph Techener (1802-1873), propriétaire d'une librairie qui était alors un haut-lieu du débat philosophico-littéraire, la Galerie artistique du Bazar Bonne-Nouvelle devient en peu de temps un espace d'exposition extrêmement populaire où sont surtout montrés des tableaux de maîtres du passé. Plus de 10 000 visiteurs se sont par exemple rendus à l'exposition Raphaël de 1842 (Hauptman, « Juries, Protests », *art. cit.*, p.105, n.106).

[164] *Le Journal des Artistes,* 7 juin 1840. Outre cette brève mention dans le *Journal des Artistes,* l'exposition semble être passée totalement inaperçue.

légèrement le record de 1840. Le taux de refusés augmente donc en proportion – mais surtout dans la population masculine, ce qui limite quelque peu la différence de traitement entre les sexes à ce Salon (35% de refusés chez les hommes, 44% chez les femmes) et contribue à remonter la part des plasticiennes à cette exposition. Avec 15% d'exposantes, ce Salon renoue avec les niveaux les plus bas de la décennie précédente. Pourtant, étonnamment, la presse et les artistes ne réagissent pas avec autant de vivacité que l'on aurait pu croire à l'augmentation drastique du nombre de refusés : la plupart des critiques insistent surtout sur l'impression de médiocrité générale qui se dégage de ces deux expositions.

Le Salon de 1843 marque néanmoins un retour de la polémique. Comme en 1827, avant même l'ouverture de l'exposition, des rumeurs se mettent à circuler, via la presse spécialisée (*Le Journal des Artistes,* toujours, mais aussi désormais *L'Artiste*) : le jury se serait, cette fois, montré plus cruel que jamais[165]. En fait, il y avait, dans ces bruits, une grande part de vérité, dans la mesure où, bien que le jury de 1842 se soit montré plus exigeant que l'année précédente, aucun scandale n'avait agité le monde de l'art susceptible de décourager quelques artistes de tenter leur chance au Salon suivant. L'exposition de 1843 compte donc autant de postulants que l'année précédente. Or, en repoussant la moitié de ces candidats (c'est le taux de refusés le plus fort de la période), le jury se montre particulièrement intransigeant. Avec 50% de refusés chez les hommes et 59% chez les femmes, l'écart entre les sexes, quoique toujours défavorable aux plasticiennes, se maintient à un niveau relativement bas. La sévérité des jurés est liée, nous semble-t-il, aux nouvelles méthodes de sélection depuis longtemps réclamées dans les pétitions et finalement mises en œuvre cette année-là. Pour organiser de manière plus rationnelle les sessions du jury, on avait effectivement décidé de ne plus présenter les œuvres aux jurés dans leur ordre d'arrivée, mais en fonction de leur genre ou de leur technique. Les portraits occupent ainsi deux sessions et demi, les paysages, les gravures, les peintures de fleurs une session chacun, etc. Or, le jury n'accepte plus les œuvres dans les mêmes proportions qu'auparavant, selon qu'elles relèvent d'un genre prestigieux ou non[166]. La conséquence principale de ce changement est que, en dehors de la onzième session

---

[165] Etienne Huard, le critique du *Journal des Artistes,* écrit ainsi que le jury comptait « plusieurs musiciens » (ce qui n'est, en réalité, plus le cas depuis dix ans) dont « un myope, presque aveugle » (*Journal des artistes,* 19 mars 1843, p.179), contribuant à mettre ainsi un peu plus d'huile sur un feu qui brûlait déjà fort bien parmi de jeunes artistes particulièrement anxieux. En 1843, le jury était composé de huit peintres (Abel de Pujol, Bidault, Blondel, Couder, Garnier, Granet, Heim et Picot), sept sculpteurs (Bosio, Cortot, Dumont, Nanteuil, Petitot, Pradier et Ramey), huit architectes (Caristie, Debret, Fontaine, Gauthier, Huvé, Lebas, Leclerc et Vaudoyer) et deux graveurs (Desnoyers et Galle).

[166] Hauptman, « Juries, Protests », *art. cit.*, p.102

(consacrée à la peinture d'histoire), le jury refuse systématiquement plus d'œuvres qu'il n'en admet[167].

Cette fois, la réaction hostile des critiques est immédiate et ne se limite pas au *Journal des Artistes*. Tandis que le critique Louis Peisse file la métaphore du meurtre (« Le jury a procédé cette fois par des exécutions en masse »[168]), le compte rendu du Salon de *L'Artiste* s'ouvre sur une gravure représentant des hommes pendus à un arbre[169]. Une nouvelle pétition est lancée, dont le ton semble plus résigné qu'en 1840 : les artistes, en effet, n'y demandent plus la suppression du jury, mais en appellent désespérément au Roi pour réparer les injustices dont ils s'estiment victimes. Dans son rapport, Cailleux prend, à nouveau, la défense du jury et de sa sévère sélection. Il répond à chaque argument avancé dans la pétition au Roi (signe qu'elle avait dû avoir une certaine résonance) et met en avant son petit nombre de signataires (143), qu'il rapporte aux 2000 peintres qu'il estime alors actifs à Paris[170]. Comme en 1840, le directeur des Musées exprime sa foi dans les principes pédagogiques et les valeurs traditionnelles du système académique. Aux réparations réclamées au Roi par les artistes refusés au nom de leur droit à exposer, bafoué selon eux par le jury, Cailleux répond qu'il est indispensable de distinguer la sélection à l'entrée du Salon, et le soutien financier de l'administration aux artistes démunis : « C'est à tort que l'on vient, dans cette occasion confondre encore la question d'art avec la question d'humanité »[171]. Mais surtout, dans une longue diatribe, le directeur des Musées s'attaque pour la première fois à la presse qui, parce qu'elle travaille, non à « l'intérêt de l'art » ou du public qu'il s'agirait d'informer, mais bien d'abord à son propre intérêt, joue un rôle néfaste, à force d'encourager les « fausses vocations », de miner la hiérarchie interne au monde de l'art et d'éreinter des exposant·e·s confirmé·e·s par simple désir de provocation.

> « Les ouvrages qui rendent compte des expositions sont devenus tellement nombreux qu'ils ne peuvent plus éclairer le public par une critique sage et dirigée dans l'intérêt de

---

[167] Les peintres d'histoire avaient-ils effectivement un meilleur niveau que leurs collègues ? Ou bien le jury (majoritairement constitué de peintres d'histoire) s'est-il montré particulièrement indulgent envers les peintres de cette catégorie (dont beaucoup, d'ailleurs, étaient leurs élèves) ? Toujours est-il que les deux tiers des tableaux d'histoire présentés furent admis à l'exposition de cette année, tandis qu'étaient rejetés les trois quarts des œuvres présentées dans la catégorie « aquarelles, lithographies, dessins et pastels » (catégorie la plus féminisée). Nous reviendrons sur la question des « choix » de spécialisations artistiques en fonction du sexe et des époques considérées, dans la troisième partie.

[168] La Revue des Deux Mondes, XIII, 1843, pp.85-109.

[169] *L'Artiste,* 3e série, III, 1843, p.193.

[170] A.M.N., X Salon 1843, « Rapport à M. l'intendant général de la Liste Civile sur l'exposition ».

[171] *Ibid.,* p.21.

> l'art : il n'est plus question que de prendre un parti plus ou moins piquant pour le compte rendu dont on se trouve chargé, et l'on s'attaque alors plus volontiers aux réputations déjà faites, (…), et l'on arrive à exalter l'élève (…) aux dépens du maître : on s'attache à présent à détruire les réputations anciennes pour en faire de nouvelles, et l'on n'a jamais manqué de dire dès l'ouverture du Salon que l'exposition précédente était bien supérieure. (…) Aussi grand nombre d'artistes dont la position est établie se refusent à remettre leur réputation en question et profitant alors de cette facilité que le public a toujours de regretter et de désirer ce qu'il ne voit pas, (…) préfèrent ne plus envoyer au Salon et ouvrir leurs ateliers à un public de leur choix. »[172]

Cailleux constate avec amertume que la critique est en train de devenir prescriptrice en matière d'appréciation d'art, et c'est selon lui, pour cette raison que le Salon, livré à des commentateurs qui défendent des intérêts différents de ceux des artistes (nous verrons qu'en cela, le directeur des Musées n'a pas tout à fait tort), perd progressivement son rôle d'exposition de prestige. Les artistes « dont la position est établie » n'ont plus intérêt à montrer leurs œuvres au Louvre et, explique Cailleux, privilégient désormais les expositions individuelles. Le Salon est en passe de n'être plus la vitrine glorieuse de l'École française, ce dont le directeur des Musées, en tant que responsable de l'exposition, ne peut que se désoler.

Or, parallèlement, il se trouve que le Salon n'est plus, non plus, l'espace de professionnalisation pour la majorité des artistes soumis·e·s à la constante menace du refus par le jury et une sélection drastique, perçue comme d'autant plus injustifiée qu'elle semble fluctuante dans ses critères. L'idée d'un Salon alternatif est donc à nouveau avancée, mais cette fois elle n'est plus portée par un seul journal, politiquement libéral, esthétiquement conservateur et traditionnellement hostile à la direction des Musées, comme le *Journal des Artistes* en 1827. C'est, en effet, le très officiel *Moniteur Universel* qui, au cours du printemps 1843, propose d'organiser un Salon des refusés[173]. L'idée est à nouveau reprise par Techener, le propriétaire de la Galerie artistique du Bazar Bonne-Nouvelle, qui propose aussitôt, par voie de presse, à tous les artistes refusés de lui envoyer leurs œuvres. Un mois plus tard, Techener ouvre son exposition, dont le prix d'entrée était reversé intégralement aux victimes du tremblement de terre de la Guadeloupe (qui avait tué 2000 personnes en quelques mois auparavant), renouant ainsi avec la tradition des « contre-expositions » caritatives[174]. L'effet de cette initiative charitable, censée attirer un public

---

[172] *Ibid.,* pp. 37-38.

[173] Fab. P. [Fabien Pillet] « Salon de 1843 », *Moniteur Universel,* 17 mars 1843, p.458.

[174] Le *Livret de l'exposition des tableaux modernes, sculptures, etc. au profit des habitants de la Guadeloupe* (Paris, 1843, Techener & Cie) recense 230 œuvres exposées par 125 artistes. Parmi eux, une trentaine n'avaient même pas tenté d'exposer au Salon cette année-là. Notons d'ailleurs, au passage, la diversité des opinions représentées dans cette exposition, qui prouve que, pour les artistes, cet événement n'avait alors rien de politique : le grand bénitier sculpté de Félicie de Fauveau (légitimiste en exil, qui n'avait rien proposé au Salon officiel – voir *supra,* sa biographie pp.286-289) y côtoie,

normalement peu porté – on l'a vu – vers ce type d'expositions, est cependant rapidement annulé par la tenue d'autres événements concurrents d'une toute autre envergure, à l'instar de la grande exposition-vente organisée, dans le même but (l'aide à la Guadeloupe), au Palais-Royal par le Roi lui-même, qui, du 27 au 30 avril 1843, attire près de 40 000 visiteurs par jour[175]. L'exposition de Techener n'a donc droit qu'à une seule mention dans la presse, où elle est ironiquement qualifiée par Fabien Pillet (celui-là même qui avait appelé à la tenue d'un Salon des refusés) de « galerie des réfugiés », tant l'exposition lui semblait dénuée d'intérêt[176].

Suivant son cycle habituel, après une année marquée par la polémique, le jury des Salons de 1844 et 1845 fait une sélection moins sévère et plus consensuelle parmi les œuvres envoyées, acceptant des toiles qui avaient été refusées les années précédentes. Le taux de refus décroît brutalement (26% chez les hommes, 30% chez les femmes en 1844) et la différence de traitement entre les deux sexes se réduit encore. On note, parallèlement, une brutale augmentation du nombre de plasticiennes candidates au Salon : de 118 en 1843, elles sont 192 à tenter leur chance au Salon suivant. Cet essor du nombre de femmes parmi les postulants associé à un taux de refus moins important conduit donc, logiquement, à une légère élévation de la part des exposantes qui frôle à nouveau les 15% au Salon de 1844.
Résultat de cette clémence du jury, le nombre de candidats au Salon grossit encore, franchissant le palier des 2000 individus aux derniers Salons de la monarchie de Juillet. Parallèlement, la part des refusés augmente à nouveau, mais sans atteindre le taux de 50% d'artistes repoussés qui avait provoqué la violente controverse de 1843. Le mécontentement continue pourtant à se diffuser dans la presse artistique et généraliste, tandis que l'affluence du public au Salon atteint des sommets[177]. La cohue au Salon est considérable, en particulier les jours où l'entrée est libre **[Ill. 45]**. La mixité sociale et l'affluence du public à l'exposition est, à ce moment, un motif récurrent dans la caricature et le dessin de presse. Les débats autour des réformes du Salon et, plus largement, du statut des artistes ont, par conséquent, une résonance indéniable y compris hors du monde de l'art lui-même. Pour Chantal Georgel, les prémices de la Révolution de 1848 dans les

---

en effet, *Le supplice du fouet,* une toile (refusée par le jury) représentant le supplice des esclaves noirs, inspirée au peintre Marcel Verdier par les livres du républicain Victor Schoelcher.

[175] Hauptman, « Juries, Protests », *art. cit.*, p.106. On ignore quelles ont été les œuvres exposées au Palais-Royal. Il est cependant probable, d'après les commentaires dans la presse (*Journal des débats,* 27 avril 1843, par exemple), qu'il s'agissait surtout d'œuvres du passé.

[176] *Moniteur Universel,* 15 mai 1843, p.1119.

[177] Le Salon de 1846 est visité par 1,2 millions de personnes en trois mois (Ivens, *Le peuple artiste, op. cit.,* p.41). Rappelons que la capitale compte alors environ 900 000 habitants (Pinkney, *Decisive Years in France, op. cit.,* p.91).

beaux-arts sont visibles dès le début des années 1840, à travers les controverses suscitées par les Salons qui entretiennent un « climat quasi insurrectionnel (…) au sein d'une large part de la communauté artistique »[178]. Les pétitions régulièrement portées devant le corps législatif, les débats au sein du monde de l'art relayés dans la presse, spécialisée ou non, donnent lieu à l'élaboration de plusieurs projets de réformes de l'espace de production artistique. L'enjeu de ces réformes apparaît d'autant plus important aux artistes que le système néo-académique, dans les formes qu'il a prises après la réforme ratée de 1831, ne satisfait personne. Nous allons voir que cette indétermination institutionnelle et, plus largement, professionnelle, se double, à partir des années 1820, d'un contexte d'indétermination esthétique durable qui contribue à exacerber les mécontentements. Nous venons de voir, en effet, que de vives tensions traversent alors l'espace de production artistique autour de la défense ou de la subversion (au nom de principes hétéronomes) de la *doxa* académique qui structure encore les mentalités, tout en étant contestée dans les pratiques, et autour de la question du statut et du rôle de l'exposition. Mais pour mieux saisir la portée de ces controverses, il va nous falloir revenir légèrement en arrière et quitter la socio-histoire des institutions, pour nous intéresser à l'évolution du monde de l'art dans son ensemble. De fait, à partir de la Restauration, alors qu'il est en train de se constituer en champ sous l'effet des rapports de force entre l'Académie, l'État et une partie des artistes qui aspirent au seul jugement du public, l'espace de production artistique est alors partagé entre l'influence de plusieurs chefs d'école qui se disputent l'héritage symbolique de David, sans qu'aucun ne parvienne réellement à prendre réellement le pas sur les autres. Or, dans ce monde multipolaire, nous allons voir qu'une logique d'écoles (*i.e.* les identités collectives des ateliers) commence alors à primer sur la logique d'École (nationale), qui structurait le monde de l'art depuis l'Ancien Régime. Nous nous intéresserons ensuite, dans le second chapitre de cette partie, à l'étude des conséquences de ce bouleversement pour la situation des plasticiennes, à travers l'analyse de la place centrale et des modalités que prend alors la formation artistique.

[178] Georgel, 1848, La République, op. cit., pp.16-17

I – 3. INDETERMINATION ESTHETIQUE ET IMPOSITION DE LA « BATAILLE ROMANTIQUE »

I – 3. 1. Un monde de l'art en pleine anomie

Sous l'Empire, l'atelier le plus couru demeure, comme vingt ans auparavant, celui de Jacques-Louis David. Pourtant, à soixante ans passés, le peintre des *Horaces* se trouve dans une situation tout à fait ambiguë : ne se mêlant plus de politique depuis Thermidor, David est néanmoins le favori du pouvoir, l'Empereur le nommant « Premier peintre » en 1804. Son rôle reste toutefois mineur, loin de la position de « dictateur des arts » qu'il avait pu occuper en 1792-1794. A l inverse, les artistes les plus influents et les plus impliqués dans l'élaboration de l'imagerie impériale sont les architectes Charles Percier et Pierre François Léonard Fontaine, ainsi que François Gérard et (surtout) Antoine Jean Gros, membres de la seconde génération de peintres issus de l'atelier de David, dans les dernières années de l'Ancien Régime. Membre de l'Institut, David se heurte, en outre, à l'ambition de Denon et à l'hostilité latente de ses confrères académiciens, qui continuent à le traiter avec un mélange de respect et de méfiance, soucieux de l'empêcher de retrouver son ancien pouvoir. Enfin, ses relations avec l'administration impériale s'avèrent difficiles : chargé de commandes conséquentes, le peintre dépasse les délais et réclame, des sommes toujours plus importantes qu'il n'obtient que rarement[179].

Pourtant, malgré la relative marginalisation qu'il subit auprès des instances dirigeantes des mondes politique et artistique, David demeure le maître le plus recherché et son atelier le lieu par excellence où apprendre le métier de peintre. Jusqu'à la chute de l'Empire, son atelier continue à se partager avec ceux de Regnault et (dans une moindre mesure) de Vincent, les futurs lauréats des Prix de Rome (Granger en 1800, Ingres en 1801, Odeveare en 1804, Langlois en 1809, Drölling en 1810, Abel de Pujol en 1811, Picot en 1813). Des élèves lui arrivent de l'Europe entière et le maître continue à entretenir avec certains d'entre eux des relations particulièrement fortes qui marquent ces artistes bien au-delà de leur période d'apprentissage, comme on l'a vu plus haut. Lieu d'effervescence esthétique au carrefour de différentes influences, l'atelier de David

---

[179] Les tensions de David avec la bureaucratie impériale sont telles que Barthélémy Jobert (notice « Jacques-Louis David », *Encyclopedia Universalis,* éd. en ligne) estime qu'elles « furent infiniment plus tendues que ne l'avaient été, sous Louis XVI, ses rapports avec la direction des bâtiments » Plusieurs de ses commandes (*L'Intronisation* et *L'arrivée à l'hôtel de ville* par exemple) sont d'ailleurs annulées. Voir Roberts, *Jacques-Louis David and Jean-Louis Prieur, op.cit.,* et Bordes, *David, Empire to Exile, op. cit.*

devient, dans les premières années du XIXe siècle, une sorte de laboratoire esthétique, où les tendances les plus nouvelles sont expérimentées – en dépit, d'ailleurs, d'une certaine désapprobation de la part du maître, plus que jamais soucieux de revenir à la simplicité grecque – depuis le retour à une « pureté archaïque de la ligne » mené par la secte des Barbus jusqu'à l'essor du goût pour les sujets médiévaux[180].

David domine donc toujours largement le monde de l'art : le prestige de son œuvre qui a durablement marqué les générations ayant connu la Révolution ainsi que la vitalité de son atelier et les succès de ses élèves au Prix de Rome, sous l'Empire semblent lui avoir en quelque sorte épargné les effets du vieillissement social qui touche alors ses collègues. En outre, la polémique provoquée par l'exposition payante des *Sabines* dans son atelier du Louvre, entre 1799 et 1805 le maintient au cœur de l'actualité artistique (cf. *supra* pp. 226-229). Au moment de la chute de Napoléon, il s'impose ainsi comme un chef d'autant plus incontestable pour l'École française que les académiciens de la même génération dont la reconnaissance est, comme pour David, autant fondée sur leur œuvre que sur leur rôle de pédagogue, ne peuvent rivaliser avec lui. François André Vincent, malade et affaibli depuis plusieurs années, meurt en 1816, à 70 ans. Jean-Baptiste Regnault, accaparé par quelques grandes commandes officielles et surtout par son rôle de professeur, produit de moins en moins sous l'Empire jusqu'à ne plus exposer du tout dans les années 1820[181]. Enfin, Guillaume Guillon-Lethière, qui a la double particularité d'être plus jeune d'une dizaine d'années et de ne pas avoir été consacré par une élection à l'Académie (et il ne le sera pas avant 1818, on l'a vu) comme les peintres que nous venons de citer, mais dont l'atelier avait pu, un temps, concurrencer ceux de ses aînés, est alors absent de Paris puisqu'il dirige l'Académie de France à Rome, où il reste jusqu'en 1817. Aussi, lorsque Louis XVIII prend pour la seconde fois, possession du trône de France en juillet 1815, et que David, ancien régicide et rallié aux Cent Jours, choisit de s'exiler, le monde de l'art subit la perte d'une véritable figure

---

[180] L'expression est de Barthélémy Jobert (*Ibid.).* Parallèlement à l'influence du Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir (un ami de longue date de David) et à la découverte de la peinture des Écoles du Nord alors ramenées par les armées révolutionnaires au Louvre, l'un des canaux essentiels de l'introduction du goût pour l'archéologie médiévale en France passe en effet par l'atelier de David, où entre Paillot de Montabert, le disciple de Seroux d'Agincourt qui pendant la période révolutionnaire avait préféré aller étudier le Moyen Âge en Italie (Bryson, *Tradition and Desire, op. cit.,* p.100). Les connaissances nouvelles ont pu inspirer les Barbus et ont surtout joué un rôle essentiel dans la formation du jeune Auguste de Forbin (cf. Chaudonneret, *Fleury Richard et Pierre Révoil, op. cit.* et sur le Musée des monuments français, cf. D. Poulot *Musée, nation, patrimoine (1789-1815),* Paris, Gallimard, 1997).

[181] Cf. Sells, *Jean-Baptiste Regnault, op. cit.* Regnault est, en outre, marginalisé par la fin de l'Empire puisque deux de ses trois fils, officiers dans la Grande Armée, ont selon toute probabilité combattu aux côtés de Napoléon pendant la campagne des Cent Jours.

tutélaire, au moment même du traumatisme du retour des œuvres spoliées[182]. Sans que sa structure institutionnelle ne subisse alors de réelles transformations, l'espace de production artistique entre dès lors dans une période de relative déstabilisation[183].

Les premières années de la Restauration sont en effet marquées par deux phénomènes qui, en se combinant, maintiennent le monde de l'art dans une longue période d'indétermination : d'une part, l'apparition « au grand jour » (pourrait-on dire) d'un certain nombre d'ateliers qui étaient jusque là restés dans l'ombre de ceux de David et des maîtres de l'Ancien Régime et, d'autre part, l'entrée massive des générations nées au tournant du siècle, dans le domaine culturel (essentiellement les lettres et les beaux-arts, la musique n'étant touchée que plus tard et de manière beaucoup plus limitée) – un phénomène dans lequel il faut voir le résultat du développement de la scolarisation des enfants des classes intermédiaires sous l'Empire[184]. L'essor

---

[182] De 1815 à sa mort, en 1824, David garde cependant une certaine influence sur le monde de l'art parisien, à travers une abondante correspondance avec les quelques amis et anciens élèves qui continuent à travailler pour lui à Paris. Parmi eux, la peintre Angélique Mongez a un rôle essentiel, en faisant notamment l'intermédiaire entre l'administration et le peintre exilé (cf. F. Desbuissons « A Ruin : Jacques Louis David's Sabines Women », *Art History,* vol.20, n°3, 2003, pp. 432-448). Très vite, le pouvoir fait savoir à David qu'il peut revenir en France, ce que le peintre refuse. Malgré tout, grâce à son ancien élève, le comte de Forbin, le peintre exilé figure en bonne place dans le nouveau musée de l'École française au Luxembourg, et l'État lui achète ses deux derniers tableaux de grand format : les *Sabines* et le *Léonidas* en 1819. De plus, David confie les élèves de son atelier à son ancien et plus fidèle disciple, Gros, qui n'accepte cette responsabilité que contraint, assailli par les suppliques des anciens élèves de David réclamant un nouveau maître. Dans les lettres qu'il envoie à David comme dans les discours qu'il tient à ses nouveaux étudiants, Gros, modeste à l'excès, ne cesse de se présenter comme un indigne remplaçant et n'assume d'ailleurs réellement la direction de l'atelier de son maître qu'en 1818. Cette année-là justement, deux élèves de l'atelier, Hesse et Coutan, obtiennent les deux premières places au concours du Prix de Rome : Gros écrit aussitôt à David pour le prier d'accepter cette « double couronne » qui, précise-t-il, lui revient de droit (O'Brien, *After the Revolution, op. cit.,* p.218). En 1820, cinq ans après l'exil du peintre des *Horaces,* Gros continue à demander à David la liste de sujets de compositions classiques à proposer à ses élèves – une demande à laquelle David répond plus que sèchement (*Ibid.,* p.220).

[183] Cet espace, qui est en train de se structurer en champ des beaux-arts, se trouve, vers 1815, dans une situation qui nous semble tout à fait similaire – *mutatis mutandis* – à celle du champ littéraire à la Libération tel que le décrit Gisèle Sapiro (*La Guerre des écrivains, op. cit.*), c'est-à-dire à la fois en cours de recomposition (on peut, dans les deux cas, parler de « reconstruction nationale ») et caractérisés par une certaine inertie (les institutions s'adaptant rapidement à la nouvelle donne politique). Delphine Naudier (*La Cause littéraire des femmes, op. cit.*, p. 139 *sqq.*) voit d'ailleurs dans cette situation « intermédiaire » du champ littéraire après 1945 une cause fondamentale de la féminisation de celui-ci dans les années 1950. Nous verrons que, sur ce point également, l'analogie fonctionne.

[184] Par classes intermédiaires, nous entendons les familles de la petite bourgeoisie urbaine qui ont pu tirer du commerce, de l'artisanat ou de la fonction publique un revenu suffisant pour permettre à leurs enfants

de la demande en matière de formation artistique associé à « l'appel d'air » provoqué par l'exil de David et par le vieillissement ou la mort des maîtres de sa génération, provoque par conséquent une brutale multipolarisation du monde de l'art : tous les ateliers qui prennent alors de l'ampleur se réclament de l'héritage symbolique de David, sans que l'un d'entre eux ne parvienne véritablement à l'emporter sur les autres. Enfin, il s'agit de replacer cet éclatement de l'École nationale dans le contexte de luttes internes autour de la force d'autonomie qu'incarne alors l'Académie dont la *doxa* reste une force notable de structuration des esprits dans le monde de l'art, tout en entrant en contradiction avec la politique de soutien à la création, mise en place par la direction des Musées qui fonctionne, quant à elle, sur une logique de « raison d'état ». La conjonction de ces différents facteurs a pour conséquence de placer le monde de l'art dans une situation d'anomie caractéristique de cette transformation progressive en champ.

Anomie
et autonomisation

Au début du XIXe siècle, l'espace de production artistique est confronté à deux systèmes à la fois idéologiques et esthétiques : le corpus normatif porté par l'Académie, dominant sur le plan symbolique dans la mesure où il structure encore le mode d'apprentissage artistique, est toutefois largement dominé sur le plan institutionnel puisque les fonds et les décisions proviennent de la direction des Musées, qui agit en fonction de l'idée que la vitalité et la diversité des beaux-arts sont le reflet de la prospérité du régime, c'est-à-dire sur une vision « utilitaire » de l'art administré selon la logique de la « raison d'État ». Néanmoins, l'effet de cette domination de logiques hétéronomes est tempérée par le fait que les responsables de l'application de cette politique dans le monde de l'art sont des artistes eux-mêmes, parfaits connaisseurs du monde de l'art et de la *doxa* académique. L'indétermination qui résulte de cette situation est, de plus, renforcée par l'absence d'un chef d'École susceptible de succéder à David. Dans ce contexte, les artistes sont alors confrontés à deux ensembles de règles contradictoires, dont l'un tend vers une autonomie du monde de l'art (à travers l'institution académique et le respect d'un certain conservatisme technique et esthétique, qui a été, à cette époque, généralement intériorisé par les artistes lors de leur formation), et l'autre vers son hétéronomie (incarnée par l'investissement important de l'État en termes de soutien à la création, à laquelle les artistes ont matériellement intérêt). Cette contradiction, dont on a déjà vu la manifestation dans les rôles contradictoires assumés par le Salon, est, nous semble-t-il, à l'origine de l'anomie dans laquelle est pris le monde de l'art à cette époque. En s'organisant selon le système que nous avons appelé néo-académique, l'espace de production artistique est, en effet, entré dans un moment de transition entre deux modes de fonctionnement : il n'est plus dans le régime académique d'Ancien Régime, lorsque le monde de l'art était pris dans entre deux forces d'hétéronomie concurrentes (le système corporatif et l'État incarné à la fois par la direction générale des Bâtiments et l'Académie royale) ; mais il n'est pas encore entré dans son âge « moderne » : dépourvu d'avant-gardes et d'un réel pôle de production restreinte, il n'est pas véritablement autonomisé. L'anomie qui caractérise alors l'espace de production artistique doit donc être mise en rapport avec le caractère transitoire de cette période qui précède la « révolution symbolique » de l'appréhension moderne de l'art.

Nous entendons « anomie » dans le sens que donne Émile Durkheim à ce mot (c'est-à-dire la situation où se trouvent les individus lorsque les règles sociales qui guident leurs conduites et leurs aspirations perdent leur pouvoir, en raison, par exemple, de l'existence de systèmes de règles mal établies ou contradictoires

(principalement mâles) de poursuivre des études secondaires et, parfois, supérieures. Nous reviendrons sur ce point dans le chapitre suivant.

dans les phases de transition comme c'est le cas ici[185]), mais aussi dans l'acception, plus précise, qu'utilise Pierre Bourdieu pour son analyse des champs culturels (c'est-à-dire anomie, dans le sens étymologique d'absence – ou plutôt de « dispersion » – du *nomos*). Bourdieu montre, en effet, que l'anomie est caractéristique du processus de structuration d'un espace de production artistique en champ : « Cessant de fonctionner en tant qu'*appareil* hiérarchisé, contrôlé par un corps, l'univers des producteurs d'œuvres d'art s'institue peu à peu en *champ* de concurrence pour le monopole de la légitimité artistique : nul ne peut désormais se poser en détenteur absolu du *nomos*, même si tous prétendent à ce titre. La constitution d'un champ, c'est, au sens vrai, une *institutionnalisation de l'anomie.* »[186] A l'époque qui nous intéresse, toutefois, l'anomie n'est pas encore « institutionnalisée » : ce ne sera le cas que dans la seconde moitié du siècle.

En dehors de la très forte concurrence entre ateliers qui s'instaure alors (sur laquelle nous reviendrons plus précisément dans la partie suivante), la manifestation la plus évidente de l'anomie que connaît alors le monde de l'art est l'extrême diversité des « manières » des artistes, dont les contemporains prennent d'autant plus facilement conscience que les artistes les plus consacrés – qui sont des sortes de « repères » traditionnels dans le paysage de l'École française depuis l'époque révolutionnaire – brillent par leur absence. Le critique anonyme de *La France Chrétienne* explique ainsi, à propos du Salon de 1827, que si « la mort a brisé de glorieuses palettes », il n'en attendait pourtant pas moins de Gros, Gérard, Hersent et Guérin. Or, pour lui comme pour la plupart des commentateurs, la déception est rude :

> Gros et Hersent « nous [ont] offert quelques portraits » et surtout Gérard et Guérin « ne nous [ont] rien offert du tout (…) La peinture d'ailleurs ne doit être tout au plus qu'un passe temps pour des personnes de si haut parage. On sait que Rubens fut chargé d'une mission diplomatique ; c'était, a dit quelqu'un, un grand peintre qui s'amusait à être ambassadeur. MM. Gros et Gérard sont des barons qui s'amusent à être peintres. »[187]

Cause ou conséquence du vieillissement social des maîtres, toujours est-il que les œuvres les plus remarquées aux Salons du début des années 1820 sont désormais produites par des jeunes artistes. Ainsi que le résume le critique royaliste Jean-Marie Mély-Janin : « les grands maîtres sont fatigués ; ils commencent à se laisser vaincre »[188]. Le zèle de cette génération de peintres inconnus, tout juste sortis des ateliers de formation, est une aubaine qu'exploite aussitôt Forbin, le directeur des Musées, qui y voit l'indéniable signe du dynamisme retrouvé de la production artistique nationale, malgré la défection des maîtres :

---

[185] E. Durkheim, *Le Suicide,* Paris, PUF, 2007 (1897), et P. Besnard, *L'anomie. Ses usages et ses fonctions dans la discipline sociologique depuis Durkheim*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987

[186] Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie » , *art. cit.*, p.16

[187] *La France chrétienne. Journal politique et littéraire,*3 janvier 1828, pp.2-3.

[188] L'expression et la citation (*La Quotidienne,* 18 août 1824) sont tirées de Sébastien Allard, *Paris 1820, op. cit.,* p.8.

> « On ne sait pas très bien ce que fait Gérard (…) ; Gros s'occupe peu des autres, il est toujours aussi aimable de manière ; je le laisse dans son triste coin ; Girodet est retiré à la campagne et ne fait plus de peinture ; Guérin est ici mais ne fait plus grand-chose non plus. Les jeunes gens feront des grands efforts et le Salon sera, je crois, très vigoureux. »[189]

A cette liste établie par Forbin, on peut ajouter les peintres qui continuent à produire et exposer, mais se « retirent » dans la pratique moins risquée de genres « mineurs » - l'âge et la consécration ne protègent pas, en effet, de l'ironie des critiques, comme même Girodet, Ingres ou Gros ont pu l'expérimenter dans les années 1820-30. Girodet avait hérité une fortune en 1812 et avait cessé de peindre, préférant se consacrer à la poésie[190]. Académicien en 1825, Ingres qui, pour reprendre la formule euphémisée de Rosenthal, « n'était pas habitué à la faveur du public », cesse définitivement d'exposer, furieux de la réception qui est faite à son *Martyre de Saint Symphorien* en 1834[191]. Gros, n'ayant aucune commande officielle entre 1819 et 1826, se consacre presque essentiellement à l'enseignement et à la pratique des genres secondaires sous la Restauration. Ses dernières années sont marquées par des tentatives de revenir au premier plan par l'exposition de tableaux dans la plus pure tradition académique qui n'ont jamais reçu l'accueil qu'il attendait. La plupart de ses biographes s'accordent à y voir l'une des causes de son suicide en 1835, à 64 ans[192]. Le camarade de Gros à l'atelier de David, François Gérard parvient en revanche à faire sa reconversion politique sans difficulté – sans doute parce qu'il s'était, dans les dernières années de l'Empire, spécialisé dans le portrait mondain et avait pu, grâce à son salon, se construire un capital social conséquent[193]. Dernier « grand maître » issu de la génération néoclassique formée à la fin du XVIIIe siècle, Louis Hersent annonce au Salon de 1822 qu'il cesse de pratiquer la peinture d'histoire au profit du portrait principalement. Ironiquement élu à l'Académie l'année où il renonce publiquement au « grand genre » (qui l'avait, précisément, qualifié pour l'élection), Hersent continue à exposer au Salon jusqu'en 1831 et, surtout, s'occupe avec son épouse d'un

---

189 Lettre du comte de Forbin à Marius Granet, datée du 13 décembre 1821, citée in Allard, *Paris 1820, op. cit.,* p.27, n.36.

190 J. Lindsay, Death of the Hero: French Painting from David to Delacroix, London, Studio, 1960, p.146 et Lafont, Girodet, op. cit.

191 L'expression de Rosenthal provient de Rosenthal, *La peinture romantique, op. cit.,* p.82. Sur la carrière d'Ingres : S. Allard et M.-C. Chaudonneret, *Ingres. La Réforme des principes : 1806-1834,* Paris, Fage, 2006.

192 O'Brien, After the Revolution, op. cit.

193 Dans leur correspondance, David et Gros ironisent beaucoup sur les tentations mondaines de Gérard qui parvient à obtenir dès 1814 l'autorisation officielle de faire un portrait de Louis XVIII et, en 1817, le titre (désormais surtout honorifique puisque la direction de l'Académie ne lui est plus associée, comme c'était le cas sous l'Ancien Régime) de « Premier peintre ». (O'Brien, *After the Revolution, op. cit.,* p.223)

atelier réputé pour la solidité de la formation qui y est dispensée tant aux hommes qu'aux femmes (on y reviendra)[194].

Face à cette apparente démission des aînés, la nouveauté au Salon tout au long des années 1820 se trouve, pour la première fois, systématiquement associée à la jeunesse – ce dont se réjouit, comme on vient de le voir, le directeur des Musées, convaincu que le renouvellement générationnel de l'École nationale ne peut être que positif. Et en effet, chaque exposition sous la Restauration voit émerger de nouveaux noms et des œuvres marquantes : après les débuts remarqués de Théodore Géricault et Horace Vernet en 1812, ce sont Ary Scheffer en 1817, Champmartin en 1819, Eugène Delacroix, Richard Bonington, Xavier Sigalon en 1822, Léon Cogniet en 1824, Camille Roqueplan, Louis Boulanger, Eugène Devéria, Paul Delaroche, Robert-Fleury en 1827, ou Alexandre Decamps en 1831, qui attirent l'attention des critiques, suscitent des commentaires (élogieux ou non – mais l'essentiel n'est-il pas d'éviter l'indifférence ?) et voient leurs œuvres acquises par l'État.

Issus des ateliers de Lethière, Gros, Guérin, Regnault, Hersent ou Girodet, ces artistes présentent plusieurs points communs. Le premier et le plus évident – y compris pour les contemporains[195] – reste leur appartenance à une génération particulière, née à la fin des années 1790 et au début des années 1800, c'est-à-dire une génération grandie sous l'Empire, dont les parents ont fait (ou subi, selon les cas) la Révolution

La « génération 1820 »[196]

Nous insistons sur le fait que ces artistes constituent avant tout une *génération*, c'est-à-dire un ensemble d'individus reliés par des modes de pensée, des goûts, des types de sociabilité, liés au fait qu'ils ont été socialisés au même moment, quoique pas toujours dans les mêmes milieux sociaux. Ainsi, l'intégration précoce d'Horace Vernet (1789-1863, dernier rejeton d'une dynastie de peintres consacrés) ou de Paul Delaroche (1797-1856, fils d'un prospère expert de tableau et neveu du conservateur du Cabinet des estampes de la Bibliothèque du Roi) dans le monde de l'art a, par exemple, peu en commun avec celles de Géricault (1791-1824, né d'un riche négociant normand) ou d'Eugène Delacroix (1798-1863, qui grandit dans une famille aisée malgré l'important déclassement subi à la suite de la mort du chef de famille en 1805), et encore moins avec celles de Xavier Sigalon (1790-1837, dont le père, modeste instituteur cévenol, parvient difficilement à rassembler le prix du voyage de son fils pour Paris) ou de Camille Roqueplan (1802-1855, poussé par son père, employé au ministère des finances, à devenir peintre alors qu'il souhaitait apprendre la médecine). S'ils sont parfois liés les uns aux autres par des amitiés d'atelier ou des relations communes, cette génération ne doit toutefois pas, comme on va le voir, être considérée ni comme un groupe cohérent, qui aurait été doté d'une identité collective et se serait retrouvée sur un « mot d'ordre » esthétique, ni comme une « avant-garde », dans la mesure où ces artistes se revendiquent clairement de la

[194] A.-M. de Brem, *Louis Hersent*, catalogue d'exposition, Paris, Musée de la vie romantique, 1993. **[Ill. 79 à 82]**

[195] L'insistance sur la jeunesse des artistes est un *topos* des commentaires d'expositions dans les années 1820. Au Salon de 1824 par exemple, Delécluze, associant appartenance générationnelle et mouvance esthétique, parle de ces artistes « dont l'âge les classe dans la nouvelle école » (cité par Allard, *Paris 1820…, op. cit.,* p.16).

[196] L'expression est à Alan B. Spitzer (*The French Generation of 1820,* Princeton, Princeton University Press, 1987).

doxa académique, de la filiation avec leurs maîtres et ne se distinguent davantage par la quête de la reconnaissance de leurs aînés que par une recherche de distinction ou de subversion des principes dominants. Toutefois, ils constituent bien une génération, dans le sens – qui nous semble particulièrement adaptée au contexte particulier du monde de l'art – qu'en donne Marc Bloch, en l'occurrence ceux qui, « nés dans une même ambiance sociale, à des dates voisines, subissent nécessairement, en particulier dans leur période de formation, des influences analogues. L'expérience prouve que leur comportement présente, par rapport aux groupes sensiblement plus vieux ou plus jeunes, des traits distinctifs ordinairement fort nets. Cela, jusque dans leurs désaccords, qui peuvent être des plus aigus. Se passionner pour un même débat, fût-ce en sens opposé, c'est encore se ressembler. ». Dès lors, entre ces individus, « il règne une similitude de coutumes et de techniques trop forte pour permettre à aucun [d'eux] de s'éloigner sensiblement de la pratique commune »[197].

Ayant entre quinze et vingt ans au début du règne de Louis XVIII, ces artistes ont tous été formés dans la tradition académique par des maîtres dont tous – sauf Gros – ont été lauréats du Prix de Rome, et sont professeurs à l'École des Beaux-Arts et membres de l'Académie. Marqués par cette formation classique, les jeunes artistes qui font leurs débuts dans les années 1820 ont parfaitement intériorisé tous les aspects de la *doxa* académique et, loin de vouloir la subvertir ou la renverser (comme ce pourrait être le cas si nous avions à faire à une avant-garde), ils entendent avant tout la renouveler, la « moderniser ». En effet, les œuvres qu'ils élaborent en début de carrière sont caractérisées par le désir manifeste d'adapter la peinture d'histoire au goût contemporain d'un public socialement éclectique, pour le merveilleux, l'exotisme et (surtout) pour le Moyen-Âge – ou plutôt pour « les » Moyen-Âge dans la mesure où le médiéval peut faire l'objet de représentations réalistes comme chez les peintres « troubadours », attentifs au moindre détail dans le décor ou le costume ; mais le médiéval peut aussi être « gothique », c'est-à-dire marqué avant tout par le mystère ou la violence, à la manière du « genre noir », ces romans et ces pièces de théâtre populaires qui connaissent alors un phénoménal succès tout au long des années 1820[198]. En somme, non seulement les sujets que choisissent ces jeunes artistes sont tirés d'un

[197] M. Bloch, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien,* Paris, Armand Colin, 1952 (1949), éd. en ligne http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.blm.apo, p. 94 et 54. Sur la notion de génération, la bibliographie est abondante. On se réfèrera à K. Mannheim *Le Problème des générations,* Paris, Armand Colin, 2005 (1928) et à A. Spitzer, « The historical problem of generation », *American Historical Review,* vol.78, n°5, 1973, pp. 1353-1385, ainsi qu'aux différentes contributions du numéro spécial de la revue *Vingtième siècle* sur le thème de la génération (coord. par M. Winock et J.-P. Azema), vol.22, n°1, 1989. Sur la génération romantique en particulier, voir A. Spitzer *The French Generation of 1820, op. cit.*, ainsi que P. Rosanvallon, *Le Moment Guizot*, Paris, Gallimard, 1985 ou J.-C. Caron, *Générations Romantiques. Les étudiants et le quartier Latin (1814-1851),* Paris, Armand Colin, 1991 (qui, tous, traitent des sphères politique, intellectuel et littéraire, ne mentionnant le monde des beaux-arts « qu'en passant »).

[198] Les romans du vicomte d'Arlincourt (1788-1856) – son œuvre la plus connue, *Le Solitaire*, est publiée en 1821 et maintes fois rééditée – ou les pièces mélodramatiques de Guilbert de Pixérécourt (1773-1844), qui mettent en scène des intrigues lugubres plus ou moins vraisemblables (généralement ponctuées d'enlèvements, de viols et de suicides), sont ainsi reconnus comme les maîtres du genre en France (cf. A. Marquiset, *Le Vicomte d'Arlincourt, Prince des*

répertoire que la « grande peinture » de tradition classique considère comme impropre ou illégitime, mais les scènes représentées le sont toujours de manière à provoquer l'émotion immédiate du spectateur (empathie, angoisse, horreur, etc.)[199]. Toutefois, les « novateurs » restent profondément attachés à l'idée d'une peinture d'*histoire* : nous sommes encore loin du désir de « peindre la vie moderne », exprimé par Baudelaire dans les années 1850 et véritablement illustré par les premières avant-gardes picturales, Impressionnistes en tête, vingt ans plus tard. Delacroix par exemple, qui est l'un des rares peintres de cette époque à avoir écrit sur la peinture et théorisé ses pratiques, proclame à plusieurs reprises son attachement aux doctrines classiques[200]. Sur certains aspects comme la représentation du contemporain, il se révèle même, ainsi que le rappelle Anne Larue, en quelque sorte encore moins « moderne » que David qui, durant les années 1790, a produit des tableaux d'histoire mettant en scène les hommes, les costumes et les décors de son époque : « je remarque combien nos costumes sont affreux », note Delacroix dans

---

Romantiques, Hachette, Paris, 1909 et W. G. Hartog, *Guilbert de Pixerécourt : sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence*, Paris, H. Champion, 1913). C'est d'Angleterre que vient la mode de la littérature populaire « gothique » : initiée à la fin du XVIIIe siècle, elle fut ainsi adaptée en France avec quelques décennies de décalage (Cf. M. Lévy, *Le Roman gothique anglais, 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995 ; sur le rôle joué par Charles Nodier dans l'importation du gothique anglais en France, cf. Glinoer, « Enfances du champ littéraire français », *art. cit.,* p. 132). John Paul Lambertson revient, dans sa thèse (*The Genesis of French Romanticism, op. cit.,* p. 155 *sqq.*), sur l'influence de la littérature gothique sur les peintres de la première génération romantique ; on y apprend par exemple que le jeune Delacroix, très friand de cette littérature, avait écrit, à 17 ans, un conte gothique à propos d'un prêtre diabolique, amoureux d'une jeune fille qu'il enlève et finit par assassiner (une intrigue ostensiblement inspirée du *Moine* de Matthew Lewis, l'un des romans fondateurs du genre noir, publié en 1796 en Angleterre). Voir aussi le numéro spécial de *Sociétés et représentations* sur les « Puissances du gothique » (n°20, 2005).

[199] « La foule ne juge pas, elle sent ; elle ne regarde pas, elle pleure ; elle n'admire pas, elle ne critique pas : elle est là comme au spectacle, sans s'informer de l'acteur qui joue, pourvu qu'au dernier acte, il y ait des émotions violentes. » (Jules Janin, *L'Artiste*, t. VII, 1834, p.294, cité par Grate, *Deux critiques d'art, op. cit.,* p. 49)

[200] Sur le classicisme de Delacroix, voir la description qu'en fait Maxime Du Camp dans ses *Souvenirs littéraires* (Paris, Complexe, 2002, p. 225 *sqq.*) : « Delacroix était un homme instruit ; il avait du monde, comme l'on dit ; il passait bien malgré lui, pour le chef de l'école révolutionnaire en peinture (…) Plusieurs fois, j'ai causé avec lui d'art et de peinture ; j'étonnerai plus d'un lecteur en disant que c'était un classique convaincu (…). Dans l'intimité, il ne se réservait pa et avouait ses préférences : en peinture, il s'inclinait pour David, en poésie, le *Tancrède* de Voltaire lui paraissait un chef d'œuvre. Les éloges qu'on ne lui ménageait pas en le félicitant d'avoir rompu avec les traditions lui étaient désagréables et l'inquiétaient car il lui semblait qu'on lui fermait l'accès à l'Institut. » Ainsi, après le succès de son *Dante et Virgile* au Salon de 1822, Delacroix reste demandeur d'une formation dans les règles de l'art académique : il retourne donc chez Guérin et s'inscrit au « concours des places » (qui permet de suivre les enseignements des professeurs-académiciens au sein de l'École des Beaux-Arts (Rosenthal *L'art et les artistes romantiques, op. cit.,* p.76). Voir aussi R. Huygue *Delacroix ou le combat solitaire*, Paris, Robert Laffont, 1990 et A. Larue, *Le Dictionnaire des beaux-arts d'Eugène Delacroix,* Paris, Hermann, 1996.

son *Journal* à la date du 27 février 1852. La peinture d'histoire, pour ceux que l'on appellera les « romantiques », reste donc la représentation de sujets historiques, même s'ils ne sont plus systématiquement antiques[201].

Pour les partisans de la ligne académique la plus radicale, ces œuvres, qui ne sont plus que « divertissantes », illustrent la déchéance d'une peinture d'histoire incapable désormais de se prévaloir du rôle didactique et moral qui lui donnait toute sa valeur. Au fond, plus que les polémiques suscitées par l'esthétique de l'inachevé (ou, selon la perspective choisie par Albert Boime, par l'usage de l'esquisse)[202], c'est avant tout la question du *sujet* qui est au centre des débats lors des Salons de la Restauration et renforce l'idée que ces artistes de la jeune génération se posent en « outsiders » vis-à-vis de leurs aînés et, plus globalement, vis-à-vis du dogme académique.

> « Loin d'ambitionner de légitimes succès, en touchant l'esprit et le cœur par de nobles atteintes, ces messieurs ne visent qu'à déplaire aux yeux, qu'à révolter les sens. (…)Ainsi, trahissant l'art qu'ils cultivent, par un enthousiasme déréglé, les novateurs de la *jeune école* se mettent sans cesse à la quête de sujets bizarres et horribles. Ils craignent de ne pas verser assez de sang. Leurs tableaux sont de véritables boucheries. »[203]

> « La peinture d'histoire est donc devenue peinture de genre et « tient, sans doute, dans la hiérarchie pittoresque, un rang bien inférieur à celui de ces grandes pages, de ces

---

[201] A. Larue, « Historien- und Genremalerei », in Horst Albert Glaser, György Mihály Vajda (eds) *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820,* John Benjamins Publishing Company, Amsterdam & Philadelphie, 2000, pp.501-514 (en particulier p.512 *sqq*). Notons que dans les années 1830, Delacroix revient à l'antique avec ses représentations de Médée, Cléopâtre, Trajan, Marc-Aurèle, comme Decamps (*La Défaite des Cimbres*, 1834) ou Gigoux (*Cléopâtre,* 1837).

[202] Boime, *The Academy and French Painting, op. cit.*. Ce qui choque beaucoup dans la manière de certains artistes manifestement inspirés de Rubens et de l'école vénitienne, c'est la façon dont le « métier » de l'artiste est exposé : « vous comptez tous les coups de pinceau, rien n'est fondu, rien n'est dégradé », constate Vitet à propos du *Marino Faliero* que Delacroix montre au Salon de 1827 (cité in Venturi, *Histoire de la critique*, *op. cit.*, p.236). Le coloris et le mouvement y gagnent en puissance, reconnaît le critique, mais le tableau manque d'unité : l'œuvre semble restée à l'état d'ébauche. Ainsi, la technique du « *non finito* » est, comme on va le voir, mise en rapport avec le jeune âge des artistes par quelques critiques (tels Charles Farcy, dans le *Journal des artistes*) et assimilée à une méconnaissance des bases du dessin ou à l'impatience de jeunes artistes qui produisent leurs toiles trop vite, pressés qu'il sont de paraître au Salon. Notons toutefois que cette technique ne concerne que quelques uns des artistes de cette génération : Delacroix en premier lieu, à partir de l'exposition de la *Mort de Sardanapale* en 1827, mais aussi, selon les œuvres exposées, Sigalon, Boulanger ou Champmartin.

[203] Ch… [An.] « Résumé du Salon de 1827 », *L'Observateur des beaux-arts,* n°1, 6 avril 1828, pp. 2-3.

> vastes scènes historiques dignes de la majesté de l'art ; cependant elle fait un des principaux titres de gloire de notre école. *In tenui labor, at tenuis non gloria.* Virgile »[204]

Les critiques les plus attentifs au respect de la tradition reprochent aux peintres de ne « vouloir qu'exciter les sensations de l'horrible et du hideux », leur « vagabondage d'imagination » ayant pour conséquence un « dévergondage de pinceau »[205]. Finalement, à la fin des années 1820, le débat sur le choix du sujet dérive sur la question de la formation, car si les jeunes artistes ne représentent plus l'histoire antique, ne serait-ce pas parce qu'ils en sont incapables ? L'objet des tableaux est finalement mis en rapport avec le parcours hétérodoxe de ces jeunes exposants qui ont tendance à « brûler les étapes »[206]. En effet, en plus de produire des œuvres ambivalentes dans leur rapport aux normes académiques, ces peintres ont pour principale caractéristique de ne pas suivre les règles du jeu en matière de déroulement de carrière. Contrairement à leurs maîtres, en effet, les artistes de cette « génération 1820 » commencent à exposer au Salon, à peine leur formation achevée, sans attendre la sanction officielle de leurs mérites et de la fin de leur apprentissage par les instances académiques, à travers les concours proposés à l'École des Beaux-

---

[204] D. [An.], *Ibid.,* n°13, 23 mai 1828, p.50.

[205] Les expressions sont tirées du commentaire des tableaux de Sigalon et de Gosse exposés au Salon de 1827 par le critique anonyme de *La France chrétienne. Journal politique et littéraire* (13 janvier 1828, pp.3-4).

[206] Le critique Augustin Jal, proche du cercle littéraire et mondain de Nodier et des premiers romantiques, explique ainsi le goût si répandu pour le Moyen-Âge dans les jeunes générations, qu'il nomme les « schismatiques » ou les « réformateurs » en référence explicite au protestantisme dans l'histoire religieuse : « On évite de peindre le nu parce qu'en général on ne le saurait pas. Le mépris de la plupart des peintres de la réforme pour l'antique, fait qu'ils sont incapables de *mettre une figure sur ses pieds* et de montrer qu'ils en connaissent l'anatomie. (…) ils ont dit 'David a formé des statuaires et non des peintres, rejetons les principes qui mènent à un tel résultat' ; et de peur d'être roides, ils sont devenus mous ; de peur d'être trop beaux, ils se sont appliqués à paraître laids. » (*Esquisses, croquis, pochades, op. cit.*, 1828, pp.104-106). Les jeunes artistes ont, selon Charles Farcy, négligé leurs études – leur incompétence en matière de dessin explique donc aussi leur style « esquissé » [cf. note 202] : « Plus de méditation, plus d'étude ; une idée vient, vite la palette et la brosse. Et, en moins de temps qu'il n'en faudrait pour que la composition générale, les détails, l'agencement, les plans s'arrangeassent dans la tête (…), le tableau est ébauché, c'est-à-dire, fait. » (*Journal des artistes,* n°XXV, 16 décembre 1827, p.796). Cette idée est si évidente que même un critique aussi radicalement engagé du côté des « novateurs » que Charles Blanc dans les années 1830, écrit *a posteriori* : « A l'absolu de la forme, on opposait le contingent du costume, et rien n'était plus favorable à l'impatience d'une jeunesse qui voulait briller par la couleur avant d'avoir étudié le dessin, car il est plus facile de peindre un manteau de velours que de modeler un torse. » (*Les Artistes de mon temps, op. cit.*, pp. 97-98) Le modèle des novateurs des années 1820 se perpétue auprès des jeunes générations suivantes qui tentent de réitérer leur stratégie, avec pour résultat des tentatives de candidature au Salon de plus en plus précoces (nous reviendrons sur ce point, qui vaut pour les deux sexes, en troisième partie) : « Il y a peut-être un quart des exposants de cette année qui n'ont pas fait deux ans d'étude dans un atelier. » (Delécluze, *Journal des débats*, 1833, cité par Rosenthal *Du romantisme au réalisme, op. cit.,* p.105)

Arts et, surtout, celui du Prix de Rome. Ainsi non seulement les jeunes artistes soumettent leur travail au public avant d'en être reconnus dignes par le système académique, mais ils parviennent à obtenir des marques de consécration non négligeables de la part de l'administration – qui, de cette manière, cautionne les comportements de ces jeunes exposants – puisqu'ils obtiennent, en plus du succès critique, l'achat de leurs œuvres par l'État ou l'octroi de commandes officielles dès leurs premiers Salons, et ce bien qu'ils n'aient en leur possession aucun capital « scolaire » spécifique. De tous les artistes de cette génération, seul Léon Cogniet **[Ill. 47]** a obtenu le Prix de Rome (en 1817) et, en dehors de ce dernier, seul Géricault a pu faire le voyage en Italie (sur ses fonds personnels). Si certains d'entre eux sont dotés en capitaux d'une autre nature (économique pour Géricault ou Delaroche, « réputationnel » et familial pour Vernet, social pour Delacroix, Boulanger ou Scheffer) susceptibles de compenser l'absence d'adoubement initial par l'Académie, d'autres comme Xavier Sigalon ou Camille Roqueplan sont, à leur arrivée dans le monde de l'art, totalement dépourvus sur tous les plans[207].

Cette stratégie de carrière, où l'exposition au Salon (soit la sélection par le jury, dont on a vu à quel point elle pouvait être aléatoire) remplace la caution académique, n'est pas du tout spécifique à ces artistes « novateurs »[208] : on a vu, en effet, précédemment, que le système pédagogique néo-académique ne présente pas de degré intermédiaire entre l'extrême sélectivité du Prix de Rome et la formation elle-même (les concours d'ateliers ou d'école, par exemple, sont trop fréquents pour avoir une réelle valeur et, surtout, sans résonance hors de l'atelier lui-même – nous y reviendrons dans le chapitre suivant). Dès lors, le Salon, joue *de facto* un rôle de « diplôme d'artiste »[209]. Ce qui est spécifique, en revanche, aux peintres novateurs, c'est la réussite totale de ce pari pour le moins hasardeux, compte tenu de la forte concurrence qui règne alors entre les artistes. Nous verrons d'ailleurs, dans le chapitre suivant, que la réussite des coups de force de ces jeunes exposants déstabilise fortement le système de formation et de consécration académique, en provoquant le mécontentement des pensionnaires de l'Académie de France à Rome, qui refusent la dévaluation de leurs titres qu'incarne alors le succès des « novateurs » au Salon. En effet, contrairement à la plupart de leurs collègues, les premiers Salons des artistes de la « génération 1820 » sont plus qu'une entrée officielle dans la pratique professionnelle de l'art : ils marquent également le succès de cette politique du coup de force, caractéristique des trajectoires de cette génération d'artistes,

---

[207] Sans surprise, les artistes dépourvus de capitaux ont reçu bien moins de marques de reconnaissance au cours de leur carrière, que la plupart de leurs collègues mieux dotés en début de parcours.

[208] Le terme est couramment employé à l'époque pour désigner ces artistes, avant que l'étiquette « romantique » ne leur soit octroyée, comme nous allons le voir.

[209] L'expression est tirée de la nécrologie de la peintre Anna Rimbaut-Borrel dans *L'Artiste,* 3e série, t. I, 1842, p.275.

et à laquelle répondent des stratégies tout à fait similaires du côté de critiques, eux aussi en début de carrière[210]. En créant l'événement, ces jeunes peintres signalent leur existence en même temps qu'ils contournent la reconnaissance académique pour s'insérer dans le système de commande officielle[211]. Néanmoins, cette stratégie, payante à court terme, ne le reste pas si le peintre ne réinvestit pas aussitôt le capital réputationnel acquis en début de carrière : dans les années 1820, le temps qui s'écoule entre chaque Salon (tous les deux ou trois ans) peut sembler extrêmement long pour des artistes qui ont besoin de se faire connaître et il est facile de tomber dans l'oubli entre chaque exposition. Si Delaroche, Robert-Fleury, Delacroix ou Cogniet parviennent à rester sur le devant de la scène jusqu'à être en mesure de convertir en une élection à l'Académie ce capital initial constamment renouvelé et l'appui conséquent qu'ils ont pu trouver auprès de l'administration, la plupart des « coups d'éclat » au Salon dans les années 1820 restent uniques et ne permettent donc pas à leurs auteurs (Devéria, Sigalon, Roqueplan, Boulanger…) de se maintenir dans la mémoire collective.

Enfin, il convient d'insister sur le caractère profondément individuel de ces stratégies d'entrée dans le monde de l'art : bien que la plupart de ces artistes se connaissent et se fréquentent souvent assidûment (ils sont tous issus d'un nombre relativement réduit d'ateliers), rien ne les relie si ce n'est leur commune volonté de se faire un nom. La proximité de Louis Boulanger ou des frères Devéria avec les cénacles du romantisme littéraire et l'interprétation que l'on fera *ex post* de cette époque ne doivent pas faire croire que ces peintres mènent ensemble, comme leurs collègues écrivains, un combat contre le classicisme : il n'y a ni mot d'ordre, ni volonté de conquête ou de subversion, ni d'unanimité esthétique rationnellement conçue chez les peintres

---

[210] Ces coups de force sont tout à fait semblables aux « coups d'audace de ceux qui ont peu à perdre » (Viala, *La Naissance de l'écrivain, op. cit.,* p.217 *sqq.* ou, pour une autre application de cette notion, F. Matonti, « La politisation du structuralisme. Une crise dans la théorie », *Raisons politiques,* n°18, 2005, pp. 49-71).

[211] Cette stratégie qui consiste à « faire date » pour exister, devient le modèle de consécration par excellence pour les avant-gardes, une fois le champ autonomisé (cf. Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*) Ainsi que l'explique Anthony Glinoer (Glinoer, « Enfance… », *art. cit.*, p.131) à propos du champ littéraire à la même époque : « le romantisme a en quelque sorte donné le ton, expérimenté pour la première fois des formes d'organisation qui lui ont survécu, et par là même défini certains enjeux de la lutte. » A l'époque qui nous intéresse toutefois, pour ce qui concerne les beaux-arts, la réussite de cette stratégie est permise par la centralité du Salon dans le fonctionnement du monde de l'art, c'est-à-dire – paradoxalement – par l'hétéronomie du champ. Sur la notion d'événement dans le domaine culturel, cf. C. Saminadayar-Perrin (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIXe siècle ?*, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008.

« novateurs » des années 1820 qui se réclament obstinément de la tradition classique[212]. Parallèlement, la mort de David, le 29 décembre 1825 à Bruxelles, remet son œuvre au premier plan[213]. Dès que la nouvelle en est arrivée à Paris, on assiste à des rassemblements spontanés dans la cour de l'Institut, où les jeunes artistes sont dispersés par la police, et au Luxembourg où, mené par Gros, un groupe de peintres veut aller déposer des couronnes devant les *Sabines* et le *Léonidas* : là encore, la police leur barre le passage. Mais surtout, les héritiers de David organisent, en avril 1826, une grande vente de ses œuvres à Paris[214]. L'exposition est, pour la jeune génération d'artistes, l'occasion de découvrir l'œuvre de David qu'ils ne connaissaient que par les derniers grands tableaux d'histoire du maître : pour beaucoup, il s'agit d'une révélation. Celle-ci est d'ailleurs prolongée la même année par l'exposition organisée « au profit des Grecs » où sont rassemblés pour la première fois les succès de David et ses élèves (Gérard, Guérin, Gros, Girodet)[215].

Enfin, des deux précurseurs (en termes de stratégies de carrière et d'âge, plus qu'en termes esthétiques) que sont Théodore Géricault et Horace Vernet, le premier meurt trop jeune (en 1824, à 33 ans) pour occuper la place de « leader » que ses cadets de l'atelier de Guérin (Cogniet, Scheffer, Delacroix…) étaient prêts à lui accorder, tandis que le second, précocement consacré (il

---

212 Sur l'influence de Guérin, comme « davidien » convaincu, sur ses élèves, voir les deux thèses consacrées à son atelier : J. P. Lambertson, *The genesis of French romanticism, op. cit.* et M. Korchane, *Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) et l'art français de la Révolution à la monarchie de Juillet*, Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2005.

213 L'année précédente déjà, toute la communauté artistique s'était réunie dans la déploration de la mort de Girodet, dont les funérailles sous une pluie battante, où tout ce que Paris compte de peintres s'embourbe et glisse sur les chemins du Père-Lachaise, deviennent, sous la plume de Delécluze dans son *Journal* (13 décembre 1824), une allégorie des errements actuels de l'École française.

214 Signe cependant que l'œuvre de David n'est plus au goût du jour (contrairement aux principes esthétiques qu'il incarne alors), les prix des toiles n'ont pas atteint pas les sommets escomptés : le *Barra* est vendu à 260 francs, le portrait de Mme Récamier à 6000, celui de Mme Trudaine à 40 et beaucoup ne sont pas vendus du tout (Lindsay, *Death of the Hero, op. cit.,* p.146).

215 La redécouverte de David à la suite de la vente est un choc pour Stendhal, notamment. Le critique revient d'ailleurs longuement sur ce peintre dans son commentaire du Salon de 1827 : « Ici, il faut encore parler de l'illustre David, un exemple vaut mieux que cent théories. (…) Quel dommage que de mesquines considérations politiques ne permettent pas à l'administration du musée [d'exposer] des tableaux de David (…) ! Le public aurait alors une idée de l'*audace* de David. (…) Cette comparaison que je réclame (…) fixerait les regards de la France sur la qualité qui vaudra une longue renommée à M. David. » (Stendhal, *Salons, op. cit.,* p.156 *sqq.* Les italiques sont d'origine) Cf. E.-J. Delécluze : « Les jeunes peintres a la mode, les *shakespeariens*, comme je les ai nommés, ont été surpris de la variété du talent de David et de l'amour avec lequel il cherchait la vérité. Ils ont vu avec ses œuvres, que le genre simple et naturel n'était pas, comme ils le croyaient, leur invention. » (cité in Lindsay, *Death of the Hero, op. cit.,* p.147, les italiques sont d'origine). Sur l'importance de la tutelle symbolique de David : Allard, *Paris 1820, op. cit.,* p.22 .

est élu à l'Académie en 1826, à 37 ans), s'éloigne de ses camarades à la fois symboliquement et, avec la direction de la Villa Médicis qu'il accepte deux ans plus tard, géographiquement. Aucun autre membre de cette génération, finalement, ne « sort du lot » et, sans être directement rivaux, tous se côtoient au Salon et dans les programmes de commandes officiels, pendant au moins vingt ans, jusqu'à ce que ceux qui sont parvenus à durer suffisamment deviennent à leur tour les maîtres des générations suivantes. Il faut évidemment voir dans cette situation une manifestation de la multipolarisation précédemment évoquée : le monde de l'art est alors durablement pris entre l'État et l'Académie, sans chef(s) susceptible(s) d'incarner une orientation esthétique par rapport à laquelle se situer, partagé entre une myriade d'« écoles », c'est-à-dire sans détenteur légitime (individu, groupe ou institution) du *nomos*.

Dès lors, chaque Salon est l'occasion pour les critiques de revenir – alternativement et, parfois, simultanément – sur ce double constat : l'extraordinaire richesse de l'École française d'une part, et sa visible désorganisation d'autre part (qu'elle soit attribuée à l'indiscipline des nouvelles générations ou à l'incompétence des maîtres) : « Le Salon offrait ainsi l'image d'un champ de bataille où les premiers rôles, les généraux en chefs, avaient disparu et où la piétaille, pleine d'énergie, suivait, de façon désordonnée, ses propres impulsions (…). L'école nationale devenait, en raison de sa diversité, proprement inqualifiable, et menaçait d'imploser. »[216]. Aux Salons de 1822 et de 1824, Delécluze et Thiers décrivent, chacun à leur façon, l'anomie du monde de l'art :

> « [C]haque artiste, d'après sa tournure d'esprit ou le goût qui lui est propre, ainsi que le cercle dans lequel il vit habituellement, se fait le centre d'une petite sphère. »
> « Les personnes qui ont vu le Salon s'aperçoivent bien que l'École est dans la crise, et va subir un changement notable.»[217]
>
> « [L]a variété des sujet n'est qu'une richesse de plus, mais elle prouve l'absence d'une direction forte et prononcée. »
> « La France se trouve aujourd'hui à l'une de ces époques de transition où toutes les directions sont incertaines et combattues (…) [et où] le doute sur le beau est aussi pénible que le doute sur le vrai. »[218]

Au Salon de 1827, dont l'historiographie a pourtant fait celui de la « bataille romantique » (on y reviendra), rares sont les critiques qui y voient réellement plus clair. Pour ne prendre que quelques exemples, on peut mentionner celui de *L'Observateur des beaux-arts* qui regrette que les artistes ne déclarent plus le nom de leur maître, alors que cette pratique aidait le public en fournissant au moins quelques points de repères :

---

[216] Allard *Paris 1820*, *op. cit.*, pp.17 et 21

[217] E.-J. Delécluze, *Moniteur universel,* 8 mai 1822 et *Journal des débats,* 8 septembre 1824.

[218] A. Thiers, *Le Constitutionnel,* 25 avril 1822 et *Revue européenne,* t. I, oct. 1824, p.35.

> « Sans doute qu'à l'avenir, indépendamment de l'ordre numérique et alphabétique indispensable, nous trouverons encore au *livret* [du Salon] la généalogie d'une famille nombreuse dont il ne nous est plus permis de noter les alliances, de suivre la fortune, d'indiquer les migrations. »[219]

Même type de constat pour le critique du *Courrier français* aux yeux duquel, en dépit des efforts supposés du jury pour « ramener aux vrais principes de l'art une nouvelle école qui achève de s'égarer (…) l'exposition n'atteste nullement la préférence donnée à une école, à un principe. »[220]. Finalement, s'interroge Armand Vergnaud dans la petite publication qu'il consacre au Salon, « que signifient ces mots, *chefs d'école, appartenir à une école* ? » Pour lui, l'apparent désordre du monde de l'art est peut-être le signe que les artistes se sont enfin réellement libérés de l'obligation institutionnalisée de « se traîner sur les traces d'un autre peintre » et qu'il est temps « d'habituer le public à juger l'œuvre et non la signature »[221].

Mais la position défendue par Vergnaud reste marginale et la critique, qui fait à ce moment son apparition sous l'effet des transformations d'une presse en plein essor, raisonne selon la logique des écoles. Les historiens de l'art les plus fervents dans la description de « l'école romantique » n'hésitent pourtant pas à reconnaître, en un singulier paradoxe, « la dispersion des talents et la multiplication des systèmes » qui marquent cette époque[222]. De ce point de vue, rien ne change

---

[219] Ch… [An.], « Résumé du Salon de 1827 », *L'Observateur des beaux-arts,* 24 avril 1828, p.18.

[220] [Alphonse Rabbe], « Exposition de 1827 », *Le Courrier français,* n°310, 6 novembre 1827, p.4.

[221] Examen du Salon de 1827, 1828, pp.1-2.

[222] La citation est de Léon Rosenthal (*Du Romantisme au réalisme, op.cit.*, p.106), qui insiste beaucoup, dans tous les ouvrages qu'il consacre à cette époque, sur l'individualisme comme principale caractéristique du monde de l'art d'alors. Tout en constatant que « [c]'est le principe d'individualité qui (…) avait, au milieu des violences et des injures, triomphé » et que « le Romantisme n'a pas été une école au même titre que celle de David ; il n'a jamais eu une doctrine explicite », Rosenthal parvient pourtant à circonscrire des obédiences, des sous-groupes (les « romantiques » comprenant par exemple les « pseudo-romantiques », les « petits romantiques » et les « indécis ») et des filiations, donnant ainsi l'image paradoxale d'un monde individualiste et éclaté, où des frontières sont néanmoins clairement établies (*La peinture romantique, op. cit.,* p.107 et p.149). Par la suite, on retrouve la même ambivalence chez la plupart des commentateurs de cette époque, à l'image de Pontus Grate qui, lui aussi, affirme que « [l]es frontières entre les 'partis' furent des plus flottantes. Il n'est pas toujours facile d'y voir clair », mais parvient à constituer « trois camps : l'un fidèle au classicisme, un autre favorable aux innovations et un troisième composé des nombreux indécis qui n'eurent pas de vues bien tranchées sur ces problèmes. » (Grate *Deux critiques, op. cit.,* p.19). Cette tripartition est reprise par les historiens de l'art, à la suite d'Albert Boime, qui complètent les camps classique et romantique, par celui du « Juste Milieu » (Boime, *The Academy and French Painting, op. cit.* ou M. Marrinan, *Painting Politics for Louis-Philippe: Art and Ideology in Orleanist France,* New Haven and London, Yale Univ. Press, 1988), une notion dont Marie-

après 1830 : « Salons intéressants, œuvres de premier ordre, mais (…) aucune fixité, point de direction, une dispersion fatigante, ou, selon le mot de Henri Heine, 'anarchie bigarrée', telle est l'antienne qui, entonnée en 1831, retentit jusqu'en 1848. »[223]

Dans ce contexte d'anomie que nous avons tenté de décrire, les critiques qui sont désormais de plus en plus souvent des « transfuges » du champ littéraire, ont besoin d'un cadre de référence pour fonder leurs analyses, c'est-à-dire à la fois créer et expliquer l'événement : ce sera celui de la « bataille romantique » qui fait alors rage dans le monde des Lettres.

I – 3. 2. Le rôle de la critique, à la frontière de l'art et de la littérature

On s'est peu intéressé à la sociogenèse de la critique d'art au XIXe siècle en général, et aux alentours des années 1820-40 en particulier[224]. Celle-ci connaît pourtant à ce moment des

---

Claude Chaudonneret a montré le caractère artificiel (« La peinture en France de 1830 à 1848. Chronique bibliographique et critique », *Revue de l'Art,* n°91, 1991, pp. 71-80).

[223] Rosenthal, *Du romantisme au réalisme, op. cit.,* p.346.

[224] Quelques études existent sur des critiques de cette époque : F. Segu, *Un journaliste dilettante. Henri de Latouche et son intervention dans les arts*, Paris, Belles-Lettres, 1931 ; R. Baschet, *Delécluze : te moin de son temps 1781-1863*, Paris, Boivin, 1942 ; P. Grate, *Deux critiques d'art de l'époque romantique G. Planche et Th. Thoré, op. cit.* en 1959 ; sur Théophile Gautier, en revanche, la bibliographie est abondante – citons seulement le catalogue de l'exposition qui a eu lieu au musée d'Orsay en 1997 : S. Guégan et J.-C. Yon, *Théophile Gautier, la critique en liberté,* Paris, RMN, 1997. Sur la critique d'art de Stendhal, on peut citer les textes de Martine Reid et Stéphane Guégan (respectivement « Stendhal devant la peinture », pp. 7-20 et « Moderne », pp. 21-41) qui ouvrent la réédition des *Salons* (Paris, Gallimard, 2002). Sur Baudelaire (dont on parlera peu, ici, dans la mesure où il commence son activité de critique à la fin des années 1840), on peut se reporter au texte de présentation de Claire Brunet pour la réédition de la *Critique d'art* de Baudelaire (Paris, Gallimard, 1976). Enfin, la plus récente de ces « monographies » de critiques, est celle de M.-C. Chaudonneret sur Thiers (Chaudonneret, *Adolphe Thiers, op. cit.*). Outre ces travaux consacrés à quelques uns des critiques de cette époque, la seule étude d'ensemble de la critique d'art est celle, aujourd'hui relativement désuète, de Lionello Venturi : *Histoire de la critique d'art*, Paris, Flammarion, 1969 (1938). Des articles portent néanmoins sur la période qui nous intéresse, tels que ceux de Pontus Grate (« La critique d'art et la bataille romantique », *Gazette des beaux-arts,* sept. 1959, pp. 129-148) et, surtout, celui de Neil McWilliam paru dans un numéro de la revue *Romantisme* coordonné par Pierre Vaisse et consacré à la critique d'art au XIXe siècle (« Opinions professionnelles : critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet », *Romantisme,* n°71, 1991, pp. 19-30). Il faut, enfin, mentionner l'apport des travaux de Richard Wrigley (T*he Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restauration*, Oxford, Oxford University Press, 1993) qui portent sur la période antérieure, et de l'ouvrage dirigé par Michael R. Orwicz (*Art criticism and its institutions in 19th century France,* Manchester University Press, Manchester, 1994) qui porte surtout sur la période postérieure.

changements notables, tant dans le profil sociodémographique et les dispositions de ses auteurs que dans les modalités de sa pratique. Ces transformations, qui marquent la naissance d'une activité aux frontières des champs artistique, littéraire et journalistique, sont précipitées par l'évolution que connaît parallèlement le monde de la presse[225]. Ainsi que l'a montré Eugène Hatin, la presse, muselée sous l'Empire, se développe peu à peu dans les premières années de la Restauration, puis connaît un véritable « boom » autour de 1830. Sous l'effet conjugué de l'extension de l'éducation primaire et d'une réduction conséquente de l'illettrisme en ville[226], d'une relative libéralisation de la presse entre 1819 (lois de Serre) et 1835 (lois du 9 septembre 1835 après l'attentat du républicain Fieschi contre Louis-Philippe) et de l'introduction des presses mécaniques venues d'Angleterre qui permettent une réduction notable des coûts de tirage, on constate un doublement du nombre de quotidiens publiés à Paris entre 1828 et 1841, tandis que, sur la même période, le nombre des hebdomadaires et des mensuels est quasiment multiplié par trois[227]. L'augmentation du nombre de périodiques permet une différenciation des prix, des

---

[225] Sur la presse du début du XIXe siècle, outre l'étude d'Eugène Hatin (*Histoire politique et littéraire de la presse en France, op. cit.*), voir C. Ledré *La presse à l'assaut de la monarchie 1815-1848*, Paris, Armand Colin, 1960, ainsi que C. Charle, *Le siècle de la presse (1830-1939),* Paris, Le Seuil, 2004. Voir également, pour d'autres points de vue, E. Sullerot et J. Godechot, *Histoire de la presse féminine en France, des origines à 1848,* Paris, A. Colin, 1966 et P. Kaenel, L*e métier d'illustrateur, 1830-1880: Rodolphe Töpffer, J-J Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996, qui montre que la période 1826-1833 est une période marquée par une « crise de croissance » dans le monde de la presse : celle-ci se développe et devient un enjeu commercial, à travers l'apparition de la publicité et des spéculations financières. De nombreux journaux se créent alors, il y a donc une demande importante en journalistes mais aussi en illustrateurs.

[226] D'après N. McWilliam (« Opinions professionnelles : critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet », *art. cit.,* p.28), à Paris, où le taux d'illettrisme est particulièrement faible, en 1848, ce sont près de 85% des hommes et 75% des femmes qui ont une pratique minimum de la lecture. Sur ce point, voir aussi F. Parent-Lardeur, *Lire à Paris au temps de Balzac. Les cabinets de lecture à Paris, 1815-1830,* Paris, Ed. de l'EHESS, 1981.

[227] Le nombre moyen d'organes de presse créés chaque année entre 1815 et 1819 est de 2,8 ; il est de 10 entre 1820 et 1824 ; de 22,6 entre 1825 et 1829, puis de 41,2 après 1830. Avec les restrictions mises à la liberté de la presse par les lois de septembre 1835, les nouvelles publications sont de moins en moins nombreuses jusqu'au début de la IIe République, puisque le nombre moyen de créations d'organes de presse descend à 29,8 entre 1835 et 1839 pour atteindre 153,2 entre 1845 et 1849 (l'essentiel de ces nouvelles publications étant postérieur à 1848). Ces chiffres, tirés du travail de Hatin, sont cités par McWilliam (« Opinions professionnelles », *art. cit.,* p. 28). Grâce aux nouvelles techniques d'impression, on sait ainsi que le prix des livres et des périodiques avait accusé de 1803-1812 à 1835-44 une chute de 1059 à 347,6 – l'indice 100 correspondant à la période 1905-1913 – (T. J. Markovitch *L'industrie française de 1789 à 1964,* Paris, 1964). Quant aux tirages, les journaux politiques comptaient 55 000 abonnés à Paris en 1824, dont 16 000 pour *Le Constitutionnel,* 13 000 pour *Le Journal des débats*, 6000 pour *La Quotidienne,* 4000 pour le *Journal de Paris,* etc. (Hatin, *Histoire politique et littéraire de la presse, op. cit.,* p. 444 *sqq.*) La décennie 1830 connaît un essor sans précédent de la presse : « tandis que sous la Restauration, le plus important des quotidiens, *Le Constitutionnel,* n'avait guère dépassé 20 000 abonnés, *Le Siècle*, le 'journal des épiciers', en avait 38 000 vers la fin de la monarchie de Juillet.

lectorats visés et des types de publication : c'est ainsi dans les dernières années de la Restauration que paraissent des périodiques spécifiquement consacrés aux arts, dont les deux plus influents sont le *Journal des artistes* fondé par Charles Farcy en 1827 (qui prend rapidement position en faveur du respect de la *doxa* académique, contre les « novateurs » en art mais aussi contre la direction des Musées qui les soutient, Forbin étant régulièrement et violemment attaqué par Farcy lui-même dans les colonnes du *Journal*) et *L'Artiste,* créée par Achille Ricourt en 1831, qui se veut une publication de luxe, enrichie de gravures et de textes livrés par les artistes et les écrivains les plus en vue[228]. Le Salon étant redevenu, grâce à l'action de Denon, comme on l'a vu, l'événement culturel central qu'il était avant la Révolution, tous les périodiques – qu'ils soient spécialisés dans les questions artistiques ou non – se doivent, pendant sa durée, de lui consacrer une série d'articles. La multiplication des journaux et des revues, associée à l'augmentation de la fréquence du Salon (annuel à partir de 1834) accroît la demande en critiques d'art. En conséquence, on assiste à une transformation tout à fait notable du profil des auteurs de comptes rendus de Salon. Au tout début du XIXe siècle, dans la lignée de l'Ancien Régime, les comptes rendus des expositions étaient le plus souvent assurés par des « amateurs » d'art, au sens que donnait le siècle précédent à ce mot, c'est-à-dire des hommes particulièrement avertis en matière de beaux-arts, soit qu'ils aient eux-mêmes suivi une formation dans ce domaine (comme les peintres Charles-Paul Landon et Étienne-Jean Delécluze[229] ou l'architecte Jean-Baptiste Boutard[230]), soit qu'ils

---

En dix ans, le même chiffre pour l'ensemble de la presse métropolitaine fut porté de 70 000 à près de 200 000. Ce fut une vraie révolution. » (Grate, *Deux critiques d'art, op. cit.,* p.57)

228 Le *Journal des artistes* et *L'Artiste* sont les deux périodiques spécialisés les plus lus à l'époque qui nous intéresse ; il y avait néanmoins d'autres publications sur le thème des beaux-arts : en 1846 par exemple, on en compte huit, publiés à Paris, dont *L'Annuaire des artistes* (fondé en 1832), *Le Journal des beaux-arts*, le *Bulletin des amis des arts* et le *Bulletin de l'alliance des arts,* tous trois fondés en 1843 (Wrigley « Opinions professionnelles », *art. cit.,* pp. 22-23 et Grate, *Deux critiques d'art, op. cit.,* p. 57). Sur *L'Artiste,* cf. Peter J. Edwards « La revue *L'Artiste* (1831-1904) : notice bibliographique », *Romantisme,* vol.20, n°67, 1990, pp. 111-118. Notons que les périodiques « culturels » s'étaient particulièrement développés dès les premières années du siècle, en raison des lois sur la presse, promulguées sous la Consulat, qui exemptent de censure les journaux traitant exclusivement des arts, des sciences, de la littérature ou du commerce. On assiste donc à un renouveau de la formule élaborée par Panckoucke au siècle précédent avec *Le Mercure de France*. Dès lors, à cause de la monotonie des nouvelles politiques toujours menacées de censure, ce sont les sections culturelles qui en arrivent à donner leur identité aux journaux. (cf. Susan L. Siegfried « The politicisation of art criticism in the post-revolutionary press » in Michael R. Orwicz, ed. *Art criticism and its institutions, op. cit.*, pp. 9-28).

229 Peintre d'histoire, élève de Vincent puis de Regnault, C.-P. Landon (1760-1826) obtient le Grand Prix en 1792. Il commence à écrire sur les Salons durant la Révolution, tout en exposant au Salon jusqu'en 1812. Très attaché aux principes néoclassiques, il est l'un des critiques les plus connus du tout début du XIXe siècle. Il fut d'ailleurs davantage consacré par le succès éditorial de ses *Annales du Musée et de l'École moderne des beaux-arts* (un recueil de ses

aient une connaissance approfondie du milieu artistique à travers leur environnement familial (comme Pierre-Alexandre Coupin de la Couperie[231], Edmé Miel[232] ou Pierre Jean-Baptiste Chaussard[233]) ou par le biais d'un intérêt développé en marge d'une carrière (à l'image de Toussaint-Bernard Emeric-David[234]). On compte également quelques hommes de lettres, tels

---

critiques, complétées par de nombreuses gravures, paru entre 1801 et 1809) que pour son travail de peintre : c'est grâce à ses écrits sur l'art, en effet, qu'il est nommé conservateur des tableaux des musées royaux sous la Restauration. E.-J. Delécluze (1781-1863) est un peintre d'histoire resté très proche de David, son maître, à l'atelier duquel il consacre un gros ouvrage (*Louis David, son école et son temps* – publié pour la première fois en 1855). Il commence à écrire sur l'art dès 1819, et demeure l'un des critiques les plus prolifiques de la première moitié du XIXe siècle, puisqu'il est le critique attitré du *Journal des débats* pendant près de quarante ans (Baschet *Delécluze, témoin de son temps, op. cit.*)

230 J.-B. Boutard (1771-1835) n'a jamais fait l'objet d'une étude spécifique. Grâce aux *Procès verbaux de l'Académie des beaux-arts (1816-1820),* édités par C. Giraudon, en 2002 (p.40, n.1), nous avons tout de même pu établir qu'il était architecte et qu'il occupait, en 1816, le poste de chef de la division des beaux-arts au ministère de la Maison du Roi. Fin connaisseur des techniques issues des arts graphiques, il est l'auteur d'un *Dictionnaire des arts du dessin* publié en 1826.

231 P.-A. Coupin de la Couperie (1773-1851), issu d'une famille déclassée par la Révolution, a notamment été formé aux questions artistiques par son frère, Philippe, élève de Girodet, dont il est resté très proche. Devenu chef de bureau à l'enregistrement et à l'administration des domaines, il commence à écrire sur l'art pour la *Revue encyclopédique* en 1819. Il est, de plus, l'auteur des premiers catalogues de l'œuvre de David et de Girodet. (Sidonie Lemeux-Fraitot, notice « Coupin de la Couperie », *Dictionnaire critique des historiens de l'art*, en ligne sur le site de l'INHA)

232 E. Miel (1775-1842), né d'un père organiste et d'une mère fille de sculpteur, hérite de dispositions pour la musique et les beaux-arts qu'il n'utilise pas professionnellement, mais, à partir de la Restauration seulement, à travers une activité de critique qu'il mène en dilettante. Élève de Polytechnique, il obtient un poste de fonctionnaire à la préfecture de la Seine grâce à un compatriote bourguignon et le garde jusqu'à sa retraite en 1833. Comptant dans son réseau social autant de peintres que de musiciens, il écrit pour *Le Constitutionnel* des articles sur l'actualité des beaux-arts, du théâtre et de la musique (cf. T. J. P. Mignard *Biographie du général baron Testot-Ferry,* Paris, Aubry et Dijon, Lamarche, 1859, p.404 *sqq*.)

233 P.-J.-B. Chaussard, dit Publicola (1766-1823) est né dans une famille d'architectes et de peintres, membres de l'Académie royale et de l'Académie de Saint-Luc. Il devient avocat et homme de lettres, s'engage dans la Révolution du côté de la Gironde alors qu'il travaille comme secrétaire de l'Instruction publique au ministère de l'Intérieur. Nommé professeur de poésie latine à Rouen, puis à Nîmes, il commente les Salons sous le Consulat et l'Empire, dans *Le Pausanias français*. (cf. Adrian Rifkin « History, Time and the Morphology of Critical Language : Publicola's Choice » in Orwicz, *Art criticism and its institutions, op. cit.*, pp. 29-41)

234 T.-B. Emeric-David (1755-1839) est avocat ; il est élu maire d'Aix en Provence en 1791, puis membre du Corps législatif sous l'Empire. Passionné d'archéologie et d'art depuis un séjour en Italie, il écrit plusieurs ouvrages traitant de l'histoire de l'art médiéval italien et français. Il commence à publier des textes sur l'art contemporain dès les années 1790. Adversaire de Quatremère de Quincy, il entre dans l'équipe de Denon pour organiser et cataloguer les œuvres arrivées au Musée du Louvre ; il joue de même un rôle important dans l'établissement du musée du

Fabien Pillet ou Victorin Fabre[235], pour qui la critique d'art est un complément de leur activité de critique littéraire et d'écrivain.

Cependant, à cette époque, la majorité des commentaires de Salon restent anonymes. Le monde de la presse devenant de plus en plus concurrentiel et la demande en critiques d'art augmentant, les conditions de production des articles – et des comptes rendus d'exposition en particulier – ne peuvent, en effet, qu'évoluer de même. A partir des années 1820 et plus encore sous la Monarchie de Juillet, deux tendances s'affirment en fonction du type de publication : tandis que les quotidiens à gros tirages et les revues spécialisés s'attachent de plus en plus souvent les services d'un ou deux critiques dont la notoriété participe de la réputation du journal (Delécluze puis Jules Janin au *Journal des débats,* Charles Farcy au *Journal des artistes*, Gustave Planche à la *Revue des deux mondes,* Alphonse Karr au *Figaro,* Adolphe Thiers au *Constitutionnel* puis au *Globe,* Théophile Gautier à *La Presse* et à *L'Artiste,* etc.) on assiste à une véritable « déspécialisation » des critiques dans la majorité des périodiques. La critique d'art devient, à cette époque, une tâche parmi d'autres (critique littéraire ou théâtrale, rédaction de chroniques ou de tribunes, etc.) pour des « littérateurs » souvent jeunes, qui voient dans les activités journalistiques un tremplin vers la carrière d'écrivain à laquelle ils aspirent. Si la proportion de critiques publiées anonymement est

---

Luxembourg. Il est, enfin, élu membre de l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres sous la Restauration (D. Poulot, « Le Vasari français : Émeric-David », in Olivier Forlin (dir.), *Anticléricalisme, minorités religieuses et échanges culturels entre la France et l'Italie. De l'Antiquité au xxe siècle. Hommage à Jean-Pierre Viallet, historien.* Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 203-217).

[235] F. Pillet (1772-1827) et V. Fabre (1785-1831) sont des écrivains et des journalistes, davantage spécialisés en critique littéraire qu'en critique d'art, qu'ils ne pratiquent pas régulièrement. Pillet, par exemple, né dans une famille pauvre de la région lyonnaise, a rapidement dû vivre de sa plume en fournissant des articles à plusieurs périodiques, dont le *Journal général de France* sous l'Ancien Régime. La Révolution lui ouvre les portes de l'administration : il travaille au ministère de l'Intérieur, chargé de l'instruction publique puis du bureau des théâtres ; avec la Restauration, il revient à l'instruction publique et y reste jusqu'à sa mort, tout en continuant à publier des articles sur la littérature ainsi que des poèmes et un opéra. Après la Révolution, il est chargé de la rubrique « Théâtre » au *Journal de Paris* pendant près de vingt ans, et il commente le Salon à partir de 1812, notamment dans l*e Moniteur universel.* (cf. notices « Fabien Pillet » in Joseph-Marie Quérard *La France littéraire ou dictionnaire bibliographique des savants,* 1826-1842, vol. 7, pp. 171-172 et Arnault *et al., Biographie nouvelle des contemporains ou Dictionnaire historique et raisonné de tous les hommes qui, depuis la révolution française, ont acquis de la célébrité,* 1820-1825, vol.16, pp. 323-324.) Notre présentation des écrivains-critiques d'art n'est évidemment pas exhaustive : outre ceux que nous mentionnons ici, on pourrait en évoquer bien d'autres, dont certains ont atteint un degré élevé de reconnaissance dans le monde littéraire, à l'instar de Stendhal, de Daniel Stern (Marie d'Agoult) ou d'Alfred de Musset. Nous avons néanmoins choisi de nous concentrer ici sur ceux qui, moins connus aujourd'hui, nous semblent avoir joué un rôle central dans la structuration du monde de l'art, alors en pleine anomie, à travers l'imposition de la « bataille romantique » au cours des années 1820-1830 ou à travers sa politisation dans les années 1840.

fortement réduite (en passant de près d'un sur deux à moins d'un sur quatre sous le règne de Louis-Philippe), c'est sans doute davantage en raison de la nécessité pour leurs auteurs de se faire un nom que parce que le commentaire artistique deviendrait un domaine de production journalistique autonome et reconnu – ce que confirme la rareté, avant la seconde moitié du XIXe siècle d'articles sur l'art dans la presse non spécialiste, en dehors des quelques semaines que dure le Salon[236]. Que la publication de critiques d'art soit à ce point liée à l'actualité en complique les conditions de rédaction : peu payés, ces articles étaient en outre rédigés dans l'urgence, puisque la critique devait paraître dans les jours qui suivent l'ouverture de l'exposition. Les commentaires étaient donc constitués de jugements tranchants, soigneusement formulés pour asseoir à la fois le crédit du critique comme expert en matière de beaux-arts, et la réputation de celui-ci comme auteur de talent. Pour ce qui concerne les contraintes pesant sur l'écriture des articles, la situation des critiques renommés et attachés à un périodique est, rémunération mise à part, tout à fait comparable à celle des journalistes indépendants : certes mieux payés que ces derniers, ils doivent néanmoins produire eux aussi, sous la pression de l'actualité, des sentences convaincantes et des commentaires intéressants. En revanche, les hommes de lettres ayant construit leur réputation (notamment) par une activité régulière de critique poursuivie sur plusieurs années, peuvent se prévaloir d'une connaissance plus approfondie du monde de l'art. Parmi eux pourtant, et contrairement aux générations précédentes, on ne compte que très peu d'artistes ou d'amateurs, dont la culture artistique aurait été construite, pour ainsi dire, « en dehors » d'une pratique occasionnelle et secondaire de la critique. Proches, dans leur parcours, de ceux des critiques de la génération précédente, Augustin Jal et Charles Farcy apparaissent comme des figures « de transition » entre les critiques d'avant et ceux d'après l'essor de la presse écrite, dans les dernières années de la Restauration[237]. La plupart des critiques entrés en activité à la fin des années 1820 – qu'ils parviennent à se faire un nom dans ce domaine ou non – ont, en effet, un certain nombre

---

236 McWilliam, « Opinions professionnelles », *art. cit.,* pp. 22-23.

237 C'est ainsi en « amateur », dans la tradition du XVIIIe siècle, qu'A. Jal (1795-1863), officier puis fonctionnaire aux archives de la Marine, spécialiste d'archéologie navale, s'intéresse à l'histoire et à l'art – mais il devient critique par nécessité, à la suite de son renvoi de la carrière militaire sous la Restauration (il est soupçonné d'avoir tenu des propos subversifs). C. Farcy (1792-1867) semble osciller toute sa vie entre les beaux-arts (il suit une formation artistique, publie des traités sur la perspective, enseigne le dessin…) et l'activité d'imprimeur qu'il exerce à partir de 1825 : la publication du *Journal des artistes,* dans lequel il rédige une grande partie des articles, apparaît ainsi comme une manière de lier ses deux pratiques. En dehors de Théophile Gautier, qui, hésitant un moment entre une carrière d'artiste et une carrière d'écrivain, s'inscrit quelques mois dans l'atelier d'un peintre jusqu'à sa rencontre avec Victor Hugo en 1830 (il a 19 ans), aucun critique actif dans les années 1830-40 n'a (à notre connaissance) suivi de formation aux beaux-arts.

de caractéristiques sociales communes. Nés entre 1800 et 1810, ils sont très souvent issus de familles de la petite bourgeoisie provinciale qui les encouragent à suivre des études longues à Paris ; ils commencent à gagner leur vie et à se faire un nom dans le journalisme littéraire, politique et artistique ; dans un troisième temps, le réseau de relations ainsi construit leur permet de publier qui un roman, qui un ouvrage savant, qui confirme leur réputation et les installe dans une carrière d'écrivain (Gautier, Planche, Janin, Stendhal, Musset, Baudelaire…), de journaliste (Karr, Thoré…) ou d'homme politique (Thiers)[238]. Ainsi, même pour les plus reconnus d'alors, la critique d'art n'est non seulement jamais une spécialité, mais elle demeure à la fois une source de revenus et une activité secondaire dans la poursuite d'ambitions plus spécifiquement littéraires. Deux conséquences découlent de cette situation : la première est le développement d'un discours ambivalent parmi les artistes qui remettent en question la légitimité du discours d'écrivains qui ne sont en rien des experts en matière de beaux-arts, tout en étant conscients des bénéfices qu'ils peuvent tirer du soutien et de la solidarité de ces critiques qui appartiennent souvent à la même génération et dont l'objectif – se faire un nom – est identique à celui qu'eux-mêmes poursuivent[239]. Dans un article sur ce thème, Delacroix – l'un des rares artistes d'alors à

---

[238] Parmi les critiques les plus connus actifs dans les années 1830 (la liste n'est évidemment pas exhaustive), Jules Janin (1804-1874, né à Saint-Etienne d'un avocat et d'une ancienne religieuse), Théophile Thoré (1807-1869, né à La Flèche d'un père petit commerçant, ancien soldat des armées révolutionnaires, et d'une mère fille de paysans), Adolphe Thiers (1797-1877, né à Marseille, fils naturel d'un aventurier, élevé par sa mère et sa grand-mère), Théophile Gautier (1811-1872, né à Tarbes, d'un père contrôleur des contributions dans le gouvernement de la Restauration) sont dans ce cas ; Alphonse Karr (1808-1890) est né à Paris, mais son père – pianiste – le rattache plutôt, lui aussi, à une bourgeoisie modeste mais cultivée. A l'inverse, né dans une famille parisienne aisée, Gustave Planche (1808-1857), désavoué par son père (un pharmacien qui voulait qu'il suive des études de médecine), subit un déclassement notable au début de sa carrière : le journalisme, outil d'ascension sociale pour ses confrères, devient, pour lui, un moyen de préserver le train de vie que ses parents ne lui assuraient plus (« Le métier qui s'offrit alors tout naturellement à lui fut celui de critique. Mais avec quelle mauvaise grâce et même quelle mauvaise conscience ne l'accepta-t-il pas d'abord ! » Grate *Deux critiques, op. cit.*, p.72). Le soutien aussi bien moral et économique des parents pour l'acquisition de ressources scolaires et sociales conséquentes, est un élément essentiel dans le début des carrières de ces jeunes auteurs dont les origines sociales relativement modestes ne les destinaient pas *a priori* à pénétrer les cercles littéraires et mondains qui faisaient alors les réputations autant que les textes publiés. Thiers, Thoré et Gautier ont ainsi longtemps été entretenus par leurs parents – la publication des premiers recueils de poésie de Gautier ayant même été financée par son père, ce qui, au passage, permet de relativiser la notion de « bohème » censée avoir marqué l'entrée dans la vie littéraire de cette seconde génération romantique.

[239] Ainsi, « [l]es artistes ne se sont jamais plaints autant qu'aujourd'hui de la critique » ([An.], *Le Diable boiteux,* 30 août 1824) ou, comme l'écrit Stendhal dans la *Minerve française,* en 1819 : « les artistes aiment les discussions imprimées sur les beaux-arts à peu près comme les ministres aiment les journaux » (cité in Grate, *Deux critiques d'art, op. cit.*, pp. 46-47). Sur le débat autour du monopole des hommes de lettres sur le discours sur l'art, cf. Laure Pineau « Mais qui êtes-

écrire sur l'art – incite ses collègues peintres (« pauvre[s] artiste[s] exposé[s] tout nu[s] avec [leur] ouvrage ») à la lucidité :

> « même en vous blessant, ils révèlent au monde que vous vivez ; vous seriez, sans eux, des insectes étouffés avant d'arriver à la lumière (…). Payez donc d'un peu de reconnaissance le soin qu'ils se donnent pour faire de vous quelque chose. »[240]

Cette lucidité est d'ailleurs partagée par le sculpteur David d'Angers qui écrit ainsi, dans ses notes personnelles, à propos d'Auguste Préault au début des années 1830 :

> « Il a été tué par les éloges des littérateurs qui n'écrivent bien souvent que ce qu'ils voient dans leur imagination, plutôt que d'après ce qu'ils ont sous les yeux, et qui d'ailleurs se servaient de ce jeune homme comme moyen de lutte. »[241]

La seconde conséquence de cette situation est la tendance de ces jeunes critiques à interpréter ce qu'ils voient du monde de l'art en fonction de leurs propres catégories de perception et de leur intérêt à faire « exister » leurs opinions, qui doivent d'être aussi radicales que remarquables (au sens littéral), dans un espace devenu extrêmement concurrentiel[242]. Les critiques ont donc importé dans les beaux-arts, des problématiques de « leur » monde, qui se trouve alors pris dans la bataille romantique. Face à l'anomie qui caractérise alors le monde de l'art, comme on l'a vu, et face à la nécessité de se rendre nécessaires – c'est-à-dire de produire une lecture des œuvres suffisamment informée et inédite pour éveiller l'intérêt du public, le but du critique étant de devenir un intermédiaire indispensable entre l'exposition et le public[243] – on comprend l'intérêt,

---

vous pour oser parler des arts ? Le débat sur la légitimité de l'écrivain critique d'art au début du XIXe siècle », intervention du 29 mars 2007 au séminaire *La Critique d'art des écrivains* (UFR Lettres, Paris IV), ainsi que notre intervention (« La critique comme révélateur des transformations du champ de l'art ») du 5 juin 2008 à ce même séminaire.

[240] Delacroix, « Des critiques en matière d'art », *Revue de Paris,* mai 1829, t. 2, p.68.

[241] David d'Angers, notes personnelles (collection particulière), citées in C. Millard « La Vie d'Auguste Préault » *Auguste Préault sculpteur romantique, op. cit.*, p.20.

[242] Pontus Grate (« Art, idéologie et politique dans la critique d'art » *Romantisme,* vol. 21, n°71, 1991, p.32) estime ainsi que les seuls Salons de 1824 et de 1827 ont donné lieu à une soixantaine de comptes rendus (souvent publiés en plusieurs épisodes, sous une forme de feuilleton) dans la presse parisienne.

[243] Le but des critiques est de rendre lisibles les luttes qui se jouent au Salon et d'introduire une intelligibilité qui, sans eux, échapperait au public et peut-être aux artistes eux-mêmes : sous l'action des critiques, chaque exposition prend donc l'envergure d'un événement, conformément à la définition qu'en ont donnée Alban Bensa et Eric Fassin, c'est-à-dire une « modification sensible des rapports de force et de la configuration des possibles » (« Les sciences sociales face à l'événement », T*errain,* n°38, 2002, pp.6-20)

pour les commentateurs du Salon, de transposer une grille d'analyse qui avait le double mérite de fournir une lecture simple (romantiques *versus* classiques, « homériques » *versus* « shakespeariens », ligne *versus* coloris, « École moderne » *versus* Académie, etc.) tout en leur permettant de se positionner personnellement, en tant qu'auteurs, dans cette lutte.

Le romantisme,
« enfance du champ littéraire »
(1820-1850)[244]

Ainsi que l'a montré Paul Bénichou, la période dite « romantique » est bien plus « qu'une révolution littéraire [car] ce mouvement apportait avec lui un bouleversement général des valeurs (…) [et] a moins consisté dans la transformation de la littérature, que dans son extraordinaire promotion. »[245] Autrement dit, la littérature connaît, au cours de la période qui nous intéresse, un double mouvement complémentaire : une autonomisation progressive et une revalorisation, qui la placent à nouveau en position dominante dans le champ des pratiques culturelles – une position qu'elle occupait au XVIIe siècle, avant d'être déclassée par les arts du dessin[246]. Le romantisme en littérature est le produit d'influences étrangères importées d'Angleterre ou d'Allemagne par des hommes et des femmes de lettres que la Révolution avait contraints à l'exil. On peut donc dire que le romantisme émerge en France dans un contexte qui l'a immédiatement politisé, du côté de la réaction catholique et royaliste (Chateaubriand) et libérale (Mme de Staël). Ce n'est qu'au début des années 1820 que se fait « l'unité romantique » (Bénichou *Ibid.,* p.310 *sqq.*), à travers le rôle de Charles Nodier, le bibliothécaire de Charles X installé à l'Arsenal, dont le salon a contribué à structurer le mouvement romantique en France, en mettant en contact les tendances « ultras » et libérales, en contribuant à « lancer » les jeunes écrivains qui constituent la première génération romantique et, surtout, en incitant Victor Hugo à prendre la tête du mouvement. « Né en 1780, Nodier est un des doyens du clan romantique ; professeur, détenteur de la légion d'honneur, membre de l'Académie de Besançon, bientôt de l'Académie française, il occupe une position trop confortable au sein des institutions du champ pour disposer de l'agressivité nécessaire à un conquérant symbolique. (…) Il passe donc le relais à son pupille [Hugo], mais l'instruit encore une fois : il faut structurer le romantisme, lui offrir un système, donc une doctrine, faire d'un salon mondain une école littéraire à part entière, afin de mieux abattre les concurrents potentiels. On sait que Hugo prendra très au sérieux cette invitation. »[247]

A la fin des années 1820, les époux Hugo s'installent rue Notre-Dame-des-Champs où ils tiennent à leur tour le salon d'où part la véritable « bataille romantique ». « Oubliés les chants et les danses de l'Arsenal, proscrites les rencontres opportunes avec académiciens et ministres pour que brille le salon des confrontations les plus élevées. On ne se réunit plus entre pairs, mais entre alliés, qui tous regardent dans la même direction (…), on se voit enfin en cénacle – terme que Sainte-Beuve emprunte au vocabulaire biblique pour mieux montrer l'unanimité de la démarche. (…) [Il faut à tout prix] 'faire école', recruter et former des bataillons de jeunes poètes,

[244] L'expression est empruntée à Anthony Glinoer : « Enfances du champ littéraire français. À propos de l'époque romantique », in J. Dubois, P. Durand, Y Winkin (dir.), *Le symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, coll. « Sociopolis », 2005, pp. 127-139.

[245] P. Bénichou *Le Sacre de l'écrivain,* in *Romantismes français,* vol. I, Paris, Quarto/Gallimard, 2004*,* p.260.

[246] Voir A. Viala, *La Naissance de l'écrivain, op. cit.,* ainsi que notre première partie.

[247] Glinoer, « Enfances du champ littéraire français », *art. cit.* , p.133.

constituer une armée et partir en conquête. Rétrospectivement on est frappé par cette bipolarisation du débat et du champ dans son ensemble : clan des classiques contre clan des romantiques, académies provinciales contre Académie française, *Mercure du XIXe siècle* contre *Journal des débats*, Ladvocat contre Didot, etc. »[248] Après la « Bataille d'Hernani » le 25 février 1830 (qui n'aura pris l'importance qu'on lui accorde aujourd'hui qu'*a posteriori,* en raison de sa résonance avec les événements politiques de cette même année), l'esthétique romantique acquiert une visibilité et une légitimité inédites. En accédant aux positions dominantes du champ, les auteurs de la première génération romantique (Hugo et Lamartine en tête) se convertissent au libéralisme, en accord avec le nouveau régime politique. Mais, dans la dissolution progressive du Cénacle, les discordes longtemps couvées se révèlent au grand jour et une nouvelle génération s'autonomise, liée par l'expérience formatrice qu'a pu constituer la Bataille d'Hernani pour ces jeunes hommes à peine sortis de l'adolescence.

Moins exclusivement littéraire que la première génération romantique (en dépit du rôle qu'ont pu y jouer les peintres Louis Boulanger et Achille Devéria), le « Petit Cénacle » rassemble, à l'atelier du sculpteur Jehan Du Seigneur, Théophile Gautier qui hésite encore entre la peinture et la poésie, les apprentis écrivains Gérard de Nerval, Auguste Maquet, Petrus Borel, le lithographe Célestin Nanteuil, etc. Ces artistes deviennent rapidement les « bousingots » ou « Jeunes-France » dont l'apparence, le vocabulaire ou le mode de vie extravagants, sont l'objet des moqueries du *Figaro* dans une série d'articles en 1831. « [Pendant que] les aînés médisent et prophétisent, les cadets enragent, scandalisent, lancent l'anathème contre le bourgeois »[249]. Surtout, les membres du Petit Cénacle sont issus de la petite et moyenne bourgeoisie intellectuelle parisienne, tandis que la première génération romantique était plutôt originaire de province, issue de la grande bourgeoisie d'Etat ou industrielle. Comme Nodier ou Lamartine, leurs aînés bénéficiaient de postes dans l'administration ou vivaient de leurs rentes, quand, pour les Jeunes-France, « l'art est un métier, qui exige des détours fréquents par le journalisme et la 'littérature facile', où la recherche de l'art pur s'oppose continûment aux contingences de la critique. »[250] Fonctionnant en cercle fermé, la petite communauté qui tente de vivre en autarcie dans une maison de Montmartre au début des années 1830, se voit d'abord comme une « association utile » pour reprendre les mots de l'un d'entre eux[251]. Avec les premières marques de reconnaissance pour Gautier, Borel, Maquet ou Nanteuil qui obtient d'illustrer *Notre-Dame de Paris*, le Petit Cénacle se dissout rapidement, « absorbé » par un romantisme hugolien, totalement hégémonique. Glinoer relativise donc les propos de Pierre Bourdieu qui voyait dans le Petit Cénacle un jalon essentiel dans l'élaboration de l'idéologie de l'art pour l'art – or « l'anti-philistinisme » de la seconde génération romantique « n'implique pas le rejet du rôle de l'artiste dans la conduite de la société ; l'engagement politique a d'ailleurs été l'un des rares points d'achoppement au sein du Petit Cénacle, Gautier plaidant rapidement après la Révolution de Juillet pour un art désengagé, contre un Pétrus Borel proche des cercles républicains. »[252] C'est précisément la question de l'engagement et du rôle des artistes dans la société qui contribue à restructurer l'espace de production littéraire après 1835 : le romantisme se divise en plusieurs tendances, des « néocatholiques » aux « humanitaristes » (dont la revue *L'Artiste*, fondée en 1831, se fait la porte-parole), en passant par les utopies saint-simoniennes ou fouriéristes, qui, en particulier dans la mouvance républicaine qui suit la Révolution de février 1848, ont en commun de condamner « l'art socialement inutile »[253]. Ce n'est

---

[248] *Ibid.,* pp. 134-135.

[249] Bénichou *L'École du désenchantement,* in *Romantismes français,* vol. II, Paris, Quarto/Gallimard, 2004, p.1926.

[250] Glinoer*,* « Enfances du champ littéraire français », *art. cit.* , pp. 136-137.

[251] La formule est de Gérard de Nerval, dans une lettre à Sainte-Beuve, citée par Glinoer (*Ibid.,* p. 137).

[252] *Ibid.*, p.138, n.206.

[253] Bénichou Le Temps des prophètes, in Romantismes français, vol. II, *op. cit.*

qu'au début des années 1850 que le Parnasse émerge comme une véritable école, capable de détrôner l'avant-garde romantique consacrée et de reconfigurer ainsi le champ littéraire à son profit, en « formulant clairement les canons de la nouvelle légitimité »[254].

L'adaptation de cette grille de lecture est, en fait, grandement facilité par la similitude des problématiques en jeu dans les beaux-arts (renouvellement des sujets, primauté de l'émotion sur la morale, etc.) et des débats qui animent le monde littéraire. De même, les critiques ont pu réinterpréter à travers le filtre bipolaire de la bataille romantique, des rivalités d'atelier à atelier (telles celles qui opposent dans les années 1820, comme on le verra dans le chapitre suivant, les élèves de Gros et ceux d'Ingres) ou des querelles qui structurent depuis longtemps le monde de l'art (à l'image de celle, très ancienne, du dessin et de la couleur qui remonte aux origines de l'Académie royale, « réincarnée » dans une rivalité, construite de toutes pièces, entre Ingres et Delacroix)[255]. Mais, si les critiques parviennent à trouver des « repères » familiers permettant l'analyse des expositions en termes bipolaires, il n'en demeure pas moins difficile d'élaborer des catégories cohérentes et des critères d'appartenance clairs face à la multiplicité des écoles et des « manières » en présence dans un monde de l'art anomique où le romantisme pictural n'a aucune existence « officielle »[256]. En effet, autant les arguments et le champ sémantique mobilisés par les

---

[254] Bourdieu, *Les Règles de l'art, op. cit.*, p.108.

[255] La rivalité Ingres/Delacroix est toujours un schème structurant l'appréhension de l'art de cette époque, Ingres étant associé à le conservatisme esthétique le plus rigide, qui, dans la tradition davidienne, fait primer le dessin sur la couleur, tandis que Delacroix incarne l'avant-gardisme et l'iconoclasme romantiques qui subvertissent les vieilles règles académiques. Elle en est arrivée à incarner la bataille romantique dans le monde de l'art, et les carrières entières de l'un et de l'autre sont interprétées à l'aune de cet antagonisme. Or, en en retraçant la genèse, Andrew Carrington Shelton a montré qu'elle a été entièrement construite par les critiques d'art dans les années 1850, c'est-à-dire alors que Delacroix tente de se faire élire à l'Académie des beaux-arts – il y parvient en 1857 (« Ingres versus Delacroix », *Art History,* vol.23, n°5, 2000, pp. 726-742). Cette rivalité, de même que la dichotomie ligne/couleur, n'existe donc pas dans les années 1820-1830. Dès lors, c'est la catégorisation de l'un comme classique et de l'autre comme romantique qui apparaît globalement problématique. Ainsi, jusqu'au début des années 1830, Ingres est encore systématiquement considéré comme un « novateur » et dans sa critique du Salon de 1832, Théophile Gautier associe encore les tableaux d'Ingres et de Delacroix (cf. Rosenthal, *L'Art et les artistes romantiques, op. cit.,* pp. 94-95). En 1846, encore, pour le critique républicain Théophile Thoré fait même de Ingres, le partisan le plus zélé de « l'art pour l'art », « l'artiste le plus romantique du XIXe siècle, si le romantisme est l'amour exclusif de la forme, l'indifférence absolue sur tous les mystères de la vie humaine, le scepticisme en philosophie et en politique, le détachement égoïste de tous les sentiments communs et solidaires » (*Salons de T. Thoré 1844-1848*, Paris, Librairie internationale, 1868, p.240). Voir sur ce point : S. Allard et de M.-C. Chaudonneret, *Ingres. La Réforme des principes : 1806-1834,* Paris, Fage, 2006.

[256] Comme on l'a dit en effet, dans le monde de l'art, il n'y a alors rien de semblable aux préfaces de Victor Hugo : en l'absence de manifeste ou de leader avéré, le romantisme pictural n'a aucun contenu défini, en dehors de ceux

critiques restent extrêmement semblables, et ce quelle que soit leur position dans la « bataille », autant l'assignation des artistes à telle ou telle position semble instable. Dès lors, les classements opérés par les commentateurs peuvent être extrêmement variables d'un critique à l'autre, voire – pour un même critique – d'un Salon à l'autre : ainsi, Horace Vernet, Paul Delaroche, Abel de Pujol, Léon Cogniet, Ary Scheffer (pour ne citer qu'eux) sont tantôt considérés comme des représentants de l'école romantique, tantôt comme des défenseurs des principes classiques. Cogniet, proche de Géricault et Delacroix, considéré comme un membre de la génération des jeunes « novateurs » lors de ses premières expositions, est loué par Quatremère de Quincy en 1822 qui considère son tableau comme l'illustration « des principales qualités de la peinture d'histoire »[257]. La même ambiguïté règne autour de Delaroche, que certains critiques considèrent comme faisant partie de la même école qu'Eugène Devéria, Ary Scheffer ou Eugène Delacroix[258], tandis que Théophile Gautier l'attaque dans sa préface de *Mlle de Maupin*. Pareillement, au sein d'un même journal, le départ d'un critique provoque parfois un changement de position radical : au *Globe* par exemple, que Pontus Grate considère comme le « journal le plus influent dans le débat littéraire et artistique des années cruciales du romantisme »[259], Adolphe Thiers se pose en défenseur acharné de Delacroix lors des expositions de 1822 et 1824, puis Thiers y est remplacé par Louis Vitet qui publie une violente critique du *Sardanapale* en 1827, tout en constatant la confusion qui règne dans les rangs de la « nouvelle école » :

> « Les novateurs, il y a trois ans, marchèrent sous deux ou trois drapeaux distincts : bien fou qui voudrait compter toutes leurs bannières. Il y a autant de couleurs que de combattants. »[260]

Contrairement à ce dernier cependant, Jal parvient à distinguer, d'une manière tout à fait arbitraire, un certain nombre de tendances dans les jeunes générations, entre les « anglo-vénitiens » (Devéria, Boulanger, Delacroix) et les « schismatiques » (Ary Scheffer, Roqueplan,

---

(changeants) que lui attribuent les critiques. Pour Sébastien Allard, c'est clairement dans la spécificité de la situation nationale (prééminence de la hiérarchie des genres, uniformisation de l'enseignement en atelier, etc.) qu'il faut voir l'explication de ce que le romantisme n'a pas donné lieu, en France, à des développements esthétiques de la part des artistes, comme ce fut le cas en Allemagne ou en Angleterre au même moment, avec des figures comme Constable ou Friedrich qui ont été amenés à théoriser le mouvement (Allard, *Paris 1820, op. cit.*, p.25, n.6)

[257] Cité in Lambertson, The Genesis of French Romanticism, op. cit., p. 92.

[258] Par exemple, les critiques anonymes de *L'Observatoire des beaux-arts* (5 mai 1828) ou du *Moniteur Universel* (13 décembre 1827).

[259] Grate, Deux critiques d'art, op. cit., p. 44.

[260] Le Constitutionnel, 5 novembre 1827.

Steuben), tout en maintenant à part Cogniet, Schnetz, Heim et Delaroche, qu'il loue ensemble, Horace Vernet étant, selon lui, leur maître à tous. Thiers, qui soutient Delacroix dès le début, présente « sa » version du romantisme pictural dans son commentaire du Salon de 1824. Ainsi, ce critique, que l'on considère alors comme l'un des plus engagés dans le soutien aux novateurs, encourage l'expérimentation esthétique et le détachement des « vieilles formules », mais il recommande de ne pas se détacher des valeurs académiques les plus traditionnelles : si l'on en croit les principes qu'il défend, le romantisme pictural selon Thiers est finalement bien plus proche de l'art néoclassique que de celui des avant-gardes de la seconde moitié du siècle[261].

On le voit, rares sont les critiques qui n'adhèrent pas au principe binaire de classement des œuvres et des artistes, offert par le modèle du champ littéraire. Au cours du dépouillement des comptes rendus de Salon que nous avons effectué dans la presse pour l'année 1827 par exemple, nous n'avons trouvé que trois auteurs (anonymes) pour affirmer que la dichotomie classiques/romantiques, imposée par leurs pairs, ne fonctionnait pas dans les beaux-arts. Sans dénoncer explicitement la non-pertinence de la scission du monde de l'art en deux partis, le critique de *La France chrétienne* défend néanmoins l'idée qu'une réconciliation est nécessaire :

> « Laissons donc de côté des discussions dans lesquelles on ne paraît pas devoir s'entendre de sitôt, qui sont peut-être sans utilité véritable pour l'art, continuons d'accueillir le beau sous quelque bannière qu'il apparaisse. »[262]

Le critique du *Moniteur universel*, soucieux de défendre le jury qui est alors durement attaqué par ses confrères, est plus radical dans sa dénonciation : après avoir expliqué qu'il est impossible de définir le romantisme pictural, il montre que les membres du jury, pour cette exposition, ont agi sagement, car ils ont

> « éloigné les mots de classique et de romantique, transportés depuis peu dans le langage des arts et n'ont vu que le positif des choses : la composition, le dessin, la couleur, le choix et la convenance du sujet ». Il regrette néanmoins que le débat reste fixé dans ces termes, alors même que « la division de l'École en deux classes est purement arbitraire », et créée, selon lui, dans le seul but de flatter l'amour-propre des jeunes artistes[263].

---

[261] « Cependant, restons dans la véritable limite. Que les artistes sortent de l'académie ; qu'ils abandonnent ce froid modèle qui les glace ; qu'ils retournent à la nature (…) ; mais qu'ils ne perdent pas la majesté de caractère, empreinte dans les œuvres de l'Italie ; qu'ils ne perdent pas l'élégante noblesse de l'antique, qu'ils tâchent d'atteindre enfin à cet idéal qu'il est permis de rêver, et qui, en conservant à la nature sa vérité, lui donnerait la noblesse dont quelquefois elle manque » (Thiers *Salon de 1824,* pp.43-44, cité par Grate, *Deux critiques d'art, op. cit.,* p. 39)

[262] La France chrétienne, 26 février 1828.

[263] *Le Moniteur universel,* 13 et 26 novembre 1827. Que le critique estime que l'utilisation pour les beaux-arts des catégories de perception propres au champ littéraire, puisse « flatter » les jeunes artistes témoigne du prestige dont

C'est à propos du même Salon mais dans le but opposé (disqualifier la sélection opérée par le jury), que le critique du *Courrier français* mentionne les reproches adressés à la « nouvelle école » qui serait « trompée par les éloges perfides de quelques novateurs littéraires », sous-entendant là aussi qu'il pouvait être extrêmement valorisant pour ces jeunes artistes d'être associés aux écrivains romantiques (ou, pour leurs détracteurs, « trompés » par eux)[264]. Enfin, tout en expliquant que « [o]n ne sait pas encore au juste ce que l'on entend à présent par *peinture romantique* »[265], Delécluze, insatisfait de catégories trop imprécises, avance une nouvelle grille de lecture pour le Salon, inspirée, cette fois, de l'espace politique :

> « [O]n voit que dans des genres opposés, nous avons nos peintres *ultra*s, et l'on ne tardera pas à reconnaître que de ces deux points extrêmes dérivent un centre *droit* et un centre *gauche*. La première de ces divisions se compose de quelques élèves de l'École de Rome, que leur jeunesse ou une tournure d'esprit particulière a rendus plus accessibles aux idées nouvelles. [Court, Drolling, Herse jeune, Vinchon, Steuben] (…), fidèles aux principes sévères de l'art, ont fait cependant d'heureux efforts pour concilier ce mérite indispensable avec les qualités pittoresques et peut-être un peu *romanesques* sans lesquelles le public ne comprend pas bien aujourd'hui. (…) Voilà l'élite de notre centre *droit ;* quant à celui de *gauche,* on y voit figurer des hommes dont les ouvrages ne sont point irréprochables sous le rapport technique, mais qui ont l'art de parler au public un langage qui lui plaît, qui lui convient et qu'il entend. Les plus marquants sont MM. Devéria, Scheffer, Horace Vernet et Delaroche. »[266]

Bien qu'il ne précise jamais si ce nouveau principe d'organisation vaut pour l'analogie structurelle qu'il propose entre mondes artistique et politique, ou s'il est seulement une nouvelle manière de classer les artistes en fonction de leurs opinions politiques supposées, Delécluze participe, avec cet article, de la politisation progressive de la grille de lecture romantique/classique qui se développe surtout sous la monarchie de Juillet. Auparavant, en effet, comme on l'a vu à propos du journal *Le Globe,* il ne faut chercher aucune correspondance entre l'obédience politique du journal, celle du critique, et la position choisie dans la « bataille romantique ». Avec le triomphe romantique dans le champ littéraire et la nouvelle configuration politique après l'arrivée au

---

jouit alors la littérature par rapport aux arts plastiques. Dans son *Histoire du romantisme*, Théophile Gautier explique, en effet, qu'en effet, « on lisait alors beaucoup dans les ateliers » (*Histoire du romantisme* (1874), cité in [Coll.] *Eugène Devéria. 1805-1865*, catalogue d'exposition, Paris, RMN, 2006 p. 30). Les artistes sont des lecteurs sinon assidus, du moins familiers des écrivains romantiques à qui on les compare et certains – tels Gautier, précisément – font le lien entre le monde des ateliers et celui des lettres.

[264] An. [Alphonse Rabbe], *Le Courrier français,* 6 novembre 1827.

[265] Les italiques sont ceux de Delécluze. La phrase, tirée de son compte rendu du Salon de 1827, est citée par Rosenthal, *L'Art et les artistes romantiques, op. cit.*, p.148.

[266] Delécluze, *Le Journal des Débats,* 21 mars 1828.

pouvoir de Louis-Philippe, la dialectique binaire s'essouffle progressivement, l'appellation « romantique » ayant perdu une grande partie de sa force subversive[267]. Le discrédit du cadre discursif qui avait permis, tant bien que mal, de donner une cohérence au monde de l'art, laisse un « vide » : l'anomie effective d'un monde de l'art, confronté à la mort des derniers chefs d'école issus du néoclassicisme (Regnault en 1829, Lethière en 1832 et, surtout, Gros en 1835, dont l'atelier d'élèves, transmis par David en 1815, passe alors sous la tutelle de Delaroche) et à la défection des autres (Hersent, Ingres et Delaroche qui continuent d'enseigner, mais cessent officiellement d'exposer, respectivement en 1831 et en 1834[268]), transparaît désormais véritablement dans les commentaires des critiques. Compilant plusieurs extraits des comptes rendus de Salon de cette époque, Pontus Grate donne une image tout à fait saisissante de la confusion qui semble, en effet, régner dans le monde de l'art des années 1830-40, et des difficultés éprouvées par les critiques qui n'ont plus aucun repère :

> « toutes ces peintures et ces sculptures, bonnes ou mauvaises, étaient si contradictoires, si discordantes de style, que les contemporains ne savaient plus où donner de la tête. Les doléances qui échappèrent à la plume des critiques de la Restauration allèrent crescendo, jusqu'à la fin de l'époque romantique : 'incertitude', 'indécision morbide', 'désunion', 'anarchie', 'époque de transition et de tâtonnement' (…), 'un désir immense et haletant de quelque chose d'inconnu, mais au fond, le scepticisme' (…) 'ces efforts isolés, ces hérésies, ces révoltes individuelles contre toute tradition, (…) ce tumulte où personne ne prête l'oreille à son voisin, où chacun n'a foi qu'en lui-même… !', 'C'est à s'y perdre, c'est à se briser le crâne de chagrin, c'est à se noyer de confusion dans toutes ces mers et tous ces lacs <exposés> : où somme-nous ? dans quel pays ? dans quel siècle ?', '(…) pour faire connaître cette Babel pittoresque, il faudrait à la rigueur que je comprisse tous les dialectes qu'on y parle'. »[269]

Face à cette apparente déroute, un certain nombre de commentateurs du Salon semblent choisir de revenir à des « valeurs sûres » et d'appliquer la recette traditionnelle : on incite les artistes à imiter la nature, à revenir au « vrai » et à se rappeler les exemples glorieux de… l'école davidienne. Dans la foulée de la réhabilitation politique de la Révolution et de l'Empire, on exalte à nouveau,

---

[267] Au Salon de 1836, Musset affirme que « le temps n'est pas loin où le romantisme ne barbouillerait plus que des enseignes » (cité par Rosenthal, *Du romantisme au réalisme, op. cit.,* p. 165). Au cours des années 1840, Théophile Gautier opère un retournement, dénigrant l'appellation romantique : il explique, un peu plus tard, qu'il ne veut plus employer ce mot « auquel les disputes d'école avaient donné une signification presque ridicule » (*La Presse,* 10 mai 1848).

[268] Bien qu'il ne soit pas un véritable chef d'école, dans la mesure où il n'a pas d'atelier d'élèves, Delacroix, qui a pris, en dix ans d'expositions, la stature d'un « grand nom », fait, lui aussi, en quelque sorte, défection, puisqu'en 1832, le peintre part pour le Maroc.

[269] Grate, Deux critiques d'art, op. cit., p. 56.

dans les arts, le David des *Horaces*, le Gros napoléonien, le Géricault du *Radeau de la Méduse*. Ainsi, les mêmes critiques qui appelaient, en 1824, à se défaire du modèle néoclassique présenté comme un art rigide, austère et froid, le remettent au goût du jour quinze ans plus tard, en arguant de son « réalisme », de ses liens à la fois avec le peuple et avec l'Histoire.

> « Tous deux [David et Gros], l'élève comme le maître, ont voulu faire de l'art pour l'art lui-même et, malgré eux, ce qu'ils ont fait de mieux, c'est de l'art contemporain [au sens d'un art dont le sujet est contemporain] (…) Aujourd'hui il faut nécessairement que la peinture devienne populaire et démocratique. »[270]

Après l'essoufflement de la bataille romantique, c'est donc l'idée d'un retour à l'ordre qui émerge :

> « [Dommage] qu'un homme de talent nommé M. Delacroix ne s'aperçoive pas de notre retour lent mais progressif aux idées d'ordre et de sagesse qui condamnent sa manière de peindre. »[271]

Ce mouvement est évidemment rapidement relayé du côté de l'Académie. En 1838, le dramaturge Népomucène Lemercier lit, à la séance publique annuelle des cinq Académies, un *Hommage à la mémoire du peintre David*, où les romantiques sont violemment attaqués et, à la même occasion, en 1843, le nouveau secrétaire perpétuel de l'Académie des beaux-arts, l'archéologue Désiré Raoul-Rochette (qui remplace Quatremère de Quincy en 1839), lit un discours sur Poussin et les principes de l'art classique[272]. De même, trois ans plus tard, la réédition des essais de Quatremère de Quincy laisse deviner qu'il existe une véritable demande dans ce domaine. Cette radicalisation du discours de l'Académie, facilitée par la nouvelle convergence de ses intérêts avec ceux de la direction des Musées (qui est alors, rappelons-le, concurrencée par un service des beaux-arts au sein du ministère de l'Intérieur), conduit quelques uns de ses membres à la rupture : Ingres, Delaroche et David d'Angers ne siègent plus aux sessions du jury[273].

---

[270] [An.], *Le Charivari,* 5 mars 1833.

[271] Fabien Pillet, *Moniteur Universel,* 10 mars 1833. Le même discours est tenu par Charles Lenormant dans la *Revue des deux mondes*, à propos du Salon de 1835.

[272] Rosenthal, Du Romantisme au réalisme, op. cit., p.173.

[273] Cette abstention est, cependant, due à des raisons différentes : Ingres est en désaccord avec les principes académiques depuis son élection, mais la querelle qui l'oppose à Raoul-Rochette et sa conviction que le Salon devrait être supprimé pour laisser jouer le jeu du marché précipitent sa rupture avec l'Académie (Louis Fouché, « L'opinion d'Ingres sur le Salon », *Chronique des arts et de la curiosité*, 14 mars 1908, p.98 et 129) ; Delaroche, à qui l'Académie avait refusé la direction de son antenne de Rome (ce que le peintre avait ressenti comme un camouflet), ne siège plus du tout aux sessions après la mort de son épouse, Louise Vernet, la fille d'Horace Vernet, en 1845 (*Delaroche, un peintre dans l'histoire,* catalogue d'exposition, Nantes, musée des beaux-arts, 1999) ; David d'Angers choisit de rompre avec l'Académie pour des raisons politiques, comme nous allons le voir. Désapprouvant le fonctionnement du jury, il

Nous avions vu, précédemment, qu'au cours des années 1840, l'organisation du Salon est dans une impasse et le mécontentement général dans le monde de l'art : nous constatons maintenant que la crise que traverse le monde de l'art va alors bien au-delà de la seule question de l'exposition et que les dissensions traversent l'Académie elle-même. Les nombreux refus au Salon ont alors une double conséquence : ils fournissent à une partie de la critique une véritable « raison d'être », en lui offrant la possibilité de se mettre au service des artistes sur le thème des injustices du jury, de relayer leurs demandes et leur frustration, de fournir un support aux projets de réforme du monde de l'art qui sont alors élaborés ; ils contribuent à radicaliser, voire à politiser, l'hostilité des artistes envers l'Académie, qui devient un véritable support identitaire. Le cas du sculpteur Auguste Préault est ainsi emblématique des mutations du monde de l'art : plusieurs fois refusé au Salon au début des années 1830, il ne vit que grâce aux quelques commandes que ses amis parviennent à lui obtenir (dont Edmond Cavé, le nouveau directeur des beaux-arts du ministère de l'Intérieur, qui lui procure sa plus grosse commande – notons que le soutien à la création, dans ce cas, n'est plus assuré par la direction des Musées comme c'était le cas du temps de Forbin) et, parallèlement, opère sa conversion politique en se rapprochant des groupes saint-simoniens les plus radicaux[274]. A la fin des années 1830, la critique « progressiste » et républicaine (les journalistes de *L'Artiste*, Théophile Thoré, Victor Schoelcher[275]) fait du cas de Préault un emblème de l'incompétence du jury : Préault commence à être reconnu parmi ses pairs, tout en étant marginalisé par le système académique. On voit donc émerger, à ce moment, l'ébauche d'un pôle de production restreinte et de reconnaissance par les pairs dans le monde de l'art. « L'ébauche », seulement, car celui-ci n'existe que dans le cadre des revendications des artistes refusés qui réclament une réforme du Salon, l'accès au circuit de la reconnaissance académique et des commandes officielles : on est encore loin du modèle de l'avant-garde. De plus, à l'approche de 1848, ces revendications prennent une coloration de plus en plus politique et vont non pas dans le sens de l'« art pur » (position qui est alors incarnée par le seul Ingres, marginalisé au sein de l'Académie), mais dans le sens d'un appel à la création d'un « art social », fondé sur l'idée, plus

---

propose, dès 1841, que des artistes non académiciens participent à la sélection des œuvres (Ivens, *Le Peuple-artiste, op. cit.,* p.28).

[274] C. Millard « La Vie d'Auguste Préault », in *Auguste Préault sculpteur romantique, op. cit.*.

[275] Schoelcher résume d'ailleurs, en 1835, la situation du sculpteur en liant directement sa survie artistique au soutien de la critique, illustrant ainsi le poids qu'elle commence à avoir dans la construction des réputations artistiques : « Que serait devenu M. Préault si le hasard ne lui avait pas donné deux ou trois camarades en état de manier une plume avec dévouement et hardiesse ? » (*Revue de Paris,* t. VII, mai 1835, p. 192).

ou moins empreinte de mysticisme, que l'art doit contribuer à changer l'ordre social et qui est alors en accord avec le contexte politique et social de la fin des années 1840[276].

> « Nous voulons que l'art ne se serve de la vie extérieure que pour atteindre, avec elle et par elle, le monde invisible de l'âme ; autrement, ce serait faire descendre l'art, création de l'idéal, de a haute et transcendentale vérité à une vérité grossière. »[277]

Cette idée, à laquelle il est difficile de donner des contours nets, traverse, sous l'action de la critique, tout l'espace de production artistique, jusqu'à l'Académie, où elle est représentée par le sculpteur David d'Angers, dès la fin des années 1830 :

> « Artistes, travaillez pour les nations, pour le peuple, instruisez-le en lui montrant de ces nobles sujets qui échaufferont son cœur en l'épurant et y graveront de grandes et généreuses pensées. »[278]
> « Je ne puis comprendre l'art pour l'art. Selon moi, il devrait être un moyen puissant pour moraliser les masses. » [279]

Ce discours de l'art social, qui « n'est ni une école, ni un mouvement cohérent »[280], est donc « appliquée » au monde de l'art par la fraction politisée de la critique dans les dernières années du

---

[276] N. McWilliam, *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)*, Dijon, Presses du Réel, 2007 (1993). Ce « courant » est à mettre en rapport avec celui qui, dans le monde littéraire est alors porté par la dernière génération romantique, que Paul Bénichou appelle « humaniste » ou socialiste (Bénichou, *Romantismes français,* vol. II, *op. cit.*)

[277] Eugène Pelletan, *La Presse,* 16 mars 1841.

[278] David d'Angers, *Journal des artistes,* 25 mars 1838.

[279] David d'Angers, lettre à Hébert, 10 octobre 1843, citée par Rosenthal, *Du romantisme au réalisme, op. cit.,* p.365. Pierre-Jean David, dit David d'Angers (1788-1856) est le fils d'un modeste sculpteur sur bois angevin, ancien soldat dans les armées révolutionnaires. Élève de son père et d'un autre sculpteur local, il obtient, à vingt ans, une bourse municipale pour se rendre à Paris. Il entre à l'École des Beaux-Arts, dans l'atelier de Philippe-Laurent Roland, un sculpteur néoclassique, ancien membre agréé de l'Académie royale, qui est alors chargé d'importantes commandes sous l'Empire (l'A*llégorie de la Loi* dans le péristyle du Panthéon, le *Napoléon* de la cour de l'Institut, l'*Athéna* du Palais Bourbon, etc.). Lauréat du Prix de Rome en 1811, il part aussitôt en Italie, où il se distingue par son hostilité au sculpteur Canova qui domine alors la sculpture européenne. Il rentre à Paris en 1816. Ses envois au Salon, sa spécialisation dans le portrait en buste ou en médaillon, le font remarquer. Quoique notoirement républicain, il obtient une succession de commandes officielles, la Légion d'honneur en 1825. Il est élu à l'Académie l'année suivante et devient professeur à l'École des Beaux-Arts en 1827. Son atelier est le plus couru de l'époque dans le domaine de la sculpture (Auguste Préault et Auguste Clesinger – le gendre de George Sand – y sont ses élèves, ainsi que la plupart des grands noms de la sculpture du Second Empire, tels Maindron ou Carrier-Belleuse). Sa plus grande commande est le fronton du Panthéon, qu'il achève en 1837. Engagé dans les événements de février 1848, il est élu député de son département natal. En 1852, il quitte la France et part en Grèce, mais, malade, il meurt peu après (cf. notamment H. Jouin, *David d'Angers: sa vie, son oeuvre, ses écrits et ses contemporains,* Paris, Plon, 1878 et E. Schwartz, *Les Sculptures de l'École des Beaux-Arts de Paris. Histoire, doctrines, catalogue*, Paris, ENSBA, 2003).

règne de Louis-Philippe, en même temps qu'elle se développe parmi des artistes, eux-mêmes confrontés à la crise du système du Salon[281]. Symptôme de l'anomie persistante du monde de l'art, la rhétorique de l'art social marque alors la quasi intégralité de la presse spécialisée : les deux principales revues – *L'Artiste* et *Le Journal des artistes* – s'en réclament, mais sans en donner la même définition ou les mêmes finalités[282]. Elle sert ainsi de fondement aux nombreux projets de réforme de l'exposition ou de la condition des artistes qui sont alors présentés, sous forme d'articles ou de pétitions, et débattus dans la presse artistique jusqu'en 1848, car c'est au nom de leur haute fonction dans la cité, que les critiques appellent les artistes à sortir la création du marasme institutionnel et esthétique où elle est depuis l'essoufflement de la « bataille romantique ».

I – 4. « De l'oppression dans les arts » : 1848 et la profession d'artiste

---

[280] M.-C. Chaudonneret, « Regain d'intérêt pour les socialistes 'utopistes' du XIXe siècle », HAL-SHS, art. en ligne, p. 3.

[281] A propos de la diffusion d'une grille de lecture saint-simonienne dans le monde de l'art, Marie-Claude Chaudonneret écrit, par exemple, que « le véritable véhicule de la pensée des utopistes est, plus que l'œuvre d'art en elle-même, la critique d'art (…) [pour laquelle] le Salon était l'occasion d'appliquer aux œuvres exposées une esthétique (…) [fondée sur] leurs propres convictions idéologiques. Bien plus que l'œuvre d'art, c'est l'interprétation qui justifiait les théories et discours des utopistes ». (*Ibid.*, pp.3-4).

[282] On voit une illustration de cette divergence dans le débat qui oppose, autour des sociétés créées par le baron Taylor (1789-1879, un hommes de lettres de la première génération romantique, co-fondateur de la Société des gens de Lettres, amateur d'art, proche de Cailleux et des cercles du pouvoir), les deux revues qui s'accordent par ailleurs sur la nécessité de donner aux artistes les moyens de produire un art « utile » à la société. En effet, en 1844, deux associations sont fondées et présidées par Taylor, l'une (l'Union des Arts) pour assurer l'intermédiation entre les artistes et leurs potentiels commanditaires, en permettant aux premiers d'exposer en permanence grâce à l'argent des cotisations des deuxièmes, et l'autre (l'Association des artistes) pour créer un fonds de solidarité pour les artistes membres et leurs familles. Objets d'éloges dans le *Journal des artistes*, ces deux initiatives (qui ont un grand succès auprès des artistes) sont vilipendées par Eugène Pelletan, un journaliste fouriériste qui écrit alors pour l'*Artiste*. Pelletan dénonce la déresponsabilisation des artistes et « l'aumône » qui leur est accordée dans ce système. Le débat entre les deux revues court sur toute l'année 1845.

Face au taux de refus élevé du Salon de 1847, Théophile Thoré appelle les artistes à la révolte[283]. Son texte, extrêmement violent, met parfaitement en lumière les enjeux de cette période et montre à quel point la critique est devenue un support de *politisation* très net pour le monde de l'art, dans le sens qu'en donne Jacques Lagroye, c'est-à-dire un processus de « requalification des activités sociales les plus diverses, requalification qui résulte d'un accord pratique entre des agents sociaux enclins, pour de multiples raisons, à transgresser ou à remettre en cause la différenciation des espaces d'activités »[284]. Il nous semble bien, en effet, que, dans l'espace de production artistique à la veille des années 1840, la requalification de l'art en « art social », dont nous avons montré qu'elle était suscitée par la convergence des intérêts des critiques (confrontés à la nécessité de justifier leur existence sur un marché de l'art dépendant du Salon[285]) et des artistes (confrontés à la menace du refus), conduit, dans le contexte des événements de la fin du règne de Louis-Philippe, au discrédit des deux instances dirigeantes de l'espace de production artistique, jusque là antagonistes et désormais rapprochées, que sont la direction des Musées et l'Académie. Voici ce qu'écrit Thoré en mars 1847 :

> « Que de cris indignés, que de plaintes modestes, que de lamentations bien légitimes nous avons entendus aujourd'hui dans les galeries du Louvre ! Mais cependant, si les artistes souffrent ainsi dans leur dignité, dans tous leurs intérêts, c'est bien leur faute. Pourquoi se soumettent-ils à cet esclavage ? Pourquoi acceptent-il l'ancien régime ? S'il y a un jury ordonné par la Liste civile [*i. e., par extension, la direction des Musées*], c'est qu'il

---

283 Thoré (1807-1869), qui avait fait des études de droit pour devenir avocat, se recycle au milieu des années 1830 dans l'écriture et, constatant la forte demande en critiques d'art dans la presse de l'époque, produit ses premiers comptes rendus de Salon en 1834. Démocrate et républicain, Thoré ne dissimule pas ses opinions et, dans le monde de l'art, soutient ceux qu'il appelle les « proscrits » du Salon contre le jury au nom du droit des artistes à exposer. En 1843, il s'établit marchand d'art avec un autre écrivain, Paul Lacroix – leur commerce périclite cependant peu après. Son rôle dans les événements de février 1848 conduit Ledru-Rollin à lui proposer le poste de directeur des beaux-arts dans le premier gouvernement de la IIe République : il refuse (le poste ira à un autre critique, Charles Blanc, le propre frère de Louis Blanc). Thoré fonde alors son propre journal *La Vraie république* en mars 1849, auquel collabore entre autres George Sand. Mais il est condamné en mai de la même année pour ses activités révolutionnaires, il doit s'exiler à Bruxelles. Il ne revient en France qu'en 1860. Thoré est aujourd'hui surtout connu, en histoire de l'art, pour sa redécouverte de Vermeer.

284 *La politisation*, Paris, Belin, 2003, p. 361.

285 En effet, au fur et à mesure que s'accroît le discrédit du jury, la légitimité offerte par l'exposition se réduit proportionnellement, permettant à la critique de devenir une instance prescriptrice. Mais, tant que le Salon reste l'armature d'un monde de l'art globalement hétéronome, la critique ne peut pas occuper véritablement ce rôle : on le voit au fait que, si un commentaire positif dans la presse constitue une distinction conséquente pour un·e exposant·e, l'absence de mention dans un compte rendu ou une mauvaise critique n'ont pas forcément d'effet négatif sur une carrière artistique si elle est, par ailleurs, soutenue soit par l'Académie, soit par l'administration des beaux-arts.

> y a des peintres qui présentent leurs ouvrages à l'arbitraire de ce tribunal absolu, irresponsable, dont l'autorité s'exerce à la turque ou à la vénitienne. Si les artistes avaient le sentiment de leur solidarité et quelque indépendance, ils laisseraient MM. Garnier, Hersent, Pujol, Heim, Brascassat, Blondel, Petitot, Ramey, Nanteuil, Huvé, Fontaine, et d'autres [*académiciens, membres du jury*], attendre dans la solition [*sic*] de leur concile des rivaux à immoler, et ils organiseraient tous ensemble une belle exposition libre et permanente. »[286]

L'objectif défendu depuis dix ans par le critique reste celui du Salon permanent et sans jury. Thoré accuse donc les artistes de ne pas faire les bons choix en continuant à compter sur la légitimité offerte par l'exposition, toute incertaine soit-elle à cause de l'arbitraire des jurés. Il félicite ensuite les « grands noms » de la peinture et de la sculpture qui avaient, cette année, décidé de ne rien envoyer au Salon : Ary Scheffer, Alexandre Decamps, Antoine-Louis Barye, Théodore Rousseau – tous membres de la « génération de 1820 », qui, comme à leurs débuts, n'ont pas obtenu la reconnaissance académique et vivent toujours grâce aux commandes de l'administration ou des cercles proches du pouvoir. Cependant, ce que ne semble pas voir le critique, c'est que ces artistes ont une réputation établie et une expérience suffisante dans le monde de l'art pour leur permettre de se passer de l'exposition – ce n'est évidemment pas le cas de tou·te·s les artistes, et encore moins des plus jeunes qui ont besoin du Salon pour cautionner leur entrée dans la profession d'artiste et se faire un nom. En réalité, la solidarité entre artistes à laquelle appelle le critique semble impossible dans le contexte de crise du système néo-académique. Mais Thoré continue sa diatribe, et explique ce qui, selon lui, découlerait du refus des artistes de se soumettre à la sélection du jury :

> « Ainsi tomberait le jury, sous le ridicule et l'impuissance. Ainsi les artistes s'émanciperaient de la domination de la Liste civile et, une fois librement associés, ils proposeraient à l'État – à la Chambre des députés – de reprendre sur l'art un patronage légitime, et de réglementer les expositions nationales. La Chambre ferait une loi plus ou moins bonne, meilleure assurément que les caprices de la Cour et de l'Académie. Est-ce que les livres ont besoin maintenant, comme jadis, d'un *privilège* du Roi pour paraître ? (…) Est-ce que les lettres dépendent de la Liste civile ? Pourquoi tous les intérêts de l'art, comme les Salons, la conservation des Musées, l'enseignement et les récompenses, ne seraient-ils pas rattachés à l'État par l'intervention d'un ministère ? (…)
> On dit que les artistes veulent recourir à la Liste civile elle-même, afin d'obtenir justice (…). Que n'adressent-ils une pétition au jury en personne ? (…) En fait de droits, il faut les prendre, ça ne se donne pas de bonne volonté.
> S'il y a beaucoup de refus au Salon, c'est apparemment que le château ne s'en est pas offusqué. Ce n'est pas M. Fontaine et M. Granet qui se risqueraient à contrarier leurs patrons. (…) A ce train-là, les artistes ne feront pas leur révolution de Juillet. Est-ce que Charles X a retiré ses ordonnances ? Oui, quand il fut à Rambouillet. Eh bien, le

[286] Thoré, « Salon de 1847 », *Salons de T. Thoré, op. cit.,* p. 410 *sqq.* Le texte est initialement paru dans la rubrique artistique du *Constitutionnel*, 17 mars 1847.

jury sera renversé (…) quand la majorité des artistes (…) protesteront noblement par leur volontaire retraite. »[287]

Les références politiques sont ici particulièrement claires : discréditant toutes les tentatives de pétition qui ont ponctué les Salons des années 1840, Thoré appelle les artistes à faire la révolution – l'allusion aux événements de 1830 a aussi pour but de rappeler qu'en raison de la réforme ratée de 1831 (cf. *supra*), les artistes n'ont effectivement pas eu « leur révolution de Juillet ». Le critique montre, en outre, qu'il est vain non seulement de continuer à jouer le jeu du système néo-académique, mais aussi de faire la différence entre « le château » (i.e. le Roi), la Liste civile (dont l'intendant est le supérieur hiérarchique du directeur des Musées qui, dans les faits, prend l'essentiel des décisions et dispose du budget réservé aux arts) et le jury – dont nous avons effectivement vu que les intérêts sont, à ce moment, communs à maintenir la sévérité du jury pour faire du Salon une exposition de prestige[288]. La solution est donc de boycotter le Salon et d'avoir recours au monde politique qui, seul, selon Thoré, peut changer les choses. En effet, le système auquel le critique aspire n'est pas un monde de l'art autonome, qui fonctionnerait autour d'un marché libre de toute intervention académique ou étatique : cette opinion est, à cette époque, quasiment inexistante. L'idée portée par Thoré et les artistes qui « font » 1848 est de reconstituer un système de l'art hétéronome, autour d'une exposition réglementée par l'État et d'une conception corporative de la fonction d'artiste.

On voit cette dernière idée également exprimée dans une brochure intitulée *De l'oppression dans les arts et de la composition d'un nouveau jury d'examen* qui fait grand bruit peu après sa publication, au cours de l'année 1847. Initiée par un petit groupe d'artistes républicains revendiqués, jouissant alors d'une petite notoriété dans le monde de l'art, en raison des refus régulièrement subis au Salon ou de leurs productions fortement politiques (il s'agit du peintre et illustrateur Honoré Daumier, des sculpteurs Auguste Préault et Antoine Etex, des peintres Auguste Jeanron et Philippe Chenavard, du graveur Frédéric Villot), elle est rédigée par le critique de *L'Artiste,* Clément de Ris[289]. Dans la brochure rédigée par Clément de Ris, la nécessité pour les artistes de s'unir pour défendre leur droit à exposer est réaffirmée avec force. Cette solidarité

---

[287] *Ibid.* Les italiques sont d'origine.

[288] De façon intéressante, Thoré ne mentionne pas ici la direction des beaux-arts d'Edmond Cavé, qui a repris le rôle de soutien à la création autrefois dévolu au comte de Forbin, sans avoir à assumer de rôle dans la sélection pour l'exposition.

[289] Ce groupe se réunit chez le peintre Fernand Boissard tout au long de l'année 1847 et jusqu'en février 1848, alors que tous s'engagent tous dans la Révolution et participent aux tentatives de réorganisation du monde de l'art par la IIe République. On retrouve certains d'entre eux à la tête de l'administration des beaux-arts après 1870.

professionnelle pouvait se développer au sein d'une « corporation » (c'est le terme employé) qui s'occuperait à la fois de la formation des artistes et de l'organisation du Salon. Dans ce cadre, était proposé un système de sélection réformé, où le jury actuel serait remplacé par deux divisions, composées chacune d'artistes élus par leurs pairs, la seconde division devant se prononcer sur la sélection opérée par la première afin d'éviter tout arbitraire dans les décisions. Cette opinion est relayée auprès de plusieurs autres groupes similaires, tel celui composé des peintres Alexandre Decamps, Théodore Rousseau, Ary Scheffer et (à nouveau) Honoré Daumier se retrouve chez le sculpteur Antoine-Louis Barye pour réfléchir à l'organisation d'un Salon indépendant[290]. En faisant explicitement référence à la « campagne des banquets » qui a lieu au même moment[291], Arsène Houssaye, le directeur de la revue *L'Artiste*, lui-même très engagé dans la campagne des banquets en Picardie (sa région natale), raconte ce « premier banquet des montagnards de l'art » auquel il participe en compagnie d'artistes républicains (les paysagistes Narcisse Diaz et Théodore Rousseau, le sculpteur Barye, le critique Théophile Thoré, le peintre Thomas Couture, entre autres), le 3 février chez le sculpteur Auguste Clésinger (le gendre de George Sand) : « ils ont proclamé la fraternité et l'expansion, la couleur et la liberté (…), le mépris des règles, car la méthode, c'est le refuge des stériles »[292]. Les artistes prennent ainsi une part importante à l'insurrection de février : dans la nuit du 23 au 24 février, plusieurs artistes élèvent des barricades, au cri de « A bas l'Institut ! »[293]. La toute jeune République, issu de ces événements, leur est donc d'emblée favorable : nommé ministre de l'Intérieur, Ledru-Rollin propose à son ami, le peintre Jeanron, la direction des Musées nationaux, c'est-à-dire la responsabilité (notamment) de l'organisation du Salon. En outre, le frère du socialiste Louis Blanc, Charles Blanc (un critique, proche de Delacroix, grand connaisseur du monde de l'art contemporain sur lequel il avait déjà écrit plusieurs ouvrages) était nommé à la direction des Beaux-arts[294]. Dans l'euphorie qui suit la

---

[290] Ivens, *Le peuple artiste, op. cit.,* pp.43-44

[291] La « Campagne des banquets » désigne la succession de réunions, menées dans toute la France, entre l'été 1847 et leur interdiction en décembre 1848, par les groupes de l'opposition au gouvernement de François Guizot. Au cours de ces banquets, qui rassemblent 17 000 personnes, on élabore des propositions de réforme et d'élargissement du corps électoral. L'interdiction du banquet du 22 février 1848 et les débordements populaires qui en découlent, sont à l'origine de la Révolution de 1848 (cf. Barjot, Chaline et Encrevé, *La France au XIXe siècle, op. cit.*,p. 298 *sqq*.).

[292] *L'Artiste,* 12 mars 1848, pp.1-3.

[293] Ivens, *Le peuple artiste,op. cit*., p.45

[294] cf. P. Vaisse, « Considérations sur la Seconde République et les beaux-arts », *Revue d'histoire du XIXe siècle,* n°1, 1985, art. en ligne ; M.-C. Chaudonneret et N. McWilliam, « 1848 : La République des Arts », *Oxford Art Journal*, vol. 10, n°1, 1987, pp. 59-70., C. Georgel *1848, La République et l'art vivant*, Paris, Arthème Fayard, RMN, 1998 ; voir aussi

chute de Louis-Philippe, on décide que tous les ouvrages envoyés au Salon, prévu pour le 15 mars, seraient acceptés : « …que tous les artistes même les plus mauvais traversent ce palais de la royauté des arts comme le peuple en haillons a traversé les Tuileries ! » peut-on lire dans *L'Artiste*[295].

La décision de supprimer le jury au Salon de 1848 crée aussitôt un formidable appel d'air : plus de 5000 œuvres sont envoyées au comité d'organisation de l'exposition, soit deux fois plus qu'à celle de l'année précédente. Les femmes, notamment, se présentent en nombre : tandis que 142 femmes ont participé au Salon de 1847, on compte presque 300 participantes à celui de 1848 – dont, comme chez les artistes hommes, beaucoup de très jeunes artistes, à la formation inachevée, que le jury n'aurait probablement pas laissé passer en temps normal. Les contemporains – et, en écho, la plupart des chercheurs qui se sont intéressés à ce Salon – notent quasi-systématiquement la présence massive des femmes et s'accordent sur la médiocrité de la plupart de leurs ouvrages[296]. Au-delà des jugements sur la qualité des œuvres exposées (dont il n'est pas de notre ressort de dire s'ils étaient justifiés ou non), peu de commentateurs (d'alors ou d'aujourd'hui) ont vu que, en dépit des apparences, les artistes femmes n'avaient jamais été a*ussi peu nombreuses*, proportionnellement aux hommes, à ce Salon. Même si aucune exposition n'avait jusque là montré les ouvrages d'autant de plasticiennes simultanément, elles représentent pourtant seulement 11% des 2700 exposants de 1848 – c'est-à-dire le pourcentage le plus bas depuis un demi-siècle. En fait, la situation des artistes femmes au Salon libre qui suit les événements de février est révélatrice de leur situation paradoxale durant cette période. En effet, nous avons vu qu'après 1830, alors que leur nombre continue à augmenter parmi les postulants à l'exposition, elles subissent globalement plus que les hommes les refus du jury. Ce contexte d'hyper-sélectivité générale et à l'égard des femmes en particulier, à l'entrée d'une instance qui permet, en même temps, la reconnaissance comme professionnel·le, l'accès au marché des commandes publiques et privées, et, éventuellement, la consécration, semble finalement jouer un rôle de légitimation considérable pour la population des plasticiennes, non seulement dans la mesure où, comme on l'a vu, elles en arrivent, sur certains Salons, à concentrer jusqu'à un quart des médailles, mais aussi dans la mesure où, victimes, comme leurs collègues hommes, des « injustices » du jury, elles sont ostensiblement soumises au même régime qu'eux. L'absence de sélection à l'entrée du Salon de

---

T. J. Clark, *Le bourgeois absolu: les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Villeurbanne, Art Editions, 1992 (1e éd. 1973).

[295] cité par Lemaire, *Histoire du Salon de peinture, op. cit.,* p.129

[296] Georgel, *1848, La République, op. cit.,* pp.23-24

1848 soumet les artistes femmes à nouveau aux traditionnels soupçons d'amateurisme et d'illégitimité que le contexte particulier du monde de l'art leur avait permis d'éviter depuis la Révolution. On peut dire que, durant presque un demi-siècle, l'anomie du monde de l'art, son hétéronomie et les rapports de force qui le traversent, « jouent » globalement en faveur d'une relative féminisation de l'espace de production artistique. Enfin, nous allons voir qu'en dehors du Salon, un autre élément entre en compte dans la légitimation des plasticiennes comme professionnelles : on peut, en effet, d'autant moins les accuser de bénéficier de l'indulgence ou de la galanterie des membres du jury, qu'elles bénéficient alors de conditions de formation à l'art tout à fait similaires à celles des hommes, dans la continuité de la féminisation des ateliers néoclassiques à la fin du siècle précédent – ce phénomène que nous avons appelé la féminisation « par défaut », c'est-à-dire à la fois par un effet d'inertie (les modalités d'enseignement en ateliers ne changeant pas, la féminisation se maintient) et par un effet d'entraînement, le nombre d'aspirantes à la profession d'artiste augmentant lentement mais continûment.

Enfin, l'abaissement soudain des barrières à l'entrée de l'exposition n'a pas de conséquences négatives que pour la perception des œuvres des plasticiennes. C'est, en effet, le Salon dans son ensemble qui fait l'objet d'une réception critique désastreuse. Aussi, comme cinquante ans auparavant, la plupart des observateurs du Salon s'accordent sur la nécessité, pour la qualité de l'exposition, de rétablir un jury d'admission : l'intérêt de l'art devait passer avant celui des artistes. On décide alors de s'inspirer du programme de réforme exposé dans la brochure de Clément de Ris qui avait tant fait parler, l'année précédente. Un texte très libéral est donc promulgué peu après la fermeture du Salon, instaurant un jury spécial d'admission composé exclusivement d'artistes et d'amateurs, élus par l'ensemble des artistes exposants. Dès 1849, le Salon retrouve des proportions classiques, avec un peu plus de 2500 œuvres exposées (moitié moins qu'en 1848) et l'organisation du Salon se maintint ainsi jusqu'en 1870. « Il sembla un moment qu'on avait trouvé un régime durable dans le quel les artistes, suffisamment libres, et l'État, suffisamment responsable, pourraient vivre sans trop de bruit. Cependant il n'en fut rien. (…) Les inconvénients de ce régime mixte, d'ailleurs si bienveillant, ne tardèrent pas à se faire sentir. »[297] En effet, le problème des refus réapparaît très vite. Mais surtout, la IIe République fait deux choix qui ont une influence décisive sur l'évolution du monde de l'art au cours de la seconde moitié du XIXe siècle. La première de ces décisions – le choix de maintenir un Salon avec jury au centre du monde de l'art, entre l'État et l'Académie – contribue à perpétuer le problème de la contradiction entre les deux rôles qui sont, dès lors, toujours attribués à l'exposition (instance de

[297] Lafenestre, « Le Salon et ses vicissitudes », *art. cit.*, p.129

professionnalisation et instance de consécration)[298]. La seconde décision – le déplacement de l'exposition hors du Louvre et le retrait de l'organisation du Salon des prérogatives du responsable des collections du musée (c'est-à-dire la fin de la fonction de « directeur des Musées » telle qu'elle existait depuis 1802) – instaure une rupture fondamentale, en dissociant la création contemporaine (ce qu'on appelle alors « l'art vivant ») de la production artistique des grands maîtres du passé : autrement dit, en même temps que la notion d'École nationale, c'est l'idée – fondatrice de la *doxa* académique – d'une filiation entre l'art du passé et celui du présent, qui est définitivement discréditée[299]. Or cette filiation est la raison d'être du système pédagogique traditionnel, qui, lui-même, est historiquement la raison d'être de l'Académie telle qu'elle a été refondée après la Révolution. Lorsque le Second Empire décide de mettre un terme à l'incohérence d'un système désormais suranné – ce sera la réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 – il met, en fait, également un terme à l'une des principales causes de l'anomie du monde de l'art. Il nous semble qu'il faut voir, en effet, dans l'uniformisation du système pédagogique en cette première moitié du XIXe siècle, l'explication principale de la prégnance incontestée de la *doxa* académique dans les pratiques et les représentations des artistes et, par conséquent, de la difficulté à distinguer des groupes aux contours nets ou des obédiences esthétiques particulières dans un monde de l'art qui est à la fois multipolaire et – en fin de compte – profondément homogène. Ces deux rôles de la formation académique que nous venons d'évoquer – en tant qu'espace de féminisation du monde de l'art et en tant que « générateur » d'anomie – vont donc faire l'objet du chapitre qui suit.

II – « Élève de… » : la formation, une ressource pour les deux sexes

---

[298] Le résultat de cette contradiction est la persistance des mécontentements, ce que Patricia Mainardi a montré en analysant la manière dont la thématique de la « double exposition » (c'est-à-dire un dédoublement de l'exposition pour résoudre la contradiction fondamentale du Salon), revient sans cesse jusqu'à la fin du siècle (Mainardi, « The Double Exhibition in Nineteenth-Century France », *Art Journal,* 48-1, Spring 1989, pp. 23-28 et *The End of the Salon. Art and the State in the early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993).

[299] M.-C. Chaudonneret, « Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle. Musée d'art vivant ou marché de l'art ? », *art. cit.*

Au cours de la première moitié du XIXe siècle, la *doxa* académique fonctionne comme une sorte de « substrat » idéologique, et structure à la fois la perception de l'art et la pratique artistique elle-même : cadre de pensée esthétique indépassable pour cette époque, elle est intériorisée par les artistes au cours de leur formation, c'est-à-dire au cours de leur socialisation dans le monde de la pratique professionnelle de l'art. L'apprentissage artistique (des premières leçons de dessin jusqu'à la première exposition au Salon) s'étend alors sur cinq à dix ans : la durée n'est pas fixe dans la mesure où, ainsi qu'on l'a déjà évoqué et comme on va le voir ici en détails, le système néo-académique ne fournit aucun parcours déterminé aux jeunes artistes, en dehors du très sélectif *cursus honorum* académique – qui consiste, en fait, non pas en un enseignement spécifique, mais en une succession de concours proposés par l'École des Beaux-Arts. En outre, la durée de formation dépend évidemment du milieu d'origine des élèves – un·e enfant dont l'un des deux parents a une pratique artistique en professionnel ou en amateur, assimilera plus aisément un certain nombre de règles implicites ou de techniques graphiques qu'un·e autre mettra plus de temps à maîtriser[300]. Par « formation », on entend ainsi à la fois les aspects concrets de l'enseignement artistique (ce qu'on appelle alors le « métier », c'est-à-dire les techniques du dessin, puis de la peinture, de la gravure ou de la sculpture, l'apprentissage de la représentation du corps humain, du paysage, de la perspective, la culture iconographique, etc.) et ses aspects davantage immatériels, des plus évidents (depuis la terminologie spécifique à l'activité pratiquée, jusqu'au corpus « canonique », c'est-à-dire l'ensemble des noms qui constituent, à ce moment, la référence dans la spécialité artistique choisie, en passant par les manières de se constituer un réseau de commanditaires ou de s'adresser à l'administration des beaux-arts) aux plus implicites (les codes de conduite attendus d'un·e élève d'atelier, les représentations liées à la fonction d'artiste, les valeurs et les règles à respecter pour être reconnu·e par ses pairs, etc.) En d'autres termes, la formation est un moment crucial où l'on apprend à *être artiste,* dans tous les sens que l'on peut donner à cette formule. Or, comme nous allons le voir, cette étape présente une remarquable stabilité tout au long du premier

[300] A propos des commissaires-priseurs, Alain Quemin décrit ces dispositions «acquises lors du processus de socialisation primaire, c'est-à-dire bien avant l'entrée dans une profession » , comme des « façons extrêmement diverses de faire, de sentir et d'agir – de toute une culture – qui peuvent constituer autant de compétences déterminantes dans l'accès à certaines activités et dans la réussite de l'exercice de celles-ci. Les valeurs ou les techniques acquises peuvent aller de la soumission, du sens du respect et de la hiérarchie aux bonnes manières, aux règles de la civilité ou même à des savoirs très techniques qui constitueront autant de ressources dans l'univers professionnel. » (A. Quemin, « L'apport de l'origine sociale à la sociologie des professions ou 'de l'espace privé à l'espace professionnel'. Les commissaires-priseurs. », in F. Piotet (dir.), *La révolution des métiers*, Paris, PUF, 2002, art. en ligne et, plus généralement, *Les commissaires-priseurs. La mutation d'une profession*, Paris, Éditions Anthropos, 1997).

XIXe siècle tant dans ses modalités pédagogiques que dans ses fondements théoriques[301]. Dans ce chapitre, nous montrerons, en premier lieu, que, par un intéressant paradoxe, l'incorporation de la *doxa* académique par les artistes se fait alors moins à l'École des Beaux-Arts et à travers le *cursus honorum* (qui connaît alors une relative dévaluation dans le contexte de la lutte entre l'État et l'Académie), que dans les ateliers privés (qui sont une émanation d'un système pédagogique public de moins en moins accessible). Nous verrons ensuite que ce transfert de l'enseignement académique vers les ateliers – participant ainsi de l'éclatement de l'École française et de son basculement en situation anomique – joue un rôle fondamental dans la féminisation que connaît alors le monde de l'art. Contrairement à l'École des Beaux-Arts, en effet, les ateliers privés sont ouverts aux jeunes filles, dans la continuité des pratiques des ateliers les plus prestigieux de la fin du XVIIIe siècle.

II – 1. LE *CURSUS HONORUM* ACADEMIQUE : LA LOGIQUE DU CONCOURS

Destiné à être un conservatoire des « bonnes pratiques » en matière artistique, la section des beaux-arts de l'Institut se préoccupe logiquement d'enseignement, dans la tradition de l'Académie royale. Or, on l'a vu, la suppression de l'Académie en 1793 avait transformé l'École des Beaux-Arts[302] en établissement d'enseignement public et le système néo-académique instauré par la fondation de l'Institut deux ans plus tard n'a rien changé à cette situation : l'École n'est pas revenue dans le giron de l'Académie, en dépit des protestations et des tentatives répétées de la part de chacun de ses secrétaires perpétuels pour en regagner la direction effective[303]. En réalité,

[301] En dépit de sa centralité dans la compréhension du monde de l'art, la formation artistique n'a suscité que très peu d'études spécifiques et un tant soit peu approfondies. Dans son travail de recontextualisation historique, social et esthétique de la réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863, le livre d'Alain Bonnet (*L'Enseignement des arts au XIXe siècle,* Rennes, PUR, 2006) est tout à fait incontournable. De même, l'ouvrage d'Albert Boime (*The Academy and French Painting in the 19th century*, *op. cit.*), quoique désormais désuet sur bien des points, est resté unique dans sa description des modes d'apprentissage au sein des ateliers, aux différents niveaux de la formation. Sur l'histoire de l'École des Beaux-Arts elle-même, on peut mentionner : P. Grunchec, *Les Concours des Prix de Rome de 1797 à 1863,* Paris, ENSBA, 1983 et A. Jacques (dir.), *Les Beaux-arts, de l'Académie aux Quat'z'arts : anthologie historique et littéraire,* Paris, ENSBA, 2001.

[302] Ainsi que nous l'avons précisé plus haut, l'École rattachée à l'Académie royale, puis à l'État après 1793, est désignée sous divers intitulés avant de devenir « École des Beaux-Arts » sous la Restauration. Nous l'appellerons cependant toujours de cette manière, par souci de commodité.

[303] Bonnet, *L'Enseignement des arts, op. cit.,* p.43

l'Académie n'était pas totalement dépossédée de tout moyen de peser sur le contenu de l'enseignement des beaux-arts, puisqu'elle avait gardé le contrôle des concours annuels (dont le plus important, le Grand Prix ou Prix de Rome) et la direction de son antenne romaine, à la Villa Médicis. Mais c'était moins par ce biais qu'à travers le personnel enseignant, que l'Académie se trouvait associée au fonctionnement de l'École : les professeurs, en effet, « tenaient tous par quelque côté de l'Académie, soit qu'ils aient été nommés sur sa présentation – jusqu'en 1817 – soit qu'ils l'aient été par leurs futurs collègues professeurs, membres de l'Académie des beaux-arts, soit enfin qu'ils aspirassent à cette dignité. »[304]. Enfin, les liens entre l'Académie et l'École apparaissent d'autant plus établis que, jusqu'à la fin des années 1830, toute les deux se situent au même endroit : au Louvre, puis au Palais de l'Institut de l'autre côté de la Seine[305].

Nous avons vu, dans la partie précédente, que l'École n'avait pas cessé de fonctionner durant la Révolution : elle connaît donc, dans son fonctionnement, son personnel et ses principes pédagogiques, une parfaite continuité entre l'époque de l'Académie royale et le XIXe siècle. Ainsi, comme sous l'Ancien Régime, l'École est censée être ouverte à tous. L'exclusion des femmes n'est d'ailleurs pas mentionnée explicitement dans le règlement, mais celle-ci était cependant suffisamment inscrite dans les pratiques pour que, du moins avant les années 1880 à notre connaissance, aucune n'ait tenté d'y être admise. Jusqu'en 1825, toute inscription est soumise à la présentation par l'aspirant artiste d'un certificat de naissance (les étudiants doivent ainsi prouver qu'ils ont entre quinze et trente ans, l'âge maximum pour passer le concours du Prix de Rome), la lettre d'un professeur (il faut en effet pouvoir justifier de l'inscription dans un atelier privé) et un certificat de bonnes mœurs. Toutefois, est implicite la nécessité, pour le futur élève, d'avoir suivi un apprentissage déjà relativement approfondi du dessin. En effet, une fois inscrit, l'élève doit se soumettre au « concours des places », dont l'objectif est de distribuer les places dans la « salle du modèle » en fonction du mérite des jeunes artistes, les meilleures étant octroyées aux meilleurs

---

[304] *Ibid.*, p.44. Les professeurs à l'École des Beaux-Arts sont nommés par le ministère de l'Intérieur sur proposition de l'assemblée des professeurs. Il n'y eut, à notre connaissance, aucun veto de la part du ministère : il s'agit donc bien d'une cooptation, plus ou moins déguisée en nomination officielle.

[305] De 1795 à 1807, comme sous l'Ancien Régime, les deux se trouvent au Louvre. Mais la transformation du palais en musée conduit à l'évacuation des résidences d'artistes et au déménagement des institutions qui y étaient hébergées. L'Académie est donc installée dans les locaux de l'ancien Collège des Quatre Nations, devenu Palais de l'Institut ; l'École, à laquelle l'ordonnance de 1816 accorde l'ancien couvent des Augustins qui abritait alors le musée de Monuments français d'Alexandre Lenoir, se trouve également fixée provisoirement à l'Institut, en attendant que des travaux accordent le bâtiment de la rue Bonaparte à sa nouvelle destination – ces travaux ne sont terminés qu'en 1839 (Boime, *The Academy and French Painting, op. cit.,* p.8).

élèves[306]. L'augmentation continue de la population d'aspirants artistes pose néanmoins rapidement un problème, le nombre d'élèves excédant bientôt la centaine de places disponibles. En 1825 par conséquent, le « concours des places » devient officiellement un concours d'admission et instaure une sélection à l'entrée de l'École[307]. Les exigences s'élevant de plus en plus au fur et à mesure qu'augmente la population des aspirants, il devient extrêmement difficile de réussir ce concours au point que, à la fin des années 1820, il est rare d'y être reçu la première fois[308].

Mais surtout la spécificité du « concours des places » est qu'il est organisé tous les six mois et que chaque élève (à l'exception des lauréats aux concours internes) est tenu de s'y soumettre, remettant ainsi en jeu, deux fois par an, son droit à suivre les cours. C'est la plus sévère logique d'émulation, dans la tradition de l'Ancien Régime, qui préside en effet aux études à l'École des Beaux-Arts durant toute la première moitié du siècle : en plus de ce concours d'entrée régulièrement répété tant que l'élève n'a pas gagné une médaille, la vie à l'École est rythmée par des concours de difficulté croissante, jusqu'au Prix de Rome censé être l'achèvement suprême des aspirants artistes[309]. Cette succession d'épreuves et de classements a pu suggérer à Pierre Bourdieu la comparaison de l'enseignement de l'art à cette époque avec le déroulement de la scolarité en classes préparatoires[310] : il nous semble toutefois que, pour suggestive qu'elle soit tant le cursus

---

306 La « salle du modèle » est la vaste pièce où ont lieu les séances de pose du modèle nu. Comme sous l'Ancien Régime, le modèle nu est forcément masculin : les modèles féminins sont interdits à l'École, pour des raisons morales, ce qui, comme on va le voir, n'est pas sans poser de problèmes pour la réalisation des toiles du Prix de Rome où, selon les sujets et les compositions, la maîtrise du dessin du corps féminin peut s'avérer nécessaire.

307 Au « concours des places » de 1828, par exemple, ce sont cent quatorze dessinateurs et trente-huit sculpteurs qui sont admis, en plus des « médaillistes » non soumis au concours. (cf. Bonnet, *L'Enseignement des arts, op. cit*, p. 54)

308 On comprend ainsi la fierté du jeune peintre lyonnais Hippolyte Flandrin qui, monté à Paris avec son frère Paul en 1829, pour entrer à l'atelier d'Ingres, réussit du premier coup le « concours des places » : il écrit aussitôt à son père : « Sur près de quatre cents concurrents, il en a été reçu cent quatorze desquels nous sommes. Nous avons été des premiers car je suis neuvième et Paul trentième » (cité in Bonnet, *L'Enseignement des arts, op. cit.,* p. 54).

309 Les « concours d'émulation » (autrement appelés « petits concours » ou « concours des médailles ») sont les plus fréquents : ils consistent dans la reproduction dessinée soit d'un dessin, soit d'une ronde-bosse [*i.e.* une sculpture en trois dimensions, par opposition à un bas-relief, qui est une gravure approfondie sur une surface plane, donc une sculpture en deux dimensions], soit d'un modèle vivant. Suivent les « concours spéciaux » dans différents domaines (perspective, anatomie, composition de paysage historique et composition d'histoire) que passent les élèves maîtrisant suffisamment le dessin pour avoir accédé à la pratique de la peinture ou de la sculpture. Enfin, les plus prestigieux sont les « concours d'exécution » (de l'arbre, de la demi-figure peinte et de la tête d'expression) qui permettent de tester les qualités des élèves dans chacun des aspects de la réalisation d'une peinture ou d'une sculpture. (cf. Bonnet, *L'Enseignement des arts, op. cit.,* pour le détail)

310 Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *art. cit.*

académique est, à cette époque, hautement sélectif, une telle analogie ne fasse oublier que les études d'art en cette première moitié du XIXe siècle ne sont pas un parcours scolaire progressif, chaque niveau donnant lieu à une évaluation obligatoire et conditionnant l'accès au niveau suivant. A l'École des Beaux-Arts, les concours sont au contraire à la fois indépendants les uns des autres et seulement théoriquement obligatoires (les rappels à l'ordre régulièrement prononcés par la direction de l'École à ce sujet suggèrent que les élèves n'y étaient sans doute pas assidus) [311]. Dans ce système où le droit d'entrée se rejoue tous les six mois mais où aucun diplôme ou certificat ne vient sanctionner la fin des études, il n'existe pas de notion de « niveau » ou de « classe » entre lesquels on progresserait ; il n'y a pas non plus de limite posée au nombre d'inscriptions – seul importe, comme on l'a dit, d'avoir moins de 30 ans. Pour les élèves de l'École qui décident de « jouer le jeu » des concours et font du passage du Prix de Rome un objectif, la pression subie au quotidien n'en demeure pas moins assez similaire à celle qui caractérise le système des classes préparatoires[312]. Enfin, s'il existe une gradation (officieuse) de prestige entre les concours, ceux-ci sont non exclusifs les uns des autres, c'est-à-dire que les élèves sont invités à les tenter tous, tous les ans, quelle que soit leur ancienneté et même s'ils en ont déjà remporté un : puisqu'en dehors des quelques enseignements théoriques (dont on va voir qu'ils étaient peu suivis), aucun « cours » de pratique artistique n'est véritablement donné au sein de l'École, c'est, en fait, le passage répété des mêmes concours qui constitue l'essentiel de cette formation.

En dehors des concours, en effet, l'essentiel de la scolarité consiste en des séances de dessin ou de peinture, où une cinquantaine d'élèves de l'École dessine, peint ou sculpte, de manière autonome, sous la surveillance plus ou moins distante d'un professeur. Toute la formation artistique est alors fondée sur la pratique de la copie : copie d'après une gravure, une figure en relief ou un modèle vivant. Le travail des compétences nécessaires à la production d'œuvre personnelle ne figure dans le programme pédagogique qu'à travers les concours de composition, et le développement d'une « manière » individuelle n'entre – officiellement – pas en ligne de compte, même si, dans les faits, l'absence de direction personnalisée de la part des professeurs ne « contraint » pas les élèves dans un style spécifique. Pourtant, à l'École des Beaux-Arts dans la

---

311 Bonnet, L'Enseignement des arts, op. cit., p.82

312 Outre la sélection à l'entrée de l'École, Pierre Bourdieu relève, en effet, plusieurs éléments de comparaison : « la docilité extraordinaire qu'il [le système académique] suppose et renforce chez les élèves », « la normalisation qu'opère la formation collective en ateliers, à travers ses rites d'initiation, ses hiérarchies liées autant à l'ancienneté qu'à la compétence, son cursus aux étapes et aux programmes strictement définis. » (Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *art. cit.*, p.8). Voir aussi P. Bourdieu, « Epreuve scolaire et consécration sociale : les classes préparatoires aux grandes écoles », *Actes de la recherche en sciences sociales*, (1981-09) n° 39, p. 3-70

première moitié du XIXe siècle, on apprend moins à « dire quelque chose » qu'à « montrer le bien-dire » pour reprendre les formules de Pierre Bourdieu[313].

Toutefois, en plus de ces séances pratiques, les aspirants artistes avaient la possibilité de suivre des cours d'anatomie (qui se déroulaient selon les mêmes modalités et étaient assurés par la même famille depuis le milieu du XVIIIe siècle)[314] et des cours de perspective. Ceux-ci étaient donnés par le paysagiste Pierre-Henri de Valenciennes depuis 1802, mais, généralement considérés comme un enseignement destiné aux architectes, peu d'élèves peintres et sculpteurs y assistent. L'absentéisme y est si grand que la direction de l'École crée un concours de perspective en 1813. Cela ne suffit apparemment pas à faire venir les élèves puisque ce concours est rendu obligatoire en 1827 et conditionne par conséquent l'inscription au Prix de Rome. Malgré ces mesures, un rappel du caractère obligatoire de ce cours est encore nécessaire en 1841[315]. Enfin, dans le contexte évoqué plus haut de porosité croissante entre les genres picturaux qui est celui des années 1810-1820, la nécessité de revaloriser l'enseignement du dogme académique et de former des peintres *d'histoire* s'impose à la direction de l'École : un décret crée donc en 1819 une « chaire d'histoire et d'antiquités »[316]. Ainsi, en dehors des séances de travail « d'après le modèle », les

---

[313] « Ce primat accordé au contenu, et à l'exhibition d'une culture lettrée, s'accorde parfaitement avec l'esthétique du contenu, donc de la *lisibilité*, qui confère au tableau une fonction transitive, purement référentielle, celle d''un énoncé historique exigeant une exposition claire', selon le mot de Boime. (…) cette peinture de *lector* est faite pour être *lue* plutôt que vue. » (Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *art. cit.* p. 11)

[314] Parfaite illustration de la continuité des enseignements à l'École de l'Ancien Régime à la seconde moitié du XIXe siècle, les cours d'anatomie sont effectivement assurés par le chirurgien Jean-Joseph Süe (1760-1830) qui avait été nommé en 1792 en remplacement de son père. Confirmé en 1796, Süe fils garde son poste jusqu'à sa mort ; il est remplacé par Edouard-Félix-Etienne Emery (*1*788-1856*)*.

[315] « Prenez le garçon le plus joyeux de l'atelier et, à brûle-pourpoint, prononcez lentement devant lui le mot 'Pers-pec-ti-ve' ! Dès la première syllabe, il s'arrête de rire ; à la seconde, il ne doute plus que ce soit une mauvaise farce ; à la troisième, il se dérobe ; à la quatrième, il est déjà loin… » (A. Lemaistre, *L'École des Beaux-Arts, dessinée et racontée par un élève*, Paris, J-Didot, 1889, p. 120)

[316] Le poste reste cependant vacant jusqu'à ce qu'un fonctionnaire du ministère de l'Intérieur s'en inquiète dix ans plus tard : le premier titulaire élu est Adrien Jarry de Mancy, contre Emeric-David et Alexandre Lenoir qui étaient candidats. Jarry de Marcy reste en poste jusqu'en 1863. On sait malheureusement peu de choses sur le contenu de son cours. Alain Bonnet précise en effet que « la culture historique était la condition même du grand genre que l'École entendait perpétuer. Les artistes-professeurs de l'École étaient généralement des autodidactes ; ayant commencé leur apprentissage très jeunes, leurs connaissances classiques devaient sans doute être contenues dans quelque *vademecum* en usage dans les ateliers. Cette culture sommaire pourrait expliquer la monotonie des thèmes proposés aux concours (…) [et] le désintérêt pour l'enseignement de l'histoire envisagée pour elle-même, comme discipline scientifique. La vérité historique importait peu dans l'esthétique académique » (Bonnet, *L'Enseignement des arts, op. cit.,* p.61)

cours *stricto sensu* étaient peu nombreux et les cours régulièrement suivis apparemment encore moins. Autrement dit, l'encadrement était, en fait, réduit au minimum et les élèves se devaient d'être extrêmement autonomes : l'essentiel du suivi et de l'apprentissage n'avait pas lieu à l'École, mais (comme nous allons le voir) dans les ateliers privés où il était obligatoire d'être inscrit pour pouvoir passer le « concours des places ». En outre, les ateliers privés les plus courus, tout au long de la période, étaient précisément ceux du personnel enseignant de l'École.

Les professeurs de l'École :
des académiciens modèles

Lorsque la composition du collège directeur de l'établissement se stabilise en 1819, on y compte quinze professeurs au total (douze artistes – un par mois – répartis entre peintres et sculpteurs, pour le suivi des études quotidiennes, et trois professeurs pour les cours plus « théoriques »), nommés à vie et présentant un parcours relativement similaire[317].

Chacun des enseignants-artistes est chargé, pendant un mois par an, de la surveillance des séances de pose dans les deux amphithéâtres de l'École (la salle de l'antique où les élèves dessinent d'après une ronde-bosse, et la salle du modèle vivant). Durant ces séances de deux heures qui avaient lieu tous les jours de la semaine, le professeur est censé conseiller et corriger les élèves. Cependant, ceux-ci sont généralement une cinquantaine : ainsi, en admettant que le professeur du mois arrive en tout début de séance et reste jusqu'à la fin (ce qui est loin d'être toujours le cas), le critique Olivier Merson estime, dans un article de 1864, que l'enseignant peut consacrer en tout et pour tout deux minutes à chaque élève. En outre, selon que le professeur était peintre ou sculpteur, les élèves dessinateurs ou les élèves modeleurs se trouvaient davantage favorisés pendant tout un mois[318]. Notons d'ailleurs que les professeurs ne sont pas obligés de venir tous les jours, certains ne se présentant qu'une seule fois par semaine aux leçons (le sculpteur James Pradier, nommé en 1828, par exemple, essuya des remontrances de la part de ses collègues pour ne pas faire son service avec assez d'assiduité).

Dans ces conditions, les enseignants les plus populaires sont ceux qui présentent la double particularité de s'investir réellement dans leur supervision des élèves lors des séances de pose et d'avoir assez de pouvoir au sein de l'École pour influer sur leurs confrères et aider à réussir aux concours[319]. En effet, le professeur

[317] Comme ils sont nommés à vie, il arrive fréquemment qu'ils ne puissent assurer jusqu'au bout leur charge au sein de l'École. Aussi, quand ils atteignent 70 ans, les professeurs sont déchargés de leur service et accèdent à l'éméritat. Leur mois de service est donc dévolu à leur collègue le plus récemment nommé. En 1863 par exemple, Alain Bonnet mentionne le cas du peintre Alexandre Cabanel, nommé à l'École la même année, qui doit assurer le mois de septembre en son nom, ainsi que celui d'octobre en remplacement d'Ingres (83 ans). (Bonnet, *L'Enseignement des arts, op. cit.,* p. 108 et F. Chappey, « Les professeurs de l'École des Beaux-Arts (1794-1973) », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, 1996, n° 93, p. 95-101)

[318] O. Merson, « Les logements d'artistes au Louvre à la fin du XVIIIe et au commencement du XIXe siècle », *Gazette des Beaux-Arts,* t.XXIII 1881 : pp. 264-270 ; t. XXIV : pp. 276-288 et Bonnet, *L'Enseignement des arts, op. cit.,* p.109 *sqq.*

[319] Ingres était manifestement de ceux-là : « A l'École des Beaux-Arts, où se réunissaient tous les ateliers [privés], (…) les élèves attendaient avec impatience le mois où M. Ingres devait professer, et suivaient en très grand nombre son enseignement (…). Ingres avait une instruction parfaite de tout ce qui touchait aux arts. Sa parole était ardente et passionnée (…) il frappait vivement l'esprit de ses élèves (…). Dans les leçons d'école, chacun gardait le plus profond silence, attentif à ses paroles que nous inscrivions souvent après son départ (…). Il avait l'habitude de corriger nos dessins avec l'ongle de son pouce, avec une sûreté parfaite et une si grande énergie que bien souvent le

du mois était également chargé de donner les sujets des concours et de présider le jury qui accordait les récompenses.
De 1793 à 1863, il y eut 55 professeurs nommés à l'École des Beaux-Arts. Dignes représentants du *cursus honorum* académique, on compte, parmi eux, 40 lauréats du Prix de Rome[320], 53 membres de l'Académie[321], et tous, sans exception, ont été élèves de l'École et lauréats de quelques uns des concours intermédiaires. Nommés alors que leur réputation est assurée et l'essentiel de leur carrière passé, le collège des professeurs est, sans surprise, composé d'hommes d'âge mûr. En 1848 par exemple, les artistes titulaires sont, en sculpture : James Pradier (57 ans), Etienne-Jules Ramey (51 ans), Louis Petitot (53 ans), Pierre-Jean David d'Angers (59 ans), Charles-François Leboeuf- Nanteuil (55 ans), et en peinture : François-Joseph Heim (60 ans), Horace Vernet (58 ans), Paul Delaroche (50 ans), Michel-Martin Drölling (58 ans), Louis Hersent (70 ans), Merry-Joseph Blondel (66 ans) et Jean-Auguste-Dominique Ingres (67 ans). Par ailleurs, tous ces professeurs (on ignore la profession des pères de Blondel et de LeBoeuf) sont non seulement élèves d'académiciens réputés, mais aussi fils d'artistes. Cinq d'entre eux sont même fils (ou gendres) d'académiciens-professeurs. D'ailleurs, ceux à qui il manque l'une des composantes du « capital académique » requis pour une nomination au collège enseignant de l'École (le Prix de Rome ou l'appartenance à l'Institut), sont justement ceux qui disposent comme pour compenser des héritages familiaux les plus conséquents – tels Vernet, Delaroche ou Petitot. D'un point de vue esthétique, si l'on note une nette prééminence de représentants du « grand genre », on peut néanmoins constater une certaine diversité de « manières » et de tendances parmi les artistes-professeurs, ce qui va contre l'idée – répandue parmi les opposants à l'enseignement académique – d'un « conformisme dogmatique » en matière tant artistique que, en quelque sorte, idéologique[322].

Tout à l'École des Beaux-Arts, depuis la trajectoire des professeurs jusqu'aux modalités de l'enseignement qui y est prodigué et à la succession des concours, tend vers le concours ultime : le Prix de Rome. Or, ce concours est une fondation de l'Académie – autrement dit, bien qu'il soit le but avoué de la scolarité à l'École de beaux-arts, bien qu'il soit organisé dans les locaux de l'École et surveillé par les personnels de l'École, le concours du Prix de Rome est indépendant de l'École. D'ailleurs, comme le remarque Alain Bonnet, « [i]l n'était nullement imposé d'être élève de l'École pour s'inscrire à ce concours. »[323]

Le concours ultime : l'épreuve du Prix de Rome

papier était coupé, joignant ainsi la pratique à la théorie. » (R. Balze, *Ingres, son école, son enseignement du dessin,* Paris, 1880, p. 2-3)

[320] Les quinze professeurs qui n'ont jamais été élèves de l'Académie de France à Rome sont Horace Vernet, Cartellier, Delaroche, Belle, Dejoux, Gros, Mouchy, Robert-Fleury, Roland, Bosio (qui n'ont jamais obtenu le Prix de Rome) ainsi que les « seconds Prix de Rome » (une place honorifique qui ne donne pas le droit de résider à la Villa Médicis) Gérard, Hersent, Stouf, Lagrenée, Lethière.

[321] Les sculpteurs Roland (un élève de Pajou qui avait la double particularité de n'être ni « romain », ni académicien) et Petitot (un élève de Maistre et Cartellier, Prix de Rome de sculpture en 1814) sont ainsi les seuls à n'avoir jamais été élus à l'Académie. Notons que Lethière fut nommé professeur à l'École, six ans avant d'être reçu académicien.

[322] Bonnet, *L'Enseignement des arts, op. cit.,* p.118) fait une remarque similaire à propos du collège professoral de 1863. L'expression « conformisme dogmatique » est de lui.

[323] Bonnet, *Ibid*, p. 49

Le Prix de Rome, héritier du « Grand Prix » de l'Académie royale de peinture et de sculpture institué en 1663, est ouvert à tous les artistes hommes, français, de moins de 30 ans et célibataires[324]. Le concours du Prix de Rome s'étale sur plusieurs semaines et comporte trois épreuves distinctes et complémentaires. Les candidats peintres et sculpteurs sont généralement une centaine à concourir chaque année ; ils ne sont plus qu'une trentaine à la deuxième étape ; l'épreuve reine, la dernière du concours, n'est passée que par une vingtaine de candidats.

Les épreuves commençaient au début du printemps, selon un déroulement précis, identique jusqu'à la suppression du concours en 1968. Une fois le sujet (obligatoirement tiré de la mythologie ou de l'histoire ancienne, sacrée ou profane) décidé collectivement par les membres de l'Académie, la première épreuve est organisée dans le plus grand amphithéâtre de l'École des Beaux-Arts. L'objectif est de fournir en douze heures une esquisse (peinte ou sculptée) sur le sujet proposé et sur des toiles (pour les peintres) ou des fonds (pour les sculpteurs) aux dimensions normées. L'épreuve correspond aux concours de composition qui se tiennent à l'École pour entraîner les futurs candidats – aussi, bien qu'il ne soit pas obligatoire de justifier d'une inscription à l'École des Beaux-Arts pour passer le concours, les élèves se trouvent *de facto* privilégiés.

La deuxième épreuve sert à tester les compétences du peintre ou du sculpteur face au modèle vivant (comme lors des « concours d'exécution de la figure » auxquels sont soumis les élèves de l'École). L'objectif est, en effet, pour la trentaine de candidats sélectionnés, de réaliser une figure nue (une « académie ») en quatre séances de sept heures chacune[325].

A l'issue de ces deux épreuves, le jury se rassemble pour sélectionner dix peintres et huit sculpteurs en tenant compte à la fois de l'esquisse produite lors de la première épreuve, et de la figure peinte ou sculptée. Les candidats sélectionnés peuvent alors participer à la dernière étape – le concours du Prix de Rome *stricto sensu*. Il s'agit d'exécuter une œuvre complète à partir d'un sujet décidé par les membres de l'Académie, c'est-à-dire, pour les peintres, une toile dite de « quatre-vingt » (*i.e.* 146 x 115 cm) et, pour les sculpteurs, un bas-relief réalisé à partir d'un fond de 114 cm x 146 cm, ou bien une ronde-bosse d'un mètre de proportion. Les candidats sont répartis dans des loges (des cellules individuelles fermées, qui se trouvaient à l'École des Beaux-Arts) d'où ils ne peuvent sortir durant douze heures, une fois le sujet officiellement donné. A l'issue de ce premier jour, les compositions étaient jugées : si les jurés ne les estimaient pas assez avancées, leurs auteurs étaient éliminés. Les candidats restants devaient fournir un calque de leur composition, qui sera exposé aux côté de l'œuvre terminée, au moment du jugement final : les ouvrages terminés différant trop de l'esquisse de départ étaient éliminés. Les « logistes » ont ensuite 72 jours pour réaliser leur tableau ou leur sculpture ; il leur est interdit de recevoir des visites, de communiquer entre eux et d'introduire dans les loges des gravures ou des tableaux susceptibles de leur servir de modèle. Il leur est toutefois possible de recevoir un modèle masculin pour les figures d'hommes ; en revanche les modèles féminins étant interdits, les candidats peuvent juste avoir recours à un mannequin

[324] La condition de célibat est liée à l'obligation de résider plusieurs années à l'Académie de France à Rome en cas d'obtention du Prix. Étant donné qu'il est obligatoire pour les pensionnaires de résider à la Villa Médicis, mais qu'il leur est interdit d'amener leur famille sur place, les autorités de l'Académie ont ainsi résolu les potentiels cas de conscience des lauréats en exigeant qu'aucun candidat ne soit marié.

[325] A partir de 1816, une sous-catégorie du concours de peinture est ouverte pour le Prix de Rome de paysage historique. Bien différent du paysage « traditionnel » qui se situe au bas de l'échelle académique des genres, le paysage historique consiste en la création par le peintre d'un paysage entièrement recomposé ; souvent semé de ruines ou de temples, celui-ci contient des personnages (dont la hauteur ne doit pas dépasser une vingtaine de centimètres), car le paysage est en fait conçu comme le décor idéalisé d'une scène tirée de l'histoire antique ou de la mythologie. Le concours dans cette section n'avait lieu que tous les quatre ans. La première épreuve est identique à celle du concours de peinture d'histoire ; en revanche, la deuxième consiste à peindre un arbre détaché sur un ciel en six séances de neuf heures chacune. Cette épreuve était préparée par le « concours d'exécution de l'Arbre » à l'École. Le premier lauréat de ce nouveau Prix est Achille-Etna Michallon, âgé de 21 ans, en 1817. Le concours de paysage historique est supprimé lors de la grande réforme de l'École des Beaux-Arts en 1863.

drapé pour les figures de femmes. Le dernier jour, les logistes peuvent se rendre visite et voir ce que leurs concurrents ont réalisé. Les toiles sont alors placées sous scellés : il faut attendre qu'elles sèchent pour être ensuite vernies, ce qui prend environ trois mois. Elles sont ensuite exposées anonymement, ainsi que les sculptures moulées (les candidats ont alors deux heures pour réparer les éventuels accidents survenus lors du déplacement de leur ouvrage), avec les esquisses de départ. Le public peut ainsi venir les voir – cette petite exposition de ceux que l'on présente comme les « espoirs » de l'École française, donne parfois lieu à quelques articles dans la presse. Les Prix de peinture et de sculpture sont attribués quelques jours après par les membres de l'Académie : le premier Grand Prix permet de partir à Rome pour quelques années aux frais de l'Académie ; le second Grand Prix, surtout honorifique, permet avant tout l'exemption du service militaire. Évidemment, il est extrêmement probable que deux facteurs jouent un rôle non négligeable dans la désignation du lauréat par les jurés : l'identité du maître et l'âge du candidat. Il semblerait en effet, d'une part que, comme c'était le cas au XVIIIe siècle, le Prix est souvent revenu au candidat le plus âgé, au détriment des plus doués qui pouvaient repasser le concours l'année suivante ; et d'autre part, que des négociations avaient lieu entre académiciens pour « laisser passer » le candidat de tel ou tel confrère – rappelons que les « logistes » avaient, la plupart du temps, un académicien (donc un juré du Prix de Rome) pour maître : compter un Prix de Rome parmi ses élèves est effectivement une consécration considérable pour un enseignant, une marque de prestige qui rejaillit sur l'ensemble de son atelier.
La moyenne d'âge des lauréats du Prix s'élève fortement au cours du XIXe siècle : Alain Bonnet a ainsi calculé qu'elle est de 25 ans entre 1830 et 1845, et de 27 ans et demi entre 1847 et la réforme de 1863[326]. On n'est jamais lauréat lors de sa première tentative au concours : il faut en moyenne se présenter au moins trois fois pour obtenir le Prix. Thomas Couture s'y est, par exemple, repris à sept fois pour finalement obtenir un second Grand Prix en 1837.

Bien qu'il reste le plus haut degré de consécration offert à un artiste en fin de formation, le Prix de Rome connaît, au début du XIXe siècle une relative dévaluation. En effet, le nombre d'aspirants artistes augmentant, on a vu que le niveau des concours de l'École des Beaux-Arts s'élèvait proportionnellement, jouant ainsi indirectement sur les exigences des jurés au concours du Prix de Rome qui marque la fin de la scolarité artistique. Or parallèlement, depuis les années 1790, le Salon est désormais ouvert à tous et présente, lui aussi, une sélection à l'entrée, qui donne à l'exposition toute sa valeur. Dès la Restauration, par conséquent, pour la grande majorité des jeunes artistes qui se savent d'un niveau insuffisant pour tenter le concours ultime ou qui n'ont pas les moyens matériels d'attendre le temps nécessaire à la préparation au concours[327], la première exposition au Salon tend à se substituer au concours du Prix de Rome à la fois comme sanction officieuse d'une formation artistique accomplie. Dès lors qu'il existe une réelle alternative à la poursuite du *cursus honorum* académique, offerte par le Salon et l'entrée immédiate

[326] Bonnet, *L'Enseignement des arts, op. cit.,* p.105, n.23. Toutes les informations sur le déroulement du concours du Prix de Rome proviennent de Bonnet, *Ibid*, p. 98 *sqq.* ; P. Grunchec (dir.), *Le Grand Prix de Peinture, les Concours du Prix de Rome de 1797 à 1863,* Paris ENSBA, 1983 ; Frédéric Chappey « L'esquisse à l'École des Beaux-Arts : la création des concours de composition en 1816 » *Revue de l'Art*, 1994, n°104, pp. 9-14 et A. Boime « The Prix de Rome: Images of Authority and Threshold of Official Success » *Art Journal*, vol. 44, n°3, (Autumn, 1984), pp. 281-289.

[327] En outre, il convient de comprendre dans cette population d'artistes non concernés par le Prix de Rome, tous les artistes mariés ou chargés de famille, qui ne peuvent concourir tout en comptant généralement parmi les plus pressés de gagner leur vie par la pratique de l'art.

dans l'espace de production artistique, le « prix » du Prix de Rome semble bien cher à payer, par rapport à ce qu'il rapporte – autrement dit, la reconnaissance de l'Académie n'apparaît progressivement plus comme un trophée susceptible de compenser tous les sacrifices que son obtention a pu représenter. Surtout, étant donné que les apprentis artistes sont, de toute façon, dans l'obligation de suivre une formation dans un atelier privé pour pouvoir s'inscrire à l'École, et que, d'autre part, le Prix de Rome commence à ne plus être un objectif pour les jeunes artistes, la formation à l'École, de plus en plus considérée comme une simple préparation au concours du Prix, perd également une grande partie de son utilité et de son prestige. Puisqu'il est possible de suivre l'enseignement de tel ou tel académicien sans avoir à se soumettre à la succession de concours que l'inscription à l'École implique, les jeunes artistes qui n'envisagent pas de passer le concours ultime s'en détournent – parfois sur les conseils mêmes de leur maître. Par exemple, le pragmatique Ingres ne voit dans la formation offerte à l'École qu'une sorte de mal nécessaire, si l'on veut tenter le Prix. Pour les autres (c'est-à-dire ceux que cela n'intéresse pas, ceux qui n'en ont pas les moyens[328] ou ceux qui peuvent toujours se rendre à Rome par d'autres biais[329]), le peintre voit dans l'École « un endroit de perdition » au point que, peu avant d'y être nommé professeur, dans les années 1820, il ne recommande pas aux jeunes artistes de s'y inscrire si l'on en croit le témoignage de ceux qui fréquentaient son atelier :

> [Ingres s'adresse à un élève :] « Croyez-vous que votre père puisse faire pour vous les frais d'un voyage en Italie, quand vous serez en état d'en profiter ? – Je le crois, répondis-je ; du moins mon père m'a souvent dit que, si je ne réussissais pas au concours de Rome, ce qui est en effet difficile et très chanceux, il trouverait toujours le moyen de m'y faire faire un séjour assez long pour m'être utile. – N'allez donc pas à l'École, car je vous le dis, je le sais, c'est un endroit de perdition. Quand on ne peut

---

[328] Outre les dépenses qu'implique la préparation, pendant plusieurs années généralement, au concours du Prix de Rome, l'admission en loges, en effet, occasionne des dépenses conséquentes. Le pécule octroyé par l'École des Beaux-Arts aux candidats logistes pour compenser l'absence d'activités rémunératrices pendant trois mois et payer à la fois la nourriture et les frais de pose de modèle le temps du concours, s'avère le plus souvent largement insuffisant. Ainsi, en 1831, Hippolyte Flandrin, en prévision de l'épreuve finale du concours, demande à son frère de vendre pour lui une médaille d'or qu'il avait gagnée le mois précédent (cf. H. Flandrin, *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin,* Paris, H. Plon, 1865, p.152)

[329] En effet, il ne faut pas confondre la dévaluation du titre que représente le Prix de Rome et l'attraction des jeunes artistes pour le voyage à Rome. A 23 ans par exemple, soit un an avant son premier Salon, Eugène Delacroix, inspiré par l'exemple de son collègue d'atelier, Théodore Géricault, qui s'est rendu en Italie sur ses fonds propres quelques années auparavant, abandonne la course au Prix mais pas l'idée d'aller à Rome : « J'ai renoncé à courir la chance du prix de l'Académie, comme je ne désire pas aller à Rome pour y bien manger et dormir dans un palais, je saurais aussi m'y contenter de peu comme je fais ici » (Lettre de Delacroix à Soulier, 30 avril 1821, cité in Allard, *Paris 1820, op. cit.,* p.18)

> pas faire autrement, il faut bien en passer par là ; mais on ne devrait y aller qu'en se bouchant les oreilles (et il en faisait le geste) et sans regarder à gauche ni à droite. Là-dessus, il me déroula toutes les inepties de cette éducation confiée à quatre ou cinq peintres, qui chaque mois venaient dire aux élèves exactement le contraire de ce qu'avait dit le professeur qui les avait précédés. – Et puis le chic… la manière… tout, excepté la naïveté et la beauté… De l'adresse, pas autre chose… Il s'animait en parlant, et fut d'une violence extrême. »[330].

Enfin, ce choix de ne pas tenter le *cursus honorum* offert par l'Académie aux jeunes artistes se trouve largement cautionné par les « coups de force » opérés par les peintres « novateurs » aux Salons des années 1820. La réussite de ces artistes, leur soutien par la critique et par la direction des Musées qui obtient pour eux, dès leur première exposition de commandes prestigieuses, doivent ainsi être ramenés aux difficultés de toutes sortes auxquelles sont confrontés les pensionnaires de la Villa Médicis, une fois leur séjour à Rome achevé. Pour les lauréats du concours, en effet, autant le séjour de quatre ou cinq ans, logés et nourris, à l'Académie de France à Rome, avec quelques obligations scolaires à satisfaire, est une période que chacun s'accorde à qualifier d'heureuse, autant le retour à Paris, l'acclimatation à un monde extrêmement concurrentiel où il va falloir lutter pour se (re)faire un nom et vivre de son art, constitue un véritable choc. La réussite des trajectoires alternatives provoque donc une explosion de panique parmi les pensionnaires de la Villa Médicis qui constatent ainsi la dévaluation d'un titre si difficilement décroché : la contestation est finalement apaisée et c'est paradoxalement le directeur des Musées (pourtant responsable, par sa politique de soutien à la création, de cette crise) qui intervient, au nom de l'Académie, auprès du préfet de la Seine pour qu'il fournisse aux pensionnaires de retour à Paris des moyens de subsistance – en l'occurrence, essentiellement des commandes de tableaux d'église[331]. A ce geste d'apaisement de la part du directeur des Musées, répond un autre, de la part de l'Académie : en l'occurrence, la nomination à la direction de la Villa Médicis du très populaire Horace Vernet, opposant politique notoire au régime de Charles X en 1828 (nouveau témoignage de l'indépendance de l'Académie vis-à-vis du pouvoir) est une tentative ostensible de la part de l'Académie de combler ce décalage : pour la première fois, non seulement le directeur de l'Académie de France à Rome n'est pas un ancien lauréat du Prix, mais il est justement un artiste, tout juste élu à l'Institut, qu'une bonne partie de la critique a désigné

---

[330] (Amaury-Duval, *L'atelier d'Ingres : souvenirs*, Paris, G. Charpentier, 1878, pp. 93-94.

[331] Mehdi Korchane « « L'Académie de France à Rome, 1815-1830 : un Romantisme impossible », *Maestà di Roma. Les artistes français à Rome, d'Ingres à Degas* [Rome, Villa Médicis, 2003], dir. Bonfait (Olivier), Roma, 2004 et Chaudonneret, *L'Etat et les artistes, op. cit.,* pp. 152-153

comme l'un des chefs de cette « nouvelle école » qui contribue alors à bouleverser les règles du jeu[332].

Le statut de l'École des Beaux-Arts :
un cas de cristallisation de la lutte
entre l'État et l'Académie

A la fin des années 1820, les tensions existant entre l'État et l'Académie, se cristallisent autour de la question du statut de l'École des Beaux-Arts, au point que, avec l'accession de Louis-Philippe et des libéraux au pouvoir, il semble évident pour tous que le système de formation artistique allait être réformé. Le nouveau ministre de l'Intérieur, le comte de Montalivet, convoque d'ailleurs, en janvier 1831, une commission chargée de proposer des réformes sur les trois points les plus litigieux : les règlements respectifs de l'École des Beaux-Arts et de l'Académie de France à Rome ; les relations entre ces deux établissements et l'Académie ; les modes de jugement des concours. La commission, dont les membres sont désignés par Montalivet, est composée pour moitié d'académiciens (Gérard, Gros, Ingres, Hersent, David d'Angers, Quatremère de Quincy, etc.) et de représentants de la « nouvelle école » (Delaroche, Schnetz, Delacroix, Ary Scheffer, etc.) [333]. L'Académie, toutefois, dont tous les membres n'ont pas été convoqués par le ministre de l'Intérieur pour ces délibérations, s'offusque collectivement de ne pas être traitée en « corps constitué » : en ne désignant que quelques membres à la discrétion de Montalivet, l'État affirme en effet son pouvoir sur l'Académie et contourne la légitimité institutionnelle de celle-ci pour traiter des affaires artistiques à égalité avec lui. Aussi, par solidarité avec leurs confrères non convoqués – par « esprit de corps », pourrait-on dire[334] – les académiciens de la commission se retirent, en espérant probablement que le ministre ferait marche arrière. Or non seulement Montalivet ne cède pas, mais il désigne en outre de nouveaux membres (forcément non académiciens) pour la commission, afin de remplacer les sièges laissés vacants par le départ des membres de l'Institut[335].

Les non académiciens désignés par Montalivet pour participer à la commission de réforme sont, quasiment tous, de futurs académiciens – ce que Bonnet interprète comme un geste de bonne volonté de la part du ministre (qui « avait désigné des artistes qui, par la nature de leur talent, pouvaient aspirer un jour à la dignité académique et qui, par conséquent, n'oseraient peut-être pas heurter ouvertement ceux de qui dépendait leur réception »[336]). Cela ne nous semble pas si évident : Schnetz, Lemaire, Cogniet et

[332] C'est aussi à partir de ce moment, la direction de l'Académie de France à Rome devient une sorte de poste de relégation pour les « hérétiques » de l'Académie ou pour ceux qui, pris dans des querelles internes, décident s'éloigner de Paris pendant quatre ans (le temps de leur mandat de directeur). Ainsi, Ingres, en très mauvais termes avec une partie de ses collègues académiciens, en particulier Gros (leurs deux ateliers d'élèves sont rivaux, comme on le verra) et Raoul-Rochette (secrétaire perpétuel de l'Académie, successeur de Quatremère de Quincy), demande ce poste et l'obtient en 1835. Delaroche, gendre d'Horace Vernet, peintre de genre historique consacré par le marché, sans Prix de Rome, humilié par l'annulation, par Thiers, de la commande du décor de La Madeleine qui lui avait été passée, avait cessé toute activité au sein de l'Académie et demandé la direction en 1840. Il ne l'obtient pas. Mais c'est un autre académicien au parcours hétérodoxe qui est nommé à la tête de la Villa Médicis en 1841 : Jean-Victor Schnetz, qui n'avait obtenu qu'un second Prix de Rome et qui devait l'essentiel de son succès public à la pratique de la peinture de genre.

[333] Bonnet, L'Enseignement des arts, op. cit., p.146 sqq.

[334] P. Bourdieu, *La noblesse d'Etat*, Paris, Minuit, 1989

[335] Cf. *Archives de l'Académie des beaux-arts*, registre des procès-verbaux d'assemblées, réunions des 29 et 31 janvier et du 5 février 1831. Le récit de ces événements figure également dans Bonnet, *L'Enseignement des arts*, *op. cit.,* p.146 *sqq.*

[336] Ibid.

Delacroix ne seront élus à l'Académie que (respectivement) six ans, quatorze ans, dix-huit ans et vingt-six ans plus tard (et Ary Scheffer ne le sera, lui, jamais). Aussi, il nous semble bien que rien, en 1831, ne désigne ces artistes comme de futurs académiciens. Ils sont en revanche, beaucoup plus clairement identifiés comme des artistes liés à cette génération des années 1820 qui souhaite démocratiser la peinture d'histoire. Les intégrer dans une commission pour la réforme d'un système d'enseignement que leur trajectoire a pu contribuer à déstabiliser, nous apparaît au contraire comme une réelle gageure et un défi manifeste à l'autorité symbolique de l'Académie de la part de Montalivet. Par ailleurs, les protestations de l'Académie nous apparaissent d'autant plus comme des protestations liées au prestige, voire à la survie, de la réputation collective du corps (et non comme une simple volonté de faire barrage à l'idée même de réforme), que des académiciens comme David d'Angers ou Ingres, finalement plus proches des « novateurs » que des académiciens les plus âgés (Meynier, Lethière, Thévenin, Bosio, etc. qui n'ont pas été convoqués), avaient, à plusieurs reprises déjà, manifesté leur insatisfaction à l'égard du fonctionnement de l'École.
En octobre 1831, les propositions de réforme de la commission sont soumises au gouvernement : en imposant que ne soit pas remise en cause l'existence de l'École des Beaux-Arts et de l'Académie de France à Rome (dont la suppression avait été évoquée au cours des débats), Montalivet avait déjà largement réduit le périmètre sur lequel pouvaient porter les propositions de la commission. Parmi les principales réformes suggérées, les commissaires proposent la fin du monopole de l'Académie sur les postes de professeurs à l'École et sur le jugement des Prix, pour lesquels un jury mixte serait constitué ; ils réclament également, sans grande surprise, que des sujets d'histoire moderne soient dorénavant proposés pour les concours de l'Académie. Le rapport est finalement remis, pour avis, à l'École et à l'Académie et, là aussi sans surprise, en août 1832, les académiciens rejettent à l'unanimité les propositions de réforme. A ce moment, le gouvernement de Louis-Philippe, soucieux de rétablir une légitimité menacée, à ce moment, par des révoltes légitimistes d'une part, et ouvrières d'autre part, a bien d'autres préoccupations : la force d'inertie de l'Académie a été telle que le rapport se retrouve bel et bien enterré.
L'enseignement des beaux-arts continue donc selon les mêmes modalités jusqu'à ce que le contexte politique et social rende à nouveau une réforme possible. Pourtant au printemps 1848, à un moment où l'enchaînement rapide des changements politiques conduit les artistes à la différer de nouveau. Le système d'enseignement, fondé sur la tradition académique, reste donc en place durant la première moitié du XIXe siècle, bien que, comme les modalités de sélection des œuvres à l'entrée du Salon, il se trouve accusé de toutes parts. On lui reproche d'être un carcan trop rigide, fondé sur une tradition désuète et un dogme trop strict, mais aussi dans le même temps d'être inefficace, de contribuer à l'incohérence du style et à la dissolution des valeurs qui ont fait la gloire de l'École nationale, en déstabilisant les jeunes artistes, soumis à douze influences différentes dans l'année. Trop ferme ou trop libéral, le système d'enseignement en régime néo-académique ne satisfait ni les forces d'autonomie, ni les forces d'hétéronomie dans le champ de l'art en train de se constituer. Cependant, comme aucun consensus ne se dégage entre les divers intérêts en présence dans le monde de l'art de cette époque – conséquence directe de l'anomie dans laquelle il est pris – ce sont les forces d'inertie qui l'emportent, et ce jusqu'en 1863, lorsque la réforme avortée en 1831 et en 1848, est finalement mise en œuvre.

En réalité, on peut dire que l'enseignement artistique dans les années 1800-1840 ne fut pas si inefficace que ses détracteurs de tous bords le pensaient, dans la mesure où ce qu'on considère comme les lacunes de l'École des Beaux-Arts, la partialité des jurés ou l'excessive sélectivité du concours du Prix de Rome, ne concernent en fait qu'un nombre limité d'artistes. L'essentiel de la formation, en effet, s'effectue alors non par le *cursus honorum*, mais dans les ateliers privés dont le parcours académique n'est qu'un complément – ce qu'explique parfaitement Alain Bonnet :

> « L'enseignement donné à l'École était rien moins que systématique ; le cursus n'était pas établi de façon progressive pour conduire l'élève vers un diplôme final certifiant la possession d'un niveau pratique préétabli. Cette absence d'organisation méthodique des études était l'héritage de l'ancienne école académique, qui s'était voulue un lieu

> ouvert de perfectionnement s'opposant au système de l'apprentissage en atelier et un espace de liberté pour des jeunes gens habituellement soumis à la tutelle de leur patron. L'École ne formait pas, en premier lieu, les débutants : le concours d'entrée n'était accessible qu'à des artistes déjà formés (…). [Elle] n'enseignait ensuite qu'une partie seulement du savoir artistique puisqu'elle réduisait son programme au seul dessin. Encore cet enseignement n'était-il en rien dogmatique ; il se bornait à n'être, le plus souvent, qu'une simple correction des productions des élèves.(…)
> [Les élèves – majoritaires – qui n'avaient de toute façon pas l'intention de tenter le Prix de Rome] venaient simplement chercher les avantages qu'elle offrait : la pose gratuite d'un modèle, la richesse de son musée des études, la célébrité de ses professeurs, mais sans doute aussi les controverses animées qui agitaient les élèves d'ateliers rivaux. Le titre d'élève de l'École des Beaux-Arts de Paris pouvait également suffire à la gloire de beaucoup, surtout s'il était assorti de la mention d'une médaille gagnée à l'un des nombreux concours qu'elle organisait. »[337]

Aussi, loin d'être le passage obligé que l'on imagine pour le monde de l'art de cette époque, on peut estimer *a minima* qu'un peintre sur quatre serait passé par l'École des Beaux-Arts au cours de sa formation[338]. Et, quelle que soit la manière dont les élèves ont pu investir leur « temps » à l'École, il reste évident que personne ne venait là pour *apprendre* l'art, mais pour se perfectionner. D'ailleurs, nombre d'artistes s'y inscrivaient même une fois leur formation « officiellement » achevée : Louis Hersent par exemple, que ses parents destinaient au commerce et poussaient à arrêter la peinture, a continué à s'inscrire aux concours internes jusqu'en 1801… alors qu'il avait obtenu un second Prix de Rome en 1797, qui surclasse théoriquement tous les autres concours. Eugène Delacroix lui-même, dont on a vu qu'il n'avait plus l'ambition (si tant est qu'il l'ait eue un jour) de tenter le Prix, s'inscrit pourtant lui aussi aux concours internes épisodiquement après son premier Salon en 1822 et alors même que son *Dante et Virgile* avait véritablement « lancé » sa carrière, auprès du public et de l'administration. Si, comme on l'a vu, la *doxa* académique continue à ce point d'imprégner le monde de l'art du début du XIXe siècle, c'est que sa transmission et son incorporation par les jeunes artistes s'effectue par un autre biais que l'École elle-même : la puissance normative de l'Académie passe alors, en effet, par les ateliers privés.

---

[337] Bonnet, *L'Enseignement des arts, op. cit.,* pp. 49-50

[338] Sur l'échantillon de peintres exposant au Salon entre 1791 et 1880, Andrée Sfeir-Semler (*Die Maler am Pariser Salon, op. cit.,* p.278) a effectivement calculé qu'environ 24% d'entre eux ont été inscrits à l'École des Beaux-Arts ; plus précisément, le passage par l'École concerne davantage les peintres reconnus, puisque ce sont, toujours d'après les statistiques de Sfeir-Semler, 36% des médaillés contre 13% seulement des refusés qui ont été formées à l'École. Nous ne considérons cependant ces pourcentages que comme des chiffres indicatifs, dans la mesure où Sfeir-Semler englobe dans son calcul des peintres dont les périodes d'activité sont réparties sur tout le XIXe siècle. En partant du principe que l'École perd progressivement de son prestige du début à la fin du siècle, nous estimons que le pourcentage global de 24% d'anciens élèves sur la population totale des peintres est un chiffre minimum : il est probable qu'à la période qui nous intéresse, les artistes tendant à passer par l'École au cours de leur formation soient un peu plus nombreux.

II – 2. Les ateliers privés : un passage oblige pour tou · te · s

Parce que l'enseignement de l'art se fait alors pour l'essentiel dans les ateliers privés, les modalités d'apprentissage y sont partagés par tous les artistes, et ce quels que soient leur spécialité esthétique, leur (futur) degré de reconnaissance, leur sexe, leur origine sociale, leur origine géographique. Une fois leur formation achevée et leur carrière lancée, la plupart des artistes se font, à leur tour, enseignants, l'ouverture d'un atelier d'élèves, l'offre de cours particuliers ou l'enseignement au sein d'une institution étant, généralement, partie intégrante de la pratique professionnelle de l'art, tant en raison des revenus supplémentaires que cette activité est susceptible de fournir, qu'en raison du surcroît de prestige que la réussite des élèves apporte à l'atelier et au maître[339]. Dès lors, avance Albert Boime dans le livre pionnier qu'il consacre à la formation artistique, c'est précisément à cause de l'évidence qu'elles représentent pour tous les acteurs du monde de l'art, que les descriptions précises du travail pédagogique et de l'atmosphère des ateliers sont particulièrement rares dans la littérature sur l'art de la première moitié du XIXe siècle[340]. C'est à l'enseignement en atelier que nous allons nous intéresser ici, à ses différentes étapes et aux principes pédagogiques qui le fondent – le tout se révélant particulièrement stable tout au long de la période.

---

[339] Sur les 233 artistes recensés par Charles Gabet, dans son *Dictionnaire des artistes* (1831), 103 sont explicitement mentionnés comme enseignant·e·s. Si l'on ôte du total les artistes morts ou trop âgés pour continuer leur activité professionnelle au moment de la publication du dictionnaire, ce sont quasiment les deux tiers des artistes du *Dictionnaire* qui offrent leurs services comme professeurs. Notons que cette importance de l'enseignement dans les carrières artistiques est nettement caractéristique de la première moitié du XIXe siècle : Bourdieu (« L'institutionnalisation de l'anomie », *art. cit.,* n.8) remarque ainsi que ni Courbet ni le Impressionnistes n'ont tenu d'atelier. Il nous semble qu'il faille chercher l'origine de cette évolution dans le changement de mode de légitimation des artistes (l'enseignement ne l'est plus) après la « révolution symbolique » qui marque le monde de l'art après les années 1860-70. Il faut aussi voir la dévalorisation de la pratique enseignante comme une conséquence très pragmatique de la peinture en extérieur, qui ne facilite ni la sédentarisation ni *a fortiori* l'entretien d'un atelier.

[340] « Peur d'écrivains et d'artistes de l'époque ont estimé que ces pratiques méritaient d'être transmises à la postérité ; convaincus de leur banalité, ils les tenaient pour acquises. C'est pourquoi (…) nous sommes aussi ignorants des pratiques d'atelier au XIXe siècle que de celles des périodes antérieures. » Boime *The Academy and French Painting, op. cit.,* p.22 (notre traduction).

La formation artistique connaît, en effet, plusieurs étapes qui – notons-le – sont à peu près identiques pour les artistes, hommes ou femmes. La première phase est évidemment l'apprentissage des rudiments du dessin et, à ce niveau, c'est davantage l'origine sociale que le sexe, qui s'impose comme facteur de distinction. En effet, si les enfants d'artistes reçoivent généralement leurs premières leçons de manière plus ou moins formelle, dans le milieu familial, il existe, pour les autres, deux voies différentes, une fois « découvert » un goût prononcé pour le dessin voire un « talent » dans ce domaine, bien souvent au cours de l'éducation primaire des (peut-être futurs) artistes[341] - on comprend ainsi le rôle déterminant qu'a pu avoir le développement de la scolarisation, au cours de l'Empire, au-delà des classes sociales les plus privilégiées. Les plus démunis peuvent être formés dans les écoles gratuites de dessin, qui existent, depuis le siècle précédent, à Paris et dans les grandes villes de province. De leur côté, les apprentis dessinateurs issus de familles plus aisées peuvent approfondir leurs connaissances graphiques grâce à des cours particuliers, ou en suivant des cours, parfois en compagnie de quelques autres élèves du même milieu social, dans l'atelier d'un peintre dont la consécration est généralement fonction des ressources économiques et (surtout) du réseau social de la famille de l'élève.

Une fois les bases de la pratique du dessin maîtrisées, les solutions sont identiques pour tous : il convient de s'inscrire dans l'atelier d'un artiste plus renommé que son premier maître, pour

---

[341] Sur la « découverte » de la vocation, cf. C. Suaud, *La Vocation : Conversion et reconversion des prêtres ruraux*, Paris, Minuit, 1978**,** G. Sapiro, « 'Je n'ai jamais appris à écrire'. Les conditions de formation et la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 158, juin 2007, pp. 13-33 et P. Cibois, « La construction sociale de la vocation sacerdotale », *in* Nicourd (Sandrine) (dir.), *Le travail militant*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 37-46. Il faut se garder, toutefois, de prendre au pied de la lettre le poncif de la « vocation contrariée » que les biographes ultérieurs utilisent pour valoriser l'artiste dont ils parlent. A l'époque, pour les hommes comme pour les femmes (mais nous revenons plus loin sur cette question dans le cas des femmes) dans la plupart des milieux sociaux où elle est un destin possible, la carrière artistique garde une image extrêmement honorable. Rappelons que des peintres comme Géricault ou Delaroche sont issus de milieux aisés qui ne les ont pas empêchés de choisir les beaux-arts ; de même, le trait de la « vocation contrariée » est si prégnant que l'on oublie des cas comme ceux du peintre Xavier Sigalon (un représentant de la « génération 1820 » évoqué plus haut), où le peintre est contraint à une carrière à laquelle son père (non artiste) aspire pour lui. Une carrière artistique est seulement susceptible d'être empêchée dans les milieux les plus privilégiés, où elle est assimilée à un déclassement, voire à une forme de dérogeance. Dans certains cas, toutefois, elle peut être entravée en tant qu'elle empêche la réalisation des souhaits des parents, comme dans le cas de l'académicien et peintre d'histoire Louis Hersent : on peut, ici, imaginer que, quelle que soit la profession choisie par Hersent, voué par sa famille à être commerçant, ses parents s'y seraient de toute façon opposés. Sur les poncifs biographiques liés à la mythologie de l'artiste moderne, voir notamment E. Kris et O. Kurtz, *L'image de l'artiste*, Marseille, Éditions Rivages, 1987 (1934) et Heinich, *L'Elite artiste*, *op. cit*.

commencer à se former au nu et débuter l'apprentissage de la peinture ou, éventuellement, de la sculpture[342]. Cet approfondissement des connaissances artistiques, qui a lieu généralement autour de la fin de l'adolescence, entre 15 et 20 ans, correspond à un véritable choix professionnel et s'accompagne très souvent, pour les jeunes provinciaux, d'une installation à Paris et parfois, pour les garçons, d'une première tentative au « concours des places » de l'École des Beaux-Arts. Pour permettre aux provinciaux (garçons et filles) les plus démunis de suivre l'indispensable formation parisienne, le préfet ou le maire du lieu de naissance des jeunes artistes peut leur fournir une aide financière, ou intercéder auprès de la direction des Musées ou du ministère de l'Intérieur pour que l'État s'en charge. Ce fut le cas de Jean-François Millet, par exemple, un fils de paysans normands que son père avait amené chez un maître de dessin de Cherbourg pour qu'il prenne des leçons ; le premier professeur de Millet, cependant, ne tarde pas à lui obtenir une bourse de la municipalité de Cherbourg pour permettre au jeune homme de poursuivre ses études à Paris, dans l'atelier de Delaroche[343]. Le jeu des recommandations locales bénéficie ainsi également aux plasticiennes. Fin 1845, par exemple, les sœurs Adèle et Cécile Humbert (nées en 1822 et 1824 à Metz) obtiennent apparemment du préfet de la Moselle, grâce à l'intercession d'une relation commune, antiquaire à Metz, qu'il les appuie auprès du duc de Montpensier, alors en visite dans la région. Celui-ci, qui

---

342 Pour les techniques de la sculpture, toutefois, on peut se référer à I. Leroy Jay Lemaistre, « Préface », *La sculpture romantique*, Paris, Gallimard, pp. 7-46, et sur les sculptrices en particulier à M. Sterckx, « The Invisible "Sculpteuse": Sculptures by Women in the Nineteenth-century Urban Public Space — London, Paris, Brussels », *Nineteenth Century Art Worldwide,* vol. 7, n°2, Autumn 2008 Nous traiterons cependant surtout, dans ce chapitre, de la formation à la peinture, dans la mesure où la sculpture ne concerne qu'une infime minorité de plasticiennes à l'époque. Il se trouve que, pendant les trois quarts du XIXe siècle, il n'existe quasiment aucun endroit où les femmes peuvent apprendre cet art : contrairement à leurs collègues peintres, les sculpteurs n'ouvrent pas leur atelier aux femmes avant le dernier quart du XIXe siècle et il n'existe pas d'école où l'on enseignerait aux jeunes filles les rudiments de la sculpture, art trop encombrant pour constituer un talent d'agrément et trop physique pour être employé dans les arts appliqués. D'où le très petit nombre de sculptrices à cette époque (nous y reviendrons dans la troisième partie).

343 A Paris, Millet se révèle cependant ignorant des « codes » du monde de l'art. A l'atelier de Delaroche, il s'attire les moqueries de ses camarades et, surtout, il montre sa méconnaissance de la règle tacite du respect absolu du maître en s'insurgeant contre la décision de Delaroche de surseoir à sa candidature au prix de Rome. Millet quitte son atelier peu après, se contenant d'une formation par la copie au Louvre et à la Bibliothèque Sainte-Geneviève. Sur Millet, cf. Sensier (Alfred) and Mantz (Paul), *La Vie et l'oeuvre de Jean-François Millet*, Paris, A. Quantin, 1881) et E. Moreau-Nélaton, *Millet raconté par lui-même*, Paris, H. Laurens, 1921. Sur la réception de son œuvre, voir notamment Chamboredon (Jean-Claude), « Peinture des rapports sociaux et invention de l'éternel paysan: Les deux manières de Jean-François Millet », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°17-18, 1977, pp. 6-28 et McWilliam (Neil), « Mythologising Millet » in Burmester (A.), Heilmann (C.) et Zimmermann (M. F.) (eds), *Barbizon. Malerei der Natur - Natur der Malerei*, Klinkhardt & Biermann, Munich, 1999, p. 438.

achète une œuvre à l'aînée des deux sœurs, leur promet de les recommander au comte de Cailleux, afin qu'elles obtiennent quelques commandes de la direction des Musées[344]. Un an et demi plus tard, les sœurs Humbert se sont installées à Paris pour achever leur formation de portraitistes et de peintres d'histoire, et c'est au tour du député de la Moselle, le lieutenant général Paixhans, de se mobiliser pour ces deux artistes locales. Il écrit à Cailleux au nom des sœurs Humbert, dont les tableaux ont, semble-t-il, été refusés au Salon de cette année-là :

> « Bien étonné (car M. Abel de Pujol avait jugé ces tableaux bien faits), bien affligé (car ces personnes qui me sont recommandées par les plus honorables de mes concitoyens, sont estimables et ont absolument besoin de se créer une existence), je veux, Monsieur, recourir à la juste influence que vous exercez pour obtenir la révision d'un jugement peut-être trop rapide. »[345]

De même, c'est en arguant du soutien du préfet du Loir et Cher que l'oncle d'une toute jeune peintre de 19 ans, Pauline Malherbe (née à Blois en 1822), écrit au ministère de l'Intérieur en 1841, afin que l'administration des Beaux-Arts lui procure une commande pour l'aider dans ses premières années de carrière à Paris, ce que ne peut plus faire sa famille :

> « Mlle Pauline Malherbe, appartenant à ma famille, domiciliée à Blois, se livre depuis plusieurs années à la peinture ; elle a étudié pendant six ans dans l'atelier de Mme Hersent. Cette jeune personne qui montre d'assez grandes dispositions a exposé plusieurs fois [elle a exposé aux Salons de 1839 et 1840], et ses ouvrages ont fait remarquer qu'elle avait acquis un certain talent. Sa famille est sans fortune, elle a fait de grands sacrifices pour la maintenir à Paris, mais c'est une charge énorme en raison de sa position, et le service qu'elle pourrait obtenir serait un bienfait pour la jeune personne qui mérite un véritable intérêt. »[346]

L'année suivante, une lettre du député du Loir-et-Cher nous apprend que l'oncle de Pauline Malherbe est un modeste employé des bureaux de la préfecture à Blois. Chargé de l'éducation de sa nièce, il lui a permis de partir à Paris se former à la peinture chez Mme Hersent – une action honorable à laquelle le député rend hommage (il « a fait toutes les dépenses que lui permettait sa

---

[344] A.M.N., sous-sous-série P [30], dos. « Humbert », lettres de Adèle Humbert au comte de Latour, 16 décembre 1845 et au comte de Cailleux, 25 janvier 1846.

[345] A.M.N., sous-sous-série P[30], dos. « Humbert », lettre du lieutenant général Paixhans, député de la Moselle, au comte de Cailleux, 5 mars 1847. Dans le même dossier, à la suite de cette lettre, figure le brouillon d'une réponse à Paixhans de la main de Cailleux : les sœurs Humbert obtiennent chacune, en compensation, un encouragement de 100 francs « pour leur faciliter la continuation de leurs études ».

[346] A.N., F[21] 44, dos. 19, lettre de Malherbe au ministre de l'Intérieur, 6 mars 1841.

position afin de lui procurer un moyen d'existence. »)[347]. On voit de nombreuses situations similaires dans les courriers adressés à l'administration, les familles des aspirantes peintres, si démunies soient-elles, étant prêtes à des sacrifices considérables pour leur permettre d'achever une éducation artistique qui les rendrait financièrement autonomes.

Les dernières années de formation sont les plus difficiles, car les futur·e·s peintres commencent à devoir investir dans du matériel (toiles, couleurs…) pour réaliser les premiers travaux à soumettre au jury du Salon, en plus des frais d'atelier et de l'indispensable installation à Paris. Le soutien d'un notable ou d'un élu local est donc une faveur recherchée pour appuyer les demandes d'aides à l'administration des Beaux-Arts, ainsi qu'on le voit dans la lettre qu'envoie, en 1844, le député du Gard en faveur d'une élève portraitiste, Mathilde Boudon, dont il connaît le père, un « ancien officier de l'Empire qui, après avoir servi avec distinction dans nos grandes guerres, s'est retiré à Nîmes, avec une modique fortune, et a commandé depuis 1830 la garde nationale à cheval de cette ville ». Ce « père de famille estimable », explique le député, a fait passer la vocation et les études de sa fille avant sa propre carrière, puisqu'il est venu s'installer à Paris avec elle pour lui permettre d'entrer à l'atelier d'Henri Scheffer :

> « Avec de bien modestes ressources, M. Boudon n'a pas hésité à se rendre à Paris avec sa fille pour lui donner les moyens de développer le talent de peinture qu'elle avait montré dans l'académie de dessin de Nîmes. Le succès a justifié ce sacrifice de la tendresse paternelle, mais la gêne règne dans cette estimable famille. »[348]

Comme on le voit, s'il est si ardu pour les familles, en particulier provinciales, d'entretenir les jeunes artistes c'est que la une formation, comportant plusieurs étapes, de l'apprentissage des bases du dessin jusqu'à la première exposition au Salon ou à la première commande, s'étale, pour les filles comme pour les garçons, sur de longues années.

---

[347] A.N., F[21] 44, dos. 20, lettre du général-baron Doguereau au ministère, 17 août 1842. Grâce aux leçons qu'elle donne et aux copies de tableaux religieux qu'elle obtient de l'administration tout au long des années 1840, Pauline Malherbe parvient à se lancer dans la profession de portraitiste qu'elle pratique au moins jusqu'en 1880, le dernier Salon auquel elle participe.

[348] A.N., F[21] 0017, dos. 29, lettre du baron Chabaud-Latour au ministère de l'Intérieur, 15 juillet 1844.

II – 2. 1. Les étapes de la formation

Conformément à la tradition héritée des corporations d'Ancien Régime, la formation à l'art se découpe en quatre « niveaux » successifs, chacun d'eux étant associé à un ensemble fixé de méthodes pédagogiques et, pour l'élève, à une place spécifique dans la hiérarchie de l'atelier : le dessin élémentaire ; le dessin et la peinture d'après le modèle vivant ; la composition et les études ; et la copie – ces deux dernières étapes pouvant se combiner et se prolonger plusieurs années[349]. Andrée Sfeir-Semler estime à environ dix ans le temps qu'il faut à un élève maîtrisant seulement les rudiments du dessin, pour effectuer la totalité de ce parcours[350]. Comme nous l'avons vu, on peut considérer que le choix de rentabiliser cette formation en devenant artiste se précise dès la deuxième étape, qui implique souvent un changement d'atelier (en particulier pour les provinciaux).

a) Le dessin

Pour être admis par un maître, l'élève doit présenter un échantillon de son travail de dessinateur, sur la base duquel il est assigné à un rang dans l'atelier. La maîtrise des techniques graphiques est en effet alors la base indiscutée de tout apprentissage artistique, que l'élève s'oriente ensuite vers la peinture, la sculpture, la gravure ou l'architecture. Au niveau élémentaire, il s'agit de copier des gravures (« des modèles de dessin ») représentant des objets ou des parties du corps humain : concrètement, les jeunes artistes dessinent des séries de visages, de profils, de mains, de pieds, etc. jusqu'à ce qu'ils soient en mesure de reproduire un corps entier. Cette étape, qui n'a *jamais* été enseignée à l'École des Beaux-Arts (celle-ci n'est ouverte, on l'a vu, qu'à des dessinateurs confirmés), l'était dans les ateliers privés, les écoles d'art appliqués, les institutions d'enseignement général ou les cours particuliers.

Les jeunes élèves apprennent d'abord le « dessin au trait », puis le « dessin ombré », dans lequel les ombres sont indiquées par des hachures plus ou moins épaisses et rapprochées : il s'agit d'un travail extrêmement fastidieux, sur lequel les maîtres étaient intransigeants, les plus grandes vertus

---

[349] Pour cette partie, l'apport du travail d'Albert Boime (*Academy and French painting, op. cit.*) est central.

[350] Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon,* p. 273 *sqq.* Les archives de l'administration des beaux-arts confirment cette donnée pour ce qui concerne les plasticiennes. Ainsi, la portraitiste Claire Masson, fille d'un soldat retraité, demande la commande d'une copie et explique que, « se destinant exclusivement à la peinture, elle a, depuis son enfance, consacré tous ses moments à cet art. Élève de M. Léon Cogniet, elle a travaillé pendant huit ans sous la direction spéciale de cet artiste distingué et elle est parvenue à se perfectionner assez pour adresser à l'exposition quelques uns de ses ouvrages. » (A.N., F^{21} 45, dos. 36, pétition de Claire Masson adressée au ministère de l'Intérieur, 16 janvier 1849).

morales étant associées à l'application et à la persévérance. Les modèles copiés sont évidemment de plus en plus complexes au fur et à mesure de l'avancement de l'élève qui travaille essentiellement à l'encre ou à la craie[351]. L'étape suivante consiste dans l'apprentissage du dessin « d'après la bosse », c'est-à-dire que l'on ne copie plus d'après un autre dessin, mais d'après un modèle en trois dimensions. A cette étape, il est possible également de représenter des objets, pour maîtriser également la nature morte, mais, hors des ateliers spécialisés dans la peinture de fleurs, par exemple (comme celui de Redouté, dont on parlera plus loin), l'essentiel du travail d'apprentissage porte sur la figure humaine. L'enjeu est évidemment de savoir représenter les ombres et les « demi-teintes » (*i.e.* les transitions de la lumière à l'ombre)[352]. C'est également le premier contact du jeune artiste avec l'antique, dans la mesure où les plâtres utilisés sont généralement des fragments de moulages de statues antiques.

Enfin, l'élève passe « à la nature », c'est-à-dire au modèle vivant. Il s'agit d'une étape importante dans l'apprentissage artistique, qui se matérialise notamment par une élévation dans la hiérarchie de l'atelier et, dans les grands ateliers, par un changement de salle de travail qui le rapproche des élèves les plus expérimentés[353]. C'est aussi à ce moment que certains élèves choisissent un autre maître, dont l'atelier est plus renommé. En étudiant le corps (masculin) nu, l'élève apprend à envisager le modèle « dans la masse », en une vue globale qui s'oppose à l'habitude contractée à l'étape précédente du dessin de fragments de corps[354]. Les esquisses réalisées face au modèle sont supervisées lors des « séances de correction », quand le maître passe dans l'atelier examiner le travail de chacun. Les corrections portent d'abord sur des erreurs de proportion ou d'anatomie : l'intérêt ici n'est plus la reproduction exacte du modèle, et donc de ses éventuels « défauts » physiques, mais la reproduction « corrigée » en fonction de ce qu'on appelle encore le « Beau idéal » établi sur le modèle de l'antique, qui fonde entièrement l'appréhension de l'art selon la *doxa* académique. Les séances de travail d'après le modèle occupent alors toute la matinée et peuvent durer jusqu'à cinq heures (dont sont défalquées 10 à 15 minutes de pause pour le modèle à

---

[351] Pour Albert Boime, cette méthode, longue et pénible, avait le mérite d'assurer à l'élève des bases techniques extrêmement solides (Boime, *The Academy and French Painting, op. cit.,* p. 25).

[352] Ces demi-teintes sont ce que Manet choisit d'éliminer dans ses tableaux pour « dépouiller » les formes, donnant ainsi l'impression que ses figures sont comme des « cartes à jouer », dépourvues de relief.

[353] A la fin des années 1830, l'atelier de Paul Delaroche, par exemple, qui est situé au rez-de-chaussée de l'Institut, comprend deux vastes pièces : une pour l'étude d'après la bosse (« l'atelier de la nature »), l'autre pour l'étude d'après le modèle vivant (« l'atelier du modèle »). (Boime, *The Academy and French Painting, op. cit.*)

[354] Cette étape est aussi celle qui impose le travail en atelier à ceux (et celles) qui sont arrivés jusque là par d'autres biais (les manuels, l'école, etc.). En effet, pour apprendre à dessiner le nu, il est nécessaire de louer un modèle – ce qui coûte cher.

chaque heure écoulée) : à ce rythme, l'exécution d'une « académie » dure en moyenne une semaine.

Lorsqu'il ou elle est assez expérimenté·e dans le dessin du modèle, l'élève est invité·e à aller copier quelques œuvres au musée du Louvre, en vue de préparer son passage à la composition et à la peinture. Pour cela, le maître écrit en personne au directeur des Musées pour demander une « carte de copiste » pour son élève, qui lui permet d'aller et venir au musée y compris (si besoin) en dehors des heures d'ouverture au public. En général, l'élève en fin de section de dessin copie sous la tutelle plus ou moins formelle des plus anciens de l'atelier qui ont déjà commencé à produire leurs propres compositions et peuvent l'aider à améliorer son travail de copiste : il s'agit là d'un lien fondamental entre les deux « moitiés » de l'atelier (les dessinateurs et les peintres) qui facilite la transition de l'une à l'autre et qui est à la base de l'identité collective très forte qui relie les uns aux autres, les élèves d'un même maître. Il est également recommandé aux élèves de tenir un petit carnet de croquis d'événements quotidiens : cette pratique, censée devenir une routine, est alors considéré comme un exercice de détente, destiné à développer l'originalité de chaque élève, en l'encourageant à la spontanéité et à l'expression de son point de vue singulier. De plus, la technique du croquis, basée sur la rapidité du dessin, n'a rien à voir avec ce que l'élève a pu apprendre jusqu'alors[355].

b) La peinture

L'apprentissage de la peinture, auquel aspirent impatiemment la plupart des élèves, n'est possible qu'une fois toutes les techniques du dessin parfaitement maîtrisées et, compte tenu de leur extrême technicité, la maîtrise de toutes les étapes de la réalisation d'une peinture prend généralement plusieurs années. Pour les jeunes hommes, ce passage peut être associé aux premières tentatives au « concours des places » de l'École des Beaux-Arts. Parmi les premiers exercices soumis au peintre débutant, le maître propose une étude de tête, la copie d'un tableau ancien à la composition simple, ou la copie d'un tableau du maître lui-même. L'élève se familiarise avec l'emploi de la palette où les couleurs sont soigneusement rangées, en fonction de l'usage que l'on en fait[356], des différentes sortes de brosses et de pinceaux, etc. Les peintres

---

[355] Albert Boime, (Boime, *The Academy and French Painting, op. cit.*, p. 28 *sqq.*) explique que cette pratique du « carnet en poche », qui existait auparavant, est véritablement systématisée comme partie intégrante de l'enseignement de l'art au XIXe siècle, au point que des manuels de croquis commencent à être publiés à cette époque.

[356] La palette est ainsi divisée en trois : une section pour les couleurs lumineuses, une section pour les ombres, une section pour les couleurs en demi-teinte. Il faut ainsi apprendre à se servir de toutes les couleurs disponibles pour

débutants commencent ainsi d'abord en observant et en étant chargés de taches basiques, telles que la préparation des toiles que les maîtres confient volontiers à leurs plus jeunes élèves. Les toiles (généralement en lin) sont en effet enduites d'une préparation blanche pour en unifier la texture, puis d'une couche de peinture grisée. Une fois celle-ci sèche, la toile est éventuellement « mise au carreau », c'est-à-dire divisée en carres égaux, dessinés au moyen d'un fil à plomb et d'une craie blanche effaçable (en prenant bien soin de souffler sur le trait pour éliminer toute trace de particule qui pourrait se mêler ensuite à la peinture) afin de permettre la reproduction d'un dessin ou d'un autre tableau avec changement d'échelle.

Une fois réalisée l'esquisse (*i.e.* le dessin des principales masses) à la craie puis à la peinture ocre ou blanche appliquée sur les traits dessinés afin qu'ils ne soient plus visibles, il faut faire « l'ébauche ». Étape la plus cruciale dans la réalisation d'un tableau, elle consiste à indiquer, par des aplats de lavis (*i.e.* de peinture diluée à l'essence térébenthine), les formes générales de la composition, les couleurs, les zones lumineuses et les ombres[357]. Par la suite, cette mosaïque de « taches » de couleurs diluées est progressivement précisée par la peinture des ombres, puis l'empâtement des sections lumineuses où l'on utilise beaucoup de blanc. Enfin, on s'occupe des demi-teintes, en juxtaposant les couleurs (et non en les mélangeant pour ne pas noircir le tableau) pour créer l'impression de relief et en liant les demi-teintes entre elles par de légers coups de pinceau. Une fois l'ébauche terminée, il faut laisser sécher la couleur, puis la gratter pour aplanir la surface et préparer le « fini » (*i.e.* une surface la plus unie possible), à l'aide de glacis teintés et transparents, avec l'obligation de laisser sécher chaque couche avant d'appliquer la suivante.

Avant de pouvoir produire leurs propres compositions, les élèves, pour s'exercer, n'ont qu'une seule solution : la pratique intensive de la copie, qui constitue le cœur des dernières années de formation de tout apprenti peintre[358]. En effet, la copie présente deux avantages pédagogiques

---

retranscrire la réalité des jeux d'ombres et de lumière. Pour l'ébauche d'une tête par exemple, il était recommandé d'utiliser toutes les couleurs simples, qui sont des dérivés des couleurs primaires : blanc, ocre, rouge, bleu, noir, jaune. (*Ibid.*)

[357] L'élève doit avant tout apprendre à travailler vite à cette étape de l'ébauche. Albert Boime (*Ibid.*) y voit la conséquence du temps de pose limité du modèle et du fait que celui-ci changeait chaque semaine, ce qui obligeait les artistes à accomplir le plus de travail possible en une seule séance.

[358] L'élève doit attendre longtemps avant d'être officiellement autorisé à « créer » véritablement. L'art de la composition est réellement perçu comme l'aboutissement de l'éducation artistique, puisqu'il implique la maîtrise de tous les savoirs précédemment intégrés : le dessin de la figure (l'anatomie), de la tête d'expression, le paysage, le dessin du costume, l'harmonie des couleurs, la perspective, l'iconographie classique, c'est-à-dire toutes ces règles de la composition et de la figuration que l'élève doit apprendre, pour l'essentiel, à maîtriser seul, à force de copier les maîtres.

essentiels : tout d'abord, elle familiarise l'élève avec les techniques, les compositions et les manières de tous les maîtres du présent et du passé consacrés par la tradition académique, ce qui lui permet finalement (et paradoxalement) de stimuler son imagination et de développer un style propre. Ainsi les jeunes artistes incorporent parfaitement, par l'exemple, tous les principes de la *doxa* académique. Une journée-type des apprentis peintres en fin de formation se découpe ainsi généralement en deux parties : la matinée se déroule à l'atelier, pour travailler la composition ou le modèle vivant sous la supervision du maître, puis entre midi et une heure de l'après-midi, les élèves les plus expérimentés se rendent au Louvre pour copier d'après les œuvres exposées[359].
Notons que la séance de copie ne dure au maximum que quatre heures pour les élèves de l'École des Beaux-Arts qui rejoignent ensuite l'amphithéâtre de l'École, de l'autre côté de la Seine, pour une nouvelle session de dessin à partir du modèle vivant.
Outre ses aspects proprement formateurs, la copie présente ensuite, notamment pour les élèves les plus démunis, un aspect plus strictement « utilitaire » dans la mesure où, une fois que le maître l'estime assez avancé·e, il peut lui confier des copies de ses toiles les plus connues telles qu'on lui en commande régulièrement, ou bien intervenir directement auprès des autorités (Maison du Roi, direction des Musées, Préfecture de la Seine, etc.) pour lui en obtenir quelques unes : les jeunes artistes en fin de formation peuvent ainsi commencer à gagner leur vie et assurer la transition avec leur entrée « officielle » dans la pratique professionnelle de l'art – généralement, l'exposition de leurs propres compositions à l'occasion de leur premier Salon.

II – 2. 2. L'atelier, une nouvelle famille pour les jeunes artistes

a) La « masse », la « blague » et autres rites d'ateliers

Avec l'augmentation du nombre d'aspirants artistes et l'émergence d'une poignée d'ateliers qui se disputent alors la prééminence dans le monde de l'art après l'effacement de l'école davidienne, on constate une évolution notable non dans les modes de transmission des techniques graphiques et

[359] Nous reviendrons, en troisième partie, sur l'importance de la pratique de la copie tout au long de la carrière des artistes. Les « Registres des cartes d'étude délivrées aux élèves », étudiés par Paul Duro, recensent plus de 25 000 permissions de copies pour la période 1834-1870 : environ 9000 pour la période 1834-1865, et près de 1500 pour la seule période avril 1848-décembre 1849 (P. Duro « Les Demoiselles à copier », *Woman's Art Journal*, 1988, pp.253-254, n.2 et n.8).

picturales (qui restent extrêmement stables, comme on l'a vu), mais dans le rapport au maître. Jusqu'à la fin de l'Empire, tous les ateliers coexistent à l'ombre de celui de David qui monopolise les Prix de Rome et les marques collectives de consécration. En revanche, dès la Restauration, une dizaine d'ateliers, se revendiquant plus ou moins directement de l'héritage pédagogique de David, prennent de l'importance, sans qu'aucun ne parvienne réellement à prendre le pas sur les autres. Alain Bonnet a, par exemple, calculé qu'entre 1810 et 1829, les Prix de Rome de peinture se partagent entre onze ateliers (le phénomène est identique en sculpture). Ainsi l'atelier de Gros (qui réunit les anciens élèves de David) obtient six Prix, tandis que celui de Vincent (qui meurt en 1816) en récolte cinq, le reste des lauréats se répartissant entre les ateliers de Regnault, Guérin, Lethière, Girodet, Hersent, Abel de Pujol et d'autres encore. L'éparpillement est moindre entre 1830 et 1849 puisque les Prix de Rome se partagent entre neuf ateliers, mais on note que les maîtres « qui comptent » ne sont plus du tout les mêmes : désormais ce sont Picot, Delaroche, Ingres, Drölling ou Cogniet[360]. En dépit de ces changements et des critiques de plus en plus hostiles adressées au jury du Salon, les ateliers les plus fréquentés restent néanmoins ceux des membres de l'Institut, c'est-à-dire ceux des jurés. Au Salon de 1863, 27% des exposant·e·s peintres se réclament de l'enseignement de Léon Cogniet et 15% de celui de Delaroche : à eux deux, ces artistes, dont les ateliers sont alors les plus courus pour les hommes comme pour les femmes, formaient ainsi, à ce moment, presque la moitié des peintres exposant·e·s (42%)[361].

On peut donc estimer à une dizaine les ateliers les plus prestigieux de l'époque, qui coexistent avec des centaines d'autres dans la seule ville de Paris, les « petits » maîtres tendant à envoyer leurs meilleurs éléments auprès de leurs confrères académiciens, dont les ateliers connaissent par conséquent un encombrement structurel – ce qui vaut autant pour les artistes hommes que pour les artistes femmes, chaque « grand » atelier ayant sa section féminine. Dès lors, les relations entre le maître et la majorité des élèves sont souvent d'autant plus distendues que la réputation de l'atelier est plus importante[362]. C'est pourquoi, dans ces lieux d'apprentissage les plus sélectifs, on

---

[360] A ce propos, Alain Bonnet fait, en outre, deux remarques essentielles : il constate, d'une part, que le Prix de Rome concerne en réalité un nombre très réduit d'ateliers, compte tenu du fait qu'entre la moitié et les deux tiers des artistes en activité enseignent alors les beaux-arts ; il note, d'autre part, que l'éparpillement se réduit dans les années 1850 – ce qui témoigne, à notre avis, de la « réorganisation » progressive du monde de l'art en champ, avec l'émergence de l'avant-garde réaliste à cette époque (Bonnet, *The Academy and French Painting, op. cit.,* p.132).

L'enseignement des arts...

[361] *Ibid*, p.140, n.12.

[362] Le sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux doit ainsi quitter son maître François Rude, avec qui il avait noué des relations affectives très fortes, pour s'inscrire, sur les conseils de Rude lui-même qui souhaitait voir son élève accéder à la consécration du Prix de Rome, chez Francisque-Joseph Duret (nommé professeur à l'École en 1852) afin d'« acquérir les formules propres à satisfaire les juges académiques » (*Ibid*, p.128)

assiste à l'essor des relations « horizontales », comme le note Sébastien Allard à propos de l'atelier de Pierre-Narcisse Guérin et de l'influence décisive qu'a pu y avoir Théodore Géricault sur ses camarades plus jeunes (Scheffer, Delacroix, Cogniet, Sigalon, etc.)[363]. Il convient donc de « désenchanter » le rapport maître / élève dont on a pu faire grand cas en cette première moitié de XIXe siècle, dans un sens (le maître comme modèle et père spirituel) comme dans l'autre (le maître comme repoussoir et incarnation du dogmatisme académique) : si l'atelier est bien, comme on va le voir, un support d'identité collective et le maître une autorité dont on se réclame sans cesse et tout au long de sa carrière, l'atelier n'a alors rien d'une « communauté émotionnelle » et le maître est loin de la figure du « prophète charismatique » dont Rémy Ponton montre à quel point elle fut structurante dans le monde littéraire[364]. En réalité, pour les élèves qui ambitionnent d'entrer dans un atelier prestigieux, le choix du maître est toujours soigneusement réfléchi et relève pleinement de la stratégie professionnelle, car c'est moins le maître lui-même que l'on choisit, avec son caractère ou ses méthodes particulières, que le « nom du maître », sorte de bannière sous laquelle le jeune artiste choisit de s'enrôler pour le reste de sa carrière. On sait ainsi que Delacroix, qui comptait entrer dans l'atelier de Gros (à qui David avait confié son atelier), s'inscrit finalement chez Guérin, sur les conseils de ses amis ; de même Amaury-Duval entre chez Ingres parce qu'il ne voulait pas suivre les « néo-davidiens »[365].

Enfin, dans ces « grands » ateliers, avoir un maître consacré par une élection à l'Académie a d'autant plus d'intérêt que l'enseignement – ses méthodes, les valeurs qui sont inculquées, etc. – y est profondément imprégné par la *doxa* académique. En effet, que les élèves aient l'ambition (ou les moyens) de se présenter au Prix de Rome ou non, l'objectif d'une formation dans ces ateliers reste « la possession d'une technique normative fondamentale, (…) qui servait de critère d'admission à l'École », mais aussi au Salon – les professeurs de l'École sont aussi, bien souvent,

---

363 Allard, *Paris 1820*, *op. cit.*, pp. 16-17.

364 cf. Rémy Ponton, « Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse (sur JSTOR) », *Revue française de sociologie*, XIV, 1973, pp. 202-220), en particulier sa description de la « communauté émotionnelle » – une expression qu'il emprunte à la sociologie des religions de Max Weber (*Économie et Société,* 1971) – constituée autour de Leconte de Lisle dans les années 1860. Ce capital charismatique est permis par la position sociale de Leconte de Lisle qui, en plus de ses origines aristocratiques et du prestige intellectuel de ses longues études de droit, jouit de revenus réguliers le dispensant de toute activité alimentaire. Loin de ces caractéristiques qui font de lui une figure inaccessible et, en quelque sorte, « éthérée », les peintres, y compris les académiciens, qui (sauf rares exceptions) ne peuvent se prévaloir ni d'ascendances nobles, ni d'études prestigieuses, apparaissent en effet bien plus clairement comme des travailleurs manuels.

365 Allard, *Paris 1820, op. cit.,* p.16 et Amaury-Duval, *L'Atelier d'Ingres, op. ci*t.

membres du jury de l'exposition[366]. Pour ces raisons, il est extrêmement difficile de pénétrer le monde professionnel de l'art sans la caution d'un maître, sinon consacré, du moins reconnu par l'Académie (c'est-à-dire qui aurait lui-même ou elle-même été formé·e par un académicien, par exemple), et, surtout, il est alors quasi impossible de le faire en se présentant comme autodidacte[367]. Il n'y a d'ailleurs, à notre connaissance, que de très rares exemples d'ateliers « libres » [cf. encadré] - encore que les jeunes artistes qui les fréquentent semblent moins autodidactes au sens strict, qu'en quête d'un espace alternatif ou communautaire où s'exercer aux pratiques académiques afin d'approfondir un enseignement préalablement reçu en atelier ou à l'École. La nécessité de passer par un atelier, c'est-à-dire par l'enseignement de la *doxa* académique, s'impose donc à la majorité des jeunes artistes, que ce soit pour les questions d'entrée au Salon ou de coût des modèles[368].

L'Académie Suisse
et l'enseignement libre avant 1850

Parmi ces ateliers libres, c'est-à-dire sans maître et indépendants de l'École et du système d'enseignement académique, le plus connu est alors celui ouvert par le « Père Suisse », mais dans la biographie qu'elle consacre à Gustave Courbet, Michèle Haddad en évoque un autre, dont on ne sait presque rien, si ce n'est

366 Bonnet, *The Academy and French Painting, op. cit.,* p.128

367 Par souci de ne pas encourager les productions médiocres et les itinéraires extra-académiques (les deux étant alors inévitablement associés dans l'esprit des autorités du monde de l'art du début du XIXe siècle) il est explicitement recommandé aux jurés d'être plus sévères à l'égard des autodidactes à l'entrée du Salon. Des stratégies de contournement sont donc développées par les jeunes artistes en marge du système de formation académique, comme en témoigne cette lettre de 1851 au journal *La Presse*, où Courbet revient sur ses débuts au Salon : « [L]es peintres, les débutants surtout, croyaient nécessaire pour être admis aux expositions de s'y présenter sous le patronage officiel d'un nom connu dans les arts. Cette pure formalité fut même quelquefois tournée en plaisanterie, notoirement par M. Français, qui s'inscrivait l'élève de *Bougival*, un village charmant des bords de la Seine (…). Il est vrai que pour suivre l'usage, je demandai à l'époque de mes premiers débuts (…) à M. Hesse de vouloir bien me couvrir officiellement de son nom. » (Lettre parue dans *La Presse,* 20 mai 1851, citée in P. T.D. Chu (ed.), *Correspondance de Courbet*. Paris, Flammarion, 1996, p. 95).

368 « 'Mon ami, la couleur n'est rien. – Mettez, mettez ce petit gris-perle que M. David employait avec tant de succès (…) , etc., etc.' C'est pourtant de pareilles leçons qu'il faut dévorer, tant que la nécessité vous force à aller chercher dans un atelier le modèle que nous ne pourriez avoir chez vous. Voilà ce que vous paierez 20 ou 25 francs par mois. Que si vous êtes assez disgracié de la nature pour écouter cela jusqu'à vos trente ans, vous aurez votre prix de Rome ; car ces messieurs s'entendent, et se l'adjugent chacun à leur tour. Ce sera la juste récompense de votre patience et de votre longue soumission. Le mérite, c'est le nombre de mois payés à l'atelier. N'y a-t-il pas là, en vérité, de quoi faire rire tout autre que celui qui vit sous ce régime absurde et énervant ? » (F. Boissard, « Les ateliers d'élèves en peinture », *La Liberté. Journal des arts*, n°1, 1832, pp. 104-108)

qu'il était situé à Paris, qu'il a accueilli des artistes à la fin des années 1830 et qu'il avait été fondé par le « Père Lapin »[369].
L'« Académie Suisse » (le terme « Académie » n'étant, ici, pas dénué d'ironie) est le nom donné à un atelier fondé par un ancien modèle de David, Charles Suisse (plus connu sous le nom de « Père Suisse » et souvent confondu avec l'architecte homonyme de la seconde moitié du XIXe siècle). L'objectif de cet atelier était de fournir un lieu chauffé aux jeunes artistes désireux de s'entraîner aux concours académiques : en mutualisant leurs ressources, ils pouvaient en effet s'y payer un modèle. Une séance de pose d'un modèle masculin coûte en moyenne 3 francs, soit presque autant que le salaire journalier d'un ouvrier parisien qualifié[370]. Aucune recherche n'ayant été menée spécifiquement sur l'Académie Suisse, on ignore le moment précis de sa création (probablement dans les années 1820) ou l'identité de ceux qui – en dehors de quelques grands noms du romantisme et du réalisme (Delacroix, Préault, Bonington, Courbet…) – la fréquentaient régulièrement à l'époque qui nous intéresse (on sait, en revanche, qu'elle fut un lieu de rencontre pour les peintres dits « modernes », dans la seconde moitié du siècle, tels que Paul Cézanne ou Camille Pissarro). Toutefois, à partir de la description pittoresque que fait Cézanne de cette « Académie » dans les années 1850, on peut imaginer comment les artistes s'y organisaient vingt ou trente ans plus tôt : « Il n'y avait là, en effet, ni professeurs ni élèves. Venait qui voulait en payant une somme fixe par mois, pour les modèles et les frais d'entretien. Chacun y travaillait à sa façon, pastel, aquarelle, peinture à l'huile, copie d'après le modèle ou fantaisie, nature morte, composition, il y avait une liberté absolue de recherches et de procédés. Ceux qui s'y réunissaient, jeunes et vieux, s'y groupaient suivant leurs goûts et une entente tacite entre tous évitait les discussions trop orageuses. Le Père Suisse qui avait fondé cette république était un ancien modèle (…) La maison où se trouvait cet atelier Suisse était au coin du boulevard du Palais et du quai des Orfèvres (…) On arrivait à l'atelier, placé au second étage, par un escalier en bois très vieux, très sale et d'aspect assez lugubre, toujours marqué de taches de sang. C'est que le premier était occupé par un dentiste, dont on voyait la plaque de très loin sur le quai : *Sabre, dentiste du peuple*. »[371] A cette époque, les trois premières semaines du mois étaient réservées au modèle masculin, la dernière semaine à un modèle féminin – rappelons que le travail d'après le modèle vivant féminin était interdit au sein de l'École des Beaux-Arts – un problème que résout partiellement la diffusion de la photographie, qui propose dès les années 1860 des images de femmes nues pouvant remplacer un modèle.

Dès qu'un atelier compte plus d'une dizaine d'élèves (il est rare qu'il dépasse la quarantaine – seul l'atelier de Delaroche comptait une centaine d'inscrits), l'organisation interne, héritée notamment du fonctionnement de l'école davidienne, est alors toujours la même. Les élèves sont ainsi divisés en quatre groupes, en fonction de leur niveau : ceux qui copient les dessins et les gravures, ceux qui dessinent d'après la bosse, ceux qui dessinent d'après le modèle et ceux qui peignent d'après

---

[369] M. Haddad « Courbet et l'enseignement de l'art, ou comment faire école sans tenir école », *Romantisme*, n°122, 2003, p.71.

[370] E. Charton, *Guide pour le choix d'un état ou Dictionnaire des professions,* Paris, Lenormant, 1842, p.476. La séance de pose dure, par convention, cinq heures. Un ouvrier dans la bijouterie, par exemple, à cette époque, est payé quatre francs par jour.

[371] Cité in J.-J. Lévêque (dir.), *Paul Cézanne*, Paris, ACR Edition , 1995, pp.25-26. Inspiré du modèle des ateliers libres qu'il avait fréquentés et soucieux de rompre avec la formation de type académique, Courbet, avec l'aide de Castagnary, ouvre un atelier, rue Notre-Dame des Champs, en 1861, où il souhaitait que revivent la tradition d'étroite collaboration entre maître et élèves et les modes de transmission du métier d'artiste des ateliers de la Renaissance. Unique et profondément utopique, cette expérience fit long feu, témoignant de la persistance de la *doxa* académique dans l'enseignement à ce moment – voir à ce sujet Boime, *The Academy and French Painting, op. cit .,* p.51 ; M. Haddad, *Courbet*, Paris, Gisserot, 2002*,* p.59 *sqq.* et « Courbet et l'enseignement de l'art », *art. cit.,* p.74.

le modèle. Dans les ateliers les plus vastes, il arrive même qu'une salle différente soit attribuée à chacun de ces groupes – le maître passant alternativement dans l'une ou l'autre. Cependant l'exiguïté étant plutôt la règle, il est parfois plus simple pour le maître de disperser ses ateliers d'élèves dans différents bâtiments voisins où ils peuvent être supervisés par une tierce personne[372] ou par le « massier » qui est l'élève le plus expérimenté de l'atelier, celui qui est officiellement chargé par le maître de faire l'intermédiaire entre lui et le collectif des élèves[373]. C'est ainsi que les ateliers de femmes, organisés de la même manière que ceux de leurs collègues hommes (à la seule exception qu'elles sont généralement moins nombreuses qu'eux), ne se trouvent que rarement dans le même bâtiment que les ateliers masculins, à l'exception du Palais de l'Institut où l'on sait, grâce aux archives du ministère de l'Intérieur, que des ateliers masculins et féminins s'y trouvent. La peintre d'histoire Eugénie Servières (1784-1855), deux fois médaillée au Salon par exemple, y a, en raison de sa parenté avec un académicien (elle est la fille de Lethière), dès 1805 et jusque dans les années 1830, son logement, son atelier et y reçoit ses élèves[374].

---

[372] Ce rôle est bien souvent assuré par un ancien élève rémunéré pour cette tâche ou, parfois pour les ateliers de femmes, par l'épouse du maître elle-même, à condition que celle-ci soit également artiste, les élèves femmes étant ainsi autant les élèves du maître que de sa femme, et pouvant se réclamer (selon les circonstances) de l'enseignement de l'un ou de l'autre. Parmi les couples d'artistes fonctionnant en binômes d'enseignants, les plus connus sont, à la fin du XVIIIe siècle, le couple Regnault et le couple Suvée puis, plus tard, les couples Hersent et Augustin. Les binômes d'enseignants ne sont toutefois pas toujours mariés : c'est le cas de ceux que forment Constance Mayer et Pierre-Paul Prud'hon (qui ne semblent cependant pas avoir eu beaucoup d'élèves), le baron François Gérard et Marie-Éléonore Godefroid (voir les encadrés biographiques de Mayer et Godefroid, pp. 473-476 et 437-438), mais aussi, dans le domaine de la peinture de fleurs, Olympe Arson et Pierre-Joseph Redouté au Muséum d'histoire naturelle, ou dans celui de la peinture sur porcelaine, Mélanie Bonnet et Jean-Jacques Fontaine à Sèvres (nous y reviendrons en troisième partie).

[373] Le nom de « massier » vient de la « masse », la cotisation mensuelle qu'il est chargé de collecter auprès de ses camarades, et qui recouvre à la fois le prix des leçons, celui des séances de pose du modèle et celui des dépenses collectives de l'atelier (matériel, bois pour le chauffage, etc.). Ce rôle, qui est un honneur pour l'élève ainsi distingué par le maître mais est également bien souvent cause d'impopularité parmi les autres élèves, est tenu, dans les ateliers de femmes par une « massière ». Cf. Delécluze, *David, son école et son temps, op. cit.* et M. Laclotte et J.-P. Cuzin (dir.) *Dictionnaire de la peinture*, Paris, Larousse, 2003. Chez Drölling par exemple, la masse était de 20 francs par mois, hors frais de repas. Dans certains ateliers, il faut ajouter à la « masse », une « bienvenue » à verser au moment de l'inscription de l'élève auprès du maître, censée couvrir les frais d'achat de matériel (chevalets, tabourets, rondes-bosses en plâtre pour les élèves les moins avancé·e·s, etc.), qui, d'après le *Guide pour le choix d'un état ou Dictionnaire des professions (op. cit.,* p. 476*)* « ne dépasse pas 20 francs ».

[374] En 1813, Eugénie Servières écrit au ministre de l'Intérieur pour obtenir un premier agrandissement de ses appartements : « Mme Servières, artiste peintre, (…) a l'honneur d'exposer à Votre Excellence qu'il (…) lui fut promis (…) qu'elle pourrait obtenir un supplément de logement (…) lorsque des succès auraient réalisé les espérances que donnaient ses premiers essais et que les localités pourraient le permettre. Les ouvrages qu'elle exposa

Faute de place, en outre, il arrive que les élèves les moins avancés (c'est-à-dire généralement les plus jeunes – le jeune âge préservant ainsi du scandale que représente alors la mixité) des deux sexes soient placés ensemble dans la même pièce, sous la tutelle d'un artiste chargé de les surveiller et de les conseiller, dans la mesure où il leur faut un encadrement à plein temps.

C'est par exemple le cas de la section féminine de l'atelier de Girodet, fondé en 1818 avec l'aide de Françoise Robert (mère de l'une des élèves de l'atelier, Fanny Robert, sourde et muette) qui en devient massière ; l'atelier, situé dans une maison de la rue de la Paix, accueillerait en effet une dizaine de jeunes filles ainsi que « le jeune Peragallo » dont on ne sait malheureusement rien[375].

Lorsqu'ils partagent un atelier avec les élèves les plus expérimentés (qu'on appelle parfois les « compagnons » dans la tradition de la corporation, l'inscription au concours du Prix de Rome remplaçant *mutatis mutandis* le « chef d'œuvre » qui marquait la fin de l'apprentissage), les débutants (qu'on appelle les « rapins » avant que ce terme n'en vienne à désigner les jeunes peintres, quel que soit leur degré d'apprentissage, puis les peintres sans talent) sont chargés des diverses tâches d'entretien de l'atelier, à accomplir le matin avant l'arrivée de leurs camarades : ils sont ainsi assignés au nettoyage des brosses, au rangement des chevalets, à l'allumage du poêle en

---

au Salon de 1808 ayant eu l'honneur d'être remarqués de Sa Majesté, il lui fut décerné une médaille d'encouragement (…). Il existe sur le même palier que l'atelier de l'exposante deux petites pièces vacantes qui font partie du logement dont son atelier est le complément (…) Mme Servières, en ajoutant ce supplément à son atelier (…) trouverait dans la réunion de son logement à son atelier un bénéfice de temps très précieux pour son travail, l'avantage bien grand de vivre près de ses père et mère, elle regarderait enfin ce bienfait comme un nouvel encouragement dans la carrière des arts et son père, M. Lethière, y trouverait une récompense flatteuse des soins qu'il donne à l'administration que lui a confié Sa Majesté » (A.N., F[13] 1183, lettre de Mme Servières au ministre de l'Intérieur, janvier 1813). Elle l'obtient. Sept ans plus tard, elle demande un nouvel agrandissement : « en faisant enlever [l'avancée de l'appartement de son voisin], j'agrandirai un peu mon atelier où mes élèves, quoiqu'en petit nombre, sont beaucoup trop à l'étroit et dans lequel je ne pourrais, sans cette augmentation, entreprendre des travaux qui me sont commandés et que l'on me presse de terminer » (*Ibid.*, lettre de Mme Servières au ministre de l'Intérieur, octobre 1820). L'administration accepte mais le voisin de l'artiste, sans grande surprise, refuse l'arrangement. En juin 1821, la peintre revient à la charge mais change d'argumentation : « [P]our augmenter le nombre de mes élèves que je suis forcée maintenant de restreindre beaucoup faute de place (…) [j]e viens vous supplier, Monseigneur, de prendre en considération cette demande d'une mère de famille dont le travail est l'unique fortune et qui trouverait, par ce moyen, à en augmenter le produit pour l'éducation de ses enfants. » (*Ibid.*) Il faut croire toutefois que les finances du ménage se portent bien, puisque trois ans plus tard, Eugénie Servières fait suivre à l'administration un devis pour la construction d'une chambre de domestique « dans une des travées du comble de son logement » (*Ibid.*, lettre de Mme Servières au ministre de l'Intérieur, août 1824 – cela lui semble accordé).

[375] F.-L. Bruel, « Girodet et les dames Robert », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français,* 1912, pp. 76-93

hiver, etc.[376] Ainsi le peintre Fernand Boissard, proche du cercle des « Jeunes-France », résume-t-il, sur le mode comique, à travers l'évolution des tâches qui lui sont confiées, le cursus de l'élève d'atelier :

> « Si vous saviez encore quelle hiérarchie à traverser, quelle filière du gringalet au peintre. (J'entends dire celui qui a la permission d'acheter pinceaux et palette). Vous avez d'abord celui qui nettoie les brosses et soigne le poêle ; puis celui qui dessine au cadre, d'après les illustrations de la boutique ; puis celui qui passe de là à l'imitation du plâtre. Deux ans pour prendre tous ces degrés. Puis enfin, on a la permission de remplir son tabouret autour de la *nature*. Vous voilà face à face avec le saint des saints, et Dieu sait combien vous allez en lâcher, de figures sur papier bleu, rose, jaune et gris, enfin sur tout papier demi-teinte bon à faire des dessins noirs, piqués, mouchetés de blanc dans les lumières, avant de gagner tous vos chevrons, d'entrer dans la pépinière des sujets qu'on élève à la brochette, dans l'épinette de ceux qu'on engraisse dans les loges. »[377]

Dans cette pratique, on peut voir là encore un héritage du fonctionnement traditionnel de l'atelier des peintres du temps des corporations : à cette époque, l'exécution par les plus jeunes des corvées (nettoyer la salle de travail certes, mais aussi broyer les pigments et préparer les huiles qui serviront de base aux couleurs, enduire les plaques de bois – avant que l'usage des toiles ne devienne courant – du mélange qui permettra de faire tenir la peinture, etc.) relève pleinement du processus d'apprentissage. Or, au début du XIXe siècle, les progrès techniques dans le domaine de la peinture (par exemple la diffusion de la peinture en tube dans les années 1840, qui révolutionne notamment la peinture en extérieur) réduisent ce « sale boulot » de l'atelier à des tâches qui ont moins à voir avec l'apprentissage artistique qu'avec l'entretien domestique[378].

---

[376] Cf. Boime, *The Academy and French Painting, op. cit.,* pp. 48-49. Voir, sur ce point, la description du fonctionnement de l'atelier de l'académicien Michel-Martin Drölling et des vexations qu'y subissent les élèves débutants, d'après le témoignage du paysagiste Paul-Alfred de Curzon qui y est formé au début des années 1840 (cf. H. de Curzon, *Alfred de Curzon, peintre 1820-1895, sa vie et son oeuvre, d'après ses souvenirs, ses lettres, ses contemporains, par son fils Henri de Curzon*, Paris, 1916). Le peintre et critique d'art Gabriel Laviron fait, lui aussi, une description d'autant plus noire de l'entrée à l'atelier qu'il prône clairement l'abolition du système académique : « Le choix [du maître] bien arrêté, on prend jour pour la présentation au professeur, qui commence par s'informer de la fortune des parents, et qui, rassuré de ce côté, ne manque pas de leur garantir les dispositions du petit bonhomme, et les rassure sur les petites espièglerie dont leur fils peut avoir à se plaindre les premiers jours, en leur disant que c'est l'usage et que les caractères bien faits ne doivent jamais s'en fâcher. (…) Le lundi suivant le bambin se trouve installé *rapin* dans l'atelier des élèves où, moyennant ses 24 francs par mois, il aura le droit d'être le valet et le commissionnaire de tout le monde. Toujours prêt à tous les caprices, il doit obéir à tous ; s'il pleure on le frappe, s'il rit on lui ordonne de se taire. Vous n'y croiriez pas si je vous disais les tortures qu'ils ont inventées pour de pauvres enfants qui ne peuvent se défendre. » (G. Laviron « De l'enseignement dans les arts », *La Liberté, Journal des Arts,* n°9, oct. 1832, pp.130-132)

[377] Boissard, « Les ateliers d'élèves en peinture », *art. cit.,* p. 105

[378] Sur la notion de « sale boulot », cf. E.C. Hugues, *Le Regard sociologique, Essais choisis*, Paris, Ed. de l'EHESS, 1996.

Une autre tradition illustre la hiérarchie au sein de l'atelier : il s'agit de la pratique de « la Blague », organisée par le massier. Chaque nouvel arrivant dans l'atelier est accueilli par un véritable « bizutage », plus ou moins bon enfant, à base de plaisanteries égrillardes et de chansons paillardes, dont le déroulement dépend de la tradition en vigueur dans chaque atelier et qui se termine souvent par une petite cérémonie parodique sur la place de l'Institut[379]. C'est le cas dans l'atelier de Delaroche, par exemple, à la fin des années 1830 :

> Quand un nouveau arrivait, si on s'apercevait qu'il ne connaissait pas Delaroche, on le poussait vers Cham [le futur caricaturiste, qui était élève de l'atelier].
> « Voilà le patron : présente-toi au patron, à M. Delaroche... »
> Et Cham jouait son rôle avec une gravité burlesque. Il s'informait en détail de la famille du nouveau. Il insistait d'un air soupçonneux :
> « Vous m'affirmez que personne, parmi les vôtres, n'a rien à se reprocher... »
> « Que mangez-vous à vos repas ? demandait-il encore. Monsieur Ingres ayant prononcé cette parole admirable : 'Le nombril est l'œil du ventre', tout ce qui intéresse le ventre doit attirer nos soins, parce que ce qui intéresse le ventre intéresse l'œil et que l'œil c'est la vue... »
> Le nouveau, abasourdi, balbutiait... Un jour qu'il confessait manger souvent des sardines à l'huile, Cham entra en fureur :
> « Des sardines à l'huile!... à l'huile! Mais, malheureux, l'huile de poisson ne sèche jamais : rien n'est plus mauvais pour la peinture! »
> Enfin, il priait le nouveau de se déshabiller :
> « Je veux connaître mes élèves, déclarait-il. Comme on fait dans sa nature, je ne veux pas d'élève mal fait, parce que les gens mal faits font de la peinture mal faite ».
> Quand le postulant était déshabillé, il l'examinait longuement au milieu du cercle des élèves silencieux et recueillis. Un pinceau à la main, chargé de bleu de Prusse, il indiquait, par des croix de couleur sur la chaire nue, les formes défectueuses que le patient devait s'engager à corriger par tous les moyens possibles — et même impossibles, — sous peine d'exclusion. A un nouveau qui portait un nez énorme, Cham déclara en lui barrant de bleu son appendice :
> « Je veux bien vous recevoir... nez en moins, c'est-à-dire que vous devrez vous présenter ici avec la marque bleue de ma correction tant que vous n'aurez pas réduit votre nez à une dimension convenable... Jamais vous ne pourriez dessiner une tête 'd'ensemble' avec un nez pareil! »

---

[379] Ainsi que l'explique Alain Bonnet, « [l]a plus innocente charge se réduisait à un chahut monstre, organisé pour impressionner le débutant et lui soutirer de quoi arroser son entrée dans l'atelier. Mais [la Blague] pouvait aller jusqu'à la simulation de sévices corporels ou aux menaces physiques [et] (…) [i]l semble bien que la violence de cet accueil se soit accrue au fil du XIXe siècle. » (Bonnet, *L'Enseignement des arts au XIXe, op. cit.,* p.125) Il semblerait par exemple qu'un « bizutage » ayant mal tourné, un élève de l'atelier de Delaroche ait trouvé la mort en 1843, ce qui serait la cause de la fermeture de l'atelier par le maître qui en profite pour partir plusieurs mois à Rome. A ce propos, nous employons le conditionnel car nous n'avons rien trouvé pour confirmer l'événement, pourtant inlassablement répété par les historiens de l'art – et préciser les circonstances de cet accident, le biographe de Gérôme, qui travaille à partir de témoignages de contemporains de la fermeture de l'atelier de Delaroche, ne mentionne pas de mort, mais des « brimades trop violentes qui avaient eu du retentissement » (C. Moreau-Vauthier, *Gérôme*, *peintre et sculpteur*, Paris, 1906*,* p.52), encore n'est-ce pas là, selon lui, la raison principale avancée par le maître pour fermer son atelier.

> Les nouveaux récalcitrants étaient ficelés à une perche dans la pose d'un cul-de-jatte et transportés sur la place de l'Institut où ils restaient en détresse, exposés à la curiosité des passants, jusqu'à ce qu'une bonne âme les détachât. »[380]

Ce rituel, qui marque « l'intégration » du nouvel entrant dans le corps de l'atelier, est évidemment aussi un moyen d'actualiser la cohésion du groupe et son identité propre. Sans grande surprise, nous n'avons trouvé aucune trace de semblables rituels dans les ateliers féminins : s'il est effectivement difficile d'imaginer, dans un atelier de jeunes filles, une « Blague » avec chahut et grivoiseries comme chez leurs collègues masculins, il n'est cependant pas interdit de penser que des pratiques plus « convenables » et, du coup, plus discrètes aient pu également marquer les nouvelles arrivées dans la communauté de l'atelier. La « Blague » est, en outre, une manière de « tester » les nouveaux arrivants : n'oublions pas que les élèves d'un atelier sont amenés à se fréquenter tous les jours de la semaine, à travailler dans un espace exigu et ce pendant plusieurs années, entre (en général) leur quinzième et vingt-cinquième année. Sachant que, en particulier pour les garçons, plusieurs d'entre eux, originaires de province, se trouvent déracinés et isolés, dans une ville où ils ne connaissent personne, l'atelier devient rapidement une seconde famille et un support identitaire très fort[381]. En l'absence du maître et au grand dam du massier, le chahut des ateliers de peinture devient proverbial. Il est ainsi décrit, avec beaucoup d'humour, par le futur député de la IIe République, Félix Pyat, en 1834 :

> « Si vous voulez avoir une idée de la façon dont on peut recevoir un Polonais à la cour de Russie, un chien dans un jeu de quilles, un décoré de juillet chez Louis-Philippe, entrez pour la première fois, vous homme du monde, vous bourgeois, dans un atelier de peintres, par exemple ! Vous désirez parler au maître, peut-être, ou à un élève, n'importe ; vous ouvrez la porte, bien.
> - Ah ! c'te tête !
> - Hé ! quelle tête !
> - Oh ! la tête !
> - Hu ! la tête !

---

[380] *Ibid*, p. 27 *sqq*.

[381] La solidarité peut y être aussi forte (les liens noués à l'atelier durent souvent toute la vie) que l'exclusion violente. On peut évoquer l'exemple de Jean-François Millet, que ses camarades, à l'atelier de Delaroche à la fin des années 1830, appellent « l'homme des bois » : d'origine paysanne et normande, entré plus tard que la moyenne dans la formation artistique, d'un naturel semble-t-il ombrageux et taciturne, Millet, boursier de la ville de Cherbourg, est brutalement confronté à la violence symbolique d'un milieu où il lui faut tout apprendre. S'adaptant manifestement très mal à la vie d'atelier, il le quitte après à peine un an, pour finir sa formation seul, par la copie au Louvre, et rentrer à Cherbourg se faire portraitiste. (cf. les références sur Millet citées en note 343, p. 393) Dans le même atelier, à la même époque, un autre provincial – mais d'origine sociale moins modeste et, surtout, bénéficiant de l'aura du titre de bachelier, obtenu à seize ans – parvient sans difficulté à éviter les brimades de ses camarades plus âgés. (cf. Moreau-Vauthier, *Gérôme, peintre et sculpteur, op. cit.,* p.24 *sqq.*)

> Explosion générale ! Vous voilà reçu. Vous êtes rouge jusqu'au bout des oreilles. Vous n'osez ni avancer, ni reculer…
> - Que demande monsieur ?
> - Qu'est-ce qu'il y a pour votre service ?
> - Vous voulez vous faire arracher une dent ?
> - Avez-vous besoin d'une bonne paire de bretelles ?
> - Combien demandez-vous pour poser ?
> (…) Ils déconcerteraient même un procureur général. Si vous n'avez pas perdu la tête au milieu de tout ce tapage, à la bonne heure ! (…)
> Votre nez les amusera toute la journée, court ou long, ou large ou pointu. Ils trouveront moyen d'en faire une brioche, une lame de couteau, un potiron, un fer de hallebarde, toutes sortes de choses sur le mur. On parlera de votre habit, de votre chapeau, on tournera et retournera vos paroles, vous serez risible quand même. (…) Si vous avez un enfant à cet atelier, il portera votre deuil.
> La mythologie, qui se chargeait si habilement de toutes les généalogies, eût fait naître l'artiste, de la grisette et du guerrier. Même sang, même humeur, même gaîté, même effronterie, même intolérance. »[382]

Un peu plus loin dans ce petit ouvrage sur le « Paris Moderne », Pyat décrit une nouvelle maladie qui touche la jeunesse, extrêmement contagieuse, « une espèce de crise cérébrale qui s'attaque surtout à la raison » : « l'artistisme »[383]. Or, prévient-il :

> « Le mal attaque également les hommes et les femmes. Depuis quelque temps même, il sévit particulièrement sur les femmes. Paris est infesté d'artistes. Le drapeau noir devrait flotter sur les tours de Notre-Dame. »[384]

Le « folklore des ateliers » (l'expression est d'Alain Bonnet) existait-il également dans les ateliers féminins ? Il est difficile de le savoir, dans la mesure où nous n'avons trouvé aucune description précise du quotidien des apprenties artistes pour l'époque qui nous intéresse[385]. Plusieurs indices

---

[382] Félix Pyat, « Paris Moderne. Les artistes », *Nouveau Tableau de Paris au XIXe siècle,* tome IV, Paris, Charles-Béchet, 1834, pp. 13-14.

[383] *Ibid.,* p. 18.

[384] *Ibid.,* p. 21. Dans les années 1850, les Goncourt constatent à leur tour que l'« esprit de l'atelier » (qu'ils assimilent à un certain sens de l'humour, associé à un « tempérament sceptique et nonchalant ») a profondément imprégné la société de leur temps : « Il y a longtemps que nous avons l'idée de faire un journal à nous deux (…) Donner les nouvelles sociales, la philosophie des aspects des salons et de la rue, commencer par un premier article sur l'influence de la fille dans la société présente*, un second sur l'esprit contemporain et sur ce que le monde et même les jeunes filles ont emprunté à la blague et à l'esprit de l'atelier,* un troisième sur la bourse et la plus-value des charges d'agent de change, etc., etc. » *Journal* des Goncourt (vol. 1, Paris, Charpentier et Cie, 1887, entrée du 4 novembre 1856, nous soulignons). Voir, sur ce point, M.-A. Voisin-Fougère, « La blague chez les Goncourt », in J.-L. Cabanès (dir.), *Les frères Goncourt : art et écriture,* Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, pp. 71-91.

[385] Nous possédons seulement deux récits du quotidien d'un atelier d'élèves femmes : l'un décrit l'ambiance de la section féminine de l'atelier de J.-B. Regnault, qui accueillait une trentaine d'élèves, âgées de 14 à 25 ans, en 1793 (Albertine Clément-Hémery, *Souvenirs de 1793 et 1794,* Cambrai, 1832) ; l'autre celle de l'Académie Jullian au début

nous permettent cependant d'affirmer que l'identité collective des membres d'un même atelier n'en est pas moins forte chez elles que chez leurs confrères. D'autres rituels d'atelier existent, en effet, pour marquer la cohésion du groupe et la déférence collective au maître, tels que les repas ou les sorties organisés régulièrement par la communauté des élèves. C'est ainsi que nous interprétons, par exemple, le repas donné par « trente femmes peintres » en l'honneur de Pierre-Narcisse Guérin et du succès de son *Retour de Marcus Sextus* au Salon de 1799, dont le *Journal des arts, de littérature et de commerce* fait le récit sur un ton des plus ironiques.

Le dîner des « femmes peintres »
en l'honneur Guérin (1799)

« Au rédacteur du Journal.
Oh ! pour le coup, citoyen Rédacteur, j'espère que les dames *peintres* ont fait maintenant leurs preuves, et que l'Aristarque, qui, dans le *Journal de Paris,* leur a tant de fois contesté le titre d'*artistes,* doit désormais être converti. Peste ! trente femmes se réunir chez *Legacque,* chez un *restaurateur,* pour fêter l'auteur de *Marcus-Sextus* ; voilà ce qui s'appelle se connaître en peinture. Qu'on s'avise maintenant de leur interdire la palette, de leur permettre, comme par grâce, de dessiner quelques fleurs ; l'injustice serait belle ! Condamner aux fleurs des femmes qui dispensent des lauriers ; quelle extravagance ! notre Aristarque radote. Des femmes et des fleurs, vieux style que tout cela. Voulez-vous qu'une *Vénus Caravage*, qu'une *Hébé Véronèse* s'amusent d'une rose, s'occupent d'un lilas ? Voulez-vous que la beauté aille s'abaisser à fêter un Van Dael, un Spandong [Van Spaendonck], un Vanhuisum avec leurs chèvrefeuilles et leurs œillets ? Des lys, du jasmin, Flore et le printemps ? En province, tout cela ; mais à Paris ! fi donc. (…) Mais voyez-vous quelle dignité ce dîner répand sur les arts ! David, Vien, Regnault, Vincent, et vingt autres peintres distingués, ont fêté Guérin ; enfantillage que tout cela ! Belle consistance pour le jeune homme mais Guérin au milieu de trente femmes *peintres*, à table qui, dit-on, n'ont point parlé ; voilà de l'auguste : voilà ce qu'on peut appeler de la gravité dans les arts. Le tableau de Guérin et trente femmes sérieuses ! C'est ce qu'on ne voit pas deux fois dans un siècle. (…) [O]n dit que, vers la fin, on a chanté, l'on a dansé ; cela est possible. (…) Mais pendant que ces femmes célestes passaient sept à huit heures à arranger les palmes sur le front de Guérin, combien leurs familles étaient heureuses ! Avec quelle admirable patience l'enfant nouveau né aura su attendre le sein maternel qui lui donna la vie (…) ! Qu'elles sont morales les journées de nos modernes *Dibutades !*[386] Le matin, l'atelier, à midi le modèle, ensuite la coiffure, ensuite les plâtres, ensuite la fête des Guérins, ensuite Morphée, quel cercle vénérable de devoirs ! La belle chose que la peinture pour une femme. Soyez père, époux, enfant, si votre fille, votre femme, votre mère sont *artistes peintres*, elles n'auront pas besoin d'autres vertus. (…) Guérin, vous vous croyez de la renommée, parce que vos maîtres vous ont couronné ? Attendez donc que les *femmes artistes* vous aient donné l'immortalité. *Nihil sub soli* sans les

des années 1870 (Marie Bashkirtseff *Journal,* édition intégrale et annotée par Lucile Le Roy, en 15 vol., Lausanne, L'Age d'homme, 1999). Entre les deux, aucun témoignage ne subsiste, en dehors des récits fictionnels qui sont soit dramatisés à l'excès (Honoré de Balzac *La Vendetta,* paru en 1830 – voir l'extrait, en encadré, pp.414-415), soit objets de plaisanteries (voir, par exemple, la « Lettre de Le Beau, modèle », parue dans *Journal des arts, de littérature,* en 1799 et retranscrite plus bas, pp. 455-456).

[386] Dibutade est la fondatrice mythique de la pratique du dessin. Voir sur les origines du mythe et ses transformations depuis l'Antiquité : F. Frontisi-Ducroux, « La 'fille de Dibutade' ou l'inventrice inventée », *Les Cahiers du Genre,* n°43, 2007, pp. 133-151.

femmes artistes. Oh ! l'heureuse république que celle où il y aura beaucoup de *femmes artistes* ! que ces mères de famille formeront d'excellents citoyens !... »[387]

Nous n'avons trouvé, dans le reste de la presse de l'époque, aucune trace de ce fameux repas donné par des plasticiennes en l'honneur de Guérin. S'il a bien eu lieu (on ne voit cependant pas bien l'intérêt qu'aurait le *Journal des arts, de littérature et de commerce* d'inventer un tel événement), il est donc probablement apparu comme suffisamment banal pour que les autres journaux estiment inutile de le mentionner. Cet article, d'une ironie qui frôle l'acerbe, n'a jusqu'alors été interprété que sous l'angle de la misogynie des journalistes à l'égard des plasticiennes[388] ; pourtant, il peut aussi, nous semble-t-il, être interprété dans le contexte de la controverse initiée, à ce moment, dans la presse par Charles Landon (qui se trouve, justement, appartenir à l'équipe de ce journal) sur le thème de la légitimité des artistes femmes, et ce dans la veine comique qui caractérise ce périodique depuis sa fondation (nous y revenons plus bas, p. 447 *sqq.*). Cet article n'en est pas moins intéressant dans la mesure où il nous permet de prendre connaissance de ce repas qui, selon nous, ressemble fort au genre de banquets décrit par Delécluze, organisé par les élèves d'un maître en son honneur, à la même époque dans l'entourage de David, et dont la tradition se poursuit tout au long du siècle[389]. Ce repas de plasticiennes serait-il la preuve que Guérin possédait également un atelier de femmes ? Il est difficile d'apporter une réponse catégorique à cette question, mais il nous semble que cette hypothèse (à notre connaissance, jamais avancée) doive être prise au sérieux, d'autant plus qu'un autre indice – une lettre d'Amélie Romilly, jeune peintre suisse venue se former à Paris en 1813, y fait allusion (nous y reviendrons).

De cette description du fonctionnement des ateliers – en particulier des plus prestigieux d'entre eux, tenus par des académiciens – on peut déduire que le maître (que les élèves appellent d'ailleurs souvent, entre eux, « le patron ») « règne » symboliquement sur ce monde clos de l'atelier qui se caractérise par une organisation, une hiérarchie et un vocabulaire propres, un « panthéon », des valeurs et des rituels spécifiques. Pourtant, la dispersion physique et l'encombrement des ateliers, son service à l'École des Beaux-Arts et/ou au jury du Salon, leur travail personnel – entre autres – font que les maîtres sont finalement souvent absents, déléguant l'essentiel de leur autorité pédagogique (au massier, aux « anciens » de son atelier, à son épouse, etc.) et que, lorsqu'ils sont là, leur « enseignement » est, en fait, relativement sommaire. Ceci ne signifie pas pour autant que les relations maître/élèves sont systématiquement impersonnelles, car si un maître voit rarement et rapidement ses élèves, il les voit néanmoins sur la longue durée dans

[387] *Journal des Arts, de littérature et de commerce*, n°18, 30 vendémiaire an VIII [22 oct 1799], pp. 11-13. Les italiques sont d'origine.

[388] Par exemple : M. Oppenheimer, « 'The Charming Spectacle of a Cadaver' : Anatomical and Life Study by Women Artists », *art. cit.*

[389] « De temps en temps, les jeunes gens de l'école de David se cotisaient pour offrir un modeste repas à leur maître. Le maître et trente ou quarante jeunes gens partaient à pied de Paris et se rendaient à Saint-Cloud ou à Vincennes chez un aubergiste prévenu d'avance (…). On eut l'idée de célébrer une de ces petites fêtes que l'on peut dire de famille, et [on nomma] Ducis [*un élève de l'atelier*] (…) commissaire pour le repas » (Delécluze, *David, son école et son temps, op. cit.,* p. 31 *sqq.*) La tradition se perpétue : un banquet est ainsi organisé tous les ans par les élèves de Léon Cogniet, en l'honneur duquel ils rédigent des poèmes qui sont lus pendant le repas (cf. *Vers lus au banquet offert le 30 janvier 1850, par ses élèves, à M. Léon Cogniet, en l'honneur de sa nomination à l'Institut* publiés en 1850 par Auguste Michaut).

la mesure où ceux-ci restent généralement plusieurs années dans un même atelier. Outre les évidentes « affinités électives » qui font que des liens plus ou moins forts existent entre un maître et ses élèves, les plus proches d'un maître se comptent toujours parmi les « anciens », c'est-à-dire les plus expérimentés, ceux que l'on recommande à l'administration ou aux mécènes, et à qui l'on peut commencer à confier des commandes. Dès lors, on comprend mieux l'importance des sorties et des repas, qui sont les seuls moments où l'absence de contraintes de temps rend le maître réellement accessible.

La plupart des maîtres visitent, en effet, leurs élèves une à trois fois par semaine, dans des modalités très similaires à ce qui se déroule lors des sessions de dessin d'après le modèle vivant à l'École des Beaux-Arts. Ainsi, Delaroche dont l'atelier est, à la fin des années 1830 et au début des années 1840, le plus fréquenté à Paris, va voir ses élèves deux fois par semaine et, passant entre les rangs de chevalets, corrige les dessins et les commente à haute voix – ce qui, pour les élèves, peut se révéler extrêmement embarrassant[390]. L'importance de la visite du maître est ainsi retranscrite dans l'amusant article que consacre Fernand Boissard à la vie d'atelier dans un journal républicain au début des années 1830 :

> « Jeudi, le solennel jeudi, jour du professeur. Ce jour-là, on fume moins qu'à l'ordinaire, et, onze heures venues, plus de cris ni de chants, seulement conversation paisible et décente. – Nous parlerons des corrections. » (Fernand Boissard « Les ateliers d'élèves en peinture », *La Liberté, Journal des Arts,* n°1, 1832, p.105)

Le rituel de la visite du maître est identique dans les ateliers féminins et son importance dans le quotidien des jeunes artistes a été rendue dans plusieurs tableaux, à l'instar de *L'Atelier d'Abel de Pujol,* par l'une de ses élèves, Adrienne Grandpierre-Deverzy (1798-1855) **[Ill. 27 et 65]**. De plus, suivant la tradition inaugurée sous l'Ancien Régime dans l'atelier de David et par souci de préparer les jeunes artistes les plus doués à l'entrée à l'École des Beaux-Arts, des concours internes sont organisés régulièrement, parfois avec des prix, dans le but d'entretenir l'émulation entre les élèves, la cohésion du groupe et la déférence envers les meilleurs – les œuvres jugées les plus abouties par le maître et les élèves (qui participent souvent au vote) sont, en effet, exposées au mur de l'atelier, à la manière d'un petit musée privé. Signe que les concours participent alors pleinement du mode de transmission du savoir artistique et de la *doxa* académique, des concours

---

[390] Boime, *The Academy and French Painting, op. cit.*,, p. 56 Albert Boime estime que l'atelier de Delaroche est le plus compétitif de Paris, l'ambiance y étant, selon lui, lourde et détestable. Si des inimitiés interpersonnelles existent forcément dans ces espaces, il ne nous semble pas qu'il faille généraliser à tout l'atelier la concurrence qui existe alors entre quelques élèves.

similaires sont organisés dans les ateliers de femmes, alors même que celles-ci ne sont pas concernées par l'entrée à l'École[391].

Un atelier de jeunes filles en 1815,
d'après Balzac

« Servin, l'un de nos artistes les plus distingués, conçut le premier l'idée d'ouvrir un atelier pour les jeunes personnes qui veulent des leçons de peinture. Âgé d'une quarantaine d'années, de mœurs pures et entièrement livré à son art, il avait épousé par inclination la fille d'un général sans fortune. Les mères conduisirent d'abord elles-mêmes leurs filles chez le professeur ; puis elles finirent par les y envoyer quand elles eurent bien connu ses principes et apprécié le soin qu'il mettait à mériter la confiance. Il était entré dans le plan du peintre de n'accepter pour écolières que des demoiselles appartenant à des familles riches ou considérées afin de n'avoir pas de reproches à subir sur la composition de son atelier ; il se refusait même à prendre les jeunes filles qui voulaient devenir artistes et auxquelles il aurait fallu donner certains enseignements sans lesquels il n'est pas de talent possible en peinture. Insensiblement, sa prudence, la supériorité avec lesquelles il initiait ses élèves aux secrets de l'art, la certitude où les mères étaient de savoir leurs filles en compagnie de jeunes personnes bien élevées et la sécurité qu'inspiraient le caractère, les moeurs, le mariage de l'artiste, lui valurent dans les salons une excellente renommée. Quand une jeune fille manifestait le désir d'apprendre à peindre ou à dessiner, et que sa mère demandait conseil : « Envoyez-la chez Servin ! » était la réponse de chacun. Servin devint donc pour la peinture féminine une spécialité, comme Herbault pour les chapeaux, Leroy pour les modes et Chevet pour les comestibles. Il était reconnu qu'une jeune femme qui avait pris des leçons chez Servin pouvait juger en dernier ressort les tableaux du Musée, faire supérieurement un portrait, copier une toile et peindre son tableau de genre. (…)
Pour parvenir à [l'atelier], cette retraite aussi sacrée qu'un harem, il fallait monter par un escalier pratiqué dans l'intérieur de son logement. L'atelier, qui occupait tout le comble de la maison, offrait ces proportions énormes qui surprennent toujours les curieux quand, arrivés à soixante pieds du sol, ils s'attendent à voir les artistes logés dans une gouttière. Cette espèce de galerie était profusément éclairée par d'immenses châssis vitrés et garnis de ces grandes toiles vertes à l'aide desquelles les peintres disposent de la lumière. Une foule de caricatures, de têtes faites au trait, avec de la couleur ou la pointe d'un couteau, sur les murailles peintes en gris foncé, prouvaient, sauf la différence de l'expression, que les filles les plus distinguées ont dans l'esprit autant de folie que les hommes peuvent en avoir. Un petit poêle et ses grands tuyaux, qui décrivaient un effroyable zigzag avant d'atteindre les hautes régions du toit, étaient l'infaillible ornement de cet atelier. Une planche régnait autour des murs et soutenait des modèles en plâtre qui gisaient confusément placés, la plupart couverts d'une blonde poussière. Au-dessous de ce rayon, çà et là, une tête de Niobé pendue à un clou montrait sa pose de douleur, une Vénus souriait, une main se présentait brusquement aux yeux comme celle d'un pauvre demandant l'aumône, puis quelque *écorchés* jaunis par la fumée avaient l'air de membres arrachés la veille à des cercueils ; enfin des tableaux, des

[391] Voir l'exemple (évoqué plus haut n. 443, p.191) des « académies » de Pauline Auzou, sur lesquels des traces d'épingle laissent penser qu'elles ont pu être affichés dans ce contexte de concours interne (Doy, « Hidden from histories », *art. cit.*). Plus tard, Louise Eudes de Guimard (1827-1904) fonde sa demande d'une commande de copie à l'administration sur sa réussite aux concours organisés dans l'atelier, un accomplissement qu'elle met au même rang que l'acceptation de deux de ses tableaux au Salon : « J'ai obtenu toutes les médailles de l'atelier de M. Léon Cogniet en 1845, et j'avais deux tableaux cette année au Salon (…), tous deux ont eu du succès puisqu'on les a loués dans les journaux. Depuis onze ans, je m'occupe de dessin et de peinture sans avoir reçu le moindre encouragement. Oserais-je vous supplier, Monsieur le comte, de m'accorder une demande dont j'ai grand besoin ? » (A.M.N., sous-série P[30], dos. « Eudes de Guimard », lettre au comte de Montalivet, 23 juin 1847). En outre, bien que l'exemple relève d'une période postérieure à celle qui nous intéresse ici, le *Journal* de la peintre Marie Bashkirtseff, élève à l'Académie Jullian au début des années 1870, fait apparaître que ces concours (ainsi que les palmarès) étaient communs aux sections masculines et féminines d'un même atelier.

dessins, des mannequins, des cadres sans toiles et des toiles sans cadres achevaient de donner à cette pièce irrégulière la physionomie d'un atelier que distingue un singulier mélange d'ornement et de nudité, de misère et de richesse, de soin et d'incurie. Cet immense vaisseau, où tout paraît petit, même l'homme, sent la coulisse d'opéra ; il s'y trouve de vieux linges, des armures dorées, des lambeaux d'étoffe, des machines ; mais il y a je ne sais quoi de grand comme la pensée : le génie et la mort sont là ; la Diane ou l'Apollon auprès d'un crâne ou d'un squelette, le beau et le désordre, la poésie et la réalité, de riches couleurs dans l'ombre, et souvent tout un drame immobile et silencieux. Quel symbole d'une tête d'artiste !
Au moment où commence cette histoire, le brillant soleil du mois de juillet illuminait l'atelier, et deux rayons le traversaient dans sa profondeur en y traçant de larges bandes d'or diaphanes où brillaient des grains de poussière. Une douzaine de chevalets élevaient leurs flèches aiguës, semblables à des mâts de vaisseau dans un port. Plusieurs jeunes filles animaient cette scène par la variété de leurs physionomies, de leurs attitudes, et par la différence de leurs toilettes. Les fortes ombres que jetaient les serges vertes, placées suivant les besoins de chaque chevalet, produisaient une multitude de contrastes, de piquants effets de clair-obscur. Ce groupe formait le plus beau de tous les tableaux de l'atelier. (…) À midi, Servin n'avait pas encore paru. Depuis quelques jours, la plupart du temps il restait à un atelier qu'il avait ailleurs et où il achevait un tableau pour l'exposition. (…) Tout à coup, Servin arriva (…).
– Mademoiselle Ginevra, dit-il après avoir jeté un coup d'oeil sur l'atelier, pourquoi vous êtes-vous mise là ? Le jour est mauvais. (…)
Puis il s'assit auprès de Laure, dont le travail méritait ses plus complaisantes corrections.
– Comment donc ! s'écria-t-il, voici une tête supérieurement faite. Vous serez une seconde, Ginevra.
Le maître alla de chevalet en chevalet, grondant, flattant, plaisantant, et faisant, comme toujours, craindre plutôt ses plaisanteries que ses réprimandes. »[392]

Même sans l'objectif du concours du Prix de Rome, les artistes, hommes et femmes, suivent une formation approfondie, donc longue, c'est-à-dire chère. Aussi, dès qu'ils/elles peuvent travailler, la plupart saisissent les opportunités qui se présentent : copies, leçons de dessin, portraits à la chaîne, travail d'illustration, etc.[393] Les peintres de fleurs, surtout, sont très demandé·e·s dans l'industrie du luxe (décorations d'éventails ou de papiers peints, ornemanistes dans les manufactures de porcelaine, à Sèvres surtout…) ou dans l'illustration scientifique au Muséum d'histoire naturelle notamment. Les maîtres les plus consacrés, enfin, peuvent être d'importants pourvoyeurs de travaux : nous sommes encore à une époque où, dans le domaine des beaux-arts, la notion d'« original » n'est pas aussi cruciale qu'aujourd'hui. Les artistes consacrés reçoivent donc, régulièrement des commandes de copies de leurs œuvres les plus connues, de la part d'une clientèle privée soucieuse de posséder un exemplaire des dernières peintures à la mode. Ces ouvrages sont généralement confiés à des élèves expérimentés et signés par le maître, phénomène

[392] Balzac, *La Vendetta,* Paris, Flammarion, 1996 (1830), p. 30 *sqq.*

[393] Quand la peintre bretonne Louise Vaucorbeil (1805-1884) arrive à Paris, au tout début des années 1820, elle apprend la technique de la lithographie qui lui permet de vivre pendant qu'elle achève sa formation en peinture auprès de Meynier et de Belloc. Ses lithographies (illustrations d'un récit de voyage en Inde, images pieuses…) se vendent entre 50 et 80 francs. A titre de comparaison, Louise Vaucorbeil, désormais épouse Rang, vend, à l'issue du Salon de 1838, une de ses toiles au comte Drouet d'Erlon pour 1200 francs (F. Legré-Zaidline *Emois romantiques à La Rochelle ou Les passions de Louise la portraitiste et de Sander le marin,* Paris,Le Croît vif, 2006, pp.76-77 et 153).

qui constitue un facteur supplémentaire du succès des ateliers des artistes les plus consacrés. Tout en travaillant à la réalisation de leurs propres œuvres et à la constitution de leur propre clientèle, les jeunes artistes (hommes ou femmes) peuvent s'assurer, de cette manière, un revenu à peu près régulier et une expérience dont ils/elles pourront se prévaloir par la suite. Au début de leur carrière, Sophie-Clémence Delacazette travaille ainsi pour son maître, le miniaturiste Augustin ; la Suissesse Henriette Rath, pour Isabey[394] ; Sophie Rude pour David[395] ; Louise Desnos, pour le couple Hersent[396], etc. Enfin, lorsque manquent même ces travaux, qui restent traditionnellement plus ou moins réservés aux jeunes artistes, il reste toujours la possibilité d'obtenir la recommandation du maître et/ou d'un tiers suffisamment influent pour s'adresser à l'administration et appuyer une demande d'aide financière ou de commande de copies[397].

b) Les « écoles » en concurrence

En fait, on le constate, l'essentiel de la formation artistique passe par l'observation et l'imitation des anciens, puis par le travail pour payer ses dernières années d'étude. Dans les grands ateliers,

---

394 Sur Delacazette, cf. Mme Delville-Cordier, « Notice bibliographique sur Sophie-Clémence Lacazette », manuscrit non publié, Musée des Beaux-Arts, Lyon, cité par Oppenheimer, *Women Artists, op. cit.*. Sur Rath, cf. Jean-Jaques Rigaud *Renseignements sur les beaux-arts à Genève,* Genève, Imprimerie Jules-Guillaume Fick, 1876, p.317. En échange des miniatures exécutées par Rath pour le compte de son maître, sous le nom duquel elles étaient vendues, celui-ci l'aide à obtenir des commandes.

395 Pendant leur exil à Bruxelles, en 1818, Sophie Rude réalise, à la demande de David, une copie de son *Télémaque et Eucharis* (qu'il signe de son nom), tout en travaillant aux portraits de sa première exposition, au Salon de Bruxelles cette même année. En 1819, elle obtient de son maître une nouvelle commande de copie : *La colère d'Achille* (Geiger *Sophie Rude, op. cit.,* p. 45)

396 Par exemple, à l'administration qui réclame la copie du portrait du général de Berkeim par Hersent, Louise Hersent recommande Desnos qui, écrit-elle, a l'habitude de « copier son maître » (A.M.N., sous-sous-série P30, dos. « Desnos », lettre de Louise Hersent, 12 février 1840). **[Ill. 50 et 80]**

397 Les « encouragements » (commandes réservées aux jeunes artistes) et les aides « pour finir leurs études » sont assez fréquemment distribués aux apprentis artistes, hommes ou femmes (cf. A.M.N., série AS). Une lettre d'un élève de Léon Cogniet, admis à l'École des Beaux-Arts en 1843, donne une idée de l'indigence de certains jeunes peintres durant leur formation : « Ce besoin [d'un secours] est bien grand, Monsieur le comte, car je n'avais d'autre ressource pour vivre que de faire des portraits à très bas prix – encore ne l'avais [-je] que trop rarement – et depuis longtemps déjà, il ne m'en vient point. Je suis dans un tel dénuement que je n'ai pu, de tout ce semestre, profiter de ma place à l'École des Beaux-Arts – six centimes dépensés chaque semaine pour une feuille de papier et des crayons, m'auraient fait faute. Je demande pardon à votre Excellence de lui exposer ces misères » (A.M.N., sous-sous-série P30, dos. « Launay (de) », lettre de M. de Launay au comte de Cailleux septembre 1847).

parce que le maître est peu accessible, aussi on apprend auprès des plus avancés, qui ont déjà, on l'a vu, commencé à avoir quelques élèves et, avec la recommandation du maître, à copier pour l'administration et/ou à se constituer une petite clientèle. C'est auprès de ses camarades d'ateliers que les élèves, hommes et femmes, apprennent à « être artistes » dans tous les sens du terme – d'où l'importance de ces relations « horizontales » évoquées plus haut, qui font la spécificité des grands ateliers de cette époque et dans lesquelles on peut voir un ferment fondamental de l'identité collective de ces ateliers. Cette conscience de groupe, forgée dans le travail en commun, quotidien et pendant plusieurs années, de dizaines de jeunes gens sous la houlette, à la fois lointaine et fondamentale, d'un maître dont tout dépend, se trouve alors renforcée par la forte concurrence qui règne alors entre les ateliers. Ainsi que le résume Alain Bonnet : « [l]a petite guerre commerciale qu'ils se livraient pour attirer les jeunes gens tentés par la carrière artistique ne se fondait donc pas sur les différences d'école mais sur la capacité facilement quantifiable de chaque professeur à défendre ses disciples : la réussite des élèves rejaillissait sur l'atelier tout entier, en assurant sa renommée »[398]. Cette concurrence acharnée entre la dizaine de « grands » ateliers parisiens – qu'au fond, rien ne distingue, ni au niveau des modes d'apprentissage, ni à celui de l'organisation interne[399] – est l'une des causes essentielles de la multipolarité et de l'anomie du monde de l'art, que nous avons analysées plus haut :

> « Il existe à Paris plusieurs ateliers d'élèves, dirigés pour la plupart par des membres de l'Académie, professeurs à l'École des Beaux-Arts. Ces ateliers ont généralement pour but de (…) fabriquer des Prix de Rome. Tous les efforts du maître viennent aboutir là : cette année, un prix dans mon atelier ! (…) La lutte s'engage, non d'élève à élève, mais de professeur à professeur. »[400]

---

398 Bonnet, L'Enseignement des arts au XIXe , op. cit., p.131

399 Ainsi que le suggère Alain Bonnet (*Ibid*, p.136), cette normalisation de fait de la formation artistique en atelier sur le modèle de la tradition académique, est probablement ce qui a le plus contribué à éloigner du rôle d'enseignant les artistes les moins « orthodoxes » dans leur façon de percevoir ou de pratiquer l'art, mais aussi dans leur parcours et leur adaptation à/de la *doxa* académique. Dans un article parodique où le trait est volontairement forcé, le peintre Fernand Boissard explique finalement l'hétérodoxie de ces peintres par leur marginalité dès l'atelier : « Il y a un autre ordre d'individus dans les ateliers, classe à part, comme qui dirait les parias de l'endroit ; jeunes gens qui viennent là par contrainte, forcés de boire à la source impure, quand ils détournent la tête avec dégoût. Ceux-là font schisme : ils sont rarement plus d'un à la fois. A eux le patron est chiche de conseils, prodigue de sarcasmes (…). Ceux-là sollicitent pendant des années une carte du Musée, et ne l'obtiennent pas, et on les condamne à être reçus indéfiniment les derniers à l'académie. Or ceux-là, trois ans après, mettront au salon la *Méduse* ou le *Massacre de Scio* – pour faire rire leurs camarades qui en sont déjà à M. Regnault, et déchiffrent Girodet à livre ouvert. » (Boissard, « Les ateliers d'élèves en peinture », *art. cit*., p. 105)

400 Charles Isnard, *L'Artiste*, 15 octobre 1848, p.59, cité par Bonnet, *L'Enseignement des arts au XIXe* , *op. cit.,* p.131

La concurrence de professeur à professeur construit donc de véritables rivalités entre élèves, à l'image de celle qui oppose, au début des années 1830, les ateliers des peintres Ingres et Gros :

> « [I]l existait entre les rapins des deux ateliers une opposition de caractère et de comportement si tranchée que les élèves de Gros se moquaient en s'étonnant de la civilité des élèves de l'atelier concurrent. 'L'un disait à l'autre, en se tenant les côtes : tu ne sais pas, les Ingres !... Quand il arrivent le matin à l'atelier, ils se demandent de leurs nouvelles !' Cela leur paraissait du dernier comique. »[401]

Dans ce contexte, Hippolyte Flandrin, élève d'Ingres, s'estime évidemment victime d'une cabale des partisans de Gros lorsque, dans la course au Prix de Rome de 1831, il est exclu du concours final par un vote défavorable sur son académie peinte[402]. Il est suivi en cela non seulement par ses camarades d'atelier mais par le maître lui-même, qui est le premier à entretenir l'idée qu'une « guerre » couve entre les ateliers, les concours de l'École devenant, du même coup, un véritable champ de bataille :

> « Pour les peintres [élèves d'Ingres], notre combat est la lutte du bien et du mal. Ces deux principes ne se réconcilieront jamais. Aussi nos adversaires vont-ils rassembler toutes leurs forces. M. Ingres me quitte pour aller au jugement [du concours d'expression] et me dit : 'Nous allons voir jusqu'où les hommes peuvent pousser l'iniquité'. »[403]

La lutte entre les ateliers est évidemment moins vive pour ce qui concerne les plasticiennes : n'étant pas admises au concours du Prix de Rome, la formation artistique des jeunes filles représentent un enjeu objectivement moindre. Lorsqu'on étudie les livrets de Salon, pourtant, il

---

[401] Amaury-Duval, L'atelier d'Ingres op. cit., p.24.

[402] La lettre que Flandrin envoie à son frère peu après, témoigne de sa colère et de l'investissement émotionnel extrême que met Ingres dans la réussite de son élève le plus doué : « [H]ier c'était le jour du jugement. J'étais content de moi, je pouvais espérer ; mais tu vas voir : M. Ingres, M. Guérin, M. Granet et trois autres membres de l'Institut, en entrant dans la salle d'exposition, veulent que je sois reçu le premier. Non : M. Gros et sa bande l'ont emporté (…). M. Ingres, désespéré, s'en est allé après avoir protesté de toutes ses forces contre ce qui s'est fait dans cette séance, et je n'ai pas été reçu. » Finalement, Flandrin surmonte son chagrin et se rend chez Ingres : « Je le trouvai à table, mais il ne mangeait pas. Plusieurs membres de l'Institut, entre autres M. Guérin, étaient venus pour qu'il fût consolé, mais il était loin de l'être. Il me reçut en disant : 'Voilà l'agneau qu'ils ont égorgé !' (…) Et tout cela avec l'accent d'un cœur si profondément touché, que les larmes me roulaient dans les yeux. Il m'a fait asseoir à sa table, dîner, enfin il m'a embrassé comme un père embrasse son fils. Je suis sorti et j'étais consolé. » (Lettre à Auguste Flandrin du 30 mai 1831, *Lettres et pensées, op. cit.,* pp.150-151) Flandrin obtient cependant le Prix l'année suivante : il est le premier élève de l'atelier d'Ingres à y parvenir.

[403] H. Delaborde, Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître, Paris, Plon, 1870, p.176, cité in Bonnet p.132

est frappant de constater que les maîtres les plus prestigieux et les plus courus pour les plasticiennes sont absolument les mêmes que pour les hommes : David, Regnault, Lethière, Girodet sous l'Empire ; Steuben, Gros, Abel de Pujol, Hersent et toujours Regnault dans les années 1820 ; Ary et Henry Scheffer, Ingres, Delaroche et surtout Cogniet sous la monarchie de Juillet, auxquels s'ajoute Redouté – la peinture de fleurs prenant à cette époque de plus en plus d'importance (nous y reviendrons). On peut donc se demander ce que représente, pour ces artistes de renom, en cette première moitié du XIXe siècle, l'enseignement de l'art aux jeunes filles. Pour cela, nous allons voir plus précisément en quoi consiste la formation des plasticiennes, quelles voies elle peut alors emprunter. Nous reviendrons enfin sur les spécificités de la vie d'atelier pour les artistes femmes, en nous posant la question des facteurs présidant au choix du maître, en fonction (notamment) de son sexe.

II – 3. APPRENDRE A DESSINER : MANIERES FEMININES D'INTEGRER LE MONDE DE L'ART

Après avoir vu comment fonctionnent les ateliers privés, pour les élèves hommes comme pour les élèves femmes, il nous faut nous poser la question de la manière dont les élèves femmes parviennent dans ces ateliers. En effet, lors de la période précédente, les offres en matière de formation artistique (leçons particulières, cours de dessin dans les pensionnats, cours spécialisés, manuels d'apprentissage, etc.) étaient plutôt réservées aux jeunes filles issues des classes privilégiées, dans le cadre du perfectionnement de leur éducation. Or, après la Révolution, deux nouveautés contribuent à ouvrir l'enseignement des beaux-arts aux jeunes filles de milieux sociaux plus modestes – c'est-à-dire à élargir le champ de recrutement de la profession d'artiste, au sein de la population féminine : d'abord la fondation, sous le Consulat, d'une « école gratuite de dessin pour les jeunes personnes » qui correspond au vieux projet de Jean-Jacques Bachelier, de création d'une annexe féminine de l'école qu'il avait créée pour permettre aux jeunes garçons issus de familles désargentées, de maîtriser un savoir-faire utile et rentabilisable ; ensuite la transformation du pensionnat fondé par Mme Campan, pédagogue renommée sous l'Ancien Régime, en maison d'éducation réservée aux parentes des membres de l'Ordre de la Légion d'honneur et, par conséquent, largement ouverte aux filles de « grognards » sous la Restauration. Désormais la pratique de l'art n'est plus un recours uniquement pour les femmes des classes

privilégiées ayant subi un déclassement[404], elle l'est également devenue pour celles qui, d'origine sociale modeste, jouissent, grâce aux beaux-arts, d'une ascension sociale inespérée qui bénéficie à tout leur groupe familial (d'où le soutien indéfectible des parents et des maris à la carrière artistique de leur fille ou de leur épouse, ainsi qu'en témoignent les archives de la correspondance adressée alors à la direction des Musées).

II – 3. 1. L'École gratuite de dessin : le vœu de Bachelier exaucé

Jean-Jacques Bachelier, le fondateur de l'École gratuite de dessin, ambitionnait, on s'en souvient, à la fin des années 1780 d'ouvrir une annexe de son établissement qui serait réservée aux jeunes filles pauvres, afin de leur permettre d'obtenir une formation complète aux arts appliqués. Son projet était si avancé qu'il avait même commencé à rassembler des souscripteurs potentiels et avait entamé les démarches auprès des autorités pour obtenir l'indispensable patente du Roi. Les événements révolutionnaires l'avaient cependant empêché de mener à bien ce projet. Septuagénaire dans les années 1790, Bachelier n'a sans doute plus l'énergie nécessaire pour porter à nouveau un tel programme devant les autorités, lorsque la France connaît à nouveau une certaine stabilité politique. Pourtant le projet n'est pas oublié. Nous avons mentionné la tentative d'Adélaïde Labille-Guiard de le remettre au goût du jour, et son ~~un~~ rapport à ce sujet à Talleyrand et, à travers lui, à la Convention – mais là encore, les événements politiques ont empêché sa mise en œuvre. A la même époque, en outre, Geneviève Brossard de Beaulieu, dont nous avions évoqué la « candidature » à l'Académie royale, dans la foulée de l'élection de Labille-Guiard et Vigée-Lebrun en 1784, a ouvert, semble-t-il, apparemment une école de dessin et de géométrie réservée aux jeunes filles – école pour laquelle elle a demandé une subvention au Comité d'Instruction publique[405]. On ignore ce que devint cet établissement, mais l'absence de traces semble indiquer que l'expérience ait fait long feu.

---

[404] C'est toujours le cas en cette première moitié de XIXe siècle. On peut citer le cas de la baronne Dudevant, Aurore Dupin dite George Sand, qui, séparée de son mari, doit gagner sa vie par l'écriture, mais aussi – on le sait moins – par la pratique de la peinture, qu'elle maîtrise suffisamment pour en tirer une partie de ses ressources. En 1831, par exemple, elle se spécialise dans le décor de coffrets dits « en bois de Spa » - objets de luxe ouvragés et ornés de miniatures (portraits, paysages ou bouquets de fleurs) qui se vendent alors très cher (cf. *Catalogue de la 86 e exposition de la société des artistes indépendants*, Grand Palais, 1975).

[405] J. Guillaume, P*rocès verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale, Paris, Imprimerie nationale*, 1901, p.939.

Il faut attendre dix ans pour qu'une autre femme, Thérèse Justine Frère de Montizon, trouve à la fois un appui politique – en la personne d'Antoine Boulard (1754-1825), notaire, homme de lettres et maire du XIe arrondissement de Paris sous le Consulat[406] – et un soutien financier – grâce à Fanny de Beauharnais (1738-1813), la tante de Joséphine, qui lance une campagne de souscriptions en faveur de l'établissement au sein de son vaste réseau mondain.

L'« École gratuite de dessin pour les jeunes personnes » est finalement fondée en 1803, sur une initiative et des fonds privés, dans un but philanthropique. L'établissement est installé dans l'ancien collège des Cordeliers, du côté de la rue de Touraine Saint-Germain (aujourd'hui rue Dupuytren, dans le quartier de l'Odéon) - autrement dit, l'École gratuite de dessin pour les filles est en fait mitoyenne de l'École gratuite de dessin pour les garçons, fondée par Bachelier, qui occupe depuis 1775 les locaux de l'ancienne École de médecine[407]. Pour Mme Frère de Montizon, le principal problème des femmes réside dans leurs difficultés à trouver un emploi, en dehors du « maniement de l'aiguille », domaine où elles sont déjà trop nombreuses.

> Elle se demande donc si « dans les arts et métiers, il n'en était pas quelques-uns [des métiers] qui, n'exigeant ni force de corps, ni qu'on se répandît au dehors, leur fussent convenables » tout en leur permettant d'éviter à la fois l'indigence et l'oisiveté. Elle prend exemple sur les deux académiciennes, ses contemporaines, Labille-Guiard et Vigée-Lebrun, qui ont montré que les arts pouvaient être un domaine approprié pour les femmes. De plus, « le dessin (…) était applicable à nombre d'objets d'occupation lucrative, tels que : les étoffes, les papiers peints, la dentelle, les fleurs artificielles, l'éventail, l'enluminure, la peinture en tabatières, les camaïeux, les vignettes, etc. »[408].

---

[406] Notons que la *Biographie Universelle* de Louis Michaud (vol. 59, 1835, notice « Boulard ») lui attribue la paternité de l'École, sans que soient mentionnées ni T. J. Frère de Montizon ni Fanny de Beauharnais. A l'inverse, dans son autobiographie, la directrice de l'École de 1849 à 1860, Rosa Bonheur, évoque bien le rôle des deux femmes, mais omet de parler de Boulard (cf. A. Klumpke, *Rosa Bonheur, sa vie, son œuvre*, Paris, Flammarion, 1908, p.146).

[407] Sur l'École gratuite de dessin pour les jeunes personnes, cf. C. Yeldham, *Women Artists in nineteenth-century France and England*, PhD Thesis, Courtauld Institute of Art, New York and London, 1984, vol. 1, pp.40-48 et Renaud d'Enfert « De l'École royale gratuite de dessin à l'École nationale des arts décoratifs 1806-1877 », *Histoire de l'ENSAD 1766-1941,* n° spécial du *Journal de l'ENSAD,* 2004, pp. 64-107. On peut également consulter les archives budgétaires de l'École en A.N., F^{21} 656 et A.N., F^{13} 140, doc. 7. L'École pour filles de Mme Frère de Montizon et l'École pour garçons de Bachelier finissent par fusionner en 1891, pour devenir l'École des arts décoratifs. Sur ce point, cf. Bonnet , *L'Enseignement des arts au XIXe*, op. cit., p.268 *sqq.*

[408] « Discours prononcé par Mme Frère-Montizon, née Turben, fondatrice et directrice de l'établissement », in *Discours prononcé le 1e messidor an XI [30 juin 1803], dans une des salles du 11e arrondissement de la municipalité de Paris, lors de l'ouverture de l'Ecole gratuite de dessin en faveur des jeunes personnes,* Paris, Baudouin, 1803, p.10-11, cité in Yeldham, *Women Artists, op. cit.,* p. 42. Voir aussi A. M. Boulard « École gratuite de dessin », N*ouvelles des Arts, Peinture, Sculpture, Architecture et Gravure,* II (An XI-1802), pp. 329-332.

Le protecteur de l'École, Antoine Boulard, considère que former les femmes aux arts représente un double avantage, à la fois pour les élèves elles-mêmes, qui sont ainsi mises à l'abri du besoin grâce à un emploi honorable, mais aussi pour les arts, en apportant plus d'humanité à une peinture qui est alors encore profondément associée aux valeurs guerrières portées par la Révolution :

> « La peinture acquerra peut-être sous leurs mains un caractère encore plus touchant et plus moral. Les femmes maniant le crayon et le pinceau nous représenteront plus souvent les scènes domestiques qui reposent l'âme fatiguée du choc des passions ; elles nous peindront les soins qu'elles prodiguent surtout à l'enfance et à la vieillesse ; les belles actions qu'elles se plairont à nous retracer, nous rappelleront les souvenirs les plus chers, et exciteront parmi nous une noble émulation. »[409]

Après la fondation de l'École, Mme Frère de Montizon continue apparemment à œuvrer pour la reconnaissance de l'utilité publique de son établissement. Elle s'assure, en effet, peu à peu l'appui de Denon, celui de l'architecte Antoine François Peyre et du sculpteur Jean Antoine Houdon à l'Institut, celui du consul Charles-François Lebrun et de la duchesse d'Orléans du côté du monde politique. La nationalisation de l'École gratuite de dessin pour les jeunes personnes est finalement acquise en 1810.

Mme Frère de Montizon dirige l'École jusqu'en 1829, puis ses deux filles, Justine et Flore, en deviennent co-directrices jusqu'en 1848. A ce moment-là, la direction est confiée à un peintre bordelais, proche des saint-simoniens, Raymond Bonheur qui meurt quelques mois plus tard. C'est donc sa fille, Rosalie – dite Rosa – Bonheur qui reprend la charge de son père et reste ainsi à la tête de l'École jusqu'en 1860, assurant avec sa sœur Juliette l'intégralité des cours[410].

La famille Frère de Montizon :
artistes, scientifiques et pédagogues

Nous savons peu de chose de la famille Frère de Montizon. Thérèse Justine Frère de Montizon est née Turben, mais nous ignorons ses dates de naissance et de mort, ainsi que l'identité de son mari, et leur origine sociale ou géographique. On peut cependant supposer qu'elle est née dans les années 1760 et dans un milieu social suffisamment favorisé pour qu'elle puisse bénéficier d'une formation artistique dans la période prérévolutionnaire ; il est également possible qu'elle soit issue d'une famille d'artistes, mais nous n'avons trouvé aucun indice qui puisse confirmer l'existence de peintres, de sculpteurs ou de graveurs du nom de Turben actifs à Paris dans la deuxième moitié du siècle. Cependant, une lettre de la main de Mme Frère de Montizon que nous avons retrouvée aux Archives des Musées nationaux, mentionne un « M. Frère de Montizon, architecte » : il est possible qu'il s'agisse ici de l'époux de la fondatrice de l'École

[409] « Discours prononcé par le citoyen Boulard, maire du 11e arrondissement de Paris », in *Discours* …pp. 5-7, cité in Yeldham, *Women Artists, op. cit.,* p.43

[410] Klumpke, R*osa Bonheur, op. cit.,* pp. 146-147.

gratuite de dessin[411]. En effet, nous avons justement retrouvé la trace d'un Frère de Montizon, auteur, en 1788, d'un mémoire sur la construction d'un hôtel-Dieu dans les faubourgs de Paris où il propose l'utilisation de nouvelles techniques architecturales pour aider la ventilation des locaux[412].
Le couple aurait eu (au moins) trois enfants : un fils et deux filles. Ces dernières sont connues : il s'agit de Justine (née à Paris en 1792) et de Flore (née à Paris en 1794), dessinatrices (mais seule Flore se dit aussi peintre), enseignantes à l'École de dessin fondée par leur mère depuis 1812, à laquelle elles succèdent en 1829 au poste de directrice. Toutes deux récompensées par une médaille de la Maison de l'Empereur respectivement en 1809 et 1811[413], elles n'ont jamais exposé au Salon. Pourtant, elles ont tenté de le faire au moins une fois, puisqu'elles figurent dans le registre d'inscription des artistes pour le Salon de 1819 : apparemment, aucun des sept ouvrages qu'elles ont proposés cette année n'a convaincu le jury puisqu'elles ne figurent pas au livret de l'exposition[414].
L'identité du fils mentionné par Mme Frère de Montizon dans sa lettre à Forbin est plus incertaine. Il est possible qu'il s'agisse d'Armand Joseph Frère de Montizon (né en 1788), jeune officier sous l'Empire, puis professeur de sciences et auteur de plusieurs ouvrages éducatifs de morale ou d'histoire entre 1818 et 1847. Il est surtout connu pour être l'auteur, en 1830, de la première carte démographique de la France (c'est-à-dire une carte où la répartition de la population dans les départements est matérialisée par des couleurs différentes)[415]. Enfin, probablement afin de faciliter la publication de ses ouvrages et de ses cartes, il est propriétaire d'une imprimerie-lithographie pour laquelle il obtient un brevet en 1821[416]. Même si la nature de leur lien de parenté n'est pas certaine, il nous semble vraisemblable qu'Armand Joseph soit directement apparenté à la fondatrice de l'École gratuite de dessin, l'intérêt pour la pédagogie, les arts et les sciences apparaissant comme une constante pour tous les membres de cette famille.

Dans les années 1820, l'École compte environ deux cents élèves qui ont entre douze et vingt-cinq ans, d'origine généralement modeste et destinées à travailler dans les ateliers de broderie, de papiers peints, de fabriques d'indiennes ou de fleurs. Toutefois certaines, parmi les plus douées,

---

[411] A.M.N., sous-série P[30], dos. « Frère de Montizon », lettre de Mme Frère de Montizon au comte de Forbin, du 2 novembre 1818. La directrice de l'École de dessin y propose au directeur des Musées un tableau de Carrache qui est en sa possession, pour la collection du Muséum, et en profite pour demander cinq cartes d'entrée au Louvre : une « pour M. Frère de Montizon, architecte », deux pour « Mlles Frère de Montizon, Justine et Flore, professeures à l'école gratuite de dessin », une pour « M. Frère de Montizon, son fils pour qu'il puisse aller copier au Musée » et une dernière pour elle-même. De la main de Forbin, sur la lettre, on peut lire : « Qu'on lui envoie ses cartes et qu'on lui donne rendez-vous pour qu'elle vienne faire examiner son tableau ».

[412] Frère de Montizon, Mémoire et requête expositive d'un projet pour la construction d'un Hôtel-Dieu et de trois canaux ayant pour objet l'accroissement de la navigation sur la rivière de Marne, 1788, Bibliothèque de la Ville de Paris, 10547, cité in Christian Cheminade « Architecture et médecine à la fin du XVIIIe siècle : la ventilation des hôpitaux, de l'Encyclopédie au débat sur l'Hôtel-Dieu de Paris », Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie, vol. 14, n°14, 1993, p.95.

[413] Charles Gabet *Dictionnaire des artistes* (1831), entrées « Montizon, Flore Frère de » et « Montizon, Justine Frère de ».

[414] A.M.N., série X Salon 1819, « Registre d'inscription des productions des artistes vivants présentées à l'exposition ».

[415] Jean-Paul Bord et Pierre-Joseph Baduel, *Les cartes de la connaissance,* Paris, Karthala, 2004, p.593.

[416] A.N., F[18] 1804 (Liste générale des brevetés de l'imprimerie et de la librairie, Empire et Restauration) et A.N., F[18] (I), 24 – 0048 (Enregistrement des brevets de lithographes).

peuvent pousser plus loin leur formation à la peinture en intégrant un atelier[417]. On y apprend le dessin de la figure, de l'ornement, du paysage, des fleurs et des animaux. Des prix étaient remis pour le dessin d'après le modèle vivant, les têtes d'expression, les fleurs, la peinture d'éventail, la peinture sur céramique, les émaux, le travail décoratif (pour reliures, tapisseries ou papiers peints)[418] et la copie. En outre, un concours annuel y est organisé, à l'issue duquel sont distribués des médailles et des diplômes, une exposition publique des travaux récompensés étant alors organisée dans les locaux de l'École[419]. En outre, la volonté de rendre légitimes ces honneurs et de placer l'établissement dans le prestigieux giron de l'Académie s'actualise par le jugement des travaux par un jury composé d'artistes académiciens, nommés par le ministre de l'Intérieur.

II – 3. 2. L'art au pensionnat

a) L'instruction des jeunes filles dans les milieux aisés

Autant la Révolution et surtout ses prolongements, sous l'Empire ont apporté des évolutions notables en matière d'éducation pour ce qui concerne les garçons, autant, pour les filles, la situation - déjà inférieure – s'est aggravée. Alors que la loi de Frimaire an II (nov./déc. 1793) avait instauré l'enseignement primaire gratuit et obligatoire « aux enfants de l'un et l'autre sexe »,

---

[417] C'est le cas de Jenny Thorel (1801-1885), épouse Larivière, née à Angers en 1801, qui, entrée à l'École de dessin, y obtient, à quatorze ans, le « premier prix d'ornement ». Elle quitte alors l'École et les arts appliqués, pour obtenir une formation aux beaux-arts. Elle choisit d'entrer chez un peintre d'histoire, jeune académicien – Charles Meynier (1768-1832), Prix de Rome en 1789. A l'atelier de femmes de Meynier qui se trouve alors à la Sorbonne, elle se lie avec deux futures peintres d'histoire, Aimée Pagès (qui épouse le peintre Christian Brune) et Louise Mauduit (qui épouse le peintre Louis Hersent), et fréquente Constance Mayer dont l'atelier, mitoyen de celui de Pierre-Paul Prud'hon, se trouve à l'étage au-dessus de celui de Meynier. Le biographe de Jenny Thorel la dit profondément marquée par le suicide de Mayer, peu de temps après. Ayant épousé un Angevin en 1822, elle revient dans sa province d'origine où elle fonde un atelier pour jeunes filles, travaille pour les élites locales et expose aux Salons d'Angers et du Mans dans les années 1830. Elle n'a jamais exposé au Salon de Paris. Le maire d'Angers décide d'honorer cette artiste locale en achetant pour le musée municipal, en 1838, l'une de ses toiles de genre historique (*La marquise de Rambouillet pardonnant aux Ligueurs*). Elle a deux filles et un fils, Charles Larivière, qui conforte l'ascension sociale de sa famille en faisant fortune dans l'industrie des ardoisières angevines. (H. J. « Nécrologie de Mme Legué-Larivière », *Nouvelles archives de l'art français. Revue de l'art français ancien et moderne,* 3e année, 1886, pp.46-47.)

[418] Voir, par exemple, les « pinceauteuses » évoquées par A. Dewerpe et Y. Gaulupeau, *La Fabrique des prolétaires. Les ouvriers de la manufacture d'Oberkampf à Jouy-en-Josas. 1760-1815,* Paris, Presses de l'ENS, 1990.

[419] *Almanach royal et national,* Paris, Guyot, 1837, p.910.

« à raison d'une école pour mille habitants », la loi de Brumaire an III (oct./nov. 1794), qui maintient l'égalité dans le contenu de l'enseignement primaire, interdit les classes mixtes et oblige, par conséquent, chaque école à recruter un instituteur et une institutrice, agréés par un « jury d'instruction »[420]. Or, étant donné que les (anciennes) religieuses refusent généralement d'enseigner dans les écoles républicaines, les difficultés pour trouver des femmes suffisamment éduquées de manière à assurer la charge d'institutrice conduisent à un déséquilibre considérable dans la création des écoles selon le sexe des élèves, au point que, en particulier en province, le taux d'alphabétisation des filles est, semble-t-il, encore plus bas à l'issue de la Révolution qu'il ne l'était sous l'Ancien Régime[421]. Les lois sur l'éducation votées en Brumaire an IV (oct. 1795) prennent donc acte de cette situation en annulant le caractère obligatoire de l'éducation primaire et en instaurant une différence dans le contenu des enseignements en fonction du sexe de l'élève : sur une proposition de Lakanal en effet, il est convenu de limiter l'éducation des filles à la maîtrise de la lecture, de l'écriture, du calcul et aux fondements de la morale républicaine, ainsi qu'à des travaux manuels en rapport avec leur rôle futur de mère de famille. Le déséquilibre se renforce encore pour ce qui concerne l'enseignement secondaire, considéré comme sans utilité pour les femmes : les « écoles centrales » créées par la Convention dans chaque chef-lieu de département sont réservées aux jeunes hommes[422].

Pourtant, en dépit de ces résultats *a priori* désastreux, l'éducation des filles se maintient sans trop de difficultés[423]. Dès le milieu des années 1790, en effet, l'enseignement privé recommence à se

---

[420] Jean Baptiste Duvergier *Collection complète des lois, décrets, ordonnances, règlemens, avis du Conseil d'état, publiée sur les éditions officielles du Louvre: de l'Imprimerie nationale, par Baudouin; et du Bulletin des lois (1788-1830),* Paris, A. Guyot et Scribe, 1834, vol. 7, p.328.

[421] Pour la France, selon les calculs effectués pour 1790, ce sont 26,8% des filles et 47,5% des garçons qui savent lire. (cf. E. Harten, H.-C. Harten, *Femmes, culture et Révolution*, textes choisis et présentés par, Paris, Editions des Femmes, 1989, pp. 95-98).

[422] En fait, le réseau des « écoles centrales » n'est, à plusieurs niveaux, qu'un demi succès : « La Convention, par décret du 25 octobre 1795, institua, dans chaque chef-lieu du département, les Ecoles Centrales. On devait y donner une instruction complète dans les sciences, les lettres, les beaux-arts, les arts mécaniques et industriels. Le programme était trop vaste pour être rempli ; on le réforma ; il était encore trop étendu et les élèves étaient trop libres. D'ailleurs, maîtres et élèves manquaient dans beaucoup d'endroits et l'école n'existait que nominalement. Ces écoles ne donnèrent de bons résultats qu'à Paris et dans quelques grandes villes. Elles durèrent jusqu'en 1802, époque où elles furent remplacées par les lycées et les facultés. » (*Congrès archéologique de France* [LXVIIe session], Paris, Picard,1901, pp.174-175)

[423] L'idée que l'éducation des filles, dans ses principes et dans les actions mises en œuvre, ne connaît, en fait, aucune solution de continuité entre l'Ancien Régime et la Restauration est ainsi défendue par Françoise Mayeur (*L'Éducation des filles en France au XIXe siècle,* Paris, Hachette, 1979).

développer : il constitue, jusqu'aux lois sur l'éducation de la IIIe République, l'essentiel des établissements scolaires pour les filles. Dans les grandes villes, à partir du Directoire, les institutions réservées à l'éducation féminine se multiplient, parmi lesquelles les plus nombreuses ne sont pas religieuses, mais privées et non confessionnelles. Dans les dernières années de l'Empire, Paris compte ainsi une soixantaine d'institutions laïques et une dizaine d'institutions religieuses ; à la fin de la période qui nous intéresse, vers 1850, le nombre de pensionnats religieux a un peu plus que doublé, tandis que les pensionnats qui ne sont pas rattachés à l'Église sont plus de trois cents, c'est-à-dire cinq fois plus nombreux que quarante ans auparavant[424].

Recrutant leurs élèves dans les classes moyennes et supérieures, ces établissement se donnent pour mission de former des épouses instruites *a minima* : beaucoup de pensionnats prétendent offrir une instruction secondaire, mais leur programme ressemble davantage à celui des écoles primaires supérieures créées en 1833[425]. On apprend aux jeunes filles la lecture et l'écriture, des rudiments d'arithmétique, mais aussi un peu d'histoire, de science et de géographie. En outre, de manière plus ou moins systématique et approfondie selon les établissements, les pensionnaires bénéficient de l'enseignement d'une ou deux langues étrangères (très rarement du latin[426]), et surtout, dans la tradition de l'Ancien Régime, du dessin et (parfois) de la musique. L'objectif est évidemment de les pourvoir en talents d'agrément, indispensables dans « le monde », mais aussi de leur fournir un recours en cas de besoin : les langues et le dessin ont ainsi le même type d'utilité, car les femmes sont considérées comme « naturellement » douées dans les activités que l'on pourrait dire mimétiques : traduction ou copie par exemple.

---

424 Pour le dire autrement, en 1855 par exemple, dans la seule ville de Paris, pour un peu moins de 2000 jeunes filles éduquées religieusement, ce sont plus de 13 000 qui fréquentent un pensionnat non confessionnel. Tous ces chiffres sont tirés du livre très complet de Rebecca Rogers *Les Bourgeoises au pensionnat. L'éducation féminine au XIXe siècle,* Rennes, PUR, 2007. La situation se renverse progressivement dans la seconde moitié du siècle. C. de Bellaigue (*Educating Women. Schooling and Identity in England and France, 1800-1867*, Oxford University Press, 2007) montre, par exemple, comment les riches congrégations enseignantes reprennent systématiquement, à partir de 1850, les établissement non religieux, souvent tenus par des couples d'enseignants.

425 L'enseignement secondaire des filles n'est véritablement instauré qu'en 1867, par Victor Duruy. Cf. C. Lelièvre et F. Lelièvre, *Histoire de la scolarisation des filles*. Paris, Nathan, 1991

426 Le latin doit alors être maîtrisé pour avoir le droit de passer le baccalauréat, premier diplôme délivré par l'Université. Ne pas enseigner le latin aux jeunes filles a donc pour conséquence de leur barrer de fait la route des études supérieures. Julie-Victoire Daubié, la première femme à avoir obtenu le baccalauréat en 1861, a pu étudier le grec et le latin grâce aux leçons que lui donne son frère, prêtre. Voir, sur ce sujet, C. De Bellaigue, *Educating Women*, *op. cit.* et P. Cibois, « La question du latin : des critiques du XVIIIe siècle au revival du XIXe », *L'Information littéraire*, 52 (1), janvier-mars 2000, p.7-28

L'enseignement des beaux-arts destiné aux jeunes filles suit donc les principes mis en œuvre dans ce domaine dans la seconde moitié du XVIIIe siècle : dès lors, quel que soit la place des élèves dans la hiérarchie sociale, les cours de dessin délivrés dans les pensionnats sont bien plus destinés à être « utiles », c'est-à-dire susceptibles de permettre une reconversion dans les arts appliqués, qu'à permettre la constitution d'une culture artistique et encore moins à former des artistes.

Le risque de la carrière artistique
pour les jeunes filles de la grande bourgeoisie

Les jeunes filles des classes privilégiées, confrontées à l'idéal social de l'oisiveté des femmes – cet idéal étant de plus en plus prégnant à partir des années 1830, comme on va le voir – sont ainsi constamment mises en garde contre la carrière artistique : la récurrence du thème des dangers de l'ambition artistique dans la presse qui leur est expressément destinée laisse à penser que cette ambition devait être une réalité pour un certain nombre de ces jeunes femmes.

Il s'agit de comprendre que l'art est alors, des quelques savoirs qu'on leur permet de maîtriser, le seul avec lequel elles peuvent gagner leur vie de manière honorable (contrairement au chant – autre talent d'agrément cultivé au pensionnat – qui oblige à fréquenter les milieux interlopes du spectacle). La tentation de se livrer à la pratique des beaux-arts à un niveau de plus en plus poussé, de montrer au « public » le travail que l'on fait pour soi, voire de gagner sa vie grâce à la peinture, en particulier face à l'exemple des maîtresses de dessin qui, mariées ou pas, sont la plupart du temps financièrement indépendantes, doit donc être courante chez ces jeunes femmes destinées, en raison du rang de leur famille, à un mariage bourgeois qui les éloignera durablement (sauf en cas d'accident de parcours) du monde du travail.

On peut donc trouver de multiples types de mises en garde (que l'on devine adressées autant aux jeunes filles qu'à leurs parents) contre une culture trop approfondie des arts, du conseil de pédagogue (« J'approuverais donc l'étude et l'usage [de l'art], mais un usage borné, modeste, intérieur, qui fût pour soi et non pour autrui ; pour son propre et intime plaisir, non pour le bruit et la montre (…). Sitôt que vous peignez assez correctement pour faire étalage de votre peinture, vous êtes trop loin et passez déjà votre mesure d'habileté et de perfection. »[427]) au récit dramatique (« Quelques femmes (…) quittant la province trop étroite pour leur ardeur, viennent à Paris tenter la fortune et confier leur avenir aux chances de l'exposition : c'est le but de leurs efforts, c'est le rêve enchantée de leurs espérances. Quelques unes frappent inutilement à la porte du Musée, et alors brisées, elles se désolent et regrettent la vie studieuse et restreinte de leur petite ville, où elles sont trop heureuses de retourner. D'autres voient leurs toiles suspendues dans quelque angle obscur ; celles-là, et ce sont souvent les plus malheureuses, s'obstinent, se fixent à Paris, où elles croient trouver la fortune et la gloire. Pour se soutenir, elles épuisent toutes leurs ressources et celles de leurs familles. Elles végètent dans l'oubli, le chagrin les énerve, et presque toutes se préparent à une douloureuse vieillesse. »[428]).

Sous la Restauration, la comtesse Marie d'Agoult – plus connue, dans sa carrière littéraire, sous le nom de Daniel Stern – née Marie de Flavigny dans une famille « de la meilleure noblesse », est ainsi envoyée de quatorze à seize ans, au pensionnat des Sœurs du Sacré-Cœur qui est alors « la

[427] M. de Peyronnet, *Journal des jeunes personnes,* mars 1833, p.417.

[428] [An.], *Magasin des Demoiselles*, 1847, vol.3, p.210. Une rhétorique similaire est développée à la fin du XIXe siècle, à propos des métiers dits « masculins » (les professions libérales et/ou très qualifiées), ainsi que l'a montré J. Rennes, Le *mérite et la nature. Une controverse républicaine* : *l'accès des femmes aux professions de prestige 1881-1940*, Fayard, Paris, 2007).

maison d'éducation la plus renommée de France »[429]. Elle décrit, dans ses *Mémoires,* une éducation superficielle, destinée avant tout à préparer les pensionnaires au mariage :

> « Dans la distribution du temps consacré aux études, la plus notable part revenait aux talents dits 'd'agrément'. Il était entendu qu'une demoiselle bien élevée, lorsqu'elle entrait dans le monde, devait avoir appris avec ou sans goût, avec ou sans dispositions naturelles, la danse, le dessin, la musique, et cela dans la prévision d'un mari, qui peut-être, il est vrai, n'aimerait ni les arts ni les bals, et qui, au lendemain du mariage, ferait fermer le piano, jeter là les crayons, finir les danses, mais qui, possiblement aussi, en serait amateur.
> Le mari, le mari conjectural, (…) est, dans les éducations françaises des jeunes filles, ce que l'on pourrait appeler en langage stratégique, *l'objectif* des parents et des institutrices. (…)
> Aussi, non seulement dans l'enseignement des arts et des lettres, (…) mais [aussi] dans l'enseignement scientifique (…), quelle pauvreté, quelle absence d'élévation et de sérieux ! (…) Jamais on ne nous donnait à étudier en musique ou en dessin que des œuvres de la dernière platitude. Jamais ni Mozart, ni Beethoven, ni Raphaël, ni Titien n'entraient chez nous : encore bien moins un moulage d'après l'antique. Je me rappellerai toujours une certaine tête de savoyard dont on me fit, un mois durant, copier et recopier, en en comptant les hachures, le bonnet énorme et informe ! »[430]

Ainsi qu'en témoignent les souvenirs de la future comtesse d'Agoult, on n'enseigne donc, dans les pensionnats de jeunes filles, que les bases techniques du dessin. Il convient cependant de relever la similitude des méthodes d'apprentissage entre ces établissements qu'on pourrait dire « généralistes », et les méthodes mises en œuvre dans les ateliers : dans les deux cas, en effet, les élèves apprennent avant tout par la pratique de la copie et ce, en plusieurs étapes, en reproduisant d'abord des gravures puis des objets en trois dimensions, avant d'aborder le portrait. Cette similitude dans les méthodes s'explique tout simplement par le fait que les « maîtresses de dessin » des maisons d'éducation sont, précisément, des artistes professionnelles qui, formées dans les ateliers de peinture, ne font que reproduire les modes d'apprentissage qu'elles ont elles-mêmes connus comme élèves. De cela, on peut déduire premièrement que l'enseignement du dessin dans les pensionnats constitue un débouché considérable pour les plasticiennes de cette époque, à Paris comme en province, mais aussi – on n'y pense moins – un moyen essentiel, grâce aux liens noués avec des élèves issues des classes dominantes, d'augmenter un capital social largement mis à profit ensuite dans leur quête de commandes auprès de l'administration[431].

---

[429] Les citations sont de Marie d'Agoult (M. d'Agoult, D. Ollivier (éd.), *Mémoires 1833 – 1854,* Paris, Calmann-Lévy, 1883*,* p. 152) Le pensionnat du Sacré-Cœur occupe alors les locaux imposants de l'hôtel Biron, actuel musée Rodin.

[430] D'Agoult, *Mémoires, op. cit.,* t. I, pp. 152-153

[431] Nous y reviendrons, pour les plasticiennes, dans la partie suivante. Ce principe fonctionne pour les deux sexes. On peut ainsi citer, parmi beaucoup d'exemples possibles, cette lettre écrite en faveur du fils du peintre Charles Steuben dont l'atelier de jeunes filles était très fréquenté et dont le fils est également devenu peintre : « J'ose appeler

La seconde conséquence de l'emploi d'artistes comme maîtresses de dessin dans les pensionnats de jeunes filles concerne les élèves elles-mêmes : si, comme on le voit dans le souvenir qu'en a gardé Marie d'Agoult, les leçons peuvent être extrêmement fastidieuses, les élèves sortent néanmoins du pensionnat en pouvant se prévaloir de la maîtrise d'un savoir-faire qui leur permet de gagner un temps précieux lorsqu'elles décident d'approfondir leurs connaissances artistiques en se faisant accepter dans un atelier de peinture (qu'elles fassent ou non carrière dans les beaux-arts par la suite). Habituées aux méthodes qui y sont employées et possédant déjà – à travers leur enseignante du pensionnat – un contact avec le milieu professionnel de l'art, elles « entrent » ainsi d'autant plus vite dans la vie d'atelier. Il s'agit là d'une différence notable d'avec leurs collègues masculins. En effet, autant la pratique du dessin demeure un élément important de l'éducation des filles, et ce quelle que soit leur classe sociale d'origine, autant les arts perdent peu à peu leur place dans la formation scolaire des garçons à la même époque, en particulier dans les classes dominantes. On a vu que la Révolution a instauré un réseau d'« écoles centrales » dans les chefs-lieux de département pour l'enseignement secondaire des garçons. Dans ces établissements, le dessin était enseigné, ces cours comptant d'ailleurs parmi ceux qui, à la fin des années 1790, sont les plus suivis à Paris comme en province[432]. En revanche, la loi générale sur l'Instruction publique du 11 Floréal an X [1e mai 1802] qui remplace les écoles centrales par les lycées et fixe les disciplines qui doivent être enseignées en fonction du niveau des élèves, est à l'origine de la quasi-disparition du dessin dans le corpus éducatif de base des garçons, à l'école primaire comme au lycée.

Le parcours scolaire des garçons
1795-1848

Il est extrêmement difficile d'avoir des chiffres précis en matière de taux de scolarisation, en particulier pour le premier XIXe siècle[433]. Vers la fin de l'Empire, l'enseignement primaire concerne environ un quart

votre bienveillante attention sur la demande ci-jointe. Elle vous est adressée par le fils du baron de Steuben, que vous connaissez, comme toute la France, qui a été le maître de ma fille et avec lequel j'ai des liaisons d'amitié. » (A.M.N., sous-série P30, dos. « Steuben fils », lettre de L. Macarel au comte de Montalivet , 19 juillet 1845).

432 Allain (Ernest), *L'œuvre scolaire de la Révolution (1789-1802). Etudes critiques et documents inédits, Paris*, Firmin-Didot et Cie, 1891, (« Les cours de dessin, d'histoire naturelle et de mathématique eurent, en beaucoup de lieux, un réel succès. La fin du XVIIIe siècle avait vu le triomphe de l'enseignement utilitaire, et les connaissances acquises dans ces cours ayant une application immédiate et pratique, les familles y envoyèrent volontiers leurs enfants », p. 128 *sqq.*). En 1796, une femme postule comme professeur de dessin à l'école centrale de Chartres : nous évoquons plus bas les détails de sa candidature.

433 Cf. le débat autour des statistiques de la scolarisation au XIXe siècle entre Raymond Grew et Patrick Harrigan. (« La scolarisation en France, 1826-1906 », *Annales E.S.C.*, jan-fév. 1984, pp. 116-155) et Jean-Noël Luc (« La scolarisation en France au XIXe siècle : l'illusion statistique », *Annales E.S.C.*, juil.-août 1986, pp. 887-911). À

des enfants, avec une différence de un pour deux entre le Nord et le Sud de la France, au détriment du Sud (sous la ligne Saint-Malo/Genève[434]). Ce chiffre, variable en fonction non seulement des régions, mais aussi des saisons (les enfants ayant tendance à déserter l'école, dans les campagnes, pour les travaux des champs) et du contexte politico-économique, reste relativement stable jusqu'aux années 1830 : à partir de là, le taux de scolarisation des garçons ne cesse de progresser jusqu'en 1882, au moment où la scolarité devient obligatoire de 6 à 13 ans[435].

Jusqu'en 1882, justement, Antoine Prost est le premier à avoir mis en évidence l'existence d'une ligne de partage socioculturelle très forte, entre l'enseignement primaire et secondaire[436]. « Ces différences proviennent du caractère volontairement démocratique de l'enseignement primaire, qui est un phénomène de masse, relativement accessible à tous par son caractère quasiment gratuit, par la courte durée des études qui mobilisent moins l'enfant en tant que travailleur potentiel, et par la proximité d'une infrastructure légère (…) En revanche, par son côté élitiste, tenant à la fois à son coût (en terme de dépense et de manque à gagner) et à sa fonction culturelle et sociale, l'enseignement secondaire reste l'exception »[437]. Celui-ci, en effet, se déroule dans deux types d'établissements : les lycées (appelés « collèges royaux » sous la Restauration) hérités de l'Empire, et les collèges communaux. Les premiers (une cinquantaine en 1848, concentrés surtout à Paris) sont à la charge de l'État, ils « donnent le ton et servent de modèle »[438]. L'inscription dans ces établissements est payante : selon Michelle Kergoat, elle coûte l'équivalent du revenu médian en France, ce qui en exclue de fait une large fraction de la population[439]. Au niveau national, l'éducation de second degré concerne, en 1842, selon ses calculs, environ 230 individus pour 10 000 garçons entre 8 et 18 ans, avec de considérables variations d'un département à l'autre[440]. M. Kergoat met ainsi au jour une corrélation très nette entre le taux de scolarisation et divers indicateurs locaux de

---

compléter par J. Gavoille et J.-N. Luc, « Faut-il brûler la statistique de l'enseignement primaire ? », *Histoire de l'Éducation*, janv. 1987, n° 33, pp. 47-59.

[434] Christophe Charle, *Histoire de la France au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1991, p.23

[435] G. Rouet *L'invention de l'école sous la monarchie de Juillet,* Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993. René Grevet (*L'avènement de l'école contemporaine en France, 1789-1835*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001), qui contredit, sur ce point, Furet et Ozouf (F. Furet et J. Ozouf, *Lire et écrire : l'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, Les Editions de Minuit, 1977), confirme cette relative stagnation de l'alphabétisation de la Révolution jusque vers 1830. Grevet estime ainsi qu'environ 40% de la population française est alphabétisée en 1800 et que le seuil des 50% n'est franchi qu'après 1830, Paris étant une exception dans le pays, avec les trois quarts de ses habitants alphabétisés (*Ibid.,* p.258).

[436] A. Prost, Histoire de l'enseignement en France, 1800-1967, Paris, Armand Colin, 1968 et F. Mayeur, Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France, 1789-1930, tome 3, Paris, Perrin, 2003

[437] L. Kergoat, « Quelques aspects de la scolarisation secondaire dans les départements français au XIXe siècle », *Population,* n°3 (May - Jun., 1990), p.628

[438] Prost, *Histoire de l'enseignement en France, op. cit.*. et Mayeur, *Histoire générale de l'enseignement, op. cit.*. L'enseignement secondaire était le monopole de l'Église (notamment des Jésuites) sous l'Ancien Régime. La Révolution, qui a fermé les établissements religieux sans créer de nouvelles institutions, avait donc profondément déstabilisé le système éducatif de second degré : le recul considérable qu'il connaît alors n'est pas rattrapé avant le milieu du XIXe siècle. Très élitiste pendant la Restauration, il suscite en outre « la méfiance des notables à l'égard d'une ouverture de l'enseignement secondaire rendue responsable des troubles révolutionnaires » (Charle, *Histoire sociale de la France*, *op. cit.*, p.24)

[439] Kergoat, « Quelques aspects de la scolarisation secondaire », *art. cit.*, p.619

[440] *Ibid.*, pp. 620-621.

dynamisme économique[441]. Mais là encore, Paris, où se concentrent les établissements les plus prestigieux qui drainent de nombreux provinciaux, est « hors concours ». De plus, « les programmes d'étude de l'enseignement secondaire basés, depuis 1802, sur les langues anciennes (surtout le latin), le français et les mathématiques, s'enrichissent sous la Restauration de l'enseignement de l'histoire, des sciences physiques et enfin, le 16 mars 1829, des langues vivantes. L'introduction de ces nouvelles disciplines demeure toutefois lente et s'opère avant tout dans les établissements parisiens. »[442].
L'attraction des lycées parisiens est liée à leur rôle de préparation au baccalauréat qui devient obligatoire, en 1820, pour poursuivre des études supérieures. En effet, « la population scolarisée dans les établissement du second degré est amenée tout naturellement à poursuivre des études »[443]. Enfin, il convient de noter que, si l'accès aux collèges et lycées reste extrêmement sélectif, il concerne néanmoins, dans les zones urbaines, un nombre croissant de jeunes hommes – cette évolution étant liée à l'augmentation du niveau de vie de nombreuses familles (fonctionnaires, professions libérales) qui entendent consolider leur ascension sociale par une scolarisation poussée de leurs enfants mâles[444].

Il n'y a plus que dans les « petites écoles » (qui évoluent peu dans leur fonctionnement et dans leur programme pédagogique durant la première moitié du XIXe siècle), que le dessin fait explicitement partie du programme recommandé. Il ne s'agit toutefois plus du dessin dit « d'art », mais du « dessin linéaire », d'ailleurs censé être associé à l'enseignement de « l'arpentage »[445]. De plus, cette matière ne relevant pas de la catégorie des disciplines considérées comme fondamentales, elle n'est, en réalité, quasiment jamais enseignée[446]. Dans l'enseignement

---

441 Plus précisément et de manière tout à fait intéressante, les indicateurs corrélés à la scolarisation sont ceux qui relèvent de l'intensité de l'activité économique (comme les patentes par exemple), bien plus que ceux qui caractérisent la richesse des particuliers (comme les impôts sur les portes et fenêtres) – Kergoat, « Quelques aspects de la scolarisation secondaire », *art. cit.*, p.637.

442 C. Diebolt, « Les effectifs scolarisés en France: XIXème et XXème siècles », *Revue internationale l'éducation,* vol.45, n° 2, 1999, p.206. Sur le latin dont l'enseignement est refoulé par les Lumières, puis remis au goût du jour en réaction à la Révolution, et devenu obligatoire pour avoir accès à l'enseignement supérieur à partir de la Restauration, voir Cibois, « La question du latin », *art. cit.*

443 C. Diebolt, « Les effectifs scolarisés en France », *art. cit.*, p.202

444 J.-C. Caron, *Générations Romantiques. Les étudiants et le quartier Latin (1814-1851),* Paris, Armand Colin, 1991. Nous précisons bien « enfants mâles », car comme on l'a vu, plus on s'élève dans la hiérarchie sociale, et plus la formation scolaire des filles est limitée au strict minimum – le but étant avant tout de faire un « beau mariage ».

445 Le dessin linéaire correspond *grosso modo* à ce que l'on appelle aujourd'hui le « dessin technique », c'est-à-dire que seules les arêtes des objets à reproduire sont dessinées, en perspective et sans ombres. Dessin d'art et dessin linéaire n'obéissent évidemment pas aux mêmes principes, la maîtrise du dessin linéaire (nettement associé, dès cette époque, aux arts appliqués et aux métiers de l'industrie) n'étant que difficilement « convertible » dans les beaux-arts. Sur ce point, cf. S. Laurent, *Les Arts appliqués en France Genèse d'un enseignement*, Éditions du CTHS, 1999.

446 M. Froeschlé *L'école au village: les petites écoles de l'Ancien Régime à Jules Ferry,* Paris, Serre, 2007. Froeschlé montre bien la difficulté des autorités administratives à trouver des instituteurs compétents et en nombre assez grand pour recouvrir le réseau des « petites écoles » communales. Pour l'obtention du brevet de capacité, qui permet d'enseigner, les connaissances requises sont donc divisées en trois degrés : « [l]e troisième est attribué à ceux qui savent seulement lire, écrire et chiffrer. Le second, à ceux qui savent en outre l'orthographe, le calcul et la méthode de l'enseignement

secondaire, le dessin – même linéaire – n'est pas mentionné du tout dans le corpus de disciplines obligatoires : l'article 6 de la loi de 1802 stipule en effet, que « toute école établie par les communes ou tenue par des particuliers, dans laquelle on enseignera les langues latine et française, les premiers principes de la géographie, de l'histoire et des mathématiques, sera considérée comme école secondaire. » Cela n'empêche cependant pas certains collèges ou lycées, selon les compétences des enseignants, de proposer des leçons dans ce domaine. Le dessin y est néanmoins présenté avant tout comme un savoir associé aux sciences, qui commencent à constituer une part importante du programme enseigné[447].

Le développement de l'enseignement de second degré pour les fils des classes dominantes est ainsi à l'origine d'une certaine uniformisation de la culture dans cette fraction de la population. Les « humanités » et les sciences étant désormais les deux piliers de l'éducation, les beaux-arts disparaissent du corpus de connaissances tacitement requises pour les membres masculins de l'élite sociale : c'est là une différence tout à fait fondamentale avec la fin du XVIIIe siècle. Le goût pour les arts et la culture artistique sont désormais transmis essentiellement par le milieu familial, autrement dit des éléments *hérités* et, en tant que tels, des connaissances profondément distinctives[448]. Ainsi, au début du XIXe siècle, la culture des arts, éliminée du parcours scolaire

---

simultané ; le premier exige la connaissance de la grammaire, de l'arithmétique, de la géométrie et de l'arpentage. La pénurie de maîtres est si grande qu'il est difficile d'en recruter, même au niveau du troisième degré. » (pp.42-43). Le résultat est que, même après la promulgation de la loi qui instaure l'enseignement primaire supérieur, par Guizot en 1833, « dessin linéaire, arpentage et chant ne sont pratiquement jamais abordés » (p.102). A ce sujet, voir aussi G. Compayré, *Histoire critique des doctrines de l'éducation en France depuis le seizième siècle*, vol. 2, Paris, Hachette, 1904 (1879), p. 340 *sqq*.

[447] « On enseignera dans les lycées les langues anciennes, la rhétorique, la logique, la morale, et les éléments des sciences mathématiques et physiques. » (art. 10 de la loi de 1802) « Le latin et les mathématiques, tel était le fond de l'enseignement des lycées. La Révolution n'était point venue en vain, puisqu'on réalisait ce qu'elle avait énergiquement réclamé : les sciences et les langues classiques étaient mises sur un pied d'égalité. » (Compayré, *Histoire critique des doctrines*, *op. cit.*, p. 334) Cette primauté des sciences et des humanités s'explique par le rôle principal du lycée durant toute la première moitié du XIXe siècle : la préparation aux concours des grandes écoles scientifiques (Écoles Polytechnique, Militaire ou de la Marine). Voir sur ce point B. Belhoste, « La préparation aux grandes écoles scientifiques au XIXe siècle : établissements publics et institutions privées », *Histoire de l'éducation,* 2001, n°90, pp. 101-130; Huguet (François), « Les pensions et institutions privées secondaires pour garçons dans la région parisienne (1700-1940) » *Histoire de l'éducation,* n°90, 2001, pp. 205-221; Renaud d'Enfert « L'enseignement du dessin dans les écoles centrales (1795-1802) », *Paedagogica Historica. International Journal of the History of Education*, vol.36, 2000/2, pp.601-629 et *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Belin, 2003.

[448]On peut se rapporter, sur ce point, aux romans de Balzac,qui mettent fréquemment en scène la pauvreté culturelle des bourgeois (en particulier des provinciaux), c'est-à-dire ceux que les écrivains romantiques appellent alors les

des hommes mais toujours aussi centrale dans celui des femmes, devient, dans les classes privilégiées, l'objet d'une perception de plus en plus « genrée » : nous verrons les conséquences spécifiques de cette évolution qui tend vers une « féminisation » des beaux-arts, symboliquement sur l'image sociale des beaux-arts, mais aussi en pratique : on constate en effet que l'investissement professionnel de la peinture par les femmes, qui se limitait jusque là aux classes les plus privilégiées, se diffuse de plus en plus socialement, amenant dès lors plusieurs changements notables tant dans la morphologie de la population des plasticiennes que dans le rapport de ces nouvelles générations d'artistes à la pratique artistique. La fondation, au tout début du siècle, des maisons d'éducation de la Légion d'honneur et de l'École gratuite de dessin pour les jeunes personnes participe pleinement de ce mouvement de diversification sociale du recrutement des artistes femmes – mouvement qui s'affirme dès la Restauration.

b) Le cas des « demoiselles de la Légion d'honneur »

La maison d'éducation des filles de la Légion d'honneur a été fondée en 1807 : l'objectif, voulu par l'empereur, était d'offrir aux filles de soldats ou de fonctionnaires pauvres et méritants, une éducation moderne et complète[449]. A la tête de cette institution, située à Écouen, Napoléon place Jeanne Louise Henriette Campan, une pédagogue renommée dès la fin du XVIIIe siècle dont il connaissait les compétences. Sa belle-fille, Hortense de Beauharnais, et surtout ses deux sœurs (Caroline et Pauline Bonaparte) avaient été éduquées dans le pensionnat qu'elle avait créé en 1794, pour compenser la suppression des congrégations enseignantes par la Révolution et dont la réputation s'était rapidement diffusée auprès des familles de la haute société, en quête d'une institution à la fois respectable et légale (c'est-à-dire, à ce moment, laïque) à laquelle confier leurs filles. Face au succès de cette fondation impériale dirigée par Mme Campan, une deuxième École de la Légion d'honneur est ouverte dès 1811 dans l'ancien cloître de l'abbaye de Saint-Denis, tandis que la maison des Loges, en plein cœur de la forêt de Saint-Germain-en-Laye est fondée sur le même modèle, en 1810, pour accueillir spécifiquement les orphelines et placée sous la

---

« philistins », par opposition à l'amour des arts, signe socialement distinctif propre à la noblesse – la « bourgeoisie » et la « noblesse » n'étant pas ici simplement synonymes d'aisance matérielle. L'exemple le plus frappant de cette opposition est illustré dans la mésalliance d'Augustine Guillaume, fille de marchand drapier, et de Théodore de Sommervieux, qui est à la fois artiste et aristocrate, dans *La Maison du Chat-qui-pelote,* paru en 1829.

[449] La plupart des données sur les maisons d'éducation de la Légion d'honneur sont issues de R. Rogers, *Les demoiselles de la Légion d'honneur. Les maisons d'éducation de la Légion d'honneur au XIXe siècle,* Paris, Plon, 1992 et J.-P. Kelche (dir.), *Les maisons d'éducation de la Légion d'honneur. Deux siècles d'apport a l'instruction et a l'éducation des jeunes filles*, Paris, L'Harmattan, 2007.

direction de Mme de Lézeau, une ancienne Visitandine. Maintenu par Louis XVIII, le réseau des maisons de la Légion d'honneur est cependant remanié – Mme Campan, bien qu'ancienne Première femme de chambre de Marie-Antoinette, est écartée en raison de ses liens avec la Cour et la nouvelle noblesse impériales.

Un nouveau règlement en 1821 organise la répartition sociale des élèves entre les trois maisons : à Saint-Denis, les filles des officiers supérieurs, qui bénéficient d'une éducation relativement diversifiée ; à Écouen, les filles d'officiers subalternes, destinées pour l'essentiel aux métiers de l'enseignement ; aux Loges, les filles de sous-officiers, formées aux métiers manuels et artisanaux. Les institutions d'Écouen et de Saint-Denis rassemblent alors plus de cinq cents pensionnaires.

En dépit de sa disgrâce, Mme Campan reste l'inspiratrice du programme pédagogique des maisons d'éducation. Née Jeanne Louise Henriette Genest ou Genêt (1752-1822), elle est la fille d'une lingère et d'un fonctionnaire auprès du Secrétaire d'État aux affaires étrangères sous Louis XV. Ayant reçu une éducation très complète sous la supervision de son père qui désirait l'introduire à la Cour, elle est nommée lectrice auprès des filles du Roi à quinze ans, puis attachée au service de Marie-Antoinette dès l'arrivée de celle-ci à la Cour, avec le titre de « femme de chambre »[450]. En 1774, la Reine arrange son mariage avec le maître de la garde-robe de Mme Adélaïde de France, Pierre Berthollet-Campan, nommé par la suite secrétaire du cabinet de la Reine à partir de 1778. Henriette Campan reste auprès de Marie-Antoinette lorsque celle-ci monte sur le trône et ne la quitte que contrainte par l'emprisonnement de la famille royale au Temple. Partie se réfugier à la campagne après le suicide de sa sœur en 1793 et séparée de son mari depuis 1790, elle se retrouve sans ressources. C'est alors qu'elle a l'idée de fonder un pensionnat pour jeunes filles qui rassemble rapidement une vingtaine d'élèves auxquelles elle dispense l'essentiel des cours. A partir de ce moment, l'éducation devient son principal centre d'intérêt jusqu'à la rédaction d'un véritable traité de pédagogie, publié de manière posthume en 1823[451]. L'éducation délivrée dans les maisons d'éducation sous la tutelle de Mme Campan a la particularité de vouloir former aussi bien des maîtresses de maison et des mères que des hôtesses capables d'animer un salon : « tout en prétendant à la formation de la mère idéale, elle investit

---

[450] Madame Campan, *Mémoires sur la vie de Marie-Antoinette, reine de France et de Navarre*, Paris, Firmin-Didot Frères, fils et Cie, 1867 (rééd. Mercure de France, 1999) et Madame Campan et Maigne (Pierre) (ed), *Journal anecdotique de Mme Campan ou Souvenirs recueillis dans ses entretiens, suivi d'une correspondance inédite de Mme Campan avec son fils*, Paris et Londres, Colburn, 1825.

[451] Madame Campan, De l'éducation, suivi des Conseils aux jeunes filles, de quelques essais de morale, et d'un théâtre pour jeunes personnes, Paris, Beaudoin Frères, 1823.

cette fonction d'une importance inaccoutumée, en développant les études intellectuelles qui, selon elle, peuvent protéger les jeunes filles face à un avenir incertain. »[452]

Ainsi, à la Restauration, le règlement de la maison de Saint-Denis stipule que :

> « xi. La religion sera la base de l'enseignement. (…)
> xiii. Les élèves recevront des leçons de lecture, d'écriture, de calcul, de grammaire, d'histoire, de géographie, de dessin, de musique et de botanique usuelle.
> xiv. Elles recevront également des leçons de danse qui pourront être nécessaires à leur santé et à leur maintien.
> xv. Les élèves feront leurs robes, leur linge et celui de la maison.
> xvi. On enseignera aux élèves tout ce qui peut être nécessaire à une mère de famille pour la conduite de l'intérieur de sa maison, la préparation du pain et des autres aliments, ainsi que pour les travaux de buanderie. »[453]

Pour ce qui concerne les disciplines strictement intellectuelles et le fonctionnement interne de l'établissement, la scolarité dans les maisons d'éducation de la Légion d'honneur se rapproche davantage de celle que l'on reçoit alors dans les collèges masculins, que de celle des pensionnats de jeunes filles. Les cursus sont, en effet, organisés sur le modèle des lycées, avec une progression de classe en classe, des examens de passage semestriels, ainsi que des concours et des prix censés encourager l'émulation. Comme dans les lycées également, ce sont des professionnels réputés qui sont chargés de superviser les leçons dans le domaine des talents d'agrément, parmi lesquels, bien sûr, le dessin et la peinture.

L'objectif est de former une femme « complète » d'après les critères de la fin du XVIIIe siècle, selon lesquels Mme Campan a elle-même été formée. Elle estime, en outre, que l'apprentissage des arts d'agrément est important, mais ne doit pas être poussé trop loin, non parce qu'il risquerait d'entraîner les jeunes filles dans une carrière hasardeuse, mais parce qu'il peut freiner le développement intellectuel au profit de la passion et de l'irrationalité :

> « Je veux faire moi-même contre la culture des arts, une objection puissante. Je crois avoir remarqué qu'ils nuisaient au développement de la pensée ; le temps prodigieux qu'ils exigent pour les acquérir en est sans doute la cause. Souvent aussi, l'enthousiasme qu'ils inspirent exalte une jeune imagination, et parmi les femmes ce résultat n'est pas le moins fâcheux. C'est le devoir d'une mère sage de calculer leur effet à mesure qu'il se produit ; elle doit guider l'élan de son élève, en le dirigeant tantôt vers les études réfléchies qui calment (…) ; tantôt ramener sa fille vers des travaux plus flatteurs, car il faut craindre aussi l'excès d'austérité. (…). Je voudrais

---

[452] Rogers*, Les demoiselles de la Légion d'Honneur, op. cit.*, p. 181

[453] M. de Saint-Maurice, « Ordonnance du Roi portant organisation définitive de la maison royale de Saint-Denis », *Histoire de la Légion d'honneur,* Paris, Dénain, 1833, pp.386-387.

> qu'une jeune fille soit accoutumée à passer de sa leçon de danse aux soins du ménage ; qu'elle maniât alternativement, et avec un plaisir égal, l'aiguille et le crayon. »[454]

Les descriptions de l'épouse parfaite dans la littérature fictionnelle du début du XIXe siècle entrent d'ailleurs en résonance avec les objectifs pédagogiques de Mme Campan. La maîtrise des talents d'agrément y est aussi valorisée que les qualités proprement « domestiques » qui font d'une épouse à la fois une bonne mère et une bonne hôtesse. On peut, pour ne donner qu'un exemple, citer cette nouvelle parue dans le *Journal des arts, de littérature et de commerce* – c'est-à-dire ce journal qui publie régulièrement des textes burlesques sur le thème des artistes femmes[455]. L'histoire met en scène un mari jaloux, qui, voyant sa jeune épouse sortir tous les matins, décide de la suivre. Au bout d'un périple au cours duquel il se rend ridicule, il la retrouve « faisant tranquillement de la musique avec les filles de son ami ». L'épouse est ainsi décrite :

> « Depuis dix huit mois, B*** est époux d'une femme charmante ; elle n'a que vingt ans, elle chante comme un ange, danse comme les grâces, dessine comme Isabey ; une grande fortune ajoute encore les charmes de l'élégance aux dons qu'elle a reçus de la nature. On la voit partout ; au bal, aux promenades, aux spectacles : les femmes trouvent qu'elle se montre trop, et les hommes pas assez. »[456]

---

[454] *Journal anecdotique de Mme Campan, op. cit.*, pp. 316-318. Mme Campan décrit ainsi l'exemple d'une éducation féminine parfaitement réussie : « …qu'on ne croie pas à l'impossibilité de réunir, dans une fille parfaitement élevée, des talents et des devoirs que l'opinion veut faussement considérer comme incompatibles. (…) Je connais une fille de 18 ans qui s'exprime aussi bien anglais et en allemand que dans sa propre langue ; qui sait tout ce qui compose une instruction étendue et solide ; est de la plus grande force sur le piano-forté, et possède surtout le véritable talent en musique, celui de déchiffrer à livre ouvert ; qui peint à l'huile la tête et le paysage d'après nature, de manière à trouver dans cet art une utile ressource contre les grands revers de fortune. Elle unit à ces talents la plus grande adresse dans tous les ouvrages de son sexe, depuis la simple couture jusqu'à l'art des fleurs artificielles. Et cependant, cette réunion de talents divers nuit si peu à son goût pour les modestes occupations du ménage que, l'été à la campagne, les fromages, les compotes, les pâtisseries faciles, sont toujours de sa façon ; elle s'occupe des détails de la basse-cour (…), visite les pauvres du village (…) ; le soir, elle anime les réunions du salon (…). Craindra-t-on que cette jeune fille (….) puisse être exposée à se signaler parmi les femmes inconséquentes ? Que l'on suspende un moment l'arrêt prononcé trop légèrement contre les talents ; qu'on s'informe du genre d'éducation qu'ont reçu les femmes légères (…) et on verra que ce sont (…) les moins instruites (…) qui se lancent avec le plus d'aveuglement dans le tourbillon des plaisirs. » (*Ibid.,* pp. 303-305).

[455] Voir plus loin, p.454 *sqq*.

[456] *Journal des arts, de littérature et de commerce,* n°4, 20 thermidor an VII [7 août 1799], pp.2-3. L'historiette, qui donne raison à Mme Campan et à ses idées sur l'honnêteté des femmes instruites, se termine avec ces mots : « …il a bien juré que désormais sa femme sortirait, chaque matin, sans lui causer la moindre inquiétude. Tant mieux pour elle, et tant mieux pour lui. » (p.6).

Ainsi, dans les ornements du « cadre de contentement » (*i.e.* le « tableau d'honneur » propre aux Maisons) décerné aux meilleures élèves sous l'Empire, la bouilloire, le plumeau, l'écumoire et la cuiller à pot côtoient la palette et les pinceaux, le panier à ouvrages, les livres et les partitions musicales. Car, comme l'explique Rebecca Rogers,« [t]out en affirmant l'infériorité de la femme, Mme Campan insiste sur la nécessité de développer son intelligence et son jugement. (…) Les livres de lecture des élèves des maisons impériales sont, à peu de chose près, les mêmes que dans les collèges et les lycées. La rigueur intellectuelle de son programme n'exclut nullement les arts d'agrément. Comme dans tout pensionnat d'un niveau supérieur, elle souhaite que soient enseignés le dessin, la danse, et la musique (piano, chant, solfège) (…) Elle dit même de son école de dessin et de peinture qu'elle 'serait une des plus fortes de France. Ce talent fait vivre par lui-même ou sert au moins à répandre le meilleur goût sur les ouvrages d'aiguille'. Les élèves des dernières classes se consacrent presque exclusivement à ces activités artistiques »[457].

Pour ce qui concerne les beaux-arts, on y apprend d'abord, comme dans les ateliers et les pensionnats, le dessin d'après la gravure (figure, fleurs, paysage) puis, dans les dernières années de la scolarité, d'après la bosse ou la « nature ». « Les meilleures élèves ont la possibilité de suivre des cours de peinture, mais, si elles se révèlent sans talent, elles sont radiées trois mois après. »[458] Le maître ou la maîtresse de dessin est chargé·e de superviser ces activités ; les sujets à copier doivent évidemment être choisis soigneusement, pour la simplicité de la composition, l'accessibilité du sujet et la grâce des figures.

Les maître·sse·s de dessin
des « demoiselles de la Légion d'honneur » :
des professionnel·le·s accompli·e·s

Les talents d'agrément (danse, musique et dessin) sont enseignés par des « dames et professeurs externes » : en 1816, c'est le peintre Paulin Guérin qui est chargé de superviser l'enseignement du dessin et de la peinture[459]. Auparavant, dans le pensionnat qu'elle avait fondé dans les années 1790, Mme Campan s'était attachée les services d'une toute jeune artiste de dix-sept ans à peine, **Marie Éléonore Godefroid (1778-1849)**, issue d'une longue lignée de peintres-restaurateurs d'œuvres d'art au service du Roi[460]. Élevée dans la communauté des artistes du Louvre, elle avait appris à dessiner et peindre auprès de son frère aîné et de Jean-Baptiste Isabey (1767-1855), qui ont tous deux été élèves de David. C'est sans doute Isabey qui

[457] Rogers, *Les demoiselles de la Légion d'Honneur, op. cit.*, p.183

[458] *Ibid.*, p.187

[459] Saint-Maurice, « Ordonnance du Roi », *art. cit..,* p. 462

[460] Il s'agit de la lignée des Van Merlen-Godefroid, l'atelier familial du Louvre ayant été pendant plusieurs décennies dirigé par une femme, Marie-Jacob Van Merlen, la grand-mère de Godefroid. Pour une histoire de la restauration des œuvres d'art au tournant du siècle, voir le travail d'Emmanuelle Philippe (« Innover, connaître et transmettre : l'art de la restauration selon François-Toussaint Hacquin (1756-1832) », *Technè,* n°27-28, 2008, pp. 53-59).

l'a mise en contact avec Mme Campan – les deux se connaissant probablement par l'intermédiaire de Marie-Antoinette, pour laquelle Isabey travaille comme miniaturiste à la Cour. Godefroid et Isabey enseignent alors le dessin et la peinture dans le premier pensionnat de Saint-Germain en Laye, et Godefroid y professe en plus le piano (ce qui témoigne, au passage, de l'excellence de l'éducation prodiguée aux filles d'artistes logées au Louvre à la fin du XVIIIe siècle). Marie Eléonore Godefroid reste auprès de Mme Campan pendant onze ans, c'est-à-dire un peu avant la transformation du pensionnat en maison d'éducation impériale, puis elle rejoint, en 1806, l'atelier de François Gérard, un ami d'enfance et ancien camarade d'atelier de son frère chez David, devenu un peintre consacré dont les portraits sont très courus dans les classes dominantes sous l'Empire, pour l'assister dans ses nombreuses commandes et la direction de son atelier d'élèves **[Ill. 64]**. Néanmoins, demeurée proche de Mme Campan (elle exécute son portrait, dont une copie réalisée de sa main en 1847 sur commande de Louis-Philippe est aujourd'hui conservée à Versailles), c'est probablement Godefroid elle-même qui fait l'intermédiaire entre la Surintendante des maisons d'éducation et Paulin Guérin qui, lui aussi, travaille pendant plusieurs années auprès de Gérard.

Paulin Guérin (1783-1855) (souvent confondu avec son homonyme et contemporain Pierre-Narcisse Guérin), fils d'un serrurier marseillais, protégé de Gérard et de Vincent, présente une trajectoire hétérodoxe, parfaitement éloigné du *cursus honorum* académique. Il s'est fait connaître en 1812 au Salon avec une toile d'histoire sainte dont le sujet (*Caïn après le meurtre d'Abel*) sort des canons académiques, en rapprochant la peinture religieuse du « genre historique ». Celle-ci est aussitôt achetée par l'État et entre, sous la Restauration, au musée du Luxembourg. Lorsqu'il est nommé responsable de l'enseignement du dessin et de la peinture auprès des « demoiselles de la Légion d'honneur », c'est un artiste à la mode, consacré par ses succès critiques au Salon et par le soutien que lui apporte Denon. Celui-ci lui a confié, en effet, la réalisation d'un vaste décor aux Tuileries – que la chute de l'Empire l'empêche cependant de réaliser.

Il est toutefois peu plausible que le professeur responsable de la peinture et du dessin auprès des cinq ou six cents élèves des maisons d'éducation de la Légion d'honneur, exerce seul son enseignement. On peut légitimement supposer qu'il (ou elle) bénéficie de l'assistance d'un certain nombre de maîtresses de dessin, qui sont généralement, à partir de la Restauration, elles-mêmes d'anciennes élèves de Saint-Denis ou d'Écouen, devenues peintres professionnelles. Nous avons pu en identifier une dizaine au cours de la période qui nous intéresse. La diversité de leurs spécialités (peinture d'histoire, de portrait, de fleurs, en aquarelle, sur porcelaine, etc.) témoigne de la grande diversité de la formation.

L'une des toutes premières maîtresses de dessin connues est **Thérèse Antoinette Baudry de Balzac (1774-1831)**[461]. Peintre de fleurs, élève du plus réputé d'entre eux, Gérard Van Spaendonck, Baudry de Balzac travaille, pendant la Révolution, pour le Muséum d'histoire naturelle où elle peint des vélins de botanique. Elle commence à exposer au Salon en 1800. Nommée maîtresse de dessin lors de la fondation des maisons d'éducation, en 1807, elle reste en poste jusqu'en 1823. Elle parvient, peu après, à faire admettre à Écouen sa nièce, **Caroline Baudry de Balzac (1798-1844)**, fille et petite-fille de militaires, dont le père (le frère de Thérèse), décoré de la Légion d'honneur, est alors veuf avec cinq enfants. Devenue peintre, Caroline est également nommée maîtresse de dessin avec sa tante – un emploi qu'elle conserve six ans. Toutes deux quittent la maison d'éducation en 1823 pour s'installer à Sèvres, près de la manufacture où travaille Caroline : d'après le dictionnaire que Charles Gabet publie en 1831, Caroline Baudry de Balzac peint sur toile et sur porcelaine, expose au Salon et tient un atelier d'élèves que sa tante l'aide à diriger. Peu après la mort de Thérèse, Caroline épouse Jules Simon Cerres-Cahen, un négociant originaire de Metz (où elle-même est née), mais se retrouve veuve en 1839, avec une enfant de 8 ans. Elle doit avoir des problèmes de santé qui l'empêchent de travailler, car on perd alors sa trace jusqu'à son décès, à l'hôpital Beaujon, en 1844. Elle est alors dans un tel dénuement que les autorités sont dans l'obligation de contacter un parent – en l'occurrence, Honoré de Balzac – pour assurer les frais d'inhumation (ce qu'il refuse de faire, arguant du fait qu'il ignorait jusqu'à l'existence de cette cousine).

Contemporaines des Baudry de Balzac aux maisons d'éducation, on peut mentionner également **Élisabeth Swagers (ca.1780-1837), née Méri,** d'**Anna Nannoni (1777-1863), née Bansi** ou de **Louise Bouteiller (1783-1828)**. On ne sait rien de Swagers, si ce n'est qu'elle a été formée par Labille-Guiard et par le miniaturiste Augustin, et qu'elle a épousé un paysagiste hollandais, François Swagers, dont elle a une

[461] Elle serait une lointaine cousine du romancier qui ne la fréquentait pas (J. Genaille « Caroline Baudry de Balzac, peintre de fleurs » *Archives de l'art français,* XXV, 1978, pp.292-95).

fille, Caroline, qui mène une carrière de peintre de genre sous la monarchie de Juillet. Anna Bansi est la fille d'un pasteur suisse mais fut élevée dans une famille adoptive à Paris. Proche de Laetizia Bonaparte, la mère de Napoléon, elle part en Italie avec elle au tout début du XIXe siècle. Là, elle se lie avec plusieurs membres de la communauté des artistes français de la Villa Médicis : Suvée (alors directeur de l'Académie de France à Rome, qui lui donne des leçons de peinture et lui obtient même un petit atelier à la Villa Médicis), Pierre-Narcisse Guérin et François Gérard. A son retour à Paris, en 1814, c'est sans doute grâce à Godefroid, alors assistante de Gérard, qu'elle obtient un poste de maîtresse de dessin à Saint-Denis[462]. Swagers et Nannoni présentent la caractéristique de n'avoir que très exposé au Salon mais, elles ont probablement acquis une certaine réputation comme enseignante grâce à leur expérience à Écouen (pour la première) et à Saint-Denis (pour la seconde), puisqu'elles ont chacune leur propre atelier d'élèves à Paris, dans les années 1820-1830. A l'inverse, Bouteiller semble avoir d'abord obtenu une certaine reconnaissance par sa présence au Salon : peintre d'histoire et de portraits, elle expose sans interruption de 1810 à 1827 et obtient deux médailles, aux Salons de 1814 et 1817. On ne sait rien de son origine sociale, mais dans la lettre qu'elle envoie au ministère de l'Intérieur dans les premières années de la Restauration pour demander un logement ou un atelier, on apprend qu'elle a été ruinée par la perte de Saint-Domingue – il est donc possible que sa famille y ait possédé des plantations[463]. La nécessité de s'assurer un revenu régulier, dans ces circonstances, est peut-être la raison pour laquelle Bouteiller se retrouve professeur de dessin à la maison de Saint-Denis en 1824.

Comme elle, **Rosine Antoinette Delaporte (1807-1876), née Bessin**, n'est arrivée à la maison d'éducation que dans le second temps de sa carrière. On ne sait si elle est une ancienne élève de l'une des maisons d'éducation – toujours est-il qu'elle est formée à l'aquarelle et à la peinture de fleurs chez le maître incontesté du genre à cette époque, J.-B. Redouté. Elle travaille auprès de lui au Muséum d'histoire naturelle, pour l'aider dans la direction de ses cours de peinture qui ont, dans les années 1830, un grand succès. Exposante régulière au Salon entre 1833 et 1858, elle obtient une médaille en 1839 et plusieurs récompenses aux expositions de province (Lille, Cambrai, Arras, etc.). C'est sous le Second Empire qu'elle est nommée professeur d'aquarelle à Saint-Denis[464].

A partir des années 1820, les maîtresses de dessin sont systématiquement d'anciennes élèves. On peut citer le cas de **Clémentine de Bar (1807-1856),** par exemple, dont on sait peu de choses. Élève de Paulin Guérin, elle devient peintre d'histoire et de genre, et enseigne à Saint-Denis à la fin de la Restauration et au début de la monarchie de Juillet. Elle expose ensuite au Salon, quasiment sans discontinuer, de 1834 à 1849. Médaillée en 1843, deux de ses toiles (*Esther en prière,* 1842 et *Sainte Perpétue,* 1843) sont acquises par l'État pour 1200 francs chacune. Enfin, **Lina Vallier (ca.1810, act. jusqu'en 1871)**, « fille d'un chef d'escadron en retraite qui n'a pour toute ressource que sa modique pension », a, elle aussi, bénéficié de la formation auprès de Paulin Guérin offerte par la maison d'éducation de Saint-Denis où elle a été élève sous la Restauration. Elle y reste maîtresse de dessin, par la suite, pendant plus de dix ans[465]. Portraitiste, elle expose régulièrement au Salon de 1836 à 1852 puis, sous le Second Empire, semble vivre essentiellement des copies de tableaux religieux que lui fournit l'administration des Beaux-Arts.

Marqueur évident de prestige social, l'apprentissage des arts d'agrément est l'un des principaux intérêts de l'éducation aux maisons de la Légion d'honneur, dans la mesure où ces connaissances

---

[462] Cf. F. Gérard, Correspondance de François Gérard, peintre d'histoire, avec les artistes et les personnages célèbres de son temps, Paris, Ad. Laine, 1867, vol. I, p. 244

[463] A.N., F[21] 511 « Indemnités de logements des artistes et des comédiens, an X – 1840 », lettre de Louise Bouteiller, s.d.

[464] A.M.N., sous-série P[30], dos. « Delaporte », lettre de Mme Delaporte à M. Sauzay du 21 novembre 1854. Emile Bellier de la Chavignerie avance en outre, dans son dictionnaire, la perte par Rosine Delaporte de son œuvre et de ses médailles dans un incendie, rue de Seine, en 1858.

[465] A.N. F[21] 0059 A, dos. 12 « Vallier », lettre de Lina Vallier au ministre de l'Intérieur du 23 avril 1842 et note interne s.d. (juin 1842 ?).

se monnayent aisément sur le marché matrimonial, comme on l'a vu à propos de la période prérévolutionnaire. Pour des familles modestes, il s'agit évidemment d'une ressource précieuse. On le constate dans la lettre qu'envoie une grand-mère – manifestement à peine lettrée – à sa petite fille, pensionnaire à Saint-Denis, qui rechigne à apprendre le piano dans les années 1820 :

> « …je ten gage ma chère ami de bien tapliquée à ton desain, il y a peu de femme actuelemen qui ne sache desinée ; au moins que si tu per du côtée de la musique, tu reganne sur le desin ; il et très bon d'ettre instruite, mais encore faut il avoir quel que talen d'agrémen. »[466]

Il se trouve en effet que, très vite, les filles de soldats décorés durant la période impériale constituent l'écrasante majorité des pensionnaires des maisons. Pour ces familles, qui sont parfois d'extraction modeste, une telle éducation, offerte à leurs filles grâce aux distinctions militaires d'un père ou d'un grand-père, représente des perspectives d'ascension sociale d'autant plus inespérées que l'inscription aux maisons d'éducation est, pour la plupart des familles, gratuite. Il est effectivement prévu, dans le règlement de 1816, que sur les cinq cents élèves de Saint-Denis, quatre cents aient une scolarité gratuite, à la condition, au moment de leur inscription, de « remettre (…) un acte de notoriété portant que la demoiselle appartient à des parents qui sont dans l'impossibilité de subvenir à son éducation »[467]. Cette éducation, en outre, est non seulement la plus complète mais également la plus longue qui soit offerte aux jeunes filles à l'époque, dans la mesure où les élèves peuvent entrer dans les maisons d'éducation entre six et douze ans, et peuvent y rester jusqu'à dix-huit ans[468]. Justement toutefois, l'origine sociale modeste de la majorité des pensionnaires fait que celles-ci, tout en pouvant espérer un mariage au-dessus de la condition de leurs parents, n'en sont pas pour autant destinées à briller dans les salons huppés ou à la Cour. Le programme d'éducation de Mme Campan commence donc à susciter des critiques dès la fin de la Restauration et des amendements sont progressivement apportés au règlement interne des maisons à ce moment, pour aller dans le sens d'un approfondissement des leçons

---

[466] Lettre à Désirée Ameil datée du 13 février 1825, archives du baron Pinoteau, citée par Rebecca Rogers (Rogers, *Les demoiselles de la Légion d'Honneur*, *op. cit.,* p.187 (nous avons exceptionnellement conservé la graphie originale de la lettre).

[467] Saint-Maurice, « Ordonnance du Roi », , *art. cit*, pp. 385-386. La scolarité des pensionnaires « payantes » s'élève à mille francs par an. Toutes les élèves, au moment de leur inscription, doivent néanmoins verser 400 F pour l'achat de leur trousseau, ce qui reste une somme conséquente pour la majorité de la population. A titre de comparaison, rappelons qu'à la même époque, les salaires des ouvriers les mieux payés s'élèvent à quatre francs par jour. (cf. F. Bourillon, *Les villes en France au XIXe siècle, Paris, Ophrys,* 1992, p.54 sqq. …)

[468] « …les parents pourront retirer [l'élève] avant cet âge, si son éducation est terminée, ou si d'autres raisons l'exigent. » (Saint-Maurice, « Ordonnance du Roi », *art. cit.*, p.386)

ménagères, au détriment des arts d'agrément. Ceux-ci (peinture et musique) continuent néanmoins à faire l'objet d'une « spécialisation » pour les élèves les plus douées, dans les dernières années d'étude à la maison d'éducation.

La scolarité des « demoiselles de la Légion d'honneur » reste bien unique à cette époque. La qualité de l'éducation qui y est dispensée, notamment en matière artistique, permet à de nombreuses pensionnaires de se professionnaliser dans la pratique de la peinture dès l'achèvement de leur scolarité. Comme leurs consœurs scolarisées dans les pensionnats évoqués plus haut, les pensionnaires de Saint-Denis et d'Écouen bénéficient en effet non seulement d'une formation artistique conforme aux méthodes et aux principes enseignés dans les ateliers, mais aussi d'un réseau social conséquent, tissé à l'époque de leur scolarité et souvent mis à profit au cours de leur carrière, au point que l'on pourrait parler d'un réseau de la Légion d'honneur, dont les effets dans les parcours des artistes sont durables. Amélie Léonie Fayolle, élève de Léon Cogniet à la fin des années 1830 obtient par exemple des travaux auprès de la direction des Musées, grâce à une série d'interventions en sa faveur, à commencer par la directrice des études de la Maison de Saint-Denis qui écrit à l'administration des beaux-arts et parvient à mobiliser deux autres personnes de son propre réseau pour faire de même[469].

II – 3. 3. Traités pour tous et méthodes « pour dames »

La maîtrise du dessin faisant partie des connaissances attendues de toute jeune fille éduquée, le monde éditorial, suivant une tendance déjà ancienne et que nous avons évoquée précédemment, s'est chargé d'apporter des compléments à l'enseignement délivré dans les pensionnats pour celles qui souhaiteraient se perfectionner dans ce domaine. Ainsi, comme à la fin du XVIIIe siècle, la littérature pédagogique offre un témoignage précieux du succès public de la pratique des beaux-arts. Le marché des méthodes de dessin, traités de perspective et autres recueils de gravures est florissant. On en voit notamment la trace dans la presse spécialisée, où, comme dans les années 1770-80, les nouvelles publications dans le domaine des beaux-arts sont annoncées, et donnent

[469] AMN, sous-série P[30], dos. « Fayolle », lettre du 22 juillet 1851. A. L. Fayolle expose pour la première fois en 1848, et poursuit sa carrière au Salon jusqu'en 1870. Peintre de genre et d'histoire, elle obtient, sous le Second Empire, plusieurs commandes de copies des portraits de Napoléon III et de l'impératrice Eugénie. L'une de ses toiles est même acquise à l'issue du Salon de 1864.

parfois lieu à de véritables recensions[470]. Ce sont même quelques fois des artistes qui prennent la plume pour commenter tel ou tel ouvrage qui d'un collègue, qui d'un maître : la paysagiste Lina Jaunez, apparemment spécialiste dans le domaine de la perspective puisqu'elle ouvre un cours sur ce thème en 1833, fait une recension extrêmement « pointue » de l'ouvrage de G. T. Richard : *Notions élémentaires de perspective et théorie des ombres* paru chez Audot en 1828 ; de même, Eugène Delacroix consacre un long article à la méthode de dessin que propose Élisabeth Cavé dans *Le dessin sans maître* (paru chez les frères Susse en 1850)[471]. La plupart du temps, toutefois, ce sont les journalistes qui se chargent des recensions – mais lorsqu'ils sont, eux aussi, auteurs de semblables ouvrages, les conflits d'intérêt apparaissent inévitables. C'est ainsi le cas dans le *Journal des artistes*, en 1828, à la suite de la publication d'un article quelque peu partial à propos de la parution du *Traité de perspective simplifiée linéaire* par Adèle Le Breton – article non signé, mais fort probablement rédigé par Charles Farcy, lui-même auteur d'un traité sur la perspective. L'auteur écrit aussitôt au journal :

> « Monsieur,
> Plusieurs journaux ayant annoncé que Mme A. Le Breton, fille et élève du professeur de ce nom, a été autorisée à dédier à S.A.R. Mademoiselle, un *Traité de Perspective simplifiée*, vous avez répété ce fait de la manière suivante : *On annonce comme devant paraître prochainement un* Cours de Perspective simplifiée *par Mlle Le Breton, et dédié à Mademoiselle*[472]. *Nous connaissons un ouvrage de ce genre, le* Cours de Perspective *à l'usage des dames (par C. Farcy), qui est à sa 2e édition, et qui pourrait bien avoir servi de modèle à celui-ci.* Mon ouvrage ne paraissant que lundi 19, vous ne l'avez pas même encore vu et cependant vous annoncez que je pourrais bien avoir pris pour modèle l'ouvrage dont il s'agit. Je ne dirais pas précisément que l'on trouve dans une telle supposition quelque chose de tout à fait désobligeant, mais tout le monde conviendra que c'est une supposition gratuite (…). Il est vrai que les cours de mon père et les miens étant habituellement suivis par un grand nombre de dames, il y aura nécessairement concurrence entre les deux ouvrages, mais il n'est pas à présumer que personne

---

[470] Pendant un temps, le *Journal des artistes* présente chaque semaine une rubrique « Revue bibliographique » (ou « Bulletin bibliographique ») qui propose une recension des derniers ouvrages parus ayant trait, même de la manière la plus indirecte, aux beaux-arts. Dans le numéro 4 du 26 juillet 1840 par exemple, cette rubrique traite, dans un même commentaire, du *Nouveau traité de la perspective linéaire à l'usage des artistes et des écoles de dessin,* par F. E. V. de Clinchamp, de l'*Essai sur les églises romanes et romano-byzantines du Puy-de-Dôme* par M. Mallay, architecte, du *Traitement du cancer excluant toute opération par l'instrument tranchant* et de la *Physiologie du billet doux* par M. Bruno de Furcy. (*Journal des artistes,* XIVe année, 2e volume, n°4, 26 juillet 1840, p.61 *sqq.*).

[471] Lina Jaunez, *Journal des Artistes,* VIIe année, 1e vol. n°16, 21 avril 1833 (pour l'annonce de son cours, cf. le n°14, 7 avril 1833, p.255) ; Eugène Delacroix, *Revue des deux mondes,* tome VII, 15 septembre 1850. Sur la « méthode Cavé », qui est une initiation au dessin en utilisant un système de calques et de dessin de mémoire, voir Bonnet, *L'Enseignement des arts au XIXe, op. cit.,* p.265-266.

[472] Il s'agit de Louise d'Artois (1819-1864), fille du duc et de la duchesse de Berry et, par conséquent, petite-fille de Charles X.

confonde, par mégarde, mon traité en deux volumes, in-4°, dont un de planches, avec l'in-8°, auquel vous portez un intérêt si naturel et si vif.
J'ai l'honneur, etc.
Adèle LE BRETON, née LE BRETON, professeur, Rue du pot de fer st-sulpice, n°20. »[473]

Adèle Le Breton (1794 - ?), fille du peintre Jean-François Le Breton, ancien élève de David et professeur de dessin à l'institution des sourds-muets, est l'auteur de plusieurs manuels de dessin, tous inspirés de la méthode appliquée par son père. Outre ce *Traité de perspective* de 1828, expressément destiné aux « personnes qui, n'ayant appris à dessiner que d'après des dessins, veulent s'exercer à dessiner d'après la nature et en perspective », elle commence à publier, deux ans plus tard, *Le dessin d'après nature et sans maître* « pour des élèves de tout âge qui voudront commencer par dessiner d'après nature, dès la première leçon », qui paraîtra en huit livraisons. C'est à la même période qu'Adèle Le Breton épouse Adrien Jarry de Mancy (1796-1862), le professeur d'histoire de l'École des Beaux-Arts, auteur de l'*Iconographie instructive, ou Collection de portraits des personnages les plus célèbres de l'histoire moderne* dont les six volumes paraissent entre 1827 et 1830.

Méthodes d'apprentissage de dessin plus ou moins révolutionnaires, traités de peinture ou de dessin pour tous les genres (portraits, paysages, histoire…) et dans toutes les techniques (lithographie, pastels, miniatures, aquarelle, gouache…), manuels de perspective, d'anatomie, d'iconographie, d'architecture… il est évidemment impossible de faire une recension exhaustive de tous les ouvrages traitant de la pratique des beaux-arts publiés dans les premières décennies du XIXe siècle. Des plus généralistes (*e.g.* L. C. de Brunel de Varennes *L'art du dessin chez les Grecs ou Méthode élémentaire du dessin considéré dans ses rapports d'utilité générale pour les sciences et pour les arts*, Paris, Colas, 1816 ou J. N. Paillot de Montabert *Traité complet de la peinture*, Paris, Delion, 1829) aux plus techniques (*e.g.* P. F. Tingry *Traité théorique et pratique sur l'art de faire et d'appliquer les vernis*…, Genève, Manget, 1803 ou S. Jozan *Du pastel. Traité de sa composition, de sa fabrication, de son emploi dans la peinture, et des moyens propres à la fixer*, Paris, Durand-Ruel, 1847), les manuels sont tantôt destinés aux amateurs ou aux élèves, tantôt aux artistes confirmés[474].

---

[473] *Journal des Artistes,* n°20, 18 mai 1828, pp.316-317.

[474] Les artistes (hommes ou femmes) ne rechignent pas à la lecture de ces écrits sur l'art susceptibles de leur fournir les connaissances scientifiques (dans le domaine de l'optique par exemple) ou historiques (sur les méthodes et les principes en vigueur à telle ou telle période) que l'apprentissage en atelier ne leur fournit que rarement. Par exemple, Paul Cézanne possède l'édition de 1839 du *Traité de perspective pratique* de J.-P. Thénot (T. Reff « Cézanne et la perspective : quelques remarques à la lumière de documents nouveaux », *Revue de l'art,* n°86, 1989, p.9). Dans l'inventaire après décès de la peintre de genre historique, Henriette Lorimier (A.N., Minutier Central, ET. LII, 925, inv. du 21 avril 1854), on trouve ainsi une vingtaine de livres sur les beaux-arts (traités sur la peinture par Gérard

Certains traités, apparemment indémodables, sont réédités des dizaines de fois, à l'instar de *L'Ecole de la miniature ou l'Art d'apprendre à peindre sans maître, et les secrets pour faire les plus belles couleurs*, ce manuel qui était déjà un classique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, et dont nous avons trouvé une réédition de 1802 et une autre de 1817 (il est évidemment possible que d'autres aient suivi). C'est également à cette époque, à partir des années 1820, que paraissent les « manuels Roret », ces ouvrages de vulgarisation sur tous les sujets, abondamment illustrés, au format poche (in-16° ou in-18°), chacun constituant un volume de la « Librairie encyclopédique » éditée par Nicolas Roret, libraire de la rue Hautefeuille. On compte évidemment plusieurs « manuels Roret » dans le domaine des beaux-arts : le *Nouveau manuel complet de miniature, de gouache, du lavis à la sépia et de l'aquarelle* par S. F. Constant-Viguier et F. P. Langlois-Longueville (1836, rééd. 1839), le *Nouveau manuel complet, théorique et pratique, du dessinateur et de l'imprimeur-lithographe* par L. R. Brégeaut (1839), le *Nouveau manuel complet de perspective du dessinateur et du peintre* par le critique d'art A. D. Vergnaud (1841) ou encore le *Nouveau manuel complet du dessinateur, ou Traité théorique et pratique de l'art du dessin* par C. Boutereau (1848). Parmi les manuels artistiques, les traités de perspective, tout particulièrement, sont pléthore – ce qui constitue un réel paradoxe si l'on se rappelle la place tout à fait marginale des cours de perspective dans le parcours des élèves de l'École des Beaux-Arts. Si l'on en croit le monde éditorial (qui rencontre ici les propos des commentateurs des Salons – ce qui n'est sans doute pas un hasard), il y a, en tout cas, un indéniable besoin dans ce domaine[475].

Il convient, enfin, relever une spécificité éditoriale de cette période par rapport à la fin du XVIIIe siècle : l'apparition de traités spécifiquement adressés « aux dames » qui – notons-le – sont

---

Lairesse, Mengs, De Vinci, Du Fresnay et De Piles, l'étude de Winckelmann sur l'art antique, l'histoire de la peinture italienne par Orloff et un traité de perspective). De même, on peut légitimement supposer que les ouvrages d'art constituent une partie des 450 volumes que contenait la bibliothèque du couple d'artistes Sophie et François Rude, si l'on en croit l'inventaire après décès de Sophie Rude (A.N. Minutier central, ET. XLIII, 1066, inv. du 11 janvier 1868).

[475] Parmi les auteurs les plus lus, on retrouve le paysagiste P. H. Valenciennes, qui est le professeur en charge du cours de perspective à l'École des Beaux-Arts au début du siècle (publiés en 1799, ses *Éléments de perspective pratique à l'usage des artistes, suivis de réflexions et conseils à un élève sur la peinture et particulièrement sur le genre du paysage,* sont plusieurs fois réédités jusque dans les années 1830). Le *Traité de la science du dessin contenant la théorie générale des ombres, la perspective linéaire, la théorie générale des images d'optique et la perspective aérienne appliquée au lavis* de L. L. Vallée, illustré par J. Adam (1821), l'*Application de la perspective linéaire aux arts du dessin* de J. F. Thibault (1827) et le *Traité de perspective pratique pour rectifier les compositions et dessiner d'après nature* de J.-P. Thénot (1828 – mentionné dans la note précédente) comptent également parmi les ouvrages les plus réédités dans ce domaine, pour la première moitié du siècle. Jean-Pierre Thénot (1803-1857), peintre paysagiste et lithographe, qui fut un temps pressenti pour succéder à J. T. Thibault au poste de professeur de perspective à l'École des Beaux-Arts (pourtant c'est L. J. Girard qui est nommé en 1827), est auteur d'un autre « best-seller »: *Les règles de la peinture à l'huile* (Paris, Goupil, 1847).

quasiment toujours écrits par des hommes, à l'instar des *Entretiens sur la théorie de la peinture, pour aider aux progrès des jeunes personnes qui cultivent cet art* de Jacques Philippe Voïart (qui se trouve être le père de la poétesse Amable Tastu) publiés en 1820, ou des *Cours élémentaire de perspective à l'usage des dames* de Charles Farcy (1827) que nous avons déjà évoqués. Le titre de ces ouvrages, qu'absolument rien, dans le contenu, ne distingue des manuels « tout public », doit surtout être interprété comme une stratégie de vente de la part des éditeurs et comme un témoignage de l'existence, à cette époque, d'une clientèle suffisamment nombreuse pour ce genre de publications – cette même clientèle qui fréquente alors les innombrables cours proposés au public, hommes ou femmes, par les artistes, hommes ou femmes, à Paris. Comme pour la période précédente, les cours sont annoncés dans les revues spécialisés, sous forme de petites annonces, les thèmes des enseignements offerts par les artistes étant finalement aussi variés que ceux des manuels. A partir de la fin des années 1820, par exemple, les deux domaines les plus en faveur, en particulier « pour les dames », sont, comme pour les manuels, les leçons de peinture de fleurs et les cours de perspective. On devine que la demande pour ces cours est très forte et il est fort regrettable qu'il n'y ait aucun moyen de connaître plus précisément le profil des personnes qui les suivent. Nous ne prendrons qu'un exemple : le peintre J.-P. Thénot, déjà évoqué à plusieurs reprises, annonce ainsi dans le *Journal des artistes* du 21 octobre 1827 (n°17, p.677) l'ouverture d'un cours de perspective les mercredi et samedi soir. Un mois plus tard, ce cours est complété par un autre, les lundi et jeudi à midi. Enfin, un troisième cours, « pour les dames » celui-là, est ouvert les lundi et jeudi à deux heures. Cette offre n'est toutefois pas suffisante pour faire face à la demande puisque le *Journal des artistes* du 16 décembre (n°25, p.806) annonce l'ouverture d'un second cours pour les dames, les mardi et vendredi à trois heures. En outre, dans son *Dictionnaire des artistes* paru en 1831, Charles Gabet précise que Thénot propose, tous les ans à la belle saison, un « cours de perspective pratique d'après nature » qui a lieu à la campagne. Aucune restriction particulière quant au sexe des participants n'est mentionnée. Dans le domaine de la perspective, justement, rappelons que c'est en 1827 que l'École des Beaux-Arts rend obligatoire le suivi des cours de perspective pour avoir le droit de participer aux concours internes : tout se passe donc comme si les aspirants artistes, des plus investi·e·s dans les leçons, pour qui l'art relève du projet professionnel, jusqu'aux plus dilettantes, se mettaient finalement au diapason des exigences académiques. La profusion des cours et manuels de perspective pourrait ainsi être vue comme le reflet de la puissance normative de l'Académie qui, comme le fait remarquer Alain Bonnet, passe par bien d'autres canaux que ceux de l'École des Beaux-Arts[476].

[476] Bonnet, *L'Enseignement des arts au XIXe, op. cit.*

II – 3. 4. Spécificités de l'apprentissage artistique des femmes

Après leur apprentissage du dessin à l'école d'arts appliqués de Mme Frère de Montizon, en pensionnat ou en maisons d'éducation, dans des cours particuliers ou dans des manuels, certaines jeunes filles franchissent une nouvelle étape dans l'approfondissement de leurs connaissances et s'inscrivent dans l'un de ces ateliers privés dont nous avons détaillé le fonctionnement[477]. Parallèlement à cet enseignement auprès d'un maître reconnu et dans la continuité des possibilités qui étaient offertes aux jeunes artistes des deux sexes dans les dernières décennies de l'Ancien Régime, ainsi que nous l'avons vu, les apprenti·e·s plasticien·ne·s, au début du XIXe siècle, peuvent suivre un certain nombre de cours pour apprendre à dessiner ou peindre d'après le modèle vivant – c'est-à-dire des cours remplaçant les séances de travail à l'École des Beaux-Arts, dont nous ne connaissons l'existence et le caractère mixte que grâce à une controverse qui se poursuit tout au long de l'année 1799.

a) Le modèle vivant : de l'héritage prérévolutionnaire au nu comme « mal nécessaire »

Le 25 pluviôse an VII (13 février 1799), le *Journal de Paris* – l'un des plus gros tirages de cette époque – publie un article de son critique d'art Charles Landon[478]. Apparemment intrigué par

---

477 Il est malheureusement impossible de connaître le nombre d'élèves des sections féminines à un moment donné, étant donné qu'à notre connaissance, aucun recensement des élèves (hommes ou femmes) n'a été effectué dans les ateliers privés qui en recevaient. De plus, sur la population des élèves des deux sexes, il est vraisemblable que tou·te·s ne devenaient pas des professionnel·le·s et des exposant·e·s régulièr·e·s au Salon : quelques un·e·s abandonnaient certainement le projet de se faire artiste en cours de formation pour prendre une autre profession ou (pour les femmes) se marier, d'autres n'avaient sans doute, dès le départ, aucune intention de se professionnaliser. Sans aucun moyen de connaître toute la population d'élèves d'un atelier donné à un moment précis, nous ne pouvons connaître la proportion des élèves qui se professionnalisent.

478 Le *Journal de Paris* est co-dirigé depuis 1795 par Olivier Corancez (son fondateur) et Pierre-Louis Roederer. Avec environ 3000 abonnés sous le Directoire, il bénéficie d'une « forte légitimité dans le monde de la presse » (Jean-Luc Chappey « Pierre-Louis Roederer et la presse sous le Directoire et le Consulat : l'opinion publique et les enjeux d'une politique éditoriale », *Annales historiques de la Révolution française,* 334, 2003, p.3). En 1796, Mme de Staël affirme d'ailleurs que ce journal exerce une « véritable dictature sur l'opinion publique » (*Ibid.*). Sur le parcours de Landon, voir *supra,* la note 229 p.353.

l'augmentation continue du nombre d'exposantes aux Salons, Landon, presque quinze ans après l'abbé de Fontenay, s'interroge à son tour sur les raisons de ce phénomène.

> « Quelle est la cause de cette prodigieuse fécondité ? Annonce-t-elle l'accroissement de l'art ; l'entraîne-t-elle insensiblement vers la décadence ?
> Si l'on compte un petit nombre de femmes, artistes, parmi les Anciens, est-ce parce que la grandeur de leur style, la sévérité de leur études, les fatigues inséparables d'une exécution vigoureuse et souvent colossale, en éloignaient naturellement un sexe faible et délicat ?
> Serait-ce parce que l'austérité des mœurs anciennes n'eût pas permis à des femmes, dont la modestie est le plus bel apanage, d'acquérir la pratique du dessin par les moyens qui leur sont familiers aujourd'hui ? Je veux dire les modèles vivants ; des hommes presque entièrement nus et trop légèrement voilés pour que l'aspect n'en soit pas contraire aux règles de la bienséance et de la pudeur.
> Le soin que nous prenons aujourd'hui de donner à toutes les parties de nos ouvrages ce fini précieux qu'il a fallu pousser presque à l'excès pour oublier la pratique vicieuse et négligée de la génération que nous venons de remplacer ; ce soin extrême, qui deviendra bientôt abusif si nous ne suivons une route moyenne, n'aurait-il pas donné à quelques tableaux modernes, même assez généralement estimés, ce caractère languissant et efféminé trop analogue aux sensations d'un sexe doux et sensible, dont les ouvrages auront toujours plus de finesse que de vigueur, plus de grâce que d'énergie ?
> Si la complexion physique et morale des femmes semble se refuser au style nerveux et élevé dans les Beaux-Arts, n'est-il pas plus d'un genre où elles pourraient égaler, surpasser même, des hommes qui s'y sont distingués ? Plusieurs d'entre elles en ont donné la preuve et je me ferais un devoir de les citer avec éloge, si je ne croyais pas devoir m'interdire tout hommage particulier.
> Quelque branche de l'art que les femmes se proposassent de faire fructifier, ne pourrait-on pas leur indiquer une conduite plus sûre que celle que la plupart suivent communément. Ne leur serait-il pas plus avantageux de se mettre immédiatement en action en s'aidant de moyens prompts et efficaces, que de sacrifier à d'inutiles et fastidieuses études le temps précieux de leur jeunesse ? (…)
> Aimables émules, ne vous alarmez pas. Si (…) je me permets de donner des conseils, je ne prendrai point le ton d'un aristarque orgueilleux. Comme vous, je cherche à m'instruire ; un même désir de gloire nous anime et je me tiendrai honoré des succès que plusieurs d'entre vous ont justement obtenus. Mais autant je dois éviter (…) de porter dans votre âme le découragement et les regrets, autant je dois vous parler le langage de la sincérité (…) non seulement à celles qui déjà se sont rendues recommandables par leurs talents, mais encore aux jeunes élèves qui pourraient s'être lancées témérairement dans une carrière dont elles n'ont pas aperçu toute l'étendue (…).
> Puissai-je être utile à quelques chefs de famille qui, plus jaloux d'ouvrir à leurs enfants la carrière des arts, qu'éclairés sur les moyens de les y conduire, prennent souvent pour un présage de talent, pour l'avant-coureur du génie, ce goût inné qui les porte à toute espèce d'imitation. Trompés par des résultats puérils que la tendresse paternelle et la complaisance indiscrète des amis ne manque jamais d'exagérer, ils engagent leurs enfants dans des études où la plupart rencontreront des amertumes au lieu de jouissances, des obstacles à leur fortune plutôt que les occasions de l'améliorer ; enfin, cette triste médiocrité de réputation moins désirable qu'une parfaite obscurité. »[479]

[479] *Journal de Paris,* n°145, 25 pluviôse an 7 [13 février 1799], p.639.

Constatant la rareté des artistes femmes dans l'histoire, Landon se demande si le nouveau style – le néoclassicisme davidien – promu au sein de l'École française pour sortir du rococo, n'était pas devenu, à force de précision et de fini, un art « efféminé », favorisant ainsi sa pratique par des femmes[480]. Comme Fontenay en 1785, il s'adresse d'abord aux parents des jeunes filles aspirant à une carrière artistique et leur recommande la prudence. La Révolution n'a apparemment pas entamé l'enthousiasme des pères pour l'instruction des filles non seulement dans les arts, mais en outre dans l'art le plus exigeant de tous : la peinture d'histoire. Les arguments de Landon, moins clairement moralisants que ceux de Fontenay (les plasticiennes ne sont plus ni déshonorées, ni « inmariables » chez Landon, comme elles l'étaient chez Fontenay), dénotent néanmoins un agacement certain face à cette mode qui pousse systématiquement les candidates à la profession d'artiste vers la peinture d'histoire alors qu'il serait sans doute (selon lui) plus indiqué de les orienter vers une autre branche de la peinture, voire vers un autre domaine que les arts. La suite de l'article paraît un mois plus tard et les incriminations de Landon se font plus directes et plus précises :

> « Si l'on cherche la cause du grand nombre de femmes artistes qui se font remarquer aujourd'hui, j'entends celles dont les ouvrages contribuent chaque année à l'ornement du Salon de peinture, il est naturel de la trouver dans le désir de gloire et dans la force de l'exemple. Une artiste, (…) la citoyenne Lebrun (…) devint, dès l'instant où ses travaux furent couronnés du plus brillant succès, un objet d'émulation pour les personnes de son sexe, et le talent gracieux et facile de cette femme célèbre, fit présumer à mille autres qu'il suffisait de se lancer dans la carrière des Beaux-Arts, pour y rencontrer les avantages de la gloire et de la fortune.
> (…) Dans l'étude des arts, où le travail de la main féconde l'imagination, la pratique devant toujours précéder la théorie, on voit avec regret de jeunes personnes peu avancées dans l'exercice de leur talent, fréquenter une salle publique d'anatomie, et se mêler imprudemment dans la foule des étudiants, pour qui seuls cette école semble destinée. J'ai toujours pensé que ce n'est que pour les hommes, que le gouvernement y a fait placer, comme objets d'instruction, des squelettes, des figures myologiques [*i.e. ce qu'on appelle les « écorchés »*], dont l'aspect est rebutant, et des tableaux anatomiques, qui, par leur exactitude et leur vérité, portent dans l'âme des impressions douloureuses, et ternissent infailliblement, si je puis m'exprimer ainsi, cette auréole de pudeur, dont la nature se plaît à orner le front des vierges timides. Moins assurées que quelques

[480] Affirmer que le néoclassicisme serait un style efféminé est audacieux à l'époque, car il s'agit (comme on l'a vu) d'un style généralement considéré comme beaucoup plus viril que le rococo contre lequel il s'est construit. Il nous semble bien que ce jugement de Landon doive être interprété moins comme une explication au niveau esthétique de la recrudescence du nombre de plasticiennes, que comme une assertion d'un critique d'art fidèle aux enseignements de David et désapprouvant les nouvelles directions – trop apprêtées à son goût – que certains de ses contemporains impriment alors à l'art national (sans doute pense-t-il à Girodet que l'on accuse alors de détourner les enseignements de David).

> femmes de nos jours, *Elisabeth Sirani* ni la *Rosa Alba*[481] n'eussent point assisté sans doute, même dans un cours particulier, aux dissections d'un cadavre humain, ni bravé sans nécessité l'horreur qu'inspirent des lambeaux de chairs fétides et corrompues.
> L'étude des fleurs et des plantes en général, (…) conviennent, sous tous les rapports, à un sexe délicat, modeste et paisible ; c'est au jardin national des plantes, au milieu des plus brillantes productions et de la collection la plus riche et la mieux ordonnée de l'univers que j'aimerais à fixer les observations d'une jeune artiste.
> (…) Cependant, je ne prétends pas qu'on doive borner à ce genre le talent des femmes qui manifestent le goût de la peinture. Celle à qui la nature aurait refusé cette finesse et cette légèreté qui font le charme d'une exécution précieuse, ou qu'un sentiment particulier porterait à préférer quelqu'autre partie de l'art, peut être dirigée avec avantage vers l'objet qui lui convient. »[482]

L'auteur évoque ici deux cours, mixtes et extrêmement courus à cette époque : le cours d'anatomie de Jean-Joseph Süe, professeur d'anatomie à l'École de l'Académie, qui avait ouvert son enseignement à toutes les personnes intéressées et le cours d'iconographie du Jardin des plantes, dont était chargé Gérard Van Spaendonck, seul peintre de fleurs à avoir été admis à l'Institut. Pour Landon, il est évident que le premier (« dont l'aspect est rebutant ») n'est pas recommandable aux jeunes filles, au contraire du deuxième qui, lui, est parfaitement adapté « à un sexe délicat, modeste et paisible ». Le ton de ce second article apparaît plus péremptoire : Landon semble prendre moins de précautions pour éviter que les jeunes plasticiennes ne se sentent directement attaquées (« Aimables émules, ne vous alarmez pas… », écrivait-il à l'inverse dans le premier). Surtout, le critique réhabilite les vieux arguments physiologiques du genre des genres : aux hommes, la peinture d'histoire, vigoureuse et exigeante ; aux femmes, la peinture de fleurs, délicate et précieuse - ce qui représente une évolution par rapport aux mises en garde de Fontenay pour qui la « nature féminine » interdisait la pratique même de l'art.

Comme dans la controverse de 1785, le texte de Landon suscite, semble-t-il, suffisamment de réactions pour que l'une d'elles soit publiée quelques semaines plus tard. La lettre choisie par le journal aurait été écrite par une certaine *Anna Cléophile* (un pseudonyme audacieux formé de deux racines grecques signifiant « l'amour de la gloire », allusion, sans aucun doute, au goût de la gloire mentionné par le peintre) ; celle-ci se présente comme une « artiste » (et non comme une « femme artiste », appellation que lui donnent les éditeurs du journal, lui refusant ainsi une pleine reconnaissance) :

---

[481] Elisabetta Sirani (1638-1665) est une peintre italienne et la « Rosa Alba » (rose blanche, en latin) est un jeu de mot sur le prénom de la pastelliste italienne Rosalba Carriera (1675-1757), célèbre dans toute l'Europe au milieu du XVIIIe siècle.

[482] *Journal de Paris,* 11 germinal an 7 [31 mars 1799] , p.844.

> « La rapidité des progrès que plusieurs jeunes artistes ont fait, depuis qu'ils suivent le cours d'anatomie pittoresque, établi au Louvre, a engagé des maris et des mères, *dont les mœurs sont très austères,* à faire connaître à leurs femmes et filles le précieux moyen d'instruction qu'ils n'avaient pas dû supposer n'exister uniquement que pour les hommes. Sans doute, le citoyen Landon n'a assisté à aucune séance de ce cours. Autrement, il ne se donnerait pas la peine de regretter des imprudences qui ne s'y sont point commises, et il serait très persuadé que jamais les femmes n'y ont été exposées à rien voir ni entendre qui put ternir (comme il le dit) cette auréole de pudeur dont la nature a orné leur front. Non moins timides et modestes que les Elisabeth Sirani, les Rosa Alba et les Lebrun, les artistes de nos jours cherchent seulement à aplanir, par l'étude de l'ostéologie et de la myologie *[i.e. l'étude de la musculature et de l'ossature du corps humain]*, des difficultés qui jusqu'alors leur semblaient insurmontables ; ces trois artistes célèbres eussent été les premières à apprécier l'utilité d'un cours si propre à perfectionner leurs ouvrages. Sans contredit, la peinture des fleurs convient, sous tous les rapports, à un sexe délicat : cependant la nature, en distribuant ses dons, a tellement varié les goûts et les dispositions de chacun, que celle qui imite le mieux une fleur, envie souvent l'heureux talent de pouvoir retracer un être chéri, où les différentes espèces de corps vivants qui animent le globe. Le véritable ami des arts, loin de restreindre les élans du génie, ne devrait-il pas chercher, au contraire, à en reculer les bornes ? Il fait, qu'en général, on exprime beaucoup mieux les effets lorsqu'on en connaît les causes, qu'on rend plus fidèlement la nature lorsqu'on la voit agir sous le voile dont elle se couvre, et que plus un peintre est instruit de l'anatomie, plus ce voile est transparent pour lui. Les femmes artistes, animées d'un zèle assez courageux pour suivre ce cours, méritent donc plutôt des encouragements que des sarcasmes, car la critique est aisée, mais l'art est difficile. Anna Cléophile, Artiste »[483]

Cette lettre témoigne de l'indéniable assurance qu'ont gagnée les plasticiennes dans la défense de leur droit à peindre – et à peindre le nu, en particulier – depuis le débat initié par le *Journal général de France* en 1785. Les arguments avancés par « Anna Cléophile » sont, en effet, plus proches du texte de Renou – qui prend alors vigoureusement parti pour le droit des femmes à peindre ce que bon leur semble, pour le bien de l'École nationale qui ne peut se passer de nouveaux talents – que de ceux de l'auteur de la première réponse, plus modérée, à l'article de Fontenay[484]. Il était alors quasiment inconcevable pour une femme (fût-elle artiste), comme nous l'avions montré, de soutenir publiquement l'idée qu'elle avait, autant qu'un homme, le droit et les capacités de travailler l'anatomie, et ce non seulement à partir de dessins ou de gravures, mais également à partir de l'étude de cadavres disséqués, voire directement de modèles vivants (comme c'était le cas dans le cours de Süe). Cette défense explicite de l'égalité des sexes en matière artistique était jusque-là l'apanage des hommes : en l'occurrence, Renou ou, un peu avant lui, Diderot. Quatorze ans plus tard, les plasticiennes n'ont manifestement plus besoin de leurs confrères pour revendiquer leur droit à peindre, dessiner ou sculpter le nu – c'est-à-dire l'histoire – et, au-delà, à

---

[483] *Journal de Paris,* n°218, 8 floréal an VII [27 avril 1799], p. 959. Il est possible qu'Anna Cléophile soit, en réalité, le pseudonyme d'un rédacteur du journal, soucieux de faire « rebondir » un débat qui, peut-on imaginer dans ce cas, intéresse beaucoup.

[484] Voir Partie I, II-4.2.

pratiquer l'art non en fonction de la morale ou des convenances, mais en fonction de leurs compétences et de leurs inclinations personnelles (« … la nature, en distribuant ses dons, a tellement varié les goûts et les dispositions de chacun… »). La lettre est, certes, publiée sous pseudonyme, mais elle l'est dans un journal extrêmement sérieux, au lectorat nombreux et les éditeurs du journal n'hésitent pas à rendre public un texte où les arguments de « leur » critique y sont tournés en ridicule (« …les Elisabeth Sirani, les Rosa Alba et les Lebrun (…) eussent été les premières à apprécier l'utilité d'un cours si propre à perfectionner leurs ouvrages… »). « Anna Cléophile » va d'ailleurs jusqu'à mettre en doute la qualité d'« ami des arts » de celui qui serait prêt à empêcher des artistes de cultiver leur vocation, au risque de tuer dans l'œuf des œuvres et des carrières susceptibles d'enrichir une École française dont chacun (et Landon le premier) s'accorde à dire qu'elle ne peut guère se permettre de refuser de nouveaux talents. Un dernier aspect frappant ressort de la courte lettre d' « Anna Cléophile » : c'est la conscience d'appartenir à une génération de plasticiennes ayant bénéficié de conditions inédites pour la pratique des beaux-arts (« Non moins timides et modestes que les Elisabeth Sirani, les Rosa Alba et les Lebrun, *les artistes de nos jours* cherchent seulement à aplanir, par l'étude de l'ostéologie et de la myologie, des difficultés *qui jusqu'alors leur semblaient insurmontables*… »).

Le mois suivant, Landon publie une longue et violente réponse à Anna Cléophile :

> « A Dieu ne plaise que je veuille entamer une dispute littéraire avec une femme, une femme artiste. A ce double titre, elle me désarmerait toujours. Je dirai plus : elle est en droit d'inspirer un intérêt particulier car, sans avoir l'avantage de connaître la citoyenne Anna Cléophile, je puis la supposer très jeune, jolie et non moins aimable : très jeune parce que son nom n'est point encore connu dans les arts ; jolie parce que le talent embellit les femmes qu'il supplée aux grâces extérieures, ou qu'il ajoute un nouvel éclat à la beauté ; aimable, parce qu'il les rend toujours intéressantes.
> Ce ne peut être qu'une très haute idée de son art, idée que l'expérience n'a point encore mûrie, un désir immodéré de s'instruire qui a besoin d'être réprimé plutôt que stimulé, peut-être même un léger mouvement d'amour-propre, bien pardonnable à une jeune artiste, qui a pu porter mon adversaire à soupçonner la pureté de mes intentions, à blâmer une opinion raisonnable et fondé sur les meilleurs principes. (…)
> J'observerai à ma chère camarade que, probablement elle a lu avec précipitation les deux articles qu'elle a essayé de réfuter ; car j'ai dit précisément le contraire de ce dont elle m'accuse. Loin de restreindre le talent des femmes à l'étude des fleurs, qui semble en effet convenir spécialement à un sexe modeste et délicat, j'ai dit très positivement que, bien dirigées dans leurs travaux, elles peuvent non seulement réussir dans plus d'un autre genre, mais encore y égaler, y surpasser les hommes qui s'y sont distingués ; (…) mais que l'abus (j'ai dit seulement l'abus) des modèles vivants et nus, ainsi que des prétendues études anatomiques, est un obstacle à la rapidité de leurs progrès.
> J'ai dit aussi que l'étude de la myologie, d'après un cadavre, devrait être interdite aux (…) très jeunes élèves de l'un et l'autre sexe (…). N'existe-t-il pas un nombre suffisant de figures anatomiques, soit en gravures, soit en relief (…) ? Je suis loin de méconnaître le zèle et les soins du Citoyen Süe, (…) mais il n'en est pas moins vrai que les recherches particulières que l'on peut faire sur un corps humain disséqué, ne procurent un avantage sensible, qu'aux artistes consommés dans cette science. Pour tout autre, cet étalage est pure et inutile affectation. Enfin, je le répète, il n'est rien de

> plus révoltant, rien de plus capable d'émousser cette douce sensibilité, qui fait le charme le plus précieux des femmes, que l'habitude de contempler froidement un cadavre horriblement mutilé, qui n'offre dans toutes ses parties, que l'image fétide et sanglante de la destruction.
> *Si j'eusse assisté aux séances du cours anatomique, je ne me donnerais pas la peine de regretter des imprudences qui ne s'y sont point commises.* J'avoue que, faute d'entendre le sens de cette phrase, je me trouve dans l'impossibilité d'y répondre : je passe condamnation sur ce point.
> (…) Plusieurs artistes m'ont reproché d'avoir relevé trop faiblement quelques abus importants et pour les arts et pour les mœurs. Que dois-je conclure de ces reproches contradictoires ? Que probablement je n'ai mérité ni les uns ni les autres. Landon, peintre, pensionnaire de l'École des Arts, en Italie. »[485]

Cette fois-ci, le texte de Landon (qui, pour la première fois, signe en indiquant tous ses titres) est agressif, marqué d'un mélange de galanterie et de paternalisme, les deux premiers paragraphes donnant le ton. Pourtant, si l'on considère le fond des arguments du peintre-critique, on s'aperçoit que le propos est finalement moins violent que le style de la réponse ne le suggère. Il clarifie en effet, en les atténuant, à la fois sa position sur l'assignation des femmes aux genres secondaires (« …bien dirigées dans leurs travaux, elles peuvent non seulement réussir dans plus d'un autre genre, mais encore y égaler, y surpasser les hommes qui s'y sont distingués… ») et sa réticence à les voir suivre les cours d'anatomie («…l'étude de la myologie, d'après un cadavre, devrait être interdite aux (…) très jeunes élèves de l'un et l'autre sexe… »), même s'il maintient que, selon lui, la pudeur des jeunes filles pâtit davantage de la vision des corps dépecés que celle des jeunes garçons. C'est pourquoi nous nous éloignons de l'interprétation de Margaret Oppenheimer qui compare les articles de Landon à la fameuse brochure que Sylvain Maréchal publie peu après autour de son *Projet d'une loi portant défense d'apprendre à lire aux femmes*[486]. S'ils témoignent de la persistance d'un discours général d'infériorisation des femmes que l'on peut qualifier sinon de « normal », du moins de traditionnel et d'attendu dans une société structurée par la hiérarchie entre les sexes, la controverse de 1799 révèle toutefois l'existence de « marges de manœuvre » non négligeables pour les femmes dans le monde de l'art : non seulement, à aucun moment n'est remis en cause leur droit à être artistes puisque le débat porte seulement sur leur légitimité à pratiquer certains genres plutôt que d'autres, mais la publication de la réponse d'Anna

---

[485] *Journal de Paris*, n° 230, 20 floréal an VII [9 mai 1799], pp.1011-12.

[486] M. A. Oppenheimer, « 'The Charming Spectacle of a Cadaver' : Anatomical and Life Study by Women Artists in Paris, 1775-1815 », *Nineteenth-Century Art Worldwide,* vol. 6, n°1, Spring 2007, art. en ligne : http://www.19thc-artworldwide.org/spring_07/articles/oppe.shtml. Sur ce projet de loi fictif, voir Geneviève Fraisse, *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France,* Paris, Gallimard, 1995. Notons que la réponse la plus radicale apportée à Maréchal est alors le fait d'Albertine Clément-Hémery, peintre et bientôt journaliste, ancienne élève de l'atelier de Regnault.

Cléophile montre, en outre, que l'affirmation selon laquelle des jeunes filles doivent suivre des cours d'anatomie pour pouvoir cultiver des talents qui seront potentiellement utiles à l'École française, loin d'être scandaleuse, peut finalement même l'objet d'une publication dans l'un des journaux les plus diffusés de cette époque.

Or, ces marges de manœuvre ne sont pas uniquement d'ordre discursif. On le constate au Salon, puisque, comme on l'a vu, le nouveau mode d'organisation du monde de l'art ne remet pas en cause le libre accès à l'exposition pour les artistes jugés dignes par le jury d'y montrer leurs œuvres. On le voit également dans les décisions prises par l'administration sur la question qui fait, justement, l'objet du débat initié par Landon dans le *Journal de Paris* : l'accès des femmes aux cours d'anatomie. La même année, en effet, un représentant de la préfecture de Seine-et-Oise, confronté aux demandes de quelques plasticiennes, écrit au ministre de l'Intérieur pour demander s'il faut autoriser les femmes à assister aux cours d'ostéologie et de myologie qui ont lieu à Versailles[487]. Pour obtenir la réponse la mieux informée possible, le ministère sollicite un « expert » en formation artistique, en l'occurrence le « surintendant des Écoles nationales de peinture et de sculpture » qui se trouve alors être l'ancien secrétaire de l'Académie royale de peinture et de sculpture : Antoine Renou. Par le hasard de l'évolution des trajectoires, Renou, qui avait pris la plume près de quinze ans auparavant pour défendre le droit des femmes à étudier le nu, est donc sollicité sur le même sujet et, dans la logique des arguments qu'il avait avancés dans le passé, sa réponse est positive. Suivant le conseil de Renou, qui assure ne viser que le bien de l'École nationale, le ministère autorise donc officiellement les femmes à suivre ces enseignements[488].

---

[487] Lettre du 3 Frimaire an VIII [24 novembre 1799], conservée aux Archives Nationales et citée in M. A. Oppenheimer, *Women artists in Paris 1789–1814*, PhD diss., New York, New York University, 1996, p. 50.

[488] Lettres du 15 Frimaire et du 14 Nivôse an VIII [6 décembre 1799 et 4 janvier 1800], *Ibid.* La correspondance d'une certaine Émilie Flotte avec les services du ministère de l'Intérieur, en 1803, dans laquelle elle explique qu'elle fut élève deux ans de l'École du modèle vivant de Versailles, confirme que la décision d'ouvrir ces cours aux femmes a bien été suivie d'effet (cf. lettre d'Émilie Flotte au ministère de l'Intérieur, 25 Prairial an II [14 juin 1803], conservée aux Archives nationales, citée par Oppenheimer, *Ibid.*). Il est difficile, néanmoins de savoir si ces enseignements d'anatomie restent ouverts aux artistes femmes par la suite. Pendant la Restauration, Oppenheimer (« The Charming Spectacle of a *Cadaver»,, art. cit.) mentionne* une lithographie de Jean-Henri Marlet ainsi qu'une caricature de Langlumé, datant du début des années 1820 et représentant un atelier mixte **[Ill. 90]**. Il nous semble, en réalité, que ces cours n'existent plus, ni pour les hommes, ni pour les femmes au moment où ces lithographies sont produites. A ce moment, en effet, le nu est tombé en désuétude avec la peinture d'histoire antique, et les académies sont de plus en plus ressenties comme des exercices fastidieux et inutiles par les jeunes peintres à partir de la fin des années 1820. Il est donc probable que les femmes n'aient plus accès aux cours d'anatomie et à l'enseignement du nu, mais il convient de ne pas y voir qu'un effet de la rigidification des normes sexuées. L'évolution des goûts picturaux entre alors

Enfin, comme en 1785, la résonance de la controverse du *Journal de Paris* est telle que la question est reprise dans d'autres journaux. Ainsi, on a sans doute tant parlé de la polémique autour de la question des artistes femmes que celle-ci devient, dès l'été, la trame de plaisanteries que, sans doute, toute personne ayant un minimum d'intérêt pour l'actualité artistique est en mesure de saisir. Fin juillet 1799 en effet, le *Journal des Arts, de Littérature et de Commerce* lance son premier numéro et, en ouverture de celui-ci, les éditeurs choisissent de placer une fausse lettre de lecteur, conçue, sur un mode parodique, comme un nouveau rebondissement du débat commencé au début de l'année[489] :

> « Au citoyen Landon, peintre, auteur de plusieurs articles sur les femmes artistes, insérés dans le Journal de Paris,
> Au nom de Dieu, Citoyen, laissez en paix ces pauvres femmes artistes, qu'il vous a plu de critiquer, je ne sais pourquoi, et que vous voudriez faire renoncer à leur talent. Qu'en est-il résulté ? Vous avez fait tourner la tête à ma fille; mais expliquons-nous: ce n'est pas comme vous pourriez l'entendre.
> Ma fille s'était destinée au grand genre de la peinture, et n'aurait pas donné vingt-cinq centimes du plus beau tableau de *Téniers* ou de *Van Huysum*, elle ne rêvait que batailles, plafonds, grandes ordonnances; sa chambre était remplie de statues écorchées, de têtes de morts et d'ossements plus dégoûtants les uns que les autres. Toutes les fois que j'en ouvrais la porte , un maudit squelette qui y était accroché faisait craquer sa carcasse de la manière la plus effroyable; et c'est au milieu de ces objets que ma fille s'enfermait tous les matins, avec un grand estaffier de modèle, modèle vivant qu'elle ne cessait de peindre et repeindre, de la tête aux pieds. Cela ne me convenait pas trop, je l'avoue; mais ma fille m'ayant observé que des citoyennes artistes en usaient ainsi, et que, d'ailleurs, c'était la chose la plus utile et la plus innocente, je m'étais mis à la raison. Bref, ma fille allait commencer un tableau d'histoire, de 30 mètres [et] 45 centimètres de largeur (la guerre des dieux anciens et modernes, sujet très moral et très philosophique). J'avais pour l'exécution dudit tableau, pris, à bail amphitéotique, une ci-devant église ; et comme le local était encore trop petit, je venais de faire abattre le mur de la sacristie. Ne voilà-t-il pas que vous vous avisez d'écrire, dans le Journal de Paris, que les femmes ne doivent point étudier la peinture de la même manière que les hommes; que le genre gracieux, ou le paysage, ou le portrait, ou les fleurs conviennent mieux à la délicatesse de leurs organes; de plus vous vous permettez de trouver mauvais qu'elles dessinent d'après des hommes nus, et qu'elles s'amusent à voir disséquer des cadavres, etc. etc. Ma fille qui, soit dit entre nous, a le cerveau un peu faible, et de temps en temps un grain de folie, ce qui dénote, comme vous le savez, une vocation déterminée pour l'état d'artiste, ma fille, dis-je, s'est sentie frappée comme d'un coup de foudre, et a renoncé *subito* au grand genre pour s'adonner à celui

---

largement en jeu : l'antique étant passé de mode, on peint moins de nu et, comme si l'œil se « déshabituait » du nu en même temps que les mœurs sont plus étroitement contrôlées, à l'issue de la Révolution, on l'accepte désormais d'autant moins sous le pinceau des femmes.

[489] Parmi les critiques d'art qui écrivent pour le nouveau *Journal des arts, de littérature et de commerce*, on retrouve Charles-Paul Landon (D. Massonaud, *Le nu moderne au Salon (1799-1853),Revue de presse,* Paris, Ellug, 2005, p.18) qui, du coup, n'est peut-être pas étranger au choix éditorial du premier numéro.

des fleurs. Mais hélas! c'est bien une autre manie , l'amour des fleurs est devenu une véritable frénésie, le premier acte de sa conversion a été de se débaptiser: sa marraine, l'une des plus grosses bouchères de la rue Jacques l'avait nommée *Judith ;* eh bien! la filleule a quitté ce nom pour celui de *Rose.* Lorsqu'elle entreprit l'étude de l'anatomie, elle me força d'aller demeurer rue du sépulcre; elle vient de m'en faire déménager pour habiter la rue du Jardinet. Elle a couvert les murs de son atelier d'une tenture en fleurs, brisé toutes *ses bosses* , et renvoyé à un chirurgien qu'elle était sur le point d'épouser, le squelette et la tête de mort dont il lui avait fait cadeau ; c'étaient les bijoux de noces. L'esculape a été remplacé par un jeune apothicaire qui lui donne de fréquentes leçons de botanique: on eût préféré un jardinier fleuriste ; mais il ne s'en est pas présenté. Les tables, les cheminées, les fenêtres, les fauteuils, tous les meubles, chez moi, sont couverts de pots de fleurs dont l'entretien me coûte cinq ou six francs, deux fois par décade. *Rose* n'a plus d'autre promenade que la rue aux Fers ou le quai de la Ferraille. Ses robes, ses châles, ses fichus, ses bonnets étaient de couleurs unies ; on vient d'envoyer le tout à la manufacture de Jouy pour y imprimer des dessins courants.
Ce n'est pas tout : tant que ma fille était une *Judith* , on la vit grasse, vermeille et potelée ; devenue *Rose*, elle a perdu sa fraîcheur ; elle est d'une sécheresse à faire trembler , et cela n'est pas étonnant ; elle a adopté le régime des anachorètes; c'est vous dire qu'elle a renoncé à l'usage de la viande pour celui des végétaux ! Autrefois, quand on nous servait un morceau de boeuf, ou un dindon, elle me demandait gravement une portion du sacro-lombaire ou du mastoïde, ou du fascia-lata, ou le sternum, ou du coccyx, j'étais au courant de tous ces termes scientifiques. Aujourd'hui, c'est toute autre chose : depuis qu'elle a proscrit l'anatomie, la vue seule d'une fricassée lui fait bondir le cœur. Il ne lui faut que des racines de *tragopogon*, ou le calice épineux du *cinara* , etc., et elle me prouve, le livre à la main, que cela veut dire des salsifis et des artichauts. Je n'entends parler que de pistils, d'étamines, cotiledon, ombelles, nectaires, siliques, pétales, stygmates ; et les mots du dictionnaire de botanique ont chassé tous les termes baroques qui désignent les différentes parties du corps humain.
Si ma pauvre femme, dont Dieu veuille avoir l'âme, était encore de ce monde , elle aurait appris à Judith à coudre, à broder, à raccommoder mes chemises: mais vous savez ce que c'est qu'une fille abandonnée à la surveillance paternelle. Hélas! je n'ai pu faire de la mienne qu'une artiste.
Vous concevez, Citoyen, combien toutes ses folies m'ont causé de chagrin et occasionné de dépenses inutiles. J'aurais lieu d'espérer que celle-ci sera la dernière, si vous vouliez m'adresser, par la voie de ce Journal consacré aux arts, quelqu'article qui pût remettre dans le droit sens les idées de ma Rose, puisque Rose il y a. C'est à cette considération seulement que je vous pardonnerai le mal que vous lui avez fait.
Votre affectionné concitoyen, LEDOUX. »[490]

Le thème étant, semble-t-il, toujours aussi « vendeur », le même procédé humoristique est employé dans le n°4 du *Journal.* On devine que son succès provient de l'exploitation de deux ressorts comiques traditionnels, ici associés : la grivoiserie des « femmes voyeurs » d'une part, et le ridicule des « femmes savantes » d'autre part[491]. Enfin, même si le basculement de la mode de la

[490] *Journal des arts, de littérature et de commerce,* n°1, 5 thermidor an VII [23 juillet 1799], pp. 2-3.

[491] La nouvelle « réponse au citoyen Landon qui prétend que les femmes ne doivent point étudier la peinture de la même manière que les hommes » est censée, cette fois, avoir été écrite par un certain Le Beau, un modèle que le chômage menace si les femmes abandonnent la peinture d'histoire : « J'ai depuis longtemps, citoyen, quelque chose qui me pèse sur le cœur, et je n'y saurais plus tenir. Voici ce dont il s'agit : je suis, comme tout le monde le sait, modèle de profession pour les peintres et les sculpteurs, et je sers habituellement dans plusieurs académies et ateliers

peinture d'histoire vers la peinture de fleurs, décrit dans cette lettre fictive, est une réalité que l'on constate au Salon et sur laquelle nous reviendrons un peu plus loin, il n'est évidemment question ni de considérer ce texte ou celui de Landon comme un reflet de la réalité, ni d'y voir l'expression d'un « air du temps » essentiellement misogyne comme le pense Margaret Oppenheimer, par exemple[492]. En effet, si ces textes tournent en dérision les plasticiennes qui peignent le nu, ils n'en confirment pas moins qu'au tout début du XIXe siècle, un certain nombre de jeunes femmes bénéficient, comme avant la Révolution, d'une sorte d'« angle mort » dans l'articulation des représentations normatives propres au genre (une femme honorable ne peut peindre le nu) et celles qui sont propres à l'art (un peintre compétent connaît l'anatomie). Comme il n'est pas pensable d'interdire la pratique de l'art aux femmes (d'une part parce que le dessin, comme tous les talents d'agrément, fait pleinement partie de l'éducation des jeunes filles des classes privilégiées, et d'autre part parce qu'il est moralement et matériellement impossible d'ôter aux femmes ce moyen d'échapper à l'indigence – sans compter que plusieurs d'entre elles ont atteint un niveau de consécration assez important pour disqualifier l'argument de l'impossibilité physiologique pour elles de pratiquer les beaux-arts), il devient difficile de leur interdire d'étudier l'anatomie, sauf à les contraindre explicitement à rester dans la médiocrité, ce que proscrit la logique de préservation du niveau de l'École nationale. Autrement dit, si une femme peut être artiste et que pour être artiste, il faut étudier le nu, alors une femme peut étudier le nu – c'est la logique d' « Anna Cléophile » et même, si l'on suit attentivement son raisonnement, celle de Landon. En ce début de XIXe siècle, il semble donc à peu près admis – au sens où de telles pratiques ne constituent pas un stigmate social[493] – que des femmes étudient l'art et, dans ce but,

---

particuliers de femmes artistes ; mais depuis quelques temps, les peintres n'emploient guère de modèles, soit qu'ils manquent d'ouvrage, soit qu'ils trouvent plus commode et plus économique de travailler d'imagination. Il ne me reste donc plus de ressource que dans les académies de femmes ; et si l'on vous en croyait, on les aurait bientôt supprimées. Que deviendrais-je alors ? (…) N'est-il pas agréable de trouver tous les matins, un bon déjeuner, de passer l'hiver auprès d'un bon poêle, et toujours vêtu comme un petit Saint-Jean, ce qui est fort commode pendant l'été, tantôt en tête-à-tête, tantôt entouré d'un troupeau de jeunes citoyennes, parmi lesquelles il y en a ma foi de bien gentilles ? Leurs jolies mines et leur petit babil me désennuient pendant tout le temps que je reste là, les bras croisés, sans remuer non plus qu'un mannequin ; ajoutez à cela, les compliments que je reçois tant que dure la séance : *le beau trapèze ! Les beaux deltoïdes ! Admirez donc, ma bonne amie, le grand dorsal ! Les jolies clavicules ! Quelle vigueur de muscles ! Quelle fraîcheur de teinte ! etc.*(…) Il me vient une idée, citoyen ; ne pourriez-vous pas, en même temps que vous engagez les femmes à se servir rarement du modèle nu, inviter les hommes à le consulter plus souvent ?... » (*Journal des arts, de littérature et de commerce,* n°4, 20 thermidor an VII [7 août 1799], pp.13-14). Dans la même veine, on peut citer cette caricature de Langlumé, datée des environs de 1820 : **Ill. 86**.

[492] Oppenheimer, « The Charming Spectacle of a Cadaver », *art. cit.*

[493] E. Goffman, *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Éditions de Minuit, Paris, 1975 (1963)

apprennent l'anatomie et ce, au nom de l'art lui-même dont la valeur symbolique est alors trop élevée pour que l'on se permette de ne le pratiquer qu'à moitié[494]. Dès lors, pour ces artistes, la formation au nu peut se faire « naturellement », ainsi que l'explique Renou en 1785. Il est même possible qu'elle devienne alors une forme de snobisme, une surenchère dans l'actualisation d'une vocation artistique, comme le laisse penser Landon.

En revanche, pour celles chez qui, pour des raisons généralement liées à leur origine sociale, la normativité de genre est particulièrement forte au point d'entrer en conflit avec les exigences de la pratique de l'art, les tensions provoquées par la nécessité de concilier ce qui est vécu comme inconciliable – le respect des convenances en matière de comportement sexué et l'excellence en matière artistique – peuvent être extrêmement violentes. La correspondance d'Amélie Romilly, jeune Suissesse venue parfaire sa formation artistique à Paris, en constitue un exemple frappant.

Amélie Romilly (1788 –1875) :
Une Genevoise à Paris

Incitée par la mort prématurée de son père – graveur-horloger de son état – à se former aux arts appliqués, Romilly suit les cours de l'École publique de dessin de Genève, dirigée par Firmin Massot, qui l'accueille dans son atelier à partir de 1804. Dès 1807, elle et sa sœur - Jeanne Françoise Romilly (1786-1856), qui épouse en 1811 le cousin germain de Firmin Massot- subviennent aux besoins de leur mère, grâce à la vente de leurs premiers portraits au pastel, mais on recommande à la cadette de partir quelques temps à Paris pour approfondir ses connaissances à la fois techniques et théoriques en peinture, et notamment (peut-on supposer) en peinture d'histoire – un complément de formation qu'elle pourra, de retour à Genève, monnayer en augmentant le tarif de ses toiles.

En 1813, Romilly, « munie de nombreuses lettres de recommandations et introductions diverses qui lui permettront d'être reçue dans la bonne société parisienne comme dans les familles genevoises »[495], se rend donc en France avec sa mère. Grâce à François-Gédéon Reverdin (1772-1828), un élève de David, né à Genève, qui lui sert de guide au Louvre, et surtout grâce aux liens qu'elle noue avec le comédien François Talma auquel elle avait été recommandée par le paysagiste Adam Töpffer (ami et voisin de Firmin Massot), Romilly rencontre le baron François Gérard qui, à son tour, l'introduit dans les cercles mondains de la capitale.

Comme on l'apprend dans sa correspondance, Romilly ne parvient pas à se résoudre à entrer dans un atelier où elle pourrait travailler d'après le modèle vivant. Elle parfait cependant la technique de la lithographie et réalise de nombreux portraits qui contribuent à la faire connaître à Paris. Sa réputation désormais bien ancrée à Genève, elle épouse, en 1821, un pasteur, professeur de théologie de dix ans plus

[494] C'est d'ailleurs justement sur cette soumission des femmes à la prégnance des exigences de la pratique artistique sur toute autre considération, que repose leur légitimité dans le monde de l'art. En revanche, lorsque la valeur symbolique du statut d'artiste ne compense plus assez les libertés prises avec les normes sexuées de comportement, être une femme devient alors effectivement incompatible avec une pratique « réelle » de l'art, ce qui disqualifie d'emblée les plasticiennes. Ce basculement axiologique se produit vers le milieu du XIXe siècle, comme nous le verrons.

[495] V. Louzier-Gentaz « François-Joseph Talma et Amélie Munier-Romilly : une amitié d'artistes entre Genève et Paris (1812-1826) », *Les Cahiers d'histoire de l'art,* n°5, 2007, p.86

jeune qu'elle, David-François Munier[496]. Elle continue à se rendre régulièrement à Paris (1823, 1825, 1834 et 1850). En 1836, Amélie Munier-Romilly fait un séjour à Londres, où elle prend des leçons d'aquarelle – une technique particulièrement à la mode venue, justement, d'Angleterre – auprès de l'un de ses plus grands spécialistes. On évalue à près de 5000 le nombre de ses portraits, à l'huile et au pastel, qui sont majoritairement conservés dans des collections privées éparpillées à travers l'Europe[497].

A son arrivée à Paris, en 1813, Amélie Romilly commence à travailler au Louvre, en dessinant « d'après la bosse » comme en atelier, les statues fournissant une alternative utile pour l'apprentissage de l'anatomie et le dessin du corps nu. Rappelons que le Muséum d'avant 1815 contient encore les centaines de statues antiques rapportées d'Italie par les armées révolutionnaires. Romilly n'est cependant pas libre de dessiner ce qu'elle veut, entravée par les scrupules de sa mère qui la chaperonne :

> « …et encore est-elle [*sa mère*] dans l'angoisse lorsqu'il passe des messieurs, ce qui arrive sans cesse, je voudrais faire des études de femmes presque nues, mais je ne peux l'y déterminer… Et moi je suis au supplice de voir que je manque mon but. Que je me traîne sur une grande route, lorsque je pourrais courir. »[498]

La contrainte, extérieure, est apparemment difficile à supporter pour la dessinatrice, la mère de l'artiste, étrangère au monde de l'art, tenant ici son rôle de gardienne des bonnes mœurs, tout déplacé soit-il dans ce contexte strictement « professionnel ». Le cas de conscience de Romilly se pose néanmoins parce qu'elle se trouve elle-même confrontée à ses propres scrupules moraux et aux limites qu'elle semble s'être données. En effet, Romilly est venue à Paris pour profiter de l'offre pédagogique de la capitale française et se former à la peinture d'histoire : elle doit donc choisir un atelier où s'inscrire et hésite un temps entre celui de David, celui de Regnault et celui de P.-N. Guérin[499]. Elle finit toutefois par renoncer complètement à cette idée, éprouvant, semble-t-il, un terrible cas de conscience dont elle fait part à son maître, anticipant les reproches que celui-ci ne manquera sans doute pas de lui faire :

---

[496] R. Töpffer *Correspondance complète,* éd. Jacques Drouin, vol.2, Droz, Genève, 2002, p.19. Töpffer nous apprend ainsi, dans une lettre du 4 janvier 1821, que le père de David Munier « ne se sent pas de joie du mariage de son fils avec une 10e muse », faisant ici référence au fait que la peinture n'a pas de muse attitrée parmi les neuf de la mythologie (*Ibid.,* p.18).

[497] Louzier-Gentaz*,* « François-Joseph Talma et Amélie Munier-Romilly », *art. cit.*, pp. 84-93

[498] Lettre conservée à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève (Ms.fr. 3210, Papiers Munier), citée par M. Oppenheimer, *Women artists in Paris 1789–1814*, PhD diss., New York, New York University, 1996*,* p.34.

[499] Il s'agit du second indice qui, selon nous, confirme l'existence d'un atelier féminin tenu par Guérin, ainsi que nous en avancions l'hypothèse plus haut (pp.411-412), à propos du dîner de « femmes artistes » tourné en dérision par le *Journal des arts, de littérature et de commerce.*

> « Je ne puis aller dans un atelier parce que dans tous il y a modèle d'homme et de femme et je vous avoue que je pourrais jamais prendre sur moi de dessiner ainsi, et de perdre le droit de rougir, car lorsqu'une femme à fait des hommes nus de quelle décence et de quelle pudeur peut-elle se glorifier, il faut tâcher, tout en apprenant, de ne pas perdre de vue la destination d'une femme ; v*ous devez trouver mon raisonnement bien ridicule pour une artiste qui ne doit voir dans tout cela que son art, ses succès, et sa gloire.* Mais réfléchissez bien : des hommes nus, des femmes nues, et en présence d'autres hommes et d'autres femmes, et puis voyez-vous les femmes qui vont dans ces ateliers ne sont pas regardées comme les autres, et je ne vais pas me mettre dans leur cas. »[500]

On ne possède malheureusement aucune donnée précise sur la présence des femmes à ces cours d'après le modèle vivant, sur leur nombre, leur identité, etc. Surtout Romilly sous-entend, dans sa lettre, que ces cours seraient mixtes – raison pour laquelle, selon elle, les jeunes femmes qui les suivent « ne sont pas regardées comme les autres ». Elle explique en outre, dans une autre lettre, que certaines femmes, soucieuses d'éviter le scandale de la mixité, louent des modèles – hommes ou femmes, vêtus ou non – pour elles seules, afin de travailler sans risque pour leur réputation[501]. Ainsi non seulement les cours de dessin ou de peinture d'après le modèle vivant des grands ateliers parisiens seraient mixtes sous l'Empire (à la différence, donc, de ce qui se passait auparavant dans ce domaine dans la majeure partie des cas, comme on l'a vu), mais il serait, en plus, moins scandaleux, à cette époque, pour une artiste de faire poser des modèles chez elle, que dans ces espaces collectifs et forcément mixtes – on ne sait pas vraiment, d'ailleurs, si ces locations de modèles par les élèves plasticiennes se faisaient individuellement (ce qui implique de disposer d'un revenu conséquent) ou collectivement, à la manière des « ateliers autogérés »[502]. En fait, les allégations de la Suissesse sont si surprenantes qu'on peut se demander si, jeune peintre aux mœurs strictes, probablement impressionnée par ce qu'elle découvre à Paris, elle n'aurait pas été amenée à accorder trop d'importance à quelques bruits « croustillants » circulant alors peut-être dans les salons, ou à généraliser sans raison un cas isolé qui lui aurait été rapporté[503]. Plusieurs indices nous amènent en effet à douter de l'exactitude des propos de Romilly quant à la mixité des enseignements « d'après le modèle » dans les ateliers parisiens de cette époque. Rares sont, il est vrai, les témoignages à ce sujet, mais rien ne laisse penser que les jeunes plasticiennes seraient alors des objets de scandale, ainsi qu'en témoignent les critiques, généralement

---

[500] Lettre conservée à la Bibliothèque publique et universitaire de Genève (Ms.fr. 3210, Papiers Munier), citée par Oppenheimer, *Women artists in Paris 1789–1814, op. cit.,* pp.45-46 (nous soulignons).

[501] *Ibid.*

[502] Cf. Encadré pp. 403-404.

[503] A l'époque du séjour de Romilly à Paris, une artiste pourrait avoir fait appel à des modèles masculins ou féminins : il s'agit d'Angélique Mongez, qui expose régulièrement sous l'Empire des toiles d'histoire antique très « davidiennes », où abondent les figures nues.

respectueuses, des œuvres exposées par des femmes au Salon ou l'investissement des familles dans l'éducation et la carrière artistiques de leurs filles – notamment originaires de province. Des possibilités de travail individuel offertes par le Louvre (copies, dessins d'après les antiques…) jusqu'aux sections féminines des grands ateliers des académiciens, en passant par les cours spécialisés (anatomie, perspective, « iconographie naturelle », etc.) dont quelques uns sont effectivement mixtes (mais nullement obligatoires pour un·e aspirant·e artiste, contrairement aux leçons dans un atelier), l'offre parisienne en matière d'enseignement aux beaux-arts est, pour les femmes encore plus que pour les hommes, sans commune mesure avec ce qui est proposé en province[504]. Pour la peintre lyonnaise, contemporaine d'Amélie Romilly, Antoinette Petit-Jean, née Trimolet (1795-1831) qui a été formée au dessin par son père, lui-même dessinateur ornemaniste, l'origine du manque d'opportunités pour les femmes qui désirent apprendre l'art, en province, est avant tout à rechercher du côté d'une austérité de mœurs qui tranche avec celles de la capitale.

> « [D]es études d'après les plâtres moulés sur l'antique et des bustes d'après nature, étaient tout ce que pouvait permettre la rigide bienséance de province à un sexe dont la pudeur est la première vertu. »[505]

Le contrôle social de l'éducation et du comportement des femmes semble, en effet, beaucoup plus pesant en province qu'à Paris, ce qui restreint encore les possibilités de formation artistique déjà extrêmement réduites en raison de l'absence d'un équivalent du Muséum, par exemple. C'est pourquoi les aspirantes artistes provinciales « montent » à la capitale, comme leurs collègues masculins, pour y achever leur apprentissage dans l'atelier de tel ou tel peintre renommé, avec de plus, le soutien de leur famille et des autorités locales (on y reviendra).

Un autre indice nous porte à croire que les craintes exprimées par Amélie Romilly ne correspondent pas tout à fait à la réalité : le témoignage de la mère de Fanny Robert, une artiste sourde et muette (née en 1795), que nous avons déjà évoquée, sur le fonctionnement de l'atelier féminin d'Anne-Louis Girodet où sa fille prend des leçons dans les années 1820. Dans cet atelier, non mixte, fondé cinq ans après le séjour de Romilly à Paris, le travail « d'après le modèle vivant » est évidemment de rigueur, sans que personne ne se pose apparemment la question de son utilité.

---

[504] Vu le nombre d'artistes étrangères qui passent par Paris, à un moment ou à un autre de leur formation, au cours des vingt premières années du XIXe siècle, on peut faire l'hypothèse que l'offre parisienne surpasse alors également ce qui est proposé dans ce domaine à l'étranger.

[505] Lettre conservée à la bibliothèque de l'INHA (M.141), citée par Oppenheimer, *Women artists in Paris 1789–1814*, *op. cit.,* p. 46.

Il est cependant strictement encadré et Mme Robert, en tant que « massière » de l'atelier, imagine elle-même un système de « boîtes de modèle » qu'elle soumet à l'appréciation de Girodet, dans des lettres retrouvées au début du XXe siècle[506]. Ces boîtes en bois, de différentes dimensions, dissimulées par des draperies, sont censées préserver la pudeur des élèves en « enfermant » ce qu'elles ne sont pas censées voir, car, admet le maître,

> « [l]e scandale est une chose abominable, mais il est permis de douter qu'il vaille mieux s'arracher les yeux que d'être obligé de regarder malgré soi au travers des doigts qui ne bouchent pas hermétiquement la vue. »[507]

On ignore si le système des « boîtes de modèle » fut réellement appliqué, mais les lettres que Girodet envoie à son élève, Fanny Robert, montrent que, tout en se montrant soucieux de la moralité de ses élèves, le maître leur fait bien les mêmes recommandations qu'à ses élèves masculins et les enjoint à dépasser des attitudes et des préventions qui apparaissent profondément « genrées ». On apprend, en effet, dans la correspondance entre Mme Robert et Girodet, que, autant le jeune Édouard « ne doute de rien et ne redoute rien » (« il compose depuis longtemps et (…) cela l'amuse beaucoup plus que d'être correct et propre dans ses dessins »), autant Fanny, pourtant plus âgée et bien meilleure dessinatrice, « n'ose rien hasarder [en termes de composition] et (…) n'est jamais contente de ce qu'elle a fait » (c'est que, selon sa mère, « elle se fait une si haute idée du génie (…), elle sent si bien la difficulté d'atteindre à ce grandiose qu'elle admire dans son maître »)[508]. Girodet écrit alors directement à la jeune fille pour l'encourager à franchir le pas de la composition :

> « Quand vous dessineriez une Académie comme Raphaël ou Michel-Ange, quand vous lui donneriez un coloris aussi beau que celui du Titien, je vous demanderais encore à quoi ces mérites vous serviraient si vous ne les appliquez pas à des compositions agréablement disposées, soit dans des sujets du style antique, soit dans ceux du genre qu'on appelle aujourd'hui anecdotique ou chevaleresque ou romantique

---

[506] Françoise Robert (1774-1862), née Bazin, fille d'un fonctionnaire à la Cour attaché au service de Marie-Antoinette, ayant très probablement elle-même reçu une éducation artistique assez poussée, a épousé un directeur de « manufacture d'huile animale », dont elle a eu trois enfants. Deux d'entre eux (Fanny et Édouard, né en 1801) étant nés sourds et muets, Mme Robert souhaite en faire des artistes et contacte Girodet pour qu'il soit leur maître. En 1818, elle convainc le peintre d'ouvrir un atelier d'élèves femmes, dont elle se propose d'être la « massière ». Elle entretient alors une correspondance régulière avec Girodet à propos de l'atelier, qui a été partiellement étudiée par F.-L. Bruel, « Girodet et les dames Robert » , *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français,* 1e fascicule, 1912, pp. 76-93.

[507] Lettre de A.-L. Girodet à Mme Robert, le 8 juin 1819, citée *Ibid.* p. 85.

[508] *Ibid.*, pp. 87-89.

> ou tout comme il vous plaira, ou enfin dans de simples portraits qui demandent, plus qu'on ne le croit communément, beaucoup d'art dans la composition ».[509]

En fait, la succession de ces exemples montre que, si la formation artistique des femmes a lieu dans des conditions relativement libérales à la fin des années 1790, dans la foulée de l'ouverture caractéristique de la période prérévolutionnaire, plus on avance dans le XIXe siècle, plus le souci de respecter les convenances dans les modes d'apprentissage de l'art apparaît prégnant dans les ateliers féminins. La description des cours de dessin d'après le modèle nu que l'on peut lire sous la plume d'Antoine Renou en 1785 ou sous celle d'Anna Cléophile en 1799, semble relever d'une réalité bien différente des conditions de travail dans les ateliers féminins sous la Restauration. La question de l'étude de l'anatomie par les aspirantes artistes, qui resurgit régulièrement dans la presse jusque dans les premières années de l'Empire, n'est en effet quasiment plus soulevée jusqu'à la fin du XIXe siècle, lorsque l'Union des femmes peintres et sculpteurs demande officiellement l'admission des jeunes filles à l'École des Beaux-Arts. Il faut dire que la maîtrise du nu perd son statut prioritaire dans la formation artistique dès les années 1810-1820, y compris pour les élèves hommes et au grand dam des artistes les plus attachés à la *doxa* académique. Les causes en sont multiples, comme on l'a vu, depuis le disqualification du néoclassicisme davidien et le renouvellement de la peinture d'histoire par l'apport de nouveaux sujets qui la font sortir de la référence à l'Antiquité, jusqu'à l'affaiblissement des normes pédagogiques académiques, la sélectivité extrême du *cursus honorum* poussant les jeunes artistes à chercher la protection de l'État *via* le Salon, plutôt que la reconnaissance de l'Académie. Ainsi, au Salon, sur les 1021 exposantes nées sous l'Empire et la Restauration (c'est-à-dire formées après 1825), seules onze ont montré au moins un tableau d'histoire antique, contenant des figures nues, et aucune n'en a fait une spécialité. Bien qu'on ne puisse évidemment pas le généraliser, tant la condition de l'élève la singularise, on peut tout de même évoquer, comme un cas extrême, celui de la formation artistique de la fille de Louis-Philippe, la princesse Marie de Wurtemberg dans les années 1830 – devenue sculptrice reconnue sous le nom de Marie d'Orléans – pour laquelle Ary Scheffer, son maître, se trouve contraint, pour respecter les convenances, de passer outre les enseignements les plus élémentaires en matière d'anatomie :

> La princesse Marie avait été « [é]levée à la façon de toute princesse par Madame de Malet, personne fort instruite, fort pieuse, mais aux idées les plus bornées possibles. (…) Elle essaya de faire des compositions de sujets historiques et de les colorer au lavis. Dès le premier essai, tout son talent, toute son imagination me furent révélés. Dans l'espace de deux ans, elle fit plus de cinquante dessins (…) avec une originalité et

[509] *Ibid.*

un bonheur très remarquables, mais tous très incorrects de dessin et médiocrement colorés. Les idées étroites de Madame de Malet, les craintes de la Reine et mon respect, à moi, pour la pudeur de la jeune fille empêchèrent les progrès de dessin et d'exécution. Ne pouvant copier que des figures drapées (et très drapées), elle a toujours ignoré la structure du corps humain. Ennuyée de toujours bien composer et de toujours mal dessiner, elle prit le dessin en dégoût et me demanda un jour si je pouvais lui donner à faire quelque chose de moins monotone et que tout le monde ne ferait pas comme elle ? [sic] Ennuyé moi-même de corriger tous les jours des bras cassés et des jambes tordues, je l'engageai à essayer de la sculpture »[510].

b) Relations avec le maître et conditions de travail

On a vu l'importance, pour les artistes, de prendre des élèves : comme au XVIIIe siècle, l'activité d'enseignant procure non seulement un appoint de revenus non négligeable, mais elle est également susceptible d'asseoir localement une réputation, la réussite des élèves rejaillissant, par contrecoup, sur le maître et son atelier, tout en offrant un surcroît de capital social susceptible d'être converti en commandes et en recommandations. On peut cependant se demander quelles sont les motivations qui poussent les artistes, en particulier les plus consacrés, à ouvrir un atelier féminin. Dans les années 1770-80, les exemples de Greuze et de David ont contribué à associer enseignement à des élèves femmes et défiance à l'égard de l'autorité académique. Dans filiation de ces deux artistes qui auraient « initié » le mouvement, l'ouverture aux femmes des ateliers les plus prestigieux et les plus en pointe en matière esthétique et pédagogique a lieu, en outre, dans un contexte de très forte valorisation des beaux-arts auprès des classes dominantes. En revanche, la demande en formation artistique, qui croît, par conséquent, pour les deux sexes à la fin du XVIIIe siècle, se maintient tout au long du XIXe siècle, en particulier pour les jeunes filles, tout en se révélant, pour les deux sexes, de moins en moins le monopole des classes privilégiées. Pour les maîtres, les ateliers féminins continuent à procurer globalement les mêmes ressources économiques, sociales et symboliques que les ateliers masculins, tout en ne demandant pas forcément un investissement particulièrement important, en temps – le travail d'encadrement, on l'a vu, est alors surtout effectué par les massiers et massières ou par une tierce personne censée représenter l'autorité du maître au quotidien – ou en argent – l'essentiel de la dépense consistant dans le loyer des locaux où se rassemblent les élèves. Or, les ateliers féminins, dont les effectifs sont généralement moins nombreux, peuvent parfois se tenir directement au domicile du maître (c'est le cas, par exemple, de ceux de Charles Meynier ou de Sophie Rude). L'apport financier, en revanche, n'est pas négligeable puisque la « masse » (cotisation mensuelle) s'élève à 20 ou 22

[510] Harriet Grote *Memoir of the life of Ary Scheffer,* Londres, Murray, 1860, pp.39-41.

francs par personne selon les ateliers[511]. Notons, en outre, que les artistes peuvent avoir des élèves (c'est-à-dire de jeunes peintres travaillant sous leur conseil, ayant souvent été recommandés au maître par des amis ou des parents de celui-ci) sans avoir proprement dit un atelier – c'est le cas d'Eugène Delacroix, par exemple, qui fait plusieurs demandes de cartes de copistes auprès de l'administration dans les années 1830-40 pour des artistes des deux sexes qu'il présente comme ses élèves, et ce bien qu'il n'ait officiellement aucune activité pédagogique[512]. Enfin, la plupart des artistes qui, au cours de leur carrière, ouvrent un atelier féminin, ont souvent eux-mêmes été entourés d'artistes femmes qui ont joué un rôle important dans leur vie privée ou leur carrière, même si on ne peut évidemment réduire les motivations de tel ou tel maître pour fonder un atelier féminin à la seule (et éventuelle) influence d'une amie ou d'une parente plasticienne. Pour la première moitié du XIXe siècle, sans avoir l'ambition de faire une énumération exhaustive, on peut ainsi mentionner les frères Scheffer (Ary et Henry), nés dans une famille d'artistes, dont la tante Cornelia Scheffer (1769-1839), miniaturiste, s'est un temps occupée[513] ; il semblerait qu'Antoine-Jean Gros et Martin Drölling (dont les deux enfants, Michel-Martin et Louise-Adéone deviennent peintres) aient été, au tout début de leur carrière, des « protégés » d'Élisabeth Vigée-Lebrun qui les conseillait avant la Révolution[514] ; la sœur de Léon Cogniet, la peintre Amélie Cogniet (1798-1869) a toujours travaillé à ses côtés[515] ; Jean-Pierre Granger, fils de vitrier, a été formé au dessin par Angélique Briceau, et à la gravure par l'époux de celle-ci, Louis-Jean Allais ; Antoine-Jean Gros, le miniaturiste Jean-Baptiste Jacques Augustin, Charles Steuben, Louis Hersent, Abel de Pujol (un enfant naturel poussé par sa mère à étudier le dessin), Léon Cogniet, Philippe-Auguste Jeanron, le graveur Luigi Calamatta[516], les sculpteurs François Rude et Antoine-

---

[511] Cette somme est aussi, semble-t-il, la somme minimum qu'un maître puisse exiger. Dans une lettre du 14 janvier 1838, la portraitiste Louise Rang, qui travaille dans l'atelier d'Eugène Delacroix et y reçoit également ses élèves, demande conseil au peintre à propos d'une élève qui lui demande un tarif réduit de 20 francs par mois pour des cours particuliers. Louise Rang se trouvant alors dans une situation financière difficile, Delacroix lui déconseille néanmoins d'accepter (Legré-Zaidline, *Emois romantiques à La Rochelle, op. cit.*, p.150). Rappelons qu'un ouvrier est alors payé entre 60 et 120 francs par mois, selon sa qualification (Bourillon, *Les villes en France au XIXe siècle,op. cit.*, p.54 *sqq.*)

[512] A.M.N., sous-série P[30], dos. « Delacroix ». Cf. par exemple les demandes du 5 septembre 1840, rédigées au nom de « Mlles Martha, Suzanne et Marie Warburton ».

[513] Ary a nommé sa fille Cornelia (qui devient sculptrice) en hommage à sa tante (Grote, *Memoir of the life of Ary Scheffer*, op. cit.).

[514] O'Brien, After the Revolution, op. cit.

[515] *Léon Cogniet 1794-1880,* catalogue d'exposition, Orléans, Ed. du musée des beaux-arts d'Orléans, 1990.

[516] Notons que la fille de Luigi Calamatta et de la peintre Joséphine Rochette (1817-1893), Lina Calamatta, épouse Maurice, le fils de George Sand en 1862.

Denis Chaudet ont épousé des artistes ; Horace Belloc a, lui, épousé une femme de lettres, Louise Swanton, et leurs deux filles sont devenues portraitistes, etc. Comme dans la période précédente, le monde de l'art apparaît en fait comme un univers extrêmement féminisé, mais, à la différence du XVIIIe siècle, les plasticiennes semblent non seulement beaucoup plus visibles, grâce au Salon et au développement de la critique, et, surtout, elles ne sont plus systématiquement issues de familles d'artistes.

Du côté des élèves, hommes ou femmes, il faut, de la même façon, s'inscrire dans un atelier pour bénéficier des conseils d'un maître et des séances de pose de modèles pour travailler le dessin du corps humain, mais aussi des avantages que peut procurer le soutien de celui-ci (ou du seul poids de son nom) auprès de l'administration, du jury du Salon ou des commanditaires. « L'enrôlement » sous la bannière d'un maître est d'ailleurs peut-être plus nécessaire encore pour les femmes, dans la mesure où elles sont, plus que les hommes, soupçonnées d'amateurisme. Aussi, les plasticiennes, à l'instar de leurs collègues hommes, sont très peu à se revendiquer explicitement d'un apprentissage autodidacte de l'art. L'inscription dans un atelier revêt enfin un autre avantage pour les plasticiennes, en particulier pour celles qui sont issues des milieux les moins favorisés, car il règne bien souvent, dans les ateliers ouverts aux jeunes femmes, une mixité sociale beaucoup plus forte que dans les ateliers d'hommes. S'y côtoient en effet, plusieurs années durant, des jeunes filles de l'aristocratie ou de la grande bourgeoisie, venues perfectionner leur éducation artistique, et des jeunes filles issues de la petite bourgeoisie, venues apprendre un métier. Inévitablement, des amitiés se créent et les premières, qui n'exposeront jamais pour des raisons d'appartenance sociale, pourront néanmoins, après qu'un « beau mariage » leur aura assuré une place dans les cercles mondains et la « bonne société », jouer un rôle essentiel dans la carrière des secondes (soutien auprès de l'administration royale, achat de leurs œuvres, intégration dans les réseaux mondains, etc.). En 1841, par exemple, Augustine Dufresne (1789-1842), que son mariage avec le peintre Antoine-Jean Gros (dont elle avait probablement suivi un temps l'enseignement) avait élevé au rang de baronne[517], profite de ses bonnes relations avec le comte de

[517] C'est grâce à l'entremise de Denon, qui connaissait bien le père de la future mariée, syndic des agents de change de Paris, que Gros a pu épouser Augustine Dufresne, de dix-huit ans sa cadette, en 1809. Il semblerait que les relations entre les époux se soient profondément dégradées à la fin des années 1820, au point qu'une séparation soit envisagée. Les constantes disputes du couple étaient assez connues dans le monde de l'art et Delécluze y voit la cause du goût prononcé de Gros pour les prostituées, dans les dernières années de sa vie. Pour David O'Brien (O'Brien, *After the Revolution* , *op. cit.*, p.196), la mésentente du couple serait notamment due à l'existence d'une fille naturelle que le peintre avait eue avec une blanchisseuse, et (vainement) tenté de dissimuler à son épouse en envoyant la mère et la fille à Bruxelles, sous la protection d'un ami, ancien élève de David et camarade d'atelier de Gros, Joseph-Denis Odevaere, en 1829.

Cailleux, alors directeur des Musées, pour intervenir en faveur de deux de ses amies, la paysagiste Joséphine Sarrazin de Belmont et la sculptrice Félicie de Fauveau, avec qui elle voyageait alors en Italie, pour que leurs œuvres soient acceptées au Salon de 1842, bien qu'elles aient été – ainsi qu'elle le craignait – envoyées trop tard pour arriver à Paris avant la clôture du registre et la soumission des ouvrages au jury[518].

Compte tenu de leur multiplication et de leur diversité, il nous est évidemment impossible de connaître le nombre exact d'ateliers ouverts aux femmes à Paris à un moment donné. On a vu néanmoins que la répartition des apprentis artistes entre les ateliers connaît une évolution similaire pour les élèves des deux sexes : un petit nombre de « grands » ateliers concentrant une majorité des élèves, les autres ayant été formé·e·s auprès d'une multitude de maîtres plus ou moins consacrés. Le nombre de plasticiennes ne cessant de croître sur toute la période, on devine par conséquent que le nombre d'ateliers féminins augmente de même. Il nous semble d'ailleurs qu'il faille mettre cette croissance en rapport avec la quasi disparition du poncif de la plasticienne aidée par son maître et qui ne serait pas l'auteur de ses œuvres – croyance dont on a vu qu'elle était encore vivace à la fin du XVIIIe siècle, à une époque où, il est vrai, les artistes femmes étaient plus rares. Si un nouveau stéréotype, celui de la peintre qui tire ses talents de son réseau social plus que du maniement de ses pinceaux (clairement calqué sur celui de la « salonnière » du siècle précédent qui ferait écrire ses textes par ses amis auteurs) est l'objet d'un texte humoristique du *Journal des arts, de littérature et de commerce* en 1812[519].

---

[518] A.M.N., série X Salon 1841, lettre de la baronne Gros à Cailleux, 28 janvier 1841. Joséphine Sarrazin de Belmont est, semble-t-il, une amie de longue date d'Augustine Gros, sans que l'on sache par quel biais elles ont pu se connaître. Gros appréciait manifestement le travail de Sarrazin de Belmont puisqu'il possédait trois paysages de sa main (n°158, 159 et 160 du catalogue de la vente posthume des tableaux de Gros, le 23 novembre 1835) tandis que Sarrazin de Belmont possédait l'esquisse d'un tableau de Gros (J.-B. Delestre, *Gros et ses ouvrages; ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste,* Paris: J. Labitte, 1845), il est donc possible que la rencontre des deux amies se soit effectuée par l'intermédiaire du peintre. On peut d'ailleurs supposer la même chose à propos de Félicie de Fauveau, qui a probablement connu Gros pendant son séjour à Paris, entre 1825 et 1830, alors qu'elle fréquente les représentants de la « nouvelle École ». Sarrazin de Belmont et Fauveau, quant à elles, résident longtemps en Italie et, comme membres de la petite communauté des artistes français, se connaissaient probablement. A la mort de la baronne Gros, l'année qui suit la rédaction de la lettre à Cailleux, Sarrazin de Belmont (auteur d'une *Notice sur Mme Augustine Dufresne, veuve d'Antoine-Jean Gros (…) ravie à sa famille et à ses amis le 5 janvier 1842* conservée à la B.N.F.) commande un monument en marbre à Fauveau en hommage aux époux Gros – monument achevé en 1847 et conservé au musée des Augustins de Toulouse.

[519] « Un beau matin, c'était environ six semaines avant l'exposition, je conçois la pensée d'un tableau, la pensée la plus poétique, la plus pittoresque, la plus pathétique, la plus riche, la plus originale ! Je fais appeler mon secrétaire ;

Concernant le choix du maître, les plasticiennes ont apparemment les mêmes critères que leurs collègues masculins. Les ateliers les plus prestigieux sont logiquement les plus courus par les élèves des deux sexes. Y compris par les filles d'artistes, qui sont désormais rarement formées par les seuls membres de leur famille. Au début du XIXe siècle, en effet, dans les familles de peintres, on applique aux filles la règle qui n'était jusque là appliquée qu'aux garçons – en l'occurrence, une primo-formation auprès du père (ou, suivant les cas, de la mère, du frère, etc.), suivie d'un apprentissage plus complet dans un atelier réputé[520].

---

secrétaire d'une nouvelle espèce. Il taille ses crayons, et se met à tracer sous ma dictée. (…) Vous sentez que mon secrétaire dessinateur n'eut pas grand mérite à tracer sur la toile tous les signes matériels de ma pensée : le dessin est une sorte d'écriture que l'on apprend tout comme une autre. La pensée est tout dans les arts d'imitation ; l'exécution n'est rien : demandez-le à la plupart des gens de lettres. Quant à moi, je soigne extraordinairement la pensée de mes tableaux, et je mets si peu de prix à l'exécution, que je la confie volontiers à des mains étrangères. Cependant, après avoir fait jeter confusément sur la toile mes premières idées, je (…) reçus la visite d'un artiste célèbre, dont j'ai suivi autrefois les leçons. Par déférence, et selon l'usage des élèves envers le maître, je lui présente le crayon ; il le refuse par modestie ; j'insiste, et bientôt ma composition (…) n'attend plus que le secours des ombres et du coloris. Le lendemain, je fais inviter un peintre de mes amis à venir ébaucher mon tableau : les plus grands maîtres n'en usent pas autrement. L'ébauche terminée, je prends enfin la palette. J'avais réservé pour ce moment le feu créateur. Il n'est pas besoin de vous dire que je ne m'occupai que de la grâce, de l'expression et du caractère de mes personnages ; je fis terminer ensuite sous mes yeux les pieds et les mains, les têtes et autres accessoires de cette nature. Quant aux draperies, au ciel, au paysage, ce sont là, vous le savez, des bagatelles qu'on abandonne à des talents subalternes. Mon tableau ainsi achevé, j'y mis mon nom en toutes lettres, et après avoir été prendre à la campagne, durant quelques jours, le repos dont j'avais grand besoin, je fis porter l'ouvrage au Salon. C'est là que m'attendait la cabale ; il fut rejeté tout d'une voix. Quel contretemps ! J'avais annoncé ce tableau à toutes les connaissances ! Je ne perds pas courage, je fais agir mes amis, et la décision fatale est révoquée. Hélas ! je n'en suis pas plus heureuse, on m'a reléguée dans un coin où personne ne me voit ni ne me cherche, où vous-même, monsieur le Rédacteur, (…) vous ne m'avez sans doute pas aperçue ; (…) vous m'eussiez accordé quelques lignes dans votre journal. (…) Honorine *** » (*Journal des Arts, de littérature et de commerce*, n°325, nov. 1812, pp. 1-3)

[520] C'est la raison pour laquelle Octavie Rossignon, fille d'un portraitiste, est élève chez Horace Vernet ; Clémence Naigeon, fille d'un peintre qui travaille comme conservateur au musée du Luxembourg, est élève chez Victoire Jaquotot ; Jenny-Augustine Allais, fille d'un graveur et d'une peintre, est élève chez Van Spaendonck ; Virginie Joannis, fille d'un paysagiste, chez Redouté et Cogniet ; Anna Guersant, fille d'un sculpteur, est élève chez Abel de Pujol ; les sœurs Feillet, Hélène et Blanche, filles du directeur de l'École de dessin de Bayonne, chez Ary Scheffer, etc. La tradition de placer ses enfants chez des confrères est ainsi parfaitement illustrée par la famille Vernet : le peintre de marine Joseph Vernet, dans les années 1770, place son fils Carle chez le peintre Lépicié ; celui-ci place, dans les années 1800, son fils Horace, chez François-André Vincent. Carle avait aussi une fille, Camille, qui épouse le peintre d'histoire Hippolyte Lecomte, un élève de Regnault : leur fille, Fanny, petite-fille, fille et nièce de peintres, est donc logiquement placée dans les années 1820 chez le paysagiste Louis-Étienne Watelet.

Les femmes ne sont, certes, pas concernées par la course au Prix de Rome, mais choisir l'atelier d'un académicien leur est tout aussi utile qu'aux hommes lorsqu'il s'agit d'obtenir des soutiens au sein du jury du Salon. De même, sans forcément considérer les avantages ultérieurs que l'enseignement d'un académicien est susceptible de fournir, les familles des élèves tendent à se diriger vers les artistes qui ont les faveurs de la presse spécialisée ou du pouvoir et, parmi ceux-là, vers ceux qu'ils préfèrent. Ainsi quand Mme Robert cherche un enseignant pour ses deux enfants, elle se tourne vers l'artiste que, personnellement, elle estime le plus admirable – en l'occurrence Girodet[521]. Bien sûr, le réseau social est un autre facteur central dans le choix du maître. Comme on l'a vu, dans la période prérévolutionnaire, David, par exemple, accueillait d'abord dans son atelier les filles de ses amis. Les élèves de la Légion d'honneur bénéficient de même des contacts de leur maîtresse de dessin dans le monde de l'art. Pour les familles qui n'ont que des liens ténus – voire inexistants – avec ce dernier, le choix peut se faire sur des critères de proximité géographique (comme dans le cas d'Adélaïde Labille-Guiard qui suit ses premières leçons de dessin chez un voisin de son père, le miniaturiste François-Élie Vincent) ou d'origines communes : pour les jeunes artistes provinciaux (ou étrangers, comme la Suissesse Amélie Romilly) qui arrivent à Paris, le jeu réticulaire des recommandations les conduit toujours, en premier lieu, auprès de leurs compatriotes installés dans la capitale. C'est pourquoi on parle encore de « l'École de Nancy » pour évoquer les spécialistes de la miniature entre la fin du XVIIIe et le milieu du XIXe siècle, dont les « chefs » (J.-B. Isabey, J.-B. J. Augustin, F. Dumont…), tous nés en Lorraine, résidaient en fait généralement à Paris, Aussi, quand Marie Marguerite Françoise Iaser (1782-1873), née à Nancy où elle reçoit d'abord les leçons de Jean-Baptiste Claudot, le maître d'Isabey et d'Augustin, vient s'installer à Paris pour continuer son apprentissage dans le domaine de la miniature, elle se rend en toute logique chez l'ancien élève de son premier maître, le célèbre miniaturiste nancéien Isabey, qui l'adresse à son tour à l'un de ses anciens élèves, Louis-François Aubry (1767-1851) qui dirige alors un atelier féminin. Le cas de la peintre d'histoire bourguignonne Sophie Frémiet (1797-1868) peut aussi être évoqué ici : alors qu'elle est élève, à Dijon, d'Anatole Devosge, un ancien élève de David, sa formation est brutalement interrompue par l'arrestation de son père qui s'était trop ostensiblement engagé en faveur du retour de l'Empereur pendant les Cent Jours. Contrainte à l'exil par la Restauration, la famille Frémiet se retrouve à Bruxelles où Sophie entre en contact avec l'artiste français le plus réputé de la ville : David. Grâce à une recommandation de son premier maître, la jeune artiste poursuit donc, dès 1816, sa formation auprès du peintre des *Horaces*. Treize ans plus tard, devenue une artiste reconnue, elle quitte définitivement Bruxelles avec François Rude (1784-

[521] Bruel, « Girodet et les dames Robert » , *art. cit.*

1855) son mari, lui aussi né à Dijon, pour s'installer à Paris en 1829 : là, elle fréquente des membres de la communauté dijonnaise et, dans l'atelier de jeunes filles qu'elle ouvre à son domicile parisien, toutes ses élèves – sauf une – sont bourguignonnes[522].

Dans ces « petits » ateliers, l'atmosphère apparaît généralement très familiale, d'autant que plusieurs élèves résident alors chez leurs maîtres, pour des périodes plus ou moins longues[523]. Ce genre de situation n'est guère exceptionnel. A la fin du XVIIIe siècle, on a vu qu'Adélaïde Labille-Guiard avait acheté une maison de campagne avec son ami, ancien maître et futur mari, François-André Vincent, mais aussi avec deux de ses élèves, dont Gabrielle Capet qui vécut avec Labille-Guiard sans discontinuer depuis le début des années 1780, et résidait toujours avec Vincent, après la mort de l'académicienne. Dans la première moitié du XIXe siècle, un cas similaire se présente avec Louise Desnos, élève du couple Hersent[524] : celui-ci avait en effet acquis en 1822 un vaste

---

[522] Ses deux premières élèves, Hippolyte Magnien (contrairement à ce que son prénom laisse penser, il s'agit bien d'une femme) et Sophie Berger (1813-1882), qui épouse le sculpteur Eugène Antoine Aizelin (un ami de Rude) ont sans doute été envoyées à l'atelier parisien de Sophie Rude par Anatole Devosge qui continue à enseigner à Dijon. Elle enseigne également à une certaine « Mlle Hucherot » dont on ne sait à peu près rien, à Anna Delautel (1822-1865), ancienne élève du sculpteur Darbois à Dijon et future épouse du musicien (bourguignon) Félix Clément, ainsi qu'à Amicie Lechène (née en 1813) et à ses deux filles (nées en 1833 et 1836), toutes trois dijonnaises (M. Geiger, *Sophie Rude, peintre et femme de sculpteur. Une vie d'artiste au XIXe siècle : Dijon-Bruxelles-Paris*, Dijon, Société des amis du Musée de Dijon, 2005, pp.109 *sqq*.).

[523] En outre, dans les années 1830-40 chez les Rude, où la communauté maîtres/disciples se double donc d'une forte identité régionale mais aussi (pour l'atelier de François Rude, qui ne cache pas ses opinions républicaines) idéologique, les élèves du mari sculpteur et de la femme peintre se retrouvent tous les lundi, pour des soirées mixtes et – semble-t-il – hautes en couleurs « [C]es réunions quelque peu débraillées et bigarrées désespèrent Mme Rude, effarouchée de certaines mises excentriques, capes romantiques à l'espagnole et feutres à grands bords, et, plus encore, certaines façons tumultueuses. » (Louis de Fourcaud, *François Rude sculpteur, ses oeuvres et son temps*, 1904, cité in Geiger, *Sophie Rude, op. cit.*, p.113) « Les lundis soir, dans le salon de Mme Rude, on dansait. Dès huit heures, les premiers arrivants vidaient la salle de ses meubles qu'ils entassaient dans les pièces voisines. Quelques jeunes filles amies ou parentes venaient ensuite. On débutait par quelques morceaux de piano exécutés à quatre mains (…) ; puis la cousine du maître, Mlle Martine, remplaçait au clavier les jeunes virtuoses, attaquait la musique de danse, les polkas, les quadrilles, les scottishs et les mazurkas se succédaient sans interruption jusqu'au thé que l'on servait vers dix heures et demie avec une assiettée de gâteaux secs. » (Extrait d'une lettre d'Emmanuel Frémiet (1824-1910), sculpteur, petit-cousin de Sophie Rude et élève de François Rude, in Geiger, *Ibid*, p.114) **[Ill. 43]**

[524] Louise Adélaïde Desnos est une des rares plasticiennes de l'époque à voir l'un de ses tableaux exposé au musée du Luxembourg (*Le denier de la veuve* acquis en 1840). Élève des Hersent, elle est constamment associée à eux durant les années 1830, considérée par Louis Hersent comme la meilleure copiste de ses toiles (cf. A.M.N., sous-série P[30], dos. « Desnos », lettre de Louise Hersent, 12 février 1840) Restée proche de ses maîtres toute sa vie, elle figure dans le testament de Louis Hersent qui lègue à Louise Desnos, « notre élève chérie », plusieurs œuvres de sa main et des

atelier dans la rue Cassette, séparé de leur domicile (situé tout près, dans la rue Saint-Germain-des-Près) et Desnos, qui travaillait avec les Hersent durant l'essentiel de sa carrière, déclarait comme sienne cette adresse de la rue Cassette à tous les Salons auxquels elle a participé, de 1831 à 1853 – elle y recevait même ses propres élèves, puisque deux d'entre elles, Pauline Malherbe en 1846 et Célestine Faucon en 1847, déclaraient résider « chez Mme Desnos » à cette adresse. Les livrets de Salon nous fournissent en effet, rappelons-le, l'adresse des exposant-e-s (qu'il s'agit ensuite de recouper avec l'identité et l'adresse des maîtres) : même si on ne dispose pas toujours des éléments biographiques susceptibles d'« étayer » ces données brutes, on constate ainsi que Lucie Hoguer (née en 1786) réside chez son maître, la peintre sur porcelaine Victoire Jaquotot (1772-1855) en 1819, ou que la peintre de genre Jenny Legrand (act.1800-1833) qui habite chez son père, rue Villedot, jusqu'en 1802, s'installe ensuite chez son maître, un ancien élève de Vien, François Leroy dit « Leroy de Liancourt », (ca.1741-1835), rue des Moulins, et y reste au moins jusqu'à son dernier Salon, en 1831[525].

Ces cas de cohabitation maître/élève sur plusieurs décennies ne sont évidemment pas les plus fréquents. Dans les « grands » ateliers, qu'ils soient masculins ou féminins, on l'a vu, à partir des années 1820 en particulier, les élèves sont de plus en plus nombreux et les relations distendues au maître tendent à être remplacées par des liens « horizontaux » plus solides. Pourtant, dans ce contexte, il arrive que des maîtres développent des liens privilégiés avec un·e de leurs élèves, au point que l'on puisse parler d'une sorte de « paternité » ou de « maternité » symbolique. Les exemples de David et Jean-Germain Drouais, de Labille-Guiard et Gabrielle Capet, ou d'Ingres et Hippolyte Flandrin sont emblématiques de ce type de relation affective très forte entre des artistes de deux générations différentes. Nous avons retrouvé une lettre inédite dans les archives de la direction des Musées – sans que l'on sache exactement comme elle y est parvenue – illustrant parfaitement la tendresse paternelle que peut éprouver un maître pour son élève : il

---

objets d'art de sa collection (A.-M. de Brem, *Louis Hersent*, catalogue d'exposition, Paris, Maison de la vie romantique, 1993).

525 L'hypothèse de leur résidence commune se vérifie à la consultation du registre d'inscription des aspirants à l'exposition de 1817 (A.M.N., série X, dos. Salon 1817) – registres dans lesquels les artistes sont inscrits dans l'ordre de leur arrivée) dans lequel les noms de Jenny Legrand et Leroy de Liancourt figurent l'un en dessous de l'autre, indiquant ainsi qu'ils sont arrivés ensemble pour déposer les œuvres à soumettre au jury. On ignore à peu près tout des détails de l'existence du maître comme de l'élève. On peut toutefois imaginer que Legrand, après la mort de son père, s'est installée chez son maître qui, alors âgé d'une soixantaine d'années, avait sans doute besoin d'une « assistante », peut-être pour tenir un atelier d'élèves ; on sait en effet, grâce au *Dictionnaire* de Charles Gabet (1831), qu'il « donne des leçons de peinture à l'huile et à la gouache », comme Jenny Legrand, qui enseigne alors en plus la peinture à l'encaustique.

s'agit d'une lettre écrite par le peintre Robert-Lefèvre (1755-1830) à l'une de ses élèves, Fanny de Fermont. La lettre n'est pas datée, mais la mention d'un portrait de Charles X et d'un tableau représentant le Christ en croix permet de situer l'écriture de cette lettre dans les dernières années de la vie du peintre, entre 1827 et 1830 :

> « Mademoiselle,
> Le comte amiral Duplessis m'a apporté une lettre de vous et vous pensez qu'il a été le bienvenu, sa visite a été très courte, il était pressé. Je ne l'ai pas regretté parce qu'étant présent je ne pouvais m'occuper de vous lire et j'en éprouvais une vive impatience. J'avais bien raison, chère Fanny, puisque vous avez la bonté de me dire les choses les plus aimables et que vous m'assurez des sentiments que je suis le plus heureux de vous avoir inspirés. (…) [J]'ai conservé pour vous la tendresse d'un père pour sa fille chérie. Le Ciel n'écouta point mes vœux en ne me donnant que des fils. J'aurais été si heureux d'avoir une fille. Une fille douce et tendre ! Que ces [ses ?] caresses auraient eu de charme pour mon cœur ! Vous avez trouvé le secret, chère Fanny, de me faire illusion. Je trouve en vous cet être que j'avais désiré et qui devait remplir mon cœur de si douces émotions. Je n'éprouve plus qu'un regret puisque je possède un tel trésor. C'est d'être privé du plaisir de vous voir et de ne vous donner que par écrit des témoignages de ma constante affection. Je me plais à croire qu'en vous et moi il y a quelque chose de sympathique où d'instinct qui nous avertit lorsque l'un des deux s'occupe de l'autre, et d'après cette idée n'avez-vous pas pensé le 2 de ce mois que je pensais beaucoup à vous ? J'ai remis sur le chevalet votre Christ que j'avais déjà retouché et (…) en y travaillant, je me disais, elle verra que j'ai travaillé pour elle et cela lui fera plaisir ! Elle me voit peut-être en imagination dans ce moment même. (…) Je vous avouerai que m'étant ainsi occupé de vous tout le jour, (…) je vous ai retrouvée dans un songe, assise près de moi, travaillant à votre chevalet et moi au mien ; notre conversation était peu animée parce que nous étions attentifs, mais de temps à autre un mot plein de douceur animait notre ouvrage et nous faisions tous deux des merveilles. (…) [J]'étais enchanté comme on l'est ordinairement dans un songe heureux qui finit toujours trop tôt, et je me dis à mon réveil si cette chère Fanny avait rêvé pareille chose ? (…) Pardon, chère Fanny, si à votre exemple, je ne m'occupe pas de vous parler de vos amies, de vos compagnes, de mille choses qui m'intéressent et qui pourraient aussi vous intéresser. Je suis paresseux d'écrire et le peu que je fais doit être pour vous seule, je ne veux point m'en distraire. Quand je vous écris, je ne puis m'occuper des autres. Cependant, je ne vous sépare point de votre aimable maman vous et elle ne faites qu'un pour moi (…). Dites lui mille choses aimables pour moi, chère Fanny, ainsi qu'à votre bon père. (…).
> Votre très dévoué,
> Robert »[526].

Robert-Lefèvre exprime ici son attachement pour son élève dans un registre que l'on pourrait presque prendre pour celui de la passion amoureuse, si l'on omettait que le peintre est alors septuagénaire, malade et dépressif (il se suicide en 1830), et que l'époque, comparée à la nôtre, est à l'exacerbation des sentiments[527]. Lorsqu'une telle affection se double de la fierté de voir l'élève

---

[526] A.M.N., sous-série P[30], dos. Robert-Lefèvre, lettre adressée à Mlle Fanny de Fermont à Rennes, s.d.

[527] Cf. B. Jobert, *L'Invention du sentiment. Aux sources du romantisme*, catalogue d'exposition, Paris, musée de la Musique, 2002

prendre de l'assurance dans la pratique de son art et, surtout, lorsque le maître est une homme dans la force de l'âge et l'élève une jeune femme avenante, les rumeurs peuvent aller bon train – y compris dans l'entourage le plus proche. Quand Guillaume Guillon dit Lethière (1760-1832), tout juste nommé directeur de l'Académie de France à Rome, décide d'emmener avec lui à la Villa Médicis son élève favorite, Hortense Lescot (1784-1845), c'est par l'épouse du peintre que le scandale s'annonce et parvient jusqu'à Denon qui demande aussitôt des explications à Lethière. Nous avons retrouvé la réponse offusquée qu'il adresse au directeur des Musées :

> « J'ai beaucoup d'envieux, vous savez par expérience combien l'on est en but aux méchants dès qu'on occupe une place, la mienne pour beaucoup de gens est un point de mire qui excite leur ambitions. (…) [S]'ils ne peuvent m'attaquer sur ma manière de remplir mes devoirs, ils s'en prennent à ma moralité. Leur grand prétexte est la présence d'une de mes élèves à Rome, l'enfant d'excellents amis dont je cultive les talents depuis l'âge de huit ans et qui s'est fait déjà avantageusement remarquer par quelques ouvrages qui promettent un talent réel. Elle est ici sous les ailes d'un parent et ami de sa famille, qui en prend soin ; hors ma femme qui la déteste, toutes les personnes qui sont témoins du genre de vie qu'elle mène ici, lui rendent justice et la considèrent, et ceux mêmes qui ont d'abord accueilli les suppositions de sa malignité ont été désabusés. Si ma femme, seul auteur de ses mauvais bruits, eût, en femme raisonnable et en bonne mère de famille, accueilli cette jeune personne, c'eût été pour elle une société agréable, surtout dans un pays étranger. La multitude recueille volontiers les sottises et les grossit, je sais qu'on a débité à Paris que mon élève demeurait à l'Académie de France [c]omme si (…) j'eusse eu assez peu de jugement pour exposer une jeune personne au milieu de 25 jeunes gens. L'intérêt que je lui porte est celui d'un père et d'un maître qui se plaît à cultiver un talent qui vous étonnera un jour, et je suis déjà fier de mon ouvrage. Voilà l'exacte vérité. (…) J'ai pu par ma conduite mériter votre estime, vous m'avez depuis donné des preuves de votre vif intérêt. Croyez, Monsieur le Directeur, que j'en suis toujours digne »[528].

Bien sûr, il ne nous appartient pas d'établir si les rumeurs concernant Lethière et Lescot étaient fondées ou non. Globalement, en dehors des cas où elles s'actualisent par une mise en couple et un mariage, les relations amoureuses avérées entre un maître et son élève semblent extrêmement

---

[528] A.M.N., série P^{30}, dos. « Lethière », lettre à Denon du 2 octobre 1808. Lethière, protégé de Lucien Bonaparte à Rome, finit apparemment par convaincre Denon, puisque Hortense Lescot reste à Rome jusqu'en 1814. Elle fait même ses débuts au Salon en 1810 et confirme les espérances de son maître puisqu'elle obtient, dès sa première exposition, une médaille de deuxième classe. En revanche, l'épouse de Lethière rentre seule à Paris puisque, dans une lettre de début 1812, on apprend qu'elle est malade (son époux ne parle cependant pas de rentrer en France). Dans chacun des courriers que Lethière envoie aux membres de l'administration, il ne manque jamais de donner des nouvelles de son élève et de vanter ses progrès : « Mon tableau du Jugement de Pâris avance. De son côté Mlle Lescot avance aussi beaucoup le sien. Elle vous destine une jolie étude à qui il ne lui reste plus à faire qu'un chien symbole d'attachement et d'amitié. » (*Ibid.,* lettre à Lavallée, secrétaire général du musée Napoléon, 27 février 1812), « …Mon élève que je regarde comme un de mes meilleurs ouvrages se recommande à votre bon souvenir et vous prie d'agréer ses civilités et son respect. » (*Ibid.,* lettre à Denon, 27 décembre 1812), etc.

rares. Au-delà du fait que nous manquons évidemment de témoignages directs à ce sujet, nous sommes, en outre, confrontés à la propension des biographes de la seconde moitié du XIXe siècle à euphémiser systématiquement les questions amoureuses ou sexuelles dans les vies des artistes étudié·e·s, autant qu'à celle des biographes de la seconde moitié du XXe siècle de vouloir à tout prix « rétablir » la vérité (supposée) des relations, quitte à se livrer à la surinterprétation ou à l'anachronisme socio-culturel[529]. Dès lors, pour chaque cas étudié, un véritable travail de « tri » des informations s'impose, tant au niveau des allégations sur la nature des relations entre les artistes, qu'à celui de la qualification de maître ou d'élève. Les biographes du XIXe siècle (souvent suivis cette fois, sur ce point, par ceux du XXe) tendent effectivement à qualifier systématiquement d'« élèves » les collaboratrices ou les amies de tel ou tel artiste consacré. Il s'avère ainsi que Constance Mayer n'a jamais été l'élève de Pierre-Paul Prud'hon, ni Éléonore Godefroid celle du baron François Gérard, ni Marie-Élisabeth Cavé celle d'Eugène Delacroix[530].

Constance Mayer (1774-1821) :
une postérité amputée

Mayer est la fille naturelle de Pierre Mayer, négociant et ambassadeur du prince Louis-Léopold de Hohenloe-Waldenburg, et d'une commerçante, Françoise Lenoir, alors mariée à un certain La Martinière. D'abord baptisée comme l'enfant légitime du couple La Martinière, Constance est finalement reconnue par son père biologique à quinze ans, en 1789, lorsque ce dernier épouse sa

[529] Le cas de Rosa Bonheur est emblématique ici, puisque, dans la foulée du mouvement des femmes, à partir des années 1970, plusieurs publications consacrées à cette artiste – qui mettait des pantalons et vivait avec une femme – en ont fait une sorte d'icône féministe et lesbienne. Or non seulement les opinions de Bonheur rapportées par Anna Klumpke, se révèlent finalement plutôt conservatrices en matière de mœurs et de droits des femmes, mais, surtout, conclure de sa cohabitation de 25 ans avec son ancienne élève Nathalie Micas, que Bonheur était homosexuelle (le concept même d'homosexualité féminine se révélant d'ailleurs largement anachronique) revient, nous semble-t-il, à surinterpréter largement les faits dont nous disposons.

[530] Pareillement, dans la seconde moitié du siècle, Berthe Morisot n'a jamais été l'élève d'Édouard Manet (elle fut en revanche, assurément, son amie, son modèle pour quelques toiles et, surtout, sa belle-sœur après son mariage avec Eugène Manet en 1874), ni Mary Cassatt celle d'Edgar Degas, contrairement à ce qui est encore régulièrement avancé.

mère (probablement à la suite de la mort du premier époux de Françoise Lenoir)[531]. Constance Mayer avait reçu une éducation de qualité, grâce à l'aisance financière de son père[532]. A son retour du couvent où elle avait été envoyée, elle semble avoir noué une relation très forte avec son père, chez qui elle s'installe en 1796 et qu'elle représente à plusieurs reprises. L'autoportrait qu'elle expose au Salon de 1801 (*Portrait en pied d'un père et de sa fille. Il lui indique le buste de Raphaël en l'invitant à prendre pour modèle ce peintre célèbre)* laisse supposer qu'il a joué un rôle décisif dans le choix professionnel de sa fille. **[Ill. 25]** On peut également imaginer que le fait d'être apparentée, par sa mère, à la famille d'Alexandre Lenoir, peintre et conservateur du musée des Monuments français, a pu faciliter son accès au monde de l'art[533]. Cependant, si c'est Lenoir qui l'introduit dans les réseaux artistiques, on peut se demander pourquoi Mayer n'a pas intégré l'atelier de David, dont on a vu à quel point il était couru à la fin des années 1780 et où Alexandre Lenoir lui-même avait placé sa fille, Julie[534]. En effet, si l'on en croit les livrets des premières expositions de la jeune peintre, c'est chez le rival du peintre des *Horaces* que Mayer suit ses premières leçons, J. B. Suvée, dont la réputation est alors bien moindre. Elle est, semble-t-il, suffisamment précoce pour pouvoir montre quatre portraits à la dernière Exposition de la Jeunesse qui a lieu en 1791 (elle a 17 ans). Elle ne participe pas aux premiers Salons révolutionnaires, toutefois, et ne fait ses débuts au Louvre qu'en 1796 : elle ne ratera ensuite jamais un seul Salon jusqu'à sa mort. A partir de 1801, Mayer se présente comme une élève de Suvée et de Greuze, ce qui signifie qu'elle fréquente alors également l'atelier de ce dernier peintre. Là encore, il s'agit d'un choix singulier. En 1800, Greuze, qui a 75 ans, n'est plus un peintre à la mode et une exposante, du niveau artistique et du rang social de Mayer, pouvait aspirer à des ateliers bien plus prestigieux. Elle y reste néanmoins quelques années, et nous en déduisons qu'elle y a probablement davantage tenu le rôle d' « assistante » que comme une élève *stricto sensu*. De plus, elle commence, en parallèle, sa longue collaboration avec Pierre-Paul Prud'hon (1758-1823)[535]. **[Ill. 24]**

---

[531] Le contrat de mariage de Françoise Lenoir et Pierre Mayer (A.N., Minutier central, ET. XXIV, 973) permet de rétablir l'année de naissance de Constance Mayer (9 mars 1774, et non 1775 comme on l'a longtemps cru), ainsi que la profession de son père, que ses biographes, jusqu'à récemment (par exemple Helen Weston « The case for Constance Mayer », *The Oxford Art Journal*, 3, n°1, 1980, pp. 14-19), pensaient être « employé des douanes », suivant les précisions données par le premier biographe de la peintre, Charles Gueullette, qui fonde son article sur nombre de témoignages oraux recueillis auprès de familiers de la peintre (« Mlle Constance Mayer et Prud'hon », *Gazette des beaux-arts,* XIX, 1879, pp.479-490 et XX, 1879, pp. 337-557 et 525-538). Sur Mayer, voir aussi J. Doin « Constance Mayer » *Revue d'art ancien et moderne,* vol. 29, janv. 1911, pp. 49-60 et février 1911, pp.139-50 ; E. Guffey « Pierre-Paul Prud'hon, Constance Mayer and *The Dream of Happiness* », *Master Drawings,* 34, n°4, Déc. 1996, pp. 390-99, S. Hood « Re-Reading Constance Mayer's 'Full-length Portrait of a Father and His Daughter' (1801) » *Southeast College Art Conference Review,* vol. 12, n°2, 1992, pp. 81-86 ; E. Guffey *Drawing an elusive line : the art of Pierre-Paul Prud'hon,* Newark & London, University of Delaware Press, 2001 (en particulier les chap. V et VI qui concernent plus directement la collaboration Prud'hon-Mayer) et Oppenheimer *French Portraits, op. cit.*, pp. 158-160

[532] Gueullette « Mlle Constance Mayer et Prud'hon », *art. cit.,* p.486.

[533] *Ibid.*

[534] A. Lenoir, « Mémoires. David. Souvenirs historiques » *Journal de l'Institut historique,* 1835, III, 2e année, p.4.

[535] Le parcours de Prud'hon est relativement hétérodoxe vis-à-vis du système académique : fils d'un tailleur de pierre bourguignon, il est formé à Dijon où il remporte le Prix des États de Bourgogne qui lui permet d'obtenir les financements nécessaires à son installation à Paris au début des années 1780. Il part ensuite en Italie quelques années. De retour en France pendant la Révolution, Prud'hon s'engage auprès des Jacobins et prend quelques responsabilités dans la commission chargée des arts au sein du Comité d'Instruction publique. Il réalise à ce moment-là l'un des rares

La tradition veut que l'on considère celui-ci comme son maître, en raison de la mention « élève de Prud'hon » qui suit le nom de Mayer sur le livret du Salon de 1806. Cette conclusion nous semble en réalité hâtive dans la mesure où, au moment où elle est censée entrer dans l'atelier de ce peintre, Constance Mayer est alors une artiste trentenaire et particulièrement expérimentée (elle expose déjà depuis quinze ans) qui n'a, théoriquement, plus besoin de leçons. Il nous semble en fait que probable que l'obligation de mentionner un maître cette année au Salon ait poussé Mayer à préférer se dire élève d'un peintre plus âgé et reconnu avec lequel elle travaille depuis déjà *au moins* trois ans, plutôt que de ses maîtres passés, Suvée et Greuze, des styles desquels elle s'est alors largement éloignée. Nous pensons donc, contrairement à ce qui a toujours été écrit à ce sujet jusqu'à présent, que Mayer n'a pas commencé à travailler avec Prud'hon comme élève mais bien plutôt sous le régime de l'amitié et de la coopération professionnelle. En outre, en précisant que les deux artistes travaillent ensemble depuis au moins 1803, nous suivons les conclusions d'Elizabeth Guffey qui a montré que la toile exposée par Mayer au Salon de 1804 (*Le Mépris des Richesses* ou *l'Innocence préfère l'Amour à la Richesse*, qui est un tableau de 2,50m de large sur près de 3m de haut, ayant nécessité plusieurs mois de travail) est déjà l'objet d'une importante coopération entre les deux artistes[536]. **[Ill. 26]**

Sous le Consulat, Mayer cesse, en effet, de pratiquer le portrait et se convertit à la peinture d'histoire allégorique de grand format. C'est ce genre, le plus élevé selon la hiérarchie académique, qui lui apporte la consécration. Elle obtient sa première récompense officielle au Salon de 1806, avec une médaille de première classe. Deux de ses toiles *Vénus et l'Amour endormis* et *Le Flambeau de Vénus* sont acquises par l'État, sur recommandation de l'impératrice Joséphine, en 1808. Son *Mépris des Richesses* est acheté par un grand collectionneur russe, le prince Youssoupoff deux ans plus tard, *L'heureuse mère* et *La mère infortunée* sont également achetés par l'État en 1814. Son dernier grand tableau, *Le rêve du bonheur*, fait, lui aussi, l'objet d'une acquisition en 1819 et fait entrer Constance Mayer au musée du Luxembourg[537]. La collaboration avec Prud'hon se poursuit tout au long de sa carrière. Leur manière de travailler est à peu près toujours la même, ainsi que l'a démontré Elizabeth Guffey en comparant les œuvres et les esquisses conservées des deux peintres[538]. L'idée du tableau est élaborée, l'un des deux (souvent Prud'hon, mais pas toujours) trace une ébauche, puis l'autre (généralement Mayer) réalise le tableau en grand format. De même, chacun intervient régulièrement sur les toiles de l'autre, au point qu'il est difficile de distinguer ce qui est de la main de Prud'hon et ce qui est de celle de Mayer. Ceci explique

---

portraits de Saint-Just datant de 1793 (aujourd'hui conservé au musée des beaux-arts de Lyon). Il échappe à la réaction thermidorienne, obtient un atelier au Louvre, quelques commandes importantes (notamment des décors pour les plafonds du nouveau Muséum) puis (après l'expulsion des artistes du palais) à la Sorbonne, et continue sa carrière jusqu'à sa véritable consécration sous l'Empire. Peintre peu mondain, indépendant, sans élèves et favorisé par Napoléon, il est pourtant élu à l'Académie des beaux-arts en 1816 (Cf. S. Laveissière *Prud'hon ou Le rêve du bonheur*, Paris, RMN, 1997). Marié dès la fin des années 1770, Prud'hon doit faire interner son épouse, apparemment victime de graves troubles psychiatriques, au tout début des années 1800 : il se retrouve alors seul avec ses quatre enfants. C'est à ce moment qu'il rencontre Mayer.

[536] Guffey *Drawing an elusive line, op. cit.,* p.180 *sqq.*

[537] Cf. A.N., O³ 1398 et 1404. Voir Oppenheimer *French Portraits, op. cit.,* p.167.

[538] Guffey, *Drawing an elusive line, op. cit.*

partiellement la postérité réduite de cette dernière dès la seconde moitié du XIXe siècle, si l'on se fie aux témoignages recueillis par Charles Gueullette[539].
En 1810, en outre, elle obtient la jouissance d'un logement et d'un atelier à la Sorbonne, où réside Prud'hon depuis déjà quelques temps. Les deux artistes étant désormais voisins, Mayer prend une place de plus en plus importante dans la vie du peintre. Avec ses enfants à charge, Prud'hon connaît des difficultés financières : c'est donc Mayer, héritière d'une somme confortable après la mort de son père en 1808, qui paie pour l'éducation du fils aîné du peintre (Jean Prud'hon, qui a seulement trois ans de moins que la peintre, devient graveur et se brouille avec son père) ou pour la constitution de la dot et du trousseau d'Émilie, la fille cadette qui se marie en 1819[540].
Or en mai 1821, Constance Mayer, âgée de 47 ans, se suicide en se tranchant la gorge avec un rasoir qu'elle était allée chercher dans l'appartement de Prud'hon[541]. L'événement marque tant le monde de l'art que dix ans plus tard, Achille Devéria y consacre une lithographie publiée dans la revue *L'Artiste* **[Ill. 53]**. Prud'hon, sexagénaire, est profondément choqué : il tombe malade après avoir terminé le tableau sur lequel avait commencé à travailler Mayer, *Une famille dans la désolation*, qu'il expose en son honneur, au Salon de 1822[542]. Il meurt l'année suivante.
Tou·te·s les biographes de la peintre depuis Charles Gueullette ont évidemment tenté de trouver des raisons à la mort tragique de Mayer. On a évoqué une dépression latente depuis plusieurs années, provoquée par l'animosité des enfants de Prud'hon à son égard, par des soucis d'argent liés à ses nombreuses dépenses notamment pour le mariage d'Émilie Prud'hon, par l'angoisse de devoir quitter son appartement de la Sorbonne et vivre désormais loin de celui avec qui elle cohabitait depuis dix ans (l'administration expulse alors, en effet, les artistes des bâtiments pour y agrandir les locaux de l'université) ou par le refus persistant de Prud'hon de l'épouser[543]. Cette dernière allégation est la plus fréquemment évoquée dans les biographies de Mayer écrites dans le second XXe siècle et dans lesquelles il semble acquis que Prud'hon et Mayer étaient amants. En

---

539 « Le nombre des œuvres de l'élève, prêtées au maître depuis sa mort est incalculable. Par contre, on attribua à Mlle Mayer toutes les imitations défectueuses, tous les mauvais pastiches de Prud'hon (…), témoin ce marchand auquel je me plaignais dernièrement de ne jamais rencontrer d'oeuvres authentiques de notre artiste – C'est que, me répondit-il ingénument, nous les vendons pour des Prud'hon ! » (Gueullette « Mlle Constance Mayer et Prud'hon », *art. cit.,* p.526).

540 Gueullette, *Ibid.* ainsi que, du même auteur, « Prud'hon et sa famille », *Gazette des beaux-arts*, XXXII, 1885, pp.151-63. Voir aussi le contrat de mariage d'Émilie Prud'hon (devenue épouse Deval), A.N., Minutier central, ET. CIV, 78, 4 septembre 1819 : Mayer est mentionnée comme une amie de la mariée. Dans une lettre de Prud'hon à sa fille, un mois après la mort de Mayer, le peintre estime que sa collaboratrice et amie fut aussi une « mère » pour ses enfants (lettre de Prud'hon à Émilie Deval, 14 juin 1821, in E. Marcille « Les dernières lettres de Prud'hon », *Gazette des beaux-arts,* 2e pér., IX, 1874, p.293).

541 Notons qu'à une époque où l'on se suicide surtout par noyade, en particulier pour les femmes (cf. R. Cobb *Death in Paris : the records of the Basse-Geôle de la Seine,* Oxford, Oxford University Press, 1978), l'acte de Mayer apparaît d'une violence extrême.

542 Le tableau représente une famille frappée par la misère, rassemblée autour d'un père, manifestement malade, soutenu par son épouse, et, face à lui, ses trois enfants pleurant et pieds nus. Mayer travaillait sur ce type de sujets depuis quelques années, en lien avec la mode du genre historique dans la veine gothique ou pathétique, qui caractérise la production picturale des années 1800-1820.

543 Cette explication provient d'un témoignage recueilli par Gueullette (*art. cit.,* p.351 *sqq.*), selon lequel Mayer aurait mis fin à ses jours après que Prud'hon, à qui l'on venait d'annoncer que sa femme, internée depuis dix ans, était gravement malade, eut juré distraitement de ne plus jamais se remarier.

revanche, les biographies antérieures présentent l'amour de Prud'hon pour Mayer (que presque vingt ans séparaient) comme paternel et sans ambiguïté. Il ne nous appartient évidemment pas de trancher ici cette question et, quelle que soit la nature de leur attachement, on se contentera d'en signaler la force et la sincérité, ce dont témoigne le fait que Mayer et Prud'hon partagent le même tombeau, au cimetière du Père-Lachaise[544].

Finalement, si les mariages entre artistes sont extrêmement fréquents (nous y revenons dans la dernière partie), les unions entre maîtres et élèves se révèlent relativement rares. Nous avons déjà mentionné le cas d'Augustine Dufresne et du baron Gros qui se marient en 1809 (la mariée à tout juste 20 ans). Le miniaturiste Jean-Baptiste Jacques Augustin (1759-1832) épouse lui aussi une élève, Pauline Ducruet (1781-1865), malgré une différence d'âge conséquente, à l'instar du couple formé par Caroline Thévenin (1813-1892) et Léon Cogniet (1794-1880). Mais les unions entre maître et élève ne sont pas toujours aussi durables : celle des peintres sur porcelaine Victoire Jaquotot (1772-1855) et son maître Etienne-Charles Le Guay (1762-1846), célébrée en 1794, se termine par un divorce en 1801. Il faut croire toutefois que l'expérience n'a pas rebuté Le Guay puisqu'il épouse à nouveau une de ses élèves, en 1810, Caroline de Courtin, dont il a, semble-t-il, une fille, Éliza Leguay, qui devient elle aussi peintre sur porcelaine[545]. Il est enfin des cas où le mariage apparaît comme l'aboutissement d'une très longue collaboration entre un maître et une élève, devenue une consœur et une artiste confirmée : c'est à 71 ans, en 1856, après la mort de sa première femme, qu'Abel de Pujol (1785-1861), peintre d'histoire formé dans l'atelier de David, académicien et officier de la Légion d'honneur, épouse Adrienne Grandpierre-Deverzy (1798-1869), son ancienne élève désormais sexagénaire, qui avait pris à deux reprises, au cours de sa carrière, l'atelier du maître comme sujet de tableau[546].

c) Maître homme ou maître femme ?

L'augmentation du nombre de plasticiennes dès la fin du XVIIIe siècle amène logiquement l'arrivée de nouvelles enseignantes sur le marché du professorat artistique, d'autant que, comme on l'a vu, la demande en cours de dessin et en cours plus spécialisés s'accroît elle aussi tout au

---

544 Celui-ci est situé dans la 29e division, 3e ligne, T, 30.

545 Éliza Leguay, peintre attachée à la manufacture de Sèvres, demande un secours à l'État en janvier 1860 parce qu'elle est malade des yeux et ne peut plus travailler (A.N., F21 514, dos. 2).

546 *Intérieur de l'atelier de M. Abel de Pujol, membre de l'Institut* (1822), **[Ill. 27]** conservé au musée Marmottan et *Intérieur de l'atelier de M. A.P… peintre d'histoire* (1835) qui lui vaut une médaille au Salon de 1836. Ce dernier tableau a été légué par elle, avec l'autoportrait qu'Abel de Pujol avait réalisé en 1812, au musée de Valenciennes, ville natale du peintre.

long de la période qui nous intéresse, en particulier à Paris. Comme leurs collègues masculins, les plasticiennes commencent généralement très vite à enseigner, à peine leur formation terminée et dès qu'elles peuvent se prévaloir d'une exposition au Salon qui tienne lieu de garantie de la qualité de l'enseignement pour les (futures) élèves[547]. Avoir des élèves représente, en outre, l'avantage de revenus réguliers, ce que les commandes de copies ou de portraits ne permettent pas, la réalisation des œuvres impliquant en plus des frais qui ne sont remboursés qu'au moment du paiement, à la livraison de l'œuvre terminée. En fait, à la lecture des lettres envoyées à la direction des Musées, on s'aperçoit rapidement que, pour les plasticiennes, il est apparemment relativement aisé de trouver des élèves – beaucoup plus, en tout cas, que des commandes[548] - et ce en dépit du fait que les artistes femmes ne peuvent généralement prendre d'élèves que de leur sexe, contrairement aux hommes qui peuvent théoriquement enseigner à la fois aux jeunes garçons et aux jeunes filles. Il semble en effet que, dès la fin du XVIIIe siècle, une certaine affinité soit apparue dans les représentations collectives entre les beaux-arts et le « féminin ». On voit une illustration de cette évolution du discours sur l'art dans le rapport rédigé en avril 1796, par Victor Chapelain, alors député de Vendée, à la suite de la plainte adressée au Conseil des Cinq Cents par une peintre, Mme Quévanne, née Chézy (ou Chézi)[549]. Cette dernière, postulante à l'emploi de professeur de dessin ouvert l'année précédente à l'École centrale de Chartres, avait en effet vu sa

---

[547] Les artistes plus démunies commencent à enseigner dès avant la fin de leur formation, pour pouvoir justement payer les frais d'atelier. Par exemple, pour pouvoir suivre l'enseignement de Regnault, Sophie-Clémence Delacazette (1774-1854) occupe pendant plusieurs années un emploi de professeur de dessin et de musique dans une école de filles (Mme Delville-Cordier, *notice biographique sur Sophie Clémence Lacazette,* manuscrit non publié, cité par Oppenheimer, *Women artists in Paris 1789–1814, op. cit.,* p.41)

[548] Un certain nombre d'artistes semblent en effet vivre essentiellement de leurs honoraires de professeur, puisqu'il est fréquent de lire des lettres de demandes d'aides financières à la direction des Musées de la part d'artistes dont les élèves (manifestement de la haute société) sont parties dans la résidence familiale, à la campagne, laissant leurs maîtresses de dessin sans revenus pendant les quelques mois d'été. « Voici l'époque où toutes [m]es élèves partent pour la campagne », écrit par exemple la peintre d'histoire Julie Volpelière (1783-1842) au comte de Cailleux pour demander du travail à la direction des Musées (A.M.N., sous-série P^{30}, dos. « Volpelière », lettre s.d. – probablement été 1835). Volpelière, médaillée en 1810, exposante au Salon pendant trente ans, copiste régulière et enseignante, est le seul soutien d'une nièce à la santé fragile.

[549] Nous n'avons trouvé aucun élément biographique sur cette artiste, en dehors du fait qu'elle a exposé des portraits au Salon de 1802 et tenté d'exposer un tableau d'histoire (qui a été refusé) au Salon de 1804. Elle se déclare alors élève de Michel-Honoré Bounieu (1740-1814), un agréé de l'Académie royale qui a occupé pendant vingt ans l'emploi de professeur de dessin à l'École des Ponts et Chaussées, puis celui de conservateur au département des Estampes à la Bibliothèque nationale de 1792 à 1794 (cf. Simone Balayé *La Bibliothèque nationale des origines à 1800,* Genève, 1988, p.354). A l'atelier de Bounieu, Mme Quévanne a dû fréquenter Émilie (1768-1831), la fille du maître, qui devient ensuite une peintre d'histoire reconnue et expose pendant plus de trente ans au Salon.

candidature repoussée « à cause de son sexe ». S'estimant victime d'une injustice, elle rédige alors une pétition et la soumet au corps législatif. Ce cas nous intéresse à double titre, d'abord parce qu'il montre que la candidature d'une femme pour enseigner dans une école de garçons est alors parfaitement envisageable (au moins pour la candidate elle-même) et apparaît alors si peu saugrenue (ce qui sera le cas vingt ans plus tard) que la protestation de la candidate repoussée est légitimement reçue par les députés, amenés à se prononcer sur la question[550]. Dans son rapport, Chapelain, tout en exposant les raisons physiologiques pour lesquelles la politique ou la science ne sont pas des activités recommandées aux femmes, se prononce pourtant clairement en faveur de la demande de l'impétrante dont il précise qu'« on peut la compter au rang des grands maîtres » :

> « Notre législation n'a pas admis les femmes aux assemblées politiques ni aux fonctions publiques de la magistrature. Nous rendons hommage à la sagesse qui rappelle les individus au cercle que la nature elle-même leur a tracé. (…) La fille élevée par un homme perd les grâces de son sexe, et n'acquiert par celles de l'autre. (…) Le jeune homme élevé par une femme ne prend point la trempe austère du républicain ; c'est un sybarite fait pour ramper dans la cour des rois, et pour porter les chaînes de l'esclavage. (…) [C]e serait un malheur social si les femmes, s'écartant de leur sphère, donnaient dans la manie des sciences (…) [Mais] je pense qu'on doit encourager leur instruction plutôt que la réfréner. On les a trop négligées : c'est un bonheur d'avoir des femmes éclairées. (…) Le système nerveux des femmes n'est point assez robuste pour atteindre aux combinaisons profondes des sciences abstraites : les houppes sont trop sensibles, les fibres se crispent, et la machine se convulse. (…) Mais, si les sciences exigent trop de contention, il n'en est pas ainsi des arts (…). Ils sont proportionnés à l'organisation des femmes, et dans ce genre elles peuvent atteindre la perfection. Elles ont un coup d'œil sûr, leur tact est exquis ; elles excellent dans tout ce qui est imitatif. Dans les petits détails, surtout, mille choses échappent eux hommes qu'elles saisissent tout d'abord : sans contredit, elles ont le talent du peintre. (…) Il faut stimuler leur émulation : leur accorder quelques chaires dans les écoles centrales, c'est obtenir ce but ; on n'aura pas souvent occasion d'en donner. »
> Il propose donc que le Conseil des Cinq Cents accède à la demande de la citoyenne Quévanne « considérant que le dessin est une institution commune aux deux sexes ; considérant qu'il importe d'utiliser tous les talents ; considérant qu'on a trop souvent

[550] Ceci laisse d'ailleurs penser qu'il a pu y avoir, à la même époque, d'autres candidatures de femmes à de tels emplois et que certaines d'entre elles ont peut-être même été recrutées. Pour le savoir, il faudrait pouvoir consulter les registres des écoles centrales fondées sur le territoire français, afin de vérifier l'identité des professeurs de dessin embauchés entre la fondation des écoles et « l'affaire Chézy-Quevanne », relatée dans P.[aul] L.[acroix] « Les femmes exclues de l'enseignement des beaux-arts par la République française », *Revue universelle des arts,* n°17, 1863, pp. 55-61. On apprend en outre dans les *Notes pour servir à l'histoire de l'Exposition de la Jeunesse* d'Émile Bellier de la Chavignerie (Paris, Renouard, 1864), que Mme Quévanne avait, pour le poste qu'elle convoitait, deux concurrents : l'un Joseph Siffred Duplessis, académicien et peintre consacré, et l'autre, un certain « F.-N. Dupuis, élève de Lépicié, qui a exposé au Louvre en 1799 et 1802 et l'un des rédacteurs du *Journal des arts, des sciences et de la littérature* » ; or, « chose singulière, lit-on, ce Dupuis l'emporta sur un artiste assurément plus habile que lui, sinon aussi lettré » (p.24).

négligé ceux des femmes pour les beaux-arts et les arts libéraux ; considérant que l'intérêt social exige que la législation encourage leur émulation. »[551]

Deux éléments ressortent de ce rapport, qui témoignent de l'évolution des représentations collectives à propos des arts en général et de leurs rapports à la féminité en particulier à partir de la toute fin du XVIIIe siècle : à la dévaluation subie par les arts par rapport aux sciences (qui occupent une place de plus en plus importante dans les programmes de l'enseignement public, comme on l'a vu), répond en effet l'association symbolique de ces dernières avec la raison, la culture, l'action – en d'autres mots, le « masculin » – par opposition aux beaux-arts, activités de l'instinct, de l'imitation et du sentiment, dans lesquelles sont supposées exceller *naturellement* les femmes. Cette association fondamentale des arts et de la féminité est si forte et si évidente pour Chapelain qu'il propose d'enfreindre le principe de non mixité de l'enseignement (qui figure dans la loi sur l'éducation de Brumaire an IV, évoquée plus haut), en invitant les députés à voter non seulement en faveur de l'instruction des femmes – car il faut « encourager leur émulation » – mais également en faveur de leur nomination aux postes de professeurs de dessin dans les écoles centrales. Ainsi, tant l'appréciation que la pratique des arts sont toujours affaires de « sensibilité », comme l'expliquaient les théoriciens et les critiques du XVIIIe siècle, mais, qualité universelle à l'époque de l'idéal culturel de « l'honnête homme », la sensibilité devient, dès le début du siècle suivant, un trait de caractère plus clairement associé à la jeunesse et à la féminité (qui ont en commun une même vulnérabilité aux passions irrationnelles) au fur et à mesure que s'impose une conception positiviste du progrès scientifique et technique. Après le dépôt de ce rapport, la question est débattue en séance : quelques députés, que Chapelain n'a apparemment pas convaincus, proposent au contraire d'exclure les femmes de toute forme de professorat. Dans l'impossibilité de parvenir au consensus, la question est finalement différée, sans qu'aucune résolution ne soit prise sur le cas de Mme Chézy-Quévanne en particulier, et sur la possibilité pour les femmes d'enseigner le dessin dans les écoles de garçons en général[552].

Malgré cela, les plasticiennes sont les bénéficiaires directes de l'évolution de la perception des beaux-arts pendant toute la première moitié du XIXe siècle : vues comme des enseignantes « naturellement » douées dans le domaine des beaux-arts, elles n'ont manifestement pas de difficultés majeures à trouver des élèves. A ce changement dans le domaine des représentations s'ajoutent deux phénomènes que nous allons envisager plus spécifiquement plus loin – en

[551] Rapport Chapelain, séance du 5 floréal an IV [25 avril 1796], retranscrit in Lacroix, « Les femmes exclues de l'enseignement des beaux-arts par la République française », *Revue universelle des arts*, t.XVII, 1863, pp.57-61.

[552] R*évolution française, ou Analyse complette [sic] et impartiale du Moniteur,* Paris, Girardin, 1802, vol. 2, p.373.

l'occurrence, le discrédit de la peinture d'histoire « traditionnelle » au profit du genre historique et romanesque dans lequel les plasticiennes se distinguent tout particulièrement, et le développement inédit, à partir de la Restauration, de trois aires de spécialisation très féminisées (c'est-à-dire à la fois pratiquées par les femmes et symboliquement marquées du côté du « féminin ») : la miniature, la peinture sur porcelaine et la peinture de fleurs. L'ensemble de ces facteurs permet à quelques ateliers de plasticiennes consacrées (Louise Hersent, Victoire Jaquotot, Lizinka de Mirbel, Rosa Bonheur…) de véritablement rivaliser, en termes de prestige, avec les sections féminines des « grands » ateliers tenus par des académiciens, ainsi que nous allons le voir, de façon plus précise, dans l'analyse statistique qui constitue la dernière partie de ce travail.

*

* *

Paru en 1842, le *Guide pour le choix d'un état ou dictionnaire des professions* édité par le journaliste saint-simonien Édouard Charton, témoigne des transformations de l'espace de production artistique. Ce guide, destiné aux parents, décrit en termes pragmatiques les différents emplois possibles pour leurs enfants, de « vétérinaire » à « officier de marine », en passant par « prêtre », « commissaire priseur » ou « journaliste ». A l'article « peintre », le *Guide* revient, comme pour la centaine d'autres professions qui y sont évoquées, sur « les conditions de temps et d'argent pour [y] parvenir (…), les examens à subir, les aptitudes et les facultés nécessaires pour réussir, les moyens d'établissement [et] les chances d'avancement ou de fortune »[553] :

> « Comme c'est une illusion de croire qu'il soit possible à un jeune talent de se développer dans la solitude (…), l'élève devra, chercher un atelier (…) ; il devra surtout ne négliger aucun moyen d'approcher de la personne de l'un des grands peintres dont le talent l'aura attiré et séduit le plus particulièrement (…) et même, s'il se peut, de travailler sous ses yeux. Tout son avenir dépend de l'esprit de conduite, de

[553] E. Charton, *Guide pour le choix d'un état ou dictionnaire des professions*, Paris, Lenormant, 1842 (régulièrement réédité jusqu'en 1880), p. 1. Y figurent également un article sur la profession de sculpteur, et un autre sur celle de lithographe.

> la prudence et de la raison dont il fera preuve dans cette période grave et difficile de sa vie.
> En même temps, s'il est à Paris, il pourra suivre les cours de l'École des Beaux-Arts. Nous n'ignorons pas les critiques nombreuses, vives, justes et injustes dont cette institution célèbre a été l'objet ; nous reconnaissons très volontiers qu'on peut acquérir un talent supérieur et arriver aux premiers rangs sans avoir traversé l'École des Beaux-Arts (…), mais (…) nous aurions peine à concevoir qu'un jeune artiste ne fût pas ému (…) au seul espoir de remporter un jour le prix qu'elle propose. (…) Sans doute, pour réussir à l'École, il faut (…) avoir un genre de talent qui plaise aux professeurs de l'Académie. Ce sont des inconvénients presque inévitables. »[554]

La première étape, pour un aspirant artiste, est bien, pour Charton, la recherche d'un maître, recherche dans laquelle il ne devra « négliger aucun moyen », car il s'agit d'un moment « grave et difficile » qui conditionnera toute son existence. L'École des Beaux-Arts est, en revanche, une option réservée aux Parisiens qui ont un « espoir de remporter un jour le prix qu'elle propose ». Enfin, quel que soit son parcours pédagogique, l'élève arrive, vers trente ans selon Charton, à la fin de sa formation : le Salon.

> « Arrivé à ce moment suprême, il cesse d'être élève ; il est en présence du public, son juge ; sa renommée et sa fortune dépendront des circonstances et de son génie ; son bonheur dépendra surtout de lui-même. »[555]

Le *Guide* de Charton enregistre donc comme des traits objectifs de la formation artistique, la relative dévaluation des instances académiques de formation, la prééminence du système des ateliers privés et son corollaire : la nécessité de se constituer des ressources relationnelles dans le monde de l'art et de s'assurer le soutien des « grands peintres », ainsi que la perception du Salon comme sanction officielle de la fin de l'apprentissage. Mais le *Guide* montre également que le métier de peintre est désormais un « état » aussi digne d'intérêt pour les parents soucieux de l'avenir de leurs rejetons, que « banquier » ou « magistrat »[556]. La pratique des beaux-arts serait-elle devenue une profession, au sens que donne la langue anglaise à ce mot, c'est-à-dire une activité qualifiée et organisée, dont l'entrée est soumise à une sélection par les pairs, et dont les membres partagent une identité collective plus ou moins forte ? Le sociologue du travail David Sciulli fait, quant à lui, l'hypothèse que le modèle de la profession, dont les sociologues considèrent traditionnellement que les « prototypes » sont les fonctions de médecin et d'avocat qui

---

[554] *Ibid.*, p. 471 *sqq.*

[555] *Ibid.,* p. 476.

[556] « La vérité nous oblige en effet à combattre ce qu'il y a d'exagéré dans le préjugé que la peinture expose plus à la misère que la plupart des autres professions (…). [U]n crayon ou un pinceau habiles trouvent facilement leur emploi. » (*Ibid.,* p. 475).

commencent à s'organiser dans certains pays d'Europe dès la fin du XVIIIe siècle, existe en réalité, plus précocement, pour les artistes dans le cadre du système académique, dès le XVIIe siècle[557].Cette hypothèse, fort intéressante, est néanmoins, à notre sens, infirmée par le fait que l'Académie n'a le monopole de l'enseignement et de l'expertise en matière de beaux-arts qu'entre 1777 et 1789, comme on l'a vu, et qu'il était tout à fait possible d'être un·e artiste reconnu·e sans passer par l'École de l'Académie. Néanmoins, il nous semble que le rôle du Salon comme passage obligé et comme instance de sélection à l'entrée du monde de l'art dans la première moitié du XIXe siècle, ainsi que le fait que cette sélection soit opérée par des artistes (et uniquement par eux après la réforme de 1831), tendrait effectivement à faire, dans une certaine mesure et contre toute attente, de la pratique des beaux-arts au cours de cette période, un modèle d'organisation *professionnelle*.

Plusieurs éléments, cependant, empêchent de considérer véritablement comme une profession (dans son acception anglophone) la pratique des beaux-arts. Parmi ces éléments, le plus décisif est sans doute la contrainte de renouveler tous les ans l'épreuve de la sélection au Salon soumet, par exemple, la reconnaissance comme professionnel·le au risque permanent d'une rétrogradation dont les effets, au cas où plusieurs refus se succèderaient et compte tenu de la vive concurrence qui règne alors dans le monde de l'art, pourraient n'être pas *que* symboliques. De même, nous avons vu qu'à partir des années 1840, l'instance de sélection elle-même (le jury) fait l'objet d'un discrédit trop important parmi les artistes qui s'y soumettent tout en ne la considérant plus comme un organe autonome mais comme une émanation du pouvoir temporel. Toutefois, si les artistes ne sont pas réellement des *professionnels* au sens fonctionnaliste du terme, le Salon n'en demeure pas moins un espace de professionnalisation, au sens où il marque la différence entre les artistes accompli·e·s et les autres (élèves, artistes ratés, etc.) Nous avons, en outre, pu montrer comment les tensions qui structurent alors l'espace de production artistique et assignent ce rôle crucial à l'exposition, ont, paradoxalement, permis aux plasticiennes de bénéficier, au même titre que leurs confrères, des effets légitimants de cette sélection, sans doute précisément parce qu'elles la subissent alors de plein fouet.

En effet, après avoir montré, dans la première partie, comment les rivalités internes à l'Académie royale, exacerbées par le contexte révolutionnaire, ont permis l'arrivée des femmes, le plus souvent issues des classes privilégiées, dans les ateliers les plus prestigieux de la fin du XVIIIe siècle, nous avons vu comment la transformation de ces rivalités en rapports de force liés au

[557] D. Sciulli, « Paris Visual Académie as First Prototype Profession », *Theory, Culture and Society,* vol.24, n°1, 2007, pp. 35-59. Voir aussi M. Malatesta, *Professionisti e gentiluomini. Storia delle professioni nell'Europa contemporanea,* Turin, Biblioteca Einaudi, 2006.

processus d'autonomisation du monde de l'art, a provoqué, au cours de la première moitié du siècle suivant, la professionnalisation et la légitimation d'un nombre de plus en plus élevé de plasticiennes dans l'espace de production artistique. Parce que la transmission de la *doxa* académique se fait désormais dans les ateliers privés (dont le fonctionnement est inspiré de celui de David, figure tutélaire dans les beaux-arts tout au long de la période) bien plus efficacement qu'à l'École des Beaux-Arts, la féminisation « par le haut » a progressivement évolué en féminisation « par défaut » du monde de l'art. Dès lors, après nous être intéressés aux processus globaux qui ont permis que, sous la monarchie de Juillet, un exposant au Salon sur six soit une exposante, nous allons désormais nous attacher à une description plus fine de la trajectoire de cette fraction féminine de la population des artistes, entre les Révolutions de 1789 et de 1848.

TROISIEME PARTIE : Carrières, genres, générations. Portrait des artistes en travailleuses

Si l'approche « macro » des mutations du monde de l'art nous a permis de déterminer les conditions d'entrée des plasticiennes dans la carrière artistique, elle ne donne pas pour autant une idée précise de leur parcours professionnel, de leurs conditions de travail ou des différences probables qui marquent alors les carrières des artistes femmes selon leurs origines sociales ou géographiques, l'activité artistique dans laquelle elles se sont spécialisées ou la période durant laquelle elles ont fait l'essentiel de leur carrière. En nous aidant du cadre d'analyse fourni par la socio-histoire du monde de l'art que nous avons menée dans les deux premières parties de ce travail, nous entendons donc étudier plus spécifiquement les trajectoires des plasticiennes, l'évolution de leurs modes d'inscription dans l'espace de production artistique au cours de la période qui nous intéresse ainsi que leurs caractéristiques sociodémographiques. Notre objectif, ici, est double. Il s'agit, d'une part, d'avoir une « vue d'ensemble » de la population des artistes femmes actives entre 1789 et 1848, afin de les comparer de la manière la plus précise possible à la population de leurs collègues hommes et d'éviter ainsi l'écueil d'une rhétorique de l'exceptionnalité qui les ferait d'emblée apparaître comme des « anomalies ». Il s'agit, d'autre part, de recontextualiser les données qualitatives recueillies sur leurs carrières en replaçant les artistes dont il est question non seulement dans le contexte spécifique du monde de l'art de leur époque (ce que permettent les deux premières parties de cette thèse), mais aussi dans celui des profils de carrière de l'ensemble de leurs collègues, et des femmes en particulier, à un moment donné. Or, pour sortir d'une vision mythologisée et normative de la « vie d'artiste », le recours aux méthodes quantitatives s'impose comme le seul moyen d'avoir une idée du contexte global des conditions de travail des artistes (hommes et femmes). Nous avons donc constitué un corpus d'artistes femmes, dont nous avons fait une base de données afin de synthétiser toutes les informations disponibles sur les trajectoires des plasticiennes ainsi recensées. Cette base de données a, dans un second temps, été traitée statistiquement. Nous reviendrons donc, dans un premier chapitre, sur

l'élaboration de ce corpus, ses caractéristiques et ses limites. Les résultats de l'analyse des carrières seront présentés en deux temps : nous tenterons d'abord de présenter une vision d'ensemble des trajectoires des plasticiennes actives entre 1791 et 1848, que nous mettrons en rapport avec les conclusions auxquelles nous ont permis d'aboutir les parties précédentes. Il s'agira ensuite, notamment, de réintroduire dans cette analyse globale des carrières la notion de temporalité, afin de mettre en évidence les continuités et les transformations des conditions de travail et des types de carrière, d'une génération d'artistes à l'autre.

I – Constitution du corpus d'artistes

Nous avons eu l'occasion de revenir, à plusieurs reprises, sur la centralité du Salon non seulement dans le monde de l'art, à l'issue de la Révolution, en raison des efforts de Denon pour lui redonner son lustre d'avant 1789, mais aussi, par conséquent, dans les carrières des artistes. L'apprentissage, qui se déroule, pour l'essentiel, en ateliers privés, étant très peu formalisé, le Salon devient *de facto* le « diplôme d'artiste » que ne fournit pas l'enseignement en régime néo-académique. Instance officieuse de professionnalisation, le Salon est perçu, à partir du tout début du XIXe siècle, par les artistes des deux sexes comme un « droit d'entrée » dans l'espace de production artistique, qui, sous la monarchie de Juillet, se serait transformé en un concours, alors que s'élève le taux de postulant·e·s refusé·e·s au seuil de l'exposition[1]. Parce qu'il est un lieu ouvert aux deux sexes et parce qu'il est une étape incontournable pour celles/ceux qui exercent l'art professionnellement, le Salon s'impose comme un « poste d'observation commode »[2], pour comptabiliser les plasticien·ne·s et observer le déroulement des carrières sur le long terme. Nous avons donc relevé le nom des 1124 femmes qui ont exposé à au moins un des 38 Salons, du Salon « libre » de 1791 à celui de 1848. Ce millier d'exposantes constituent donc la population à partir de laquelle ont été effectuées les analyses statistiques qui suivent. En complément, nous avons utilisé les résultats de l'enquête d'Andrée Sfeir-Semler pour la population masculine, comme nous l'avons indiqué précédemment[3]. La comparaison entre nos deux ensembles de calculs a été facilitée par le fait que nos données proviennent des mêmes sources que celles

---

[1] G. Mauger, *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Editions de la MSH, 2007.

[2] J. Tulard, « Préface » in J.-F. Heim, C. Béraud, P. Heim, *Les Salons de peinture de la Révolution française 1789-1799*, Paris, Éditions C.A.C., 1989.

[3] Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon, op. cit.* Voir l'introduction, pour une description de sa méthode.

exploitées par Sfeir-Semler : les livrets des Salons, ces petits « guides » officiels de l'exposition vendus aux visiteurs à l'entrée de l'exposition[4]. Y sont, en effet, répertoriés, dans l'ordre alphabétique, les noms des exposants avec toutes les œuvres acceptées par le jury, chaque œuvre, de la miniature à la statue de marbre, étant identifiée par un numéro qui permettait de la retrouver plus aisément au sein de l'exposition.

I – 1. Les livrets : retour sur les coulisses du Salon

Plus de 700 œuvres sont exposées dès le premier Salon révolutionnaire de 1791, mais la barre des 3000 est franchie au début des années 1830. La rédaction du livret est donc une tâche fastidieuse, « confiée à quelque employé ministériel »[5] chargé de recopier les données issues des registres où l'on avait inscrit le nom des artistes postulant·e·s à l'exposition et le titre de chacune des œuvres qu'ils/elles proposaient à la sélection du jury[6]. Les erreurs et coquilles sont dès lors extrêmement fréquentes[7]. Ceci, ajouté au petit format de l'ouvrage et à la mauvaise qualité du papier (le livret

---

[4] Udolpho Van de Sandt a, par exemple, utilisé les chiffres de vente des livrets pour estimer le nombre de visiteurs au Salon (« La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire », *Revue de l'Art,* n°73, 1986, pp. 43-47).

[5] J.-J. Guiffrey, T*able générale des artistes ayant exposé aux Salons du XVIIIe siècle, suivie d'une table de la Bibliographie des Salons, précédée de Notes sur les anciennes expositions et d'une liste raisonnée des Salons de 1801 à 1873,* Paris, J.Baur., 1873, p.XVIII.

[6] Ces registres sont aujourd'hui conservés aux A.M.N., série *KK, à partir du Salon de1824. L'enregistrement des œuvres se fait au Louvre et, le dernier jour des inscriptions, la bousculade est générale, ainsi que le décrit le directeur des Musées, en 1842 par exemple : « Le dépôt des ouvrages qui a commencé le 1e février, pour être terminé au 20 du même mois [l'exposition elle-même ayant lieu du 15 mars au 15 mai], s'est fait avec ordre : il n'y a plus maintenant de réclamations sur le terme de rigueur : les artistes étant convaincus qu'on ne peut faire d'exception à cette règle, tous se soumettent ; seulement, comme la plupart d'entr'eux attendent presque toujours au dernier moment pour terminer, dans les trois jours qui précèdent le terme de rigueur (on pourrait presque dire l'heure puisque l'on reçoit jusqu'à minuit), les avenues du Musée Royal sont entièrement obstruées. » (A.M.N., X Salon 1842, « Rapport à M. l'intendant général de la liste civile », pp.1-2).

[7] Le problème peut sembler anodin, mais songeons que, dans les livrets, la différence entre un homme et une femme ne tient qu'à deux lettres. Ainsi il suffit qu'une coquille supprime le « me » du *Mme* (ou le « lle » du *Mlle*) et l'exposante devient un exposant. Une vérification dans les index disponibles s'impose donc systématiquement. Au Salon de 1791, par exemple, Mlle Allin et Mme Dabos, peintres, figurent dans le livret sous les noms, respectivement, de « M. Allin » et « M. Dabos ». Le nombre de plasticiennes à ce Salon est donc bien de 23, et non de 21 (Chadwick, *Women, Art and Society, op. cit.*, p.174) ou de 19 (F. Benoît, *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, Paris, 1897

n'était fait pour durer que le temps de l'exposition), en rend aujourd'hui la lecture difficile. Il arrive enfin assez souvent que des ouvrages soient livrés en retard – ce qui, d'ailleurs, peut relever de la coquetterie chez certaines « vedettes » de la peinture qui, sachant leur dernière œuvre très attendue, la livrent après l'ouverture du Salon, pour entretenir le « suspens » et ménager leur effet. Il est donc souvent nécessaire de publier, en cours d'exposition, un voire *des* « Suppléments » au livret du Salon[8]. Ceux-ci ont cependant été réédités, sous la forme de fac-similés, par Jules Guiffrey en 1869 pour toutes les expositions ayant eu lieu jusqu'en 1800, puis par Pierre Sanchez et Xavier Seydoux jusqu'en 1850[9]. Nous avons donc pu recenser, de la manière la plus fiable possible, toutes les plasticiennes ayant exposé – ne serait-ce qu'une seule fois – aux Salons de 1791 à 1848, ce qui, à notre connaissance, n'avait jamais été fait.

Les livrets de Salon fournissent ainsi un certain nombre d'informations particulièrement utiles : le nom des exposant·e·s, bien sûr, parfois leur prénom (nous reviendrons plus loin sur le cas des exposant·e·s anonymes), leur adresse et (pour certains Salons) le nom du maître dont ils/elles se revendiquent l'élève, la liste des œuvres exposées, parfois accompagnées d'un commentaire explicatif de l'artiste lui/elle-même, ou d'une mention sur le statut de l'œuvre (si elle est la propriété de tel ou tel collectionneur, ou si elle est le produit d'une commande de l'État, par exemple, c'est-à-dire autant de mentions qui en attestent le caractère prestigieux et qui en font une « œuvre à voir » et non une « œuvre à vendre »[10]). Dépouiller, comme nous l'avons fait, les livrets de Salon sur une période longue permet donc de suivre, à travers ces quelques indices, l'évolution de la carrière d'un·e artiste dans le temps. Chaque élément, en effet, fournit des informations susceptibles d'éclairer la trajectoire des exposan·te·s. La mention du maître, qui n'est rendue obligatoire qu'en 1841 après l'avoir été à l'époque révolutionnaire, nous a bien sûr été extrêmement utile pour connaître les artistes-enseignant·e·s et repérer quels étaient les atelier les plus « courus », selon les générations, tant pour les artistes hommes que pour les artistes

---

reprint, Genève, Slatkine, 1975, p.245). De même, il y avait, pour Harris et Nochlin (*Femmes peintres*, *op. cit.,* p.46), 67 peintres femmes au Salon de 1822 et 178 à celui de 1835, alors que nous en avons trouvé, après une étude minutieuse des livrets et le recoupement d'un certain nombre d'informations (qui ont permis, notamment, l'identification des quelques exposant·e·s anonymes), 84 peintres femmes en 1822 et 187 en 1835.

[8] Le livret du Salon de 1802 est ainsi complété par quatre *Suppléments*, celui de 1831 par six, tous numérotés et vendus à part.

[9] cf. en Annexe, la partie Références, section « Catalogues d'exposition » pour les références précises de ces rééditions

[10] La dichotomie « picture to see », « picture to sell » est empruntée à Patricia Mainardi (*The End of the Salon, op. cit.*)

femmes[11]. Cette précision du livret nous renseigne également sur la condition d'enfant d'artiste (à travers la mention « élève de son père »), même si, comme nous l'avons vu, les filles d'artistes sont de plus en plus souvent, comme leurs frères, formées hors de l'atelier familial. La mention des adresses des artistes, quant à elle, était censée faciliter les démarches des clients potentiels, puisque c'est souvent au Salon que l'on découvre et que l'on choisit les artistes susceptibles d'exécuter tel portrait ou tel tableau décoratif que l'on souhaitait commander. Ce renseignement peut, pour les artistes qui exposent sur plusieurs années, nous permettre de suivre précisément leurs trajectoires résidentielles. Ainsi, un déménagement du quartier du Louvre – le quartier se situant autour de l'actuelle rue de Richelieu présentant une particulière concentration d'artistes – à la Chaussée d'Antin ou à la « Nouvelle Athènes »[12], par exemple, dans la logique de la géographie sociale du Paris de la première moitié du XIXe siècle, est susceptible de confirmer une certaine ascension sociale[13]. C'est également grâce à cette mention que l'on peut connaître l'origine provinciale d'un·e artiste[14]. Les adresses ont enfin pu nous aider à établir des relations de maître à élève : ainsi, dans la mesure où nous connaissons les liens très forts qu'a maintenus la peintre Sophie Rude avec sa ville natale, une nouvelle exposante, originaire de Dijon et résidant à Paris au 33 rue d'Enfer – où habite le couple Rude – est fort probablement l'une des élèves qu'elle

---

[11] A chaque fois, l'objectif est d'éliminer de l'exposition les autodidactes, dont nous avons vu qu'ils constituaient une double menace : en effet, si les ouvrages de ces derniers sont médiocres, on considère qu'ils font perdre leur temps au jury et baisser le niveau général de l'École nationale ; mais si on estime que leurs ouvrages sont de bonne qualité, ils risquent de constituer, à terme, une menace pour la formation artistique de type académique. La mention du maître est, en outre, censée faciliter la lecture du Salon, en ce qu'elle fournit des repères et permet, aux critiques (qui sont les premiers à réclamer cette précision sur le livret, comme on l'a vu), de distinguer des « écoles » et des filiations parmi les milliers d'œuvres exposées.

[12] La « Nouvelle Athènes » (appelée ainsi en raison de la « grécomanie » des architectes qui y construisent alors nombre d'hôtels particuliers) est un quartier à la mode, de la fin de l'Empire à la monarchie de Juillet. Il correspond aujourd'hui aux quartiers Saint-Georges – Notre-Dame de Lorette – Pigalle, au nord de Saint-Lazare. De nombreux artistes et écrivains y résident : le peintre Ary Scheffer, par exemple, y a son logement et son atelier, qui abritent aujourd'hui le musée de la Vie romantique.

[13] Félix et Louis Lazare, *Dictionnaire administratif et historique des rues de Paris et de ses monument*s, Paris, chez F. Lazare, 1844. Voir aussi J. Tulard, *Nouvelle histoire de Paris. Le Consulat et l'Empire 1800-1815*, Paris, Association pour la publication d'une histoire de Paris/Hachette, 1970 ; G. de Bertier de Sauvigny, *Nouvelle histoire de Paris. La Restauration*, Paris, Association pour la publication d'une histoire de Paris/Hachette, 1977 ; P. Vigier, *Nouvelle histoire de Paris. Paris pendant la monarchie de Juillet*, Paris, Association pour la publication d'une histoire de Paris/Hachette, 1991 ; L. Girard, *Nouvelle histoire de Paris. La Deuxième République et le Second Empir*e, Paris, Association pour la publication d'une histoire de Paris/Hachette, 1981.

[14] Telle artiste de Blois ou de Bordeaux, venue à Paris spécialement pour l'exposition, figure effectivement dans le livret avec la mention « à Blois » ou « à Bordeaux », en plus de l'adresse parisienne où l'on peut la contacter.

hébergeait chez elle le temps de son apprentissage[15]. Enfin, les mentions des œuvres exposées nous fournissent deux types de renseignements. D'un point de vue général, elles nous permettent d'évaluer dans quel(s) genre(s) (paysage, portrait, peinture d'histoire, nature morte, etc.) et quelle(s) technique(s) (miniature, peinture à l'huile, lithographie, peinture sur porcelaine, sculpture, etc.) les exposant·e·s sont spécialistes. Nous avons ainsi entré dans notre base de données les pratiques des artistes de notre corpus, en fonction des œuvres qu'elles ont présentées à chaque Salon, tout au long de leur carrière. Nous avons pu, en outre, avoir un usage plus indirect des intitulés des œuvres exposées, l'identité des personnes portraiturées pouvant, par exemple, fournir des indices quant à l'étendue et la nature du réseau social de l'artiste : la renommée de Mme de Mirbel, par exemple, peut se mesurer au prestige des personnes (figures politiques, hommes de lettres, mondaines, banquiers, scientifiques, etc.) dont elle expose le portrait en miniature à chaque Salon.

Enfin, nous avons dû résoudre le problème de l'identification des artistes femmes. En effet, dans le livret, le nom des exposantes est généralement précédé d'un « Mme » ou d'un « Mlle » (tandis que les noms de leurs confrères ne sont pas précédés d'un « M. »), ce qui permet de connaître leur statut matrimonial[16]. Toutefois, le fait que le nom de jeune fille ne soit que rarement mentionné avec le nom d'épouse, a constitué un réel problème, puisque derrière des noms différents, il y avait, dans bien des cas, une seule et même artiste[17]. Ainsi, la première étape de la constitution de la base de données – le relevé des noms des exposantes – a dû être complétée par un très long travail de recherches dans les dictionnaires biographiques d'artistes, afin de procéder aux recoupements nécessaires pour éviter de compter deux fois une même artiste sous les deux ou trois noms qu'elle a pu porter au cours de sa carrière[18]. Toutefois, ce travail n'ayant jamais été mené aussi systématiquement, il s'est en réalité poursuivi tout au long de nos recherches, puisqu'il

---

[15] Cf. M. Geiger, *Sophie Rude, op. cit.* et *supra*, p.469, n.523.

[16] Notons qu'à cette époque, il est extrêmement rare pour une femme mariée – fût-elle artiste – de garder son patronyme. Nous n'avons relevé qu'un seul cas pour la période qui nous intéresse, celui de la peintre sur porcelaine Victoire Jaquotot. Mariée à son maître, le miniaturiste Etienne-Charles Leguay, en 1794, elle en divorce en 1801 et se fait appeler, dès lors, « Madame Jaquotot », y compris après son remariage avec Jean-Bertrand-Bruno-Isidore Pinet. La raison de cette réticence à prendre le nom de ses époux successifs est peut être liée au fait que Victoire Jaquotot avait acquis, sous ce nom, une grande notoriété. Dans ses *Souvenirs*, Élisabeth Vigée-Lebrun se rappelle ainsi qu'elle n'avait, pour cette raison, abandonné le nom de son père qu'avec réticence (*op. cit.,* pp.49-50).

[17] Le cas de Marie-Élisabeth Blavot est emblématique : mariée deux fois, elle expose non seulement sous les noms successifs de Blavot, Boulanger et Cavé, mais elle se fait appeler, en outre, selon les années, Élisabeth, Élise ou Éliza.

[18] Il s'agit des dictionnaires de E. Bellier de la Chavignerie et L. Auvray, de E. Benezit, de U. Thieme et F.Becker, de Chris Petteys, etc. qui sont mentionnés en Annexe.

nous est arrivé, à plusieurs reprises, de « tomber » par hasard, dans tel ou tel document du XIXe siècle (annuaire professionnel d'artistes, compte rendu d'exposition dans la presse, nécrologie, correspondances administratives, documents notariaux…), sur la mention d'une même artiste sous deux noms que peu de chercheurs avaient, jusqu'alors, songé à mettre en rapport. Dans cette étape de notre enquête, en outre, la pratique, très courante à l'époque, de se faire quelquefois appeler par un autre prénom plus à la mode que le sien (on ne compte plus alors les « fausses » Adèle, Pauline, Lucy, Jenny, Elise, etc.), par un diminutif (« Adine » pour Alexandrine, « Fanny » pour Françoise, « Nisa » pour Denise, etc.) n'a guère facilité nos recherches[19]. Les problèmes d'identification des artistes une fois mariées (ou remariées) ne sont, on le voit, susceptibles d'être résolus que dans les cas où suffisamment de données biographiques sont disponibles sur les plasticiennes.

Au sujet du statut matrimonial des artistes, nous avons, de plus, été confrontés à une autre difficulté – liée, cette fois, non plus aux noms des épouses, mais au décompte des célibataires. En effet, les artistes femmes commencent, on va le voir, à exposer autour de leur vingtième année en moyenne, c'est-à-dire sous leur nom de jeune fille. Cependant beaucoup d'entre elles mettent – semble-t-il – un terme à leur activité artistique au bout d'une brève période : nous perdons donc leur trace non seulement au Salon, mais plus généralement dans le monde de l'art, sans possibilité de savoir si, par la suite, une fois leur carrière d'exposante terminée, elles se sont mariées ou non. Par conséquent, le célibat est un statut « par défaut » pour une partie de notre corpus, en d'autres termes, elles sont moins célibataires *stricto sensu* que « pas encore mariées à notre connaissance » : le taux de nuptialité des artistes de notre corpus (51 %), qui s'avère particulièrement faible par rapport aux taux moyens à cette époque, doit donc être interprété avec la plus grande précaution[20].

---

[19] Pour ne donner qu'un seul exemple, nous avons ainsi mis assez longtemps à voir que la célèbre graveuse Emira Marceau (née, en réalité, Marie-Jeanne-Louise-Françoise Marceau-Desgraviers), sœur du général Marceau qui s'était illustré dans les armées révolutionnaires, non seulement était la même personne que la « Madame de Cernel » (en réalité Champion de Cernel) dont nous avions trouvé quelques gravures, mais qu'elle était également l'épouse (et non la fille ou la sœur comme nous l'avons cru un moment) du graveur républicain et député de la Convention Antoine-Louis Sergent-Marceau qui – pratique peu courante, même à cette époque ! – se faisait appeler par le nom de jeune fille de son épouse, après que celle-ci eut divorcé de son premier mari.

[20] En effet, les 49 % de célibataires de notre corpus doivent être mises en rapport avec les données rassemblées par Louis Henry et Jacques Houdaille (« Célibat et age au mariage aux XVIIIe et XIXe siècles en France: I. Célibat définitif », *Population,* vol.33, n° 1, 1978, p.50). Ceux-ci estiment, en effet, qu'entre 11 et 15 % des femmes ne se marient pas entre la fin du XVIIIe siècle et les années 1830 (contre 9 à 10 % de la population masculine). Même en tenant compte du fait que ces taux sont globalement plus importants dans les villes que dans les campagnes, il est

Les exposantes anonymes

Si les changements de noms des plasticiennes au cours de leur existence ont pu – du moins pour celles dont les biographies sont les moins documentées – compliquer le suivi de certaines trajectoires, nous n'avons, en revanche, pas eu de problèmes d'identification des artistes dus à l'usage de pseudonymes. A la différence de ce qui se passe, à la même époque, dans l'espace de production littéraire, les plasticiennes n'éprouvent, en effet, manifestement pas le besoin de dissimuler leur sexe sous quelque nom masculin[21]. Plutôt que le pseudonyme, c'est l'anonymat – et souvent un anonymat « sexué » (du type « *Mlle D.M.* » ou « *Mme* … ») – que choisissent les artistes désireuses de ne pas faire figurer leur nom dans le livret du Salon. Toutefois, en dehors de ces cas où l'on connaît le sexe des anonymes, il est difficile de savoir précisément combien il y eut de plasticiennes sur la trentaine d'artistes ayant choisi de dissimuler leur nom au public du Salon entre 1791 et 1848. Il faut noter que les femmes ne sont pas les seules à opter pour cette solution. Dans le dossier administratif du Salon de 1831, par exemple, figure la liste des artistes ayant officiellement demandé d'exposer anonymement : dans cette liste, on compte cinq femmes et cinq hommes[22], tandis qu'en 1835, sur dix anonymes là encore, on ne compte que trois femmes[23]. Contre toute attente, l'anonymat n'est visiblement pas « une affaire de femmes » et il serait donc ici davantage question de classe sociale que de genre[24]. La question se pose, en outre, de l'utilité de l'anonymat lorsque d'autres informations, comme le maître ou l'adresse, sont mentionnées dans le livret. On suppose, en effet, qu'exposer anonymement dénote une volonté de ne pas se faire reconnaître ; or l'adresse est généralement destinée à un éventuel commanditaire. Dès lors, que penser de l'usage de l'anonymat dans ce cas ? Certain·e·s exposant·e·s souhaiteraient donc gagner leur vie grâce à la peinture, sans que le tout venant des visiteurs du Salon ne le sache ? Serait-ce par modestie ou par souci de ne pas déroger (ou, du moins, de continuer à le faire croire) ? Difficile à dire, car les anonymes dont on connaît l'identité ne sont pas toujours des aristocrates. D'un Salon à l'autre, en effet, des détails supplémentaires nous ont souvent permis d'identifier les exposantes anonymes. Grâce à son adresse (rue neuve des Petits Champs), nous savons par exemple, avec certitude, que la « *Mme M*… » qui expose un tableau intitulé *Jeanne, fille de Raimond III comte de Toulouse* au Salon de 1812, n'est autre que la peintre Thérèse-Victorine Demanne (1780-1865) : elle envoie effectivement le même tableau, tout en résidant à la même adresse, au Salon de 1814, mais

---

fort peu probable que la population des plasticiennes se distingue par une proportion de célibataires aussi considérable. Notre corpus ne compte donc pas 49 % de célibataires, mais *au moins* 51 % de femmes mariées.

[21] Les rares plasticiennes – essentiellement des sculptrices – ayant choisi d'exposer sous un pseudonyme masculin sont actives à partir des années 1860-1870. On peut citer parmi elles « Marcello » (la sculptrice, et néanmoins duchesse, Adèle Castiglione-Colonna), « Claude Vignon » (la sculptrice Noémie Rouvier), « Allélit » (la sculptrice Hélène Bertaux, fondatrice de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs en 1880) ou « Jacques Marie » (la peintre Marie Jacques). Cf. Yeldham, *Women Artists, op. cit.,* p.63 ou Denise Noël (« Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Clio,* n°19, 2004, pp. 85-103) qui insiste, en outre, sur le petit nombre d'artistes femmes utilisant un pseudonyme, y compris dans la seconde moitié du siècle.

[22] A.M.N., X Salon 1831, « Liste des exposants ».

[23] A.M.N., X Salon 1835, « Liste des exposants ».

[24] En cela, la question de l'anonymat recoupe celle de l'amateurisme, dont nous traitons un peu plus loin.

cette fois en faisant figurer son nom au livret[25]. Le cas de Thérèse Demanne est loin d'être unique, puisqu'il n'est pas rare que les artistes (hommes ou femmes) ayant exposé anonymement, finissent par figurer au Salon sous leur nom. Sur les cinq plasticiennes anonymes du Salon de 1831, nous savons ainsi que deux d'entre elles, dont c'était la première exposition, poursuivront ensuite leur carrière sous leur nom pendant vingt ans pour la paysagiste Adèle Dagand et pendant près de dix ans pour la peintre de genre Louise Collin. Nous avons toutefois identifié quelques exposantes qui semblent avoir fait carrière durablement – et néanmoins anonymement. Mlle de Roquesante par exemple, expose ses peintures sur porcelaine à plusieurs Salons de la Monarchie de Juillet et obtient même une médaille à celui de 1831. Notons d'ailleurs que, comme tou·te·s les artistes récompensé·e·s de cette année, elle a vu son nom paraître dans le *Moniteur Universel* (n°229, mercredi 17 août 1831) – pourtant, étrangement, ni l'honneur de la médaille, ni la publication de son identité ne l'ont incitée à abandonner l'anonymat pour ses expositions suivantes.

I – 2. Les carrieres au-dela des expositions

Comme source pour étudier les carrières des plasticiennes, le livret de Salon ne présente, nous semble-t-il, qu'un inconvénient : celui de ne pas donner une idée précise du temps d'activité des artistes. En effet, si le Salon reste, en cette première moitié du XIXe siècle, une étape fondamentale pour tout·e artiste désireux/se de se faire connaître tant du public que de l'administration ou des instances académiques, il serait cependant fallacieux de résumer une carrière d'artiste à sa carrière d'exposant·e, car non seulement les artistes ont alors coutume de tenter leur chance en vain une ou deux fois au Salon avant d'être admis·es à y effectuer leur première exposition (c'est-à-dire qu'ils/elles peuvent être actifs/ves professionnellement parfois bien longtemps avant leur premier Salon), mais il est, en outre, assez fréquent de voir qu'ils/elles poursuivent leur pratique de l'art – que ce soit à des fins professionnelles ou personnelles – une fois achevée leur carrière d'exposant·e. Il convenait donc que notre base de données prît en compte une autre manière de mesurer la durée des carrières des artistes qu'en comptant le nombre d'années écoulées entre leur premier et leur dernier Salon. C'est pourquoi nous avons créé une variable « Temps d'activité » distincte de la variable « Nombre de Salons » qui est, elle,

[25] Toutefois, des mystères persistent : ainsi, cette *« Mme M*** »* exposant des fleurs peintes sur porcelaine en 1833 habite à l'hôtel des Monnaies, où réside la peintre Angélique Mongez depuis près de trente ans et où nous savons qu'elle habitait encore en 1828. En toute logique, si l'initiale du nom et l'adresse correspondent, l'exposante anonyme de 1833 serait donc Angélique Mongez… mais comment expliquer que cette peintre reconnue, spécialiste de l'histoire antique, auteur d'un immense tableau (*Les sept chefs devant Thèbes,* de 3 mètres sur 4) cinq ans auparavant, se mette à la peinture de fleurs sur porcelaine pour son dernier Salon ? Cette reconversion aussi tardive que surprenante serait-elle la raison de son anonymat à ce Salon ? A moins que cette « Mme M*** » ne soit une parente des Mongez, pratiquant la peinture de fleurs mais soucieuse de ne pas publiciser cette activité ?

directement élaborée à partir du dépouillement des livrets[26]. Cette variable « Temps d'activité » a été constituée à partir des dates de début et de fin d'activité que nous avons pu trouver pour chacune des artistes du corpus. Par « date de début d'activité », nous entendons l'année de la mention la plus précoce du nom de l'artiste étudiée dans toutes les sources disponibles (qu'elles soient contemporaines de l'époque considérée ou postérieures à celle-ci) que nous avons pu consulter. Pour être prise en compte, cette mention doit être un indice susceptible de laisser penser que l'artiste en question pratique, à ce moment, son art professionnellement ou, autrement dit, que, sa formation achevée, elle poursuit son activité artistique dans le but de se faire connaître (du public, de l'administration…) et/ou d'en vivre. Nous avons donc inclus dans cette catégorie, par exemple, l'année de production d'une œuvre répertoriée dans le catalogue d'un musée, l'année d'une participation – ou d'un refus – à une exposition (le Salon lui-même ou toute autre exposition ayant eu lieu à Paris, en province ou à l'étranger)[27] ou bien l'année d'un courrier de recommandation à l'administration[28]. Dans 179 cas (sur 1124, soit 15 % de notre corpus), cette première mention d'une activité artistique ne correspond pas au premier Salon. Pour 85 % des artistes que nous avons identifiées, en revanche, on peut dire que leur carrière a véritablement commencé aux alentours de leur premier Salon, ce qui confirme clairement l'hypothèse selon laquelle l'entrée au Salon marque la fin de la période d'apprentissage et l'entrée dans la carrière professionnelle.

On peut, de plus, cesser d'exposer au Salon lorsqu'on a atteint un degré de consécration suffisant pour pouvoir se passer de la publicité offerte par l'exposition, bien que cela reste une attitude relativement marginale, la plupart des artistes continuant de paraître au Salon le plus longtemps possible. Il arrive également qu'on cesse d'exposer pour des raisons d'ordre politique

---

[26] Pour éviter que des carrières « tronquées » ne biaisent les résultats obtenus, nous avons pris en compte l'intégralité des carrières des exposantes, c'est-à-dire que, pour une artiste qui commence sa carrière au Salon en 1848 et l'achève en 1863, nous avons compté non pas un Salon (le seul qui corresponde à notre période : celui de 1848), mais tous ceux auxquels elle a participé jusqu'à son dernier, en 1863.

[27] Marie-Nicole Le Roi, par exemple, expose pour la première fois au Salon de 1791, mais, comme la plupart des exposantes des Salons révolutionnaires (comme on le verra), elle est alors loin de débuter dans la pratique de la peinture : ancienne exposante au Salon de la Correspondance, elle était, semble-t-il, membre de l'Académie de Saint-Luc depuis 1745 (Oppenheimer, *Woman Artists, op. cit.*, p.226). De même, Sophie Rude, qui est formée à Dijon puis à Bruxelles auprès de David, expose pour la première fois au Salon du Louvre lorsqu'elle s'installe à Paris, en 1827 : elle a alors 30 ans et une expérience de près de dix ans comme peintre professionnelle, sa première exposition ayant eu lieu en 1818, en Belgique (Geiger, *Sophie Rude, op. cit.*).

[28] Par exemple, Anne Jodin, née Rouvier, commence à exposer au Salon de 1844, mais une lettre qu'elle adresse au directeur des Musée indique qu'elle travaille comme copiste au Louvre depuis 1837 (A.M.N., sous-série P^{18}, lettre du 30 septembre 1840).

(protestation contre l'administration ou désir de se faire oublier par le régime en place, par exemple) ou personnel (maladie, séjour à l'étranger ou, pour les femmes, grossesse) [29]. Le même procédé a été employé pour déterminer la date de fin d'activité, en prenant cette fois en compte l'année la plus tardive au cours de laquelle un événement pouvait nous indiquer que les artistes étudiées étaient encore actives et, là encore, nous avons considéré les dates d'œuvres, de courrier, d'exposition, etc. Pour un quart des plasticiennes du corpus, le dernier Salon n'est en rien la fin de la carrière.

Répartition des exposantes du corpus en fonction de leur temps de carrière et de leur nombre de Salons	Carrière de moins de 5 ans	Carrière de 6 à 15 ans	Carrière de plus de 16 ans	***Total***	*Total (%)*
1 ou 2 Salon(s)	406	116	34	***556***	*50 %*
3 à 5 Salons	54	166	48	***268***	*24 %*
6 à 10 Salons		112	59	***171***	*15 %*
11 à 15 Salons		26	57	***83***	*7 %*
16 Salons et plus		5	41	***46***	*4 %*
Total	***460***	***425***	***239***	***1124***	*100 %*
Total (%)	*41 %*	*38 %*	*21 %*	*100 %*	

Comme on le voit dans le tableau ci-dessus, les artistes dont les carrières sont courtes (moins de cinq ans) ont toutes exposé entre une et cinq fois au Louvre. En revanche, les exposantes à un ou deux Salon(s) se répartissent entre tous les temps de carrière, 34 d'entre elles ayant même une activité professionnelle qui s'étend sur plus de 16 ans – ce qui signifie soit qu'elles ont commencé à travailler bien avant leur premier Salon, soit qu'elles ont continué après leur dernier Salon, soit les deux. De même, les 239 exposantes qui sont actives plus de 16 ans se répartissent assez équitablement entre tous les profils de carrière au Salon.

[29] Chez les hommes, nous avons évoqué les exemples de Hersent et Ingres qui cessent d'exposer au Salon au début des années 1830, tout en continuant à peindre et à assurer des commandes privées. Mme Hersent, de même, fait annoncer, par voie de presse, que le Salon de 1824 était sa dernière exposition. Elle est néanmoins active jusqu'en 1839 au moins. Nous avons également évoqué, au cours de ce travail, deux exemples de carrières d'exposante précocement arrêtées : celle de Marie-Guillemine Benoist, qui doit mettre un terme à sa participation au Salon après que son mari fut nommé conseiller d'État par Louis XVIII (cf.encadré pp. 261-263), et celle de Félicie de Fauveau qui, après des débuts prometteurs au Salon de 1827, ne réapparaît que deux fois au Salon (en 1842 et en 1852), en raison de sa participation aux soulèvements légitimistes de 1830 et 1831, de son arrestation et de son exil en Italie (cf.encadré pp. 285-288). Benoist comme Fauveau ont cependant continué à travailler après leur retrait forcé de l'exposition.

On constate également que la moitié du corpus d'exposantes n'a figuré qu'à une ou deux exposition(s), ce qu'Andrée Sfeir-Semler a également remarqué[30]. Or, constatant que les plasticiennes sont deux fois plus nombreuses que les artistes hommes à exposer à moins de cinq Salons, elle conclue que la proportion d'amateurs est plus importante chez les femmes[31]. Cette affirmation nous semble un peu rapide, pour plusieurs raisons. La première est, nous semble-t-il, liée à l'ambiguïté du terme « amateur » qui n'a, pour la période étudiée, pas du tout la même signification qu'aujourd'hui (voir l'encadré ci-dessous). De plus, quand Sfeir-Semler choisit comme critère de professionnalisation le fait d'avoir participé à plus de cinq Salons, il nous semble qu'elle oublie, en premier lieu, que l'exposition n'a pas toujours été annuelle : exposer cinq fois dans une carrière ne signifie pas la même chose avant et après 1834. Le décompte du nombre de Salons, dans notre tableau ci-dessus comme chez Sfeir-Semler, ne précise pas si les expositions sont consécutives. A partir du milieu des années 1830, en effet, nous avons vu que personne, quel que soit son degré de consécration, n'est à l'abri d'un refus. N'oublions pas, en outre, ce qu'exposer au Salon signifie en termes de quantité de travail pour les artistes eux/elles-mêmes : une simple candidature à l'exposition implique, en effet, d'avoir travaillé *au moin*s un an en amont pour réaliser la ou plus souvent *les* toiles à présenter au jury : proposer plusieurs œuvres multiplie effectivement les chances d'en voir au moins une retenue pour l'exposition – ce que confirme l'inflation du nombre d'œuvres présentées par les postulant·e·s au Salon à partir de la fin de la Restauration, c'est-à-dire à partir du moment où le taux de refus augmente[32]. Dès lors, pour les artistes des deux sexes, considérer le fait de ne participer « qu »'à cinq Salons (ce qui est, ici, le cas de trois quarts du corpus) comme une preuve d'amateurisme, nous apparaît comme une assertion un peu rapide.

Amateurisme et exposition
au début du XIXe siècle

L'amateurisme est clairement, au début du XIXe siècle, une affaire de classe sociale bien plus que de compétence artistique, de temps consacré à la pratique ou d'appartenance sexuée[33]. Les valeurs

[30] Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon, op. cit.,* p.271.

[31] Les White (*La Carrière des peintres, op. cit.*, p.66) refusent aux plasticiennes le statut de « professionnelles » pour cette même raison.

[32] Entre 1827 et 1847, le nombre d'œuvres proposées à la sélection oscille entre 3200 et 4800 (Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon, op. cit.,* pp. 40-42).

[33] Le sens de ce mot est donc très différent de son acception contemporaine, qui assimile la pratique artistique « amateur » aux deux notions de plaisir et de non rémunération (I. Lajarte, *Les peintres amateurs. Étude sociologique,* Paris, L'Harmattan, 1991).

aristocratiques de l'Ancien Régime continuent alors, en effet, à régir les comportements notamment culturels des classes privilégiées : si le goût pour l'art doit être cultivé dans les classes dominantes, il doit rester dans le cadre de l'*otium*, du loisir ou, autrement dit, de l'amateurisme. Dans la noblesse de la première moitié du XIXe siècle, ce principe reste valable pour les deux sexes, tandis que, dans les classes possédantes de la bourgeoisie, il concerne, comme on l'a vu, de plus en plus exclusivement les femmes. On voit ainsi, de temps en temps, le nom d'aristocrates, hommes ou femmes, dans les pages des livrets ou des annuaires d'artistes[34], accompagné, toutefois, de la qualification d' « amateur », qui leur permettait de ne pas déroger, tout en signalant au public que leurs ouvrages, exécutés dans le cadre du loisir, n'étaient pas à vendre. Il arrive également que les « amateurs » des deux sexes choisissent d'exposer anonymement, probablement lorsque leur rang ne leur permet pas un tel affichage. Alain Pougetoux a, par exemple, identifié l'auteur (« Charlotte *** ») du tableau *Corbeille de fleurs et de fruits posés sur une table* exposé au Salon de 1804 et acquis par Joséphine : il s'agit, selon lui, de la marquise de Montesson, amie de l'Impératrice et veuve du duc d'Orléans, père du futur « Roi des Français »[35]. On peut voir, de même, dans le dossier du Salon de 1831, la demande que fait le général d'Alvimar pour figurer anonymement à l'exposition[36]. Mais la noblesse ne protège pas des refus : toujours au Salon de 1831, les deux tableaux de genre historique (*Le chevalier Bayard à Brescia* et *Un troubadour*) de la comtesse Dupont par exemple, figurent parmi les œuvres refusées. Nous avons vu qu'en effet, les « amateurs » sont tout particulièrement visés par la sévérité du jury dès la fin de la Restauration : le Salon doit rester un espace de professionnalisation et de prestige, et les amateurs, parce qu'ils sont souvent autodidactes et qu'on les suppose médiocres, menacent l'un et l'autre aspect de l'exposition[37].

La plupart de ces amateurs, toutefois, ne postulent pas au Salon, en raison, peut-on supposer, de leur position sociale, de l'impossibilité de s'afficher et de la crainte de déroger. Les trajectoires de ces artistes, dont il est impossible de connaître la proportion de femmes, sont difficiles à étudier, dans la mesure où ils/elles restent hors des circuits artistiques « professionnels »[38]. Ainsi, si, en raison de sa condition princière, le cas de Marie d'Orléans est bien documenté[39], on connaît moins celui de Stéphanie de Virieu (1785-1873), dont la réputation comme peintre était, semble-t-il, tout à fait établie dans la haute société parisienne, en dépit du fait qu'elle n'a exposé à aucun Salon. Dans ses *Confidences*, Lamartine raconte ainsi comment Stéphanie de Virieu – la sœur d'Aymon de Virieu, son meilleur ami – aurait renoncé au mariage pour se consacrer à la peinture[40]. Née en 1785 dans une famille d'aristocrates de la région lyonnaise, elle a pu suivre des leçons de dessin, dès sa dixième année, auprès de différents artistes de Lyon, et ce malgré les faibles moyens de sa famille (son père est mort en 1793). Entre 1795 et 1805 elle fait plusieurs séjours à Paris au cours desquels elle suit les leçons d'un ancien élève de David qui l'emmène au Musée et l'encourage à portraiturer ses proches, ce qu'elle fait aussi souvent que possible. « J'espérais devenir Raphaël, écrit-elle, mais c'était le pur amour de l'art qui m'excitait »[41]. En 1805, elle s'installe à Paris où elle partage, un temps, l'atelier de son amie Madame du Cayla à l'hôtel de Jaucourt. En 1814, elle suit les cours de Louise Bouteiller, professeur de peinture à la Maison d'éducation de la Légion d'honneur de Saint-Denis. Elle explique à son frère : « Je crois que je suis née peintre, mais la nullité de mes études fait que je

---

[34] Dans l'*Annuaire des artistes français (op. cit.)* de 1836 figurent plusieurs aristocrates, des deux sexes, qualifiés à chaque fois de « peintres-amateurs » : Pierre-Marie Gault de Saint-Germain (pp.107-108), le baron de Jassaud qui expose sous le nom d'Auguste en 1834 (p.135), la comtesse de Forget (p. 96), Casimir de Cypierre (p.56), Jenny Mathon de Fogères (p.170), le baron Taylor (p.230), etc.

[35] A. Pougetoux, *La Collection de peintures de l'Impératrice Joséphine,* Paris, RMN, 2003, p.117.

[36] A.M.N., X Salon 1831, « Liste des exposants ».

[37] Cf. *supra* p. 308.

[38] Ceux-ci sont, comme on l'a vu, les ateliers de formation, le Salon et le « marché » (constitué par les commandes privées ou publiques).

[39] A. Dion-Tenenbaum, *Marie d'Orléans, 1813-1839 : princesse et artiste romantique*, Paris, Ed. Musée du Louvre, 2008.

[40] A. de Lamartine, *Les Confidences,* tome II, Bruxelles, Méline, Cans & Cie, 1849, p.62 *sqq.*

[41] Citée in M.-R. Morin (éd.*), «* Une artiste en Italie. Correspondance de Stéphanie de Virieu et Aymon de Virieu (1823-1824) », *Cahier d'études sur les correspondances du XIXe*, n°3, Clermont-Ferrand, 1993, p.VII.

ne suis et ne serai qu'un avorton »[42]. Dans les années 1820, elle fait plusieurs longs séjours de formation en Italie, grâce à son frère qui y est diplomate et lui obtient des entrées jusqu'à l'Académie de France à Rome. Plus de 2000 dessins de Stéphanie ont été retrouvés dans les archives du château de Virieu[43].
A partir des années 1840, toutefois, les « amateurs » sont de moins en moins visibles en tant que tel·le·s dans les registres de l'exposition : sont-ils/elles effectivement en moins grand nombre ? C'est plausible : nous avons vu que les réformes des programmes éducatifs dans l'enseignement secondaire éliminent le dessin du corpus de connaissances attendues de la part des jeunes hommes de la bourgeoisie (plus ou moins) aisée, tandis qu'il constitue une part toujours aussi importante de l'éducation des jeunes filles issues des mêmes milieux. Si l'on se fie à ses relations avec le monde de l'art, l'amateurisme semble subir, à partir de ce moment, une évolution distincte selon le sexe de l'amateur. En effet, lorsqu'il est le fait des femmes de la noblesse ou de la grande bourgeoisie, c'est le souci de discrétion qui domine : les relations avec le monde de l'art professionnel doivent se réduire au minimum. Ainsi, lorsque la baronne de Meyendorff écrit au comte de Cailleux pour lui demander l'autorisation de venir copier un tableau au Louvre, elle prend bien soin d'expliquer au directeur des Musées, que la peinture est pour elle un passe-temps aussi modeste que désintéressé :

« Permettez-moi Monsieur (…) de vous rappeler la promesse que vous avez bien voulu me faire l'année dernière de me donner un tout petit coin dans un des greniers ou ateliers que vous avez à votre disposition pour copier un tableau dans les galeries du Louvre. Il est vraiment trop pénible à moi de peindre en public. *Veuillez Monsieur ne pas me traiter en femme artiste* (…) vous ne refuserez pas j'espère votre protection à une étrangère toute pauvre amateur qu'elle est dans la peinture »[44].

Sous la plume de la baronne de Meyendorff, la « femme artiste », c'est-à-dire l'artiste professionnelle, la travailleuse que l'on suppose d'extraction modeste et à qui l'on doit donc peu d'égards, est un repoussoir absolu. Dans le cas de la baronne, l'amateurisme va de pair avec l'invisibilisation d'une pratique qui l'oblige à sortir d'un cadre domestique où elle est normalement assignée[45].
A l'inverse, à la même époque, lorsque l'amateurisme est le fait d'un homme, son désir de visibilité et l'orgueil qu'il tire de sa pratique le mettent en concurrence directe avec les artistes eux-mêmes – une concurrence qui est à la fois matérielle et symbolique : non seulement l'amateur produit gratuitement et pour des membres des classes aisées qui auraient *a priori* les moyens de payer, pour la même tâche, un professionnel, mais il est, en plus, plus « artiste » que les artistes, puisque lui, peut, effectivement, faire un art *vraiment* désintéressé. Un antagonisme croissant apparaît donc entre les deux catégories, sous l'effet de la menace du refus et du risque de dévaluation de l'exposition, comme on le devine à la lecture de ce commentaire acide de Jules Janin qui dénonce, dans sa critique du Salon de 1839 pour *L'Artiste,* la concurrence déloyale de « l'amateur » *:*

« N'oublions pas, dans cette galerie pittoresque, le peintre amateur, cette race trop nombreuse et trop peu décriée, qui vient ravir à plus d'un jeune talent sa place au soleil ; le peintre amateur a d'ordinaire ce qu'on appelle une position dans le monde ; il est officier de la garde nationale, il est électeur, il est le parent d'un ministre ; il ne sait que faire de ses loisirs, et, le malheureux ! il fait de ses loisirs des tableaux d'amateur ! Voyez la chance : cet amateur, on le reçoit, on lui ouvre toutes les portes, on lui donne la belle place , sous prétexte qu'il est un amateur, qu'il ne vend pas ses tableaux, qu'il les garde pour lui, ou qu'il les donne à ses amis ! Le peintre amateur le dit à qui veut l'entendre ; il ne veut pas de la fortune que donne les arts ; Dieu merci ! il a bien assez de fortune ; mais il veut de la gloire, et il en aura. Vous reconnaissez le peintre amateur à son chapeau neuf, à son habit brossé, à son gilet blanc, à sa chaîne d'or, à son menton rasé, à

[42] *Ibid.*

[43] *Ibid.*

[44] A.M.N., sous-série P[18] , dos. 1, lettre de la baronne Meyendorff, 4 août 1840. Nous soulignons.

[45] Le désir d'invisibilité se traduit également dans les formules employées par la baronne, dans sa lettre, pour minimiser sa demande et son statut (« vous ne refuserez pas votre protection… »), son talent (« toute pauvre amateur… ») et le local où elle peut travailler (« un tout petit coin… »).

son air heureux. Ce n'est pas celui-là qui craint jamais de n'être pas reçu au Salon; n'est-ce pas, en effet, le peintre amateur? »[46].

Surtout, ainsi que le laisse entendre le critique Jules Janin (dans l'encadré ci-dessus), la principale différence entre artistes amateurs et artistes professionnel·le·s à l'époque, se situe dans l'impact que peuvent avoir sur leur parcours respectifs tant les refus que les (éventuelles) marques de reconnaissance au Salon. C'est ce point que nous allons aborder maintenant, en nous posant la question non seulement du poids, différent au cours de la période, de ces deux événements dans les carrières des plasticiennes, mais aussi des caractéristiques spécifiques (si tant est qu'il y en ait) de ces deux populations, les refusées et les médaillées, dans notre corpus.

I – 3. LE ROLE DES REFUS ET DES RECOMPENSES DANS UNE CARRIERE

I – 3. 1. Le refus : un passage obligé

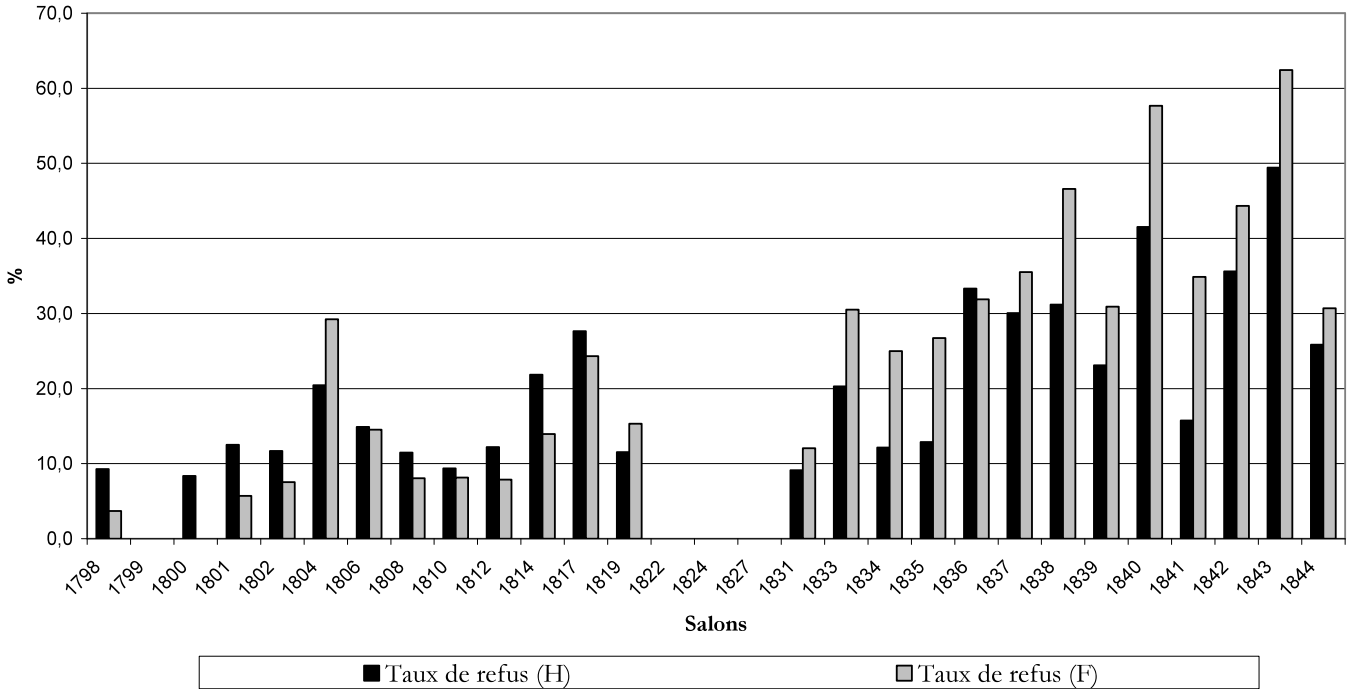
Nous avons vu que l'évolution du taux de féminisation de la population des exposants au Salon était principalement due, non aux variations du nombre de postulantes au Salon, mais aux variations du taux de refus les concernant[47]. Ainsi, l'observation de l'évolution du taux de refus en fonction du sexe des postulant·e·s (cf. graphique ci-dessous) permet de constater trois phénomènes : premièrement, quels que soient le nombre et le sexe des candidat·e·s à l'exposition, le taux de refus varie à chaque Salon ; deuxièmement, à quelques exceptions près (les Salons de 1806 ou de 1836, par exemple), les candidats et les candidates au Salon ne sont jamais refusé·e·s dans les mêmes proportions ; enfin, troisièmement, jusqu'aux années 1820, les artistes femmes sont globalement plus épargnées que les hommes par les refus jury, puis la situation s'inverse, au point que, en dehors de l'exposition de 1836, les plasticiennes sont proportionnellement beaucoup plus refusées que leurs collègues hommes, les records de refus étant, désormais,

[46] *L'Artiste,* 2e série, t. II, 1839, p.226.

[47] Voir *supra*, graphiques pp. 299-300.

toujours féminins. En 1840, par exemple, un peu plus de 41 % des postulants sont refusés, tandis que c'est le cas de près de 58 % des candidates à l'exposition[48].

Evolution du taux de refus au Salon en fonction du sexe
1798-1844



Lorsque l'on considère chaque exposition isolément, il est difficile d'expliquer les « pics » de refus que connaissent les candidates au Salon. C'est en observant les variations sur toute la période et les rapportant à la socio-histoire générale du Salon que l'on comprend que, lorsque des consignes plus ou moins officielles de sévérité sont données au jury, les plasticiennes sont systématiquement davantage refusées que leurs collègues masculins. Autrement dit, à chaque fois que le nombre de

[48] Les taux de refus sont le rapport du nombre d'artistes refusé·e·s sur le nombre de postulant·e·s, que l'on peut trouver dans les tableaux synoptiques, en Annexe. Nous ne disposons pas du décompte des postulant·e·s pour les Salons de 1822, 1824 et 1827, puis 1845, 1846 et 1847, et celle de 1799 était une exposition libre.

refusés augmente, la proportion de refusées s'accroît tout particulièrement chez les femmes : les productions des plasticiennes sont-elles devenues globalement moins bonnes au fur et à mesure que le nombre des artistes femmes augmentait ? Ou le jury était-il soit particulièrement galant avant 1822, soit particulièrement misogyne après ? La réponse est sans doute un peu plus complexe.

La sélection par le jury se fait œuvre par œuvre[49]. Elle n'est pas anonyme pour autant : on sait que le nom de l'artiste est à chaque fois précisé, puisque la cooptation était un mal endémique dans le processus de sélection, de l'aveu même de l'un des jurés – en l'occurrence, l'architecte Fontaine – sous la Restauration : « Ils [les jurés] sont presque tous artistes, ils avaient des amis à défendre, des élèves à protéger et les boules de rejet n'ont pu tomber que sur des inconnus »[50]. On pourrait ainsi faire l'hypothèse que la sursélection subie par les femmes à l'entrée du Salon est d'abord due à leur surreprésentation dans cette catégorie des « inconnus » – ces artistes qui ne bénéficiaient de la protection d'aucun des jurés. Sans connaître le parcours et le réseau social des artistes refusées et surtout sans pouvoir le comparer à celui de leurs confrères refusés d'une part, et à celui de leurs collègues admis·e·s, il reste difficile de confirmer ou d'infirmer avec certitude cette hypothèse. Il nous semble cependant, à la lecture des dossiers des archives de l'administration des Beaux-arts, que les artistes femmes, fréquentant les mêmes ateliers privés de prestige que les hommes, ne sont pas forcément moins dotées que les hommes en termes de relations « utiles ». En revanche, une autre hypothèse – plus probable – peut être formulée pour expliquer l'attitude des jurés qui, induits à une plus grande sévérité, ont alors tendance, consciemment ou non, à la faire peser plus lourdement sur les plasticiennes. On peut, en effet, supposer que les jurés effectuent leur vote à travers le prisme d'un certain nombre d'idées préconçues relatives à la construction sociale et culturelle des différences entre les sexes, c'est-à-dire à la manière dont certaines dispositions (le talent artistique, par exemple, ou la maîtrise de certains genres picturaux

---

[49] Il s'agit donc bien de refus d'*œuvres*, et non d'a*rtistes*, même si, dès cette époque, on parle, par facilité, des « refusé·e·s » pour dire « les artistes dont *toutes* les œuvres proposées ont été refusées ». Dès lors, un artiste (quel que soit son sexe) qui propose dix œuvres et n'en voit finalement qu'une retenue par le jury, ne sera pas comptabilisé parmi les refusés (puisqu'il figure au livret du Salon avec son œuvre « rescapée »), tandis que son collègue dont l'unique œuvre proposée est refusée, le sera – ce qui contribue à renforcer, chez les refusés, un profond sentiment d'injustice. En effet, le premier aura vu neuf de ses œuvres rejetées par le jury, et le second, une seule. On comprend ainsi l'importance qu'il y a, pour les artistes, à proposer plusieurs œuvres, parfois les mêmes plusieurs années de suite si elles ont été refusées, pour multiplier les chances d'en voir au moins une admise.

[50] P.-F.-L. Fontaine, *Journal (1799-1853),* Paris, ENSBA, 1987, t.2, p.759, cité par M.C. Chaudonneret (*L'Etat et les artistes, op. cit.*, p.61) qui précise p.228 : « Le vote des jurés était secret et se faisait par 'boules' : rouges pour les œuvres refusées et blanches pour celles qui étaient admises. »

plutôt que d'autres) sont plus « naturellement » assignées à un sexe qu'à un autre. Cette manière sexuée d'appréhender la réalité influe, par conséquent, plus ou moins consciemment sur tous les choix qui sont faits, y compris les choix les plus apparemment objectifs qui relèvent de la perception et de l'évaluation du « talent »[51]. A cette évaluation d'emblée biaisée, s'ajoute les incertitudes et les négociations dues à l'état d'anomie du champ, à sa multipolarisation et aux rivalités d'atelier internes au jury qui pèsent sur les candidats des deux sexes, comme on l'a vu. Dans ces conditions, comme on l'a constaté pour leurs collègues hommes, l'obtention d'importantes marques de reconnaissance ou la proximité d'un membre du jury ne protègent pas forcément contre les refus : Marie-Éléonore Godefroid (1778-1849) et Adrienne Grandpierre-Deverzy (1798-1869), par exemple, sont toutes deux refusées au Salon de 1835. Pourtant Godefroid, double médaillée en 1812 et en 1824, portraitiste de la famille impériale, est une amie d'enfance du baron Gérard, académicien et membre du jury, dont elle est à la fois la secrétaire et l'assistante depuis 1806. Deverzy, de son côté, dont le *Monaldeschi aux genoux de la reine Christine de Suède* avait été acquis en 1824 par Charles X pour le château de Fontainebleau, est une élève et une amie proche d'Abel de Pujol (qu'elle épouse en 1856, lorsqu'il devient veuf), lui aussi académicien et membre du jury[52]. Un refus est une épreuve difficilement évitable au cours d'une carrière artistique, que l'on soit homme ou femme, que l'on soit déjà médaillé·e ou non : aussi l'essentiel est d'avoir au moins une œuvre acceptée pour pouvoir figurer au Salon. La peintre de fleurs Emma Desportes, par exemple, voit toutes ses œuvres refusées à sa première tentative d'exposition en 1834 à 24 ans ; elle tente à nouveau sa chance l'année suivante et se retrouve, cette fois, sélectionnée par le jury. Elle participe par la suite à 19 Salons, le dernier étant celui de 1868, un an avant sa mort. La trajectoire de la peintre de genre, élève de Léon Cogniet, Ernestine Schwind, est également emblématique du fait qu'un refus constitue une sorte de passage obligé dans une carrière artistique sans pour autant peser sur le reste du parcours : son premier essai d'exposition, en 1841, est un échec. Elle tente à nouveau sa chance trois ans plus tard, à 24 ans, avec succès : 18 Salons plus tard, elle peut se prévaloir d'une carrière de plus de 35 ans. D'autres artistes, bien que moins chanceuses, persévèrent longtemps à l'entrée du Salon. La portraitiste

---

[51] Cette influence des stéréotypes sexués intériorisés en matière de jugements esthétiques est évidemment toujours d'actualité. Les musiciens d'orchestre sont parvenus à la neutraliser partiellement grâce à l'usage de paravents lors des auditions (voir, sur ce sujet, les travaux de Hyacinthe Ravet, par exemple : « L'accès des femmes aux professions artistiques. Un double droit d'entrée dans le champ musical », in G. Mauger (dir.), *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Broissieux, Éditions du Croquant, 2006, pp. 151-176 et « Devenir clarinettiste. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la Recherche en sciences sociales,* n°168, 2007, pp. 40-67).

[52] Illustration de l'inconstance du jury (sur laquelle nous reviendrons), Deverzy est acceptée au Salon suivant (1836) et obtient même une médaille.

Henriette Barry envoie son premier tableau au Salon en 1833, à 11 ans : sans surprise, compte tenu de l'âge de son auteur (que, théoriquement cependant, le jury ignore, puisque l'âge des postulant·e·s n'est pas mentionné dans les registres d'inscription à l'exposition), le tableau de la jeune artiste n'est pas retenu[53]. On la retrouve à nouveau dans la liste des auteurs d'œuvres refusées en 1841 et en 1843. Elle fait d'ailleurs partie des quelques artistes qui tentent leur chance à l'exposition de la Galerie du Bazar Bonne-Nouvelle en 1843, un des premiers avatars du « Salon des refusés » sur lequel nous reviendrons. On perd ensuite sa trace, mais sans doute continue-t-elle de pratiquer la peinture, puisqu'elle expose – enfin – au Salon de 1848 : elle, dont les œuvres ont été tant de fois repoussées à l'entrée du Salon, n'a pas manqué, quinze ans après sa première tentative, de profiter de l'occasion d'une exposition sans jury !

Lorsqu'elles sont refusées, les plasticiennes agissent tout comme leurs collègues masculins, et n'hésitent ni à « faire jouer » leurs relations, ni à écrire au directeur des Musées pour protester contre l'injustice dont elles s'estiment victimes. Les archives des musées nationaux contiennent ainsi plusieurs dizaines de lettres de recommandation ou de contestation des décisions du jury, à l'image de celle qu'adresse la miniaturiste Félicie de Watteville, médaillée de 1819, au directeur des Musées, furieuse d'avoir été refusée au Salon de 1838 :

> « Monsieur,
> Malgré les assurances réitérées de votre secrétaire et de vos employés, je ne crois point et personne ne croira que mes ouvrages aient été l'objet du plus léger examen de la part du jury et encore moins qu'ils aient été rejetés à l'unanimité.
> (…) [N]e croyez pas, Monsieur, qu'une sotte vanité m'aveugle et m'exagère l'importance de mes ouvrages ou celle de mon talent. Je sais que les miniatures sont peu de chose et que les miennes ne sont pas même au premier rang, mais si je suis peu quand je m'examine, je suis beaucoup quand je me compare. Ne l'ignorez pas et d'ailleurs, je ne demande, Monsieur, que cette justice à laquelle tous doivent prétendre. »[54]

A partir des années 1840, alors que l'hostilité des artistes vis-à-vis de la sélection du jury est devenu un *topos* de la critique, de véritables campagnes sont lancées autour d'artistes ou d'œuvres refusés et jugés particulièrement emblématiques de l'impéritie et de l'arbitraire des jurés. Nous avons déjà, par exemple, évoqué le cas du sculpteur Auguste Préault plusieurs fois refusé aux

---

[53] C'est justement à propos de ce Salon que Charles Farcy, le critique du *Journal des artistes*, signale que plusieurs exposantes sont des « demoiselles amateurs (…) encore en pension » (cité *supra* p.318). Il est possible que Henriette Barry ait tenté l'exposition en compagnie de quelques camarades de son âge, sous l'impulsion, par exemple, de leur maître·sse de dessin : elles ont, en tout cas, manifestement toutes été refusées, puisque, contrairement à ce qu'écrit Farcy, nous n'en trouvons pas trace parmi les exposantes du Salon.

[54] AMN, X Salon 1838, lettre de Mme de Watteville, 2 mars 1838.

Salons de la monarchie de Juillet et érigé – sous l'impulsion de quelques artistes de la « génération 1820 » (Delacroix, Scheffer…) dont la réputation est désormais établie et le réseau social conséquent, notamment dans le monde des critiques – en symbole de l'injustice et du conservatisme esthétique de l'Académie par une partie de la critique. Ces campagnes ne sont pas lancées au bénéfice de n'importe quel·le refusé·e : il s'agit, bien évidemment, d'artistes bénéficiant de connexions notables avec le monde littéraire – connexions qui ne sont pas un monopole masculin. Ainsi lorsque la toile *La Sulamite (sujet inspiré du Cantique des Cantiques)* de Mme Rhéal, épouse d'un journaliste, est refusée en 1842, une brochure est aussitôt publiée par son mari, à l'occasion de l'exposition du tableau dans la logique rhétorique de l'appel au jugement du public, que nous avons analysée plus haut[55]. On peut y lire une défense vigoureuse du tableau par Sébastien Rhéal, qui prend à témoin le maître de son épouse[56] et fait de ce refus une illustration de l'injustice du monde de l'art :

> « [J]e viens protester hautement contre l'arrêt du jury qui a exclu le tableau de la *Sulamite*. Il y a là non seulement une grave question personnelle de carrière et d'avenir, mais encore une question générale qui intéresse tous les exposants et la liberté, je dirai même, la jurisprudence de l'art. J'en appelle donc à tous les hommes de conscience, écrivains ou non, à tous ceux qui s'inquiètent d'art et de justice. (…) Je ne crains pas de l'affirmer (…) : aucun défaut d'ensemble, de dessin ni de composition n'a pu servir de prétexte au refus de ce tableau, où règne, avec une bonne couleur, un vif sentiment de poésie. De plus, cet ouvrage, supérieur aux trois quarts de ceux qui sont exposés annuellement au Louvre, est signé du nom d'une femme qui débute dans le genre historique sur les traces des grands maîtres. La conclusion est facile : ou le jury a été de bonne foi, et dans ce cas, il est incapable de juger ; ou il a agi par des raisons de vindicte secrète et d'envie contre le maître d'une école rivale, frappé dans une élève distinguée, et dans ce cas, il est indigne de son mandat. (…) Quel abus n'a-t-on pas lieu de craindre d'un tribunal masqué qui a refusé une œuvre si riche de promesses, au

---

[55] Nous ignorons à la fois le prénom et le patronyme de cette artiste, épouse du journaliste Sébastien Rhéal (1815-1863). La commande d'un tableau de dévotion qui lui est passée en 1848 nous apprend néanmoins que son prénom commence par « L. » (A.N., F^{21} 0053, dos. 4). Elle copie régulièrement des tableaux religieux pour l'administration jusque dans les années 1870. Peut-être a-t-elle exposé avant son mariage au Salon, sous son nom de jeune fille. Il est en tout cas certain qu'elle n'a jamais exposé après son mariage, sans que l'on puisse savoir si elle a tenté à nouveau sa chance (mais vainement) au Salon après l'épisode de son refus en 1842 ou si elle a tout simplement fait carrière hors de l'exposition – ce qui est un cas de figure extrêmement rare.

[56] Il s'agit du peintre Alexandre-Evariste Fragonard, le fils de Jean-Honoré Fragonard (donc neveu de Marguerite Gérard), dont on apprend, à cette occasion, qu'il enseignait également à des femmes. Il prend parti pour son élève, contre le jury et écrit au couple Rhéal, que « [l]e tableau de Mme Rhéal, mon élève, est digne, à tout égard, d'être reçu par le jury et ne peut être refusé sans injustice. Je vous autorise à joindre ma lettre à la protestation que vous avez l'intention de former contre l'arrêt d'exclusion qui le frappe. Je croirais manquer à mon devoir, ainsi qu'à ma conscience, en vous refusant ce témoignage. » (*Exposition du tableau de la Sulamite refusé par le jury de peinture en 1842, tous les jours, quai Malaquais, 7, à l'établissement lithochromique, au rez-de-chaussée,* brochure de 4 pages, par Sébastien Rhéal, p.1).

> risque d'écraser par le découragement ou les impossibilités matérielles de fortune le talent d'une artiste, épouse d'un poète national et religieux dont elle s'était inspirée dans sa composition ? comme il est sans coterie et sans cabale, on avait compté sur le silence habituel des *victimes*. »[57]

Si le refus menace les artistes à tout moment de leur carrière sous la monarchie de Juillet en particulier, il est cependant plus fréquent en début de carrière, ce qui est d'autant plus problématique pour eux/elles que l'exposition est devenue le « sésame » indispensable à la reconnaissance comme professionnel·le et à l'accès aux commandes de copies par l'administration. C'est l'amer constat que fait Constance Jacquet de Valmont, admise en 1831, puis régulièrement refusée, dans une lettre au directeur des Musées, duquel elle demande la protection :

> « Quand j'ai eu l'honneur de vous voir, vous m'avez dit qu'on ne commandait des copies qu'aux artistes qui avaient non pas exposé une fois mais plusieurs. Je vous demande quel moyen on emploie pour être reçu ; les journaux de toute espèce et le public rendent assez compte <de> comment ça se passe [*sic*], et les injustices qui se font et l'on peut bien croire que beaucoup d'ouvrages ne sont même pas présentés au jury. D'après cela le Salon ne prouve rien, c'est consolant du moins pour ceux qu'on est décidé d'exclure. Ces personnes avec le temps finiront probablement par se faire connaître. Ce que j'avais envoyé est un paysage et un portrait et je m'étais assurée par des connaisseurs que ces deux tableaux devaient être reçus, s'il y avait quelque justice. Je puis vous assurer qu'il y a beaucoup de choses reçues, que je <ne> voudrais pas avoir faites. »[58]

A l'instar de ce qui se passe pour les artistes hommes[59], les plasticiennes subissent donc essentiellement des refus au cours de leurs premières candidatures au Salon. On le constate clairement pour le Salon de 1843, seule exposition dont nous possédons une liste complète des refusées, avec – pour presque la moitié d'entre elles – leur âge et l'identité de leur maître[60]. A cette exposition, la plus jeune refusée a 14 ans, la plus âgée 51 ans. La répartition par classes d'âge se fait comme suit :

---

[57] *Ibid.,* pp. 1-3 (les italiques sont d'origine). L'année suivante, une autre brochure est publiée, là encore à l'occasion de l'exposition de tableaux refusés : cette brochure est écrite et éditée par M. Despréaux de Marivats, le père de deux peintres dont le jury a repoussé les œuvres. Nous évoquons ce cas un peu plus loin.

[58] A.M.N., sous-série P^{30}, dos. « Jacquet de Valmont », lettre au directeur des Musées, 23 mars 1836.

[59] Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon, op. cit.,* p.234 *sqq.*

[60] A.M.N., série X Salon 1843, « Non Admis », s.d. Nous possédons également la liste des refusés de 1835 (A.M.N., série X Salon 1835, « Liste des exposants », s.d.) mais sans leur âge et sans l'identité de leur maître.

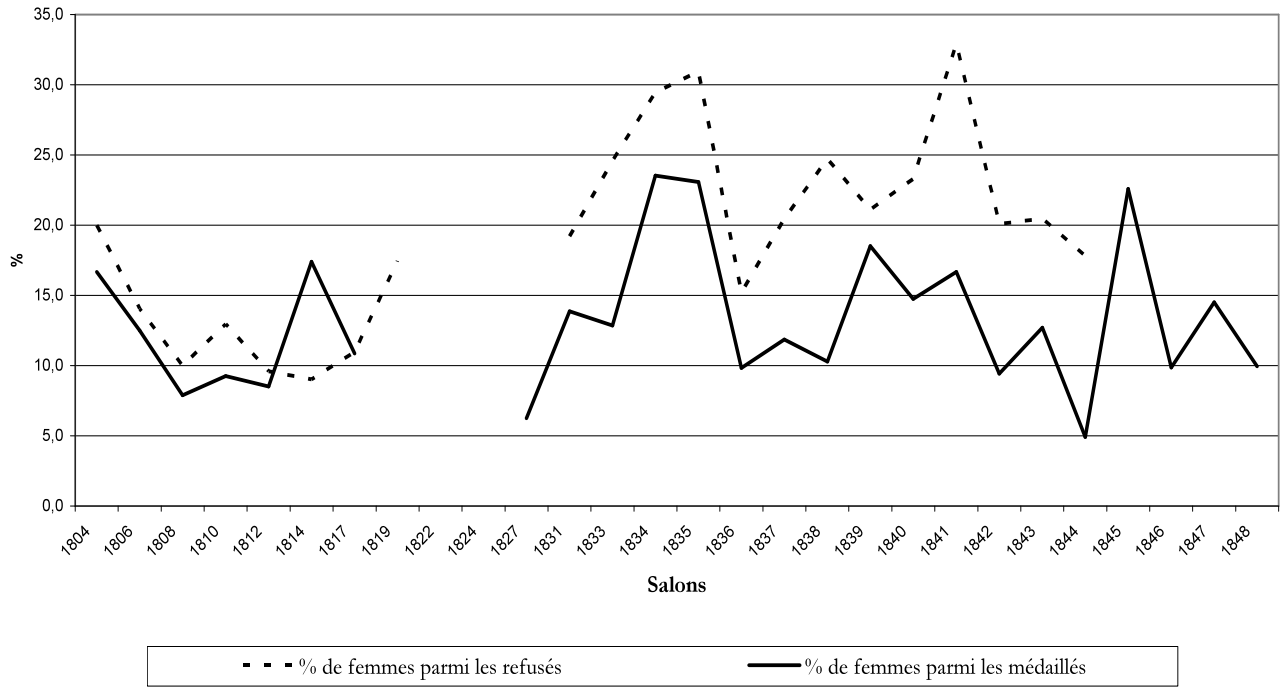
Classes d'âge	N =	%
Moins de 20 ans	9	**14**
21-29 ans	31	**46**
30-39 ans	19	**28**
40-49 ans	6	**9**
50-59 ans	2	**3**
Total	*67*	***100***

On voit ainsi clairement que 60 % des plasticiennes refusées à cette exposition (et dont on connaît la date de naissance) ont moins de 30 ans, c'est-à-dire que les refus ont, en 1843, principalement touché les artistes en tout début de carrière. Il s'agit là d'un phénomène tout à fait courant et Andrée Sfeir-Semler arrive à un résultat similaire dans son étude des listes de refusés tout au long du siècle [61]. Sur l'ensemble des refusées de 1843, nous constatons, en outre, qu'un tiers d'entre elles ne figurent dans aucun Salon ultérieur. Cette proportion est moins importante qu'en 1835, où seulement 20 % des refusées ne réapparaissent dans aucun livret. Parmi les refusées de 1843 qui ne parviendront jamais à exposer au Salon (soit qu'elles aient tenté à d'autres reprises sans succès, soit qu'elles n'aient plus jamais retenté leur chance, soit qu'elles aient exposé sous un autre nom, après un mariage par exemple, sans que nous ayons pu faire le recoupement), 52 % ont moins de 20 ans ou plus de 40 ans : subir un refus au Salon lorsqu'on est trop jeune ou trop âgée n'incite donc apparemment pas à persévérer dans une carrière d'exposante. Enfin, on peut également remarquer, parmi les refusées de 1843 qu'on ne retrouve dans aucun Salon, un grand nombre de noms à particules (Mme de Crespy le Prince, Mlle Gaud de Saint-Germain, Mme de Gouge…) ou de noms étrangers (Mlle Curtis, Mlle Schling, Mlle Leake…), ce qui nous conduit à penser que ce groupe des « artistes d'un jour » pourrait être constitué, pour une grande part, d'aristocrates ou de grandes bourgeoises relevant de la classe des *amateurs* évoquée précédemment, ou bien d'étrangères de passage à Paris, c'est-à-dire d'artistes qui appartiennent à cette catégorie des « inconnues » du jury, évoquées par l'architecte Fontaine.

Ainsi l'évolution du taux de refus pour les femmes suit le rythme de l'évolution du taux de refus pour les hommes, avec cette particularité que, à partir de la fin de la Restauration, les plasticiennes tendent à recevoir, proportionnellement, beaucoup plus souvent que les hommes des sanctions négatives de la part du jury.

[61] Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon, op. cit.,* p.215 et p.271.

Taux de féminisation de la population des refusés
et de celle des médaillés au Salon
1804-1848



Toutefois, cette très forte sursélection des femmes à l'entrée du Salon a une conséquence essentielle : en effet, plus les artistes sont refusées, plus les œuvres de celles qui passent l'épreuve de la sélection par les jurés correspondent aux critères de qualité esthétique alors en vigueur, plus le mérite des sélectionnées est reconnu par l'octroi de récompenses officielles – instaurant ainsi une relative corrélation entre le taux de refus subi par les femmes et le taux de féminisation de la population des médaillés, comme le montre le graphique ci-dessus.

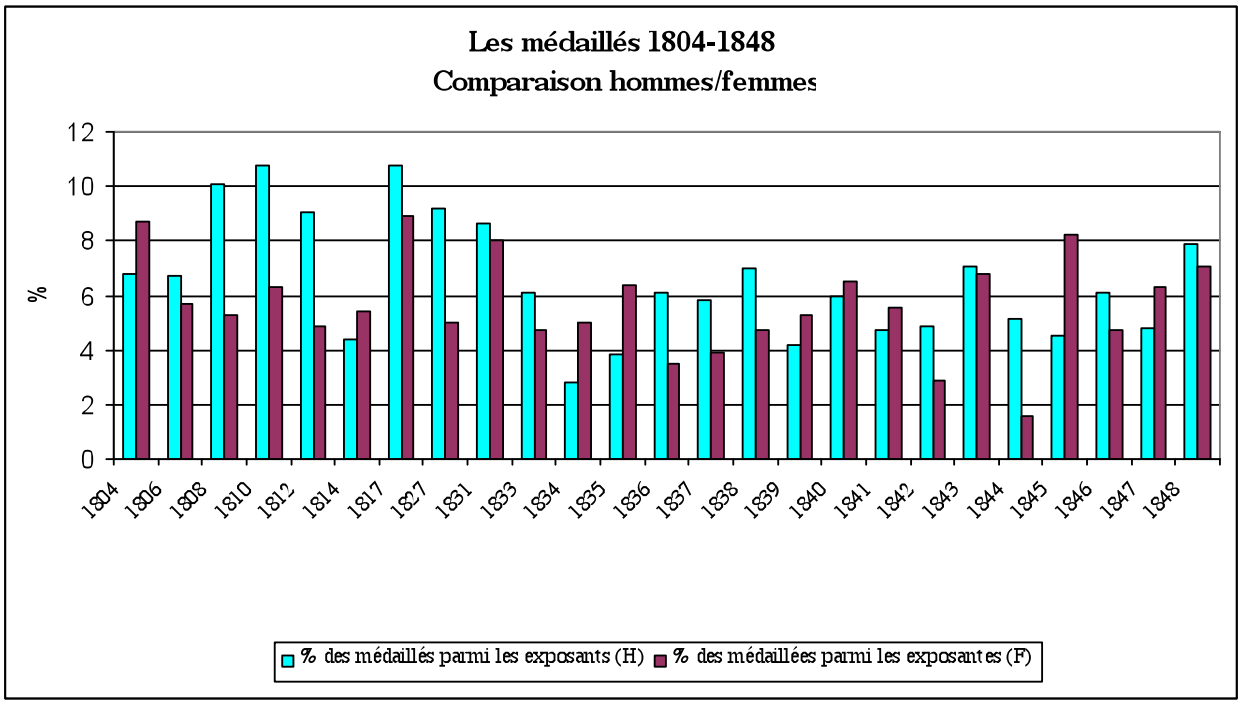
I – 3. 2. Les récompenses : conséquences de la sursélection des plasticiennes ?

a) Les marques honorifiques

En 1804, dans le but de redonner, tant pour le public que pour les artistes, de l'intérêt au Salon, Denon instaure un système hiérarchisé de récompenses : les médailles, censé instaurer une certaine émulation entre les exposant·e·s, tout en désignant officiellement les plus méritant·e·s, c'est-à-dire ceux/celles à qui l'administration devait prioritairement passer des commandes. Le but est ainsi de créer une petite élite, renouvelée à chaque Salon, qui serait non seulement indépendante de l'Académie mais également susceptible de la concurrencer dans son droit « naturel » à bénéficier des commandes officielles : cette création est donc bien à replacer dans le contexte des tensions vives qui commencent alors à opposer instances étatique (la direction des Musées) et académique. Il existe alors trois rangs de médailles : les médailles de troisième classe (ou de bronze) qui consistent en un prix de 250 francs (l'équivalent du prix d'achat d'un tableau de petit format ou d'un genre « mineur ») ; les médailles de deuxième classe (ou d'argent) qui consistent en un prix de 500 francs ; les médailles de première classe (ou d'or) qui consistent en un prix de 1000 francs (l'équivalent du prix d'achat d'un tableau d'histoire) ; quelques Salons sont aussi l'occasion de délivrer des médailles d'honneur, censées récompenser l'ensemble d'une carrière. Enfin, les « prix d'encouragement » sont destinés aux artistes méritants qui réunissent la double caractéristique d'être plutôt en début de carrière et de connaître d'importantes difficultés économiques : ces prix consistent généralement dans l'octroi, par l'administration, d'une commande – souvent payable d'avance – de la copie d'un tableau religieux ou d'un portrait royal.
Les médaillé·e·s sont donc désigné·e·s meilleur·e·s exposant·e·s du Salon. Le pourcentage de médaillé·e·s pour chaque exposition reste très stable, tout au long de la période, oscillant autour de 6 % pour les hommes comme pour les femmes[62]. Il est relativement courant, en outre, d'obtenir plusieurs médailles au cours de sa carrière (c'est le cas, par exemple, d'un peu plus d'un tiers des plasticiennes médaillées). La règle veut que la dernière récompense reçue soit une médaille de rang supérieur ou identique aux médailles reçues précédemment dans la carrière, sachant que le parcours inverse reste impossible. Globalement, les artistes femmes sont à peu

[62] Le taux moyen exact est de 6,1% de médaillées chez les femmes entre 1804 et 1848, et de 6,5% pour les hommes, sur la même période. Le taux médian, en revanche, est plus élevé chez les hommes (6,1% contre 5,5% pour les femmes).

près autant récompensées que leurs collègues masculins. Pour certains Salons, on constate même qu'il leur arrive d'être, proportionnellement, davantage médaillées que les hommes, comme en 1804, en 1834-35 ou au début des années 1840, qui sont précisément – comme on vient de le voir – des expositions où les candidates au Salon ont été tout particulièrement touchées par les refus du jury. L'évolution de la part des médaillé·e·s sur les exposant·e·s en fonction du sexe est retranscrite dans le graphique ci-dessous.



Evidemment, ces résultats sont à nuancer en fonction de deux facteurs : la hiérarchie des médailles d'une part, et la hiérarchie des genres picturaux d'autre part. Car si les plasticiennes sont, à première vue, médaillées en aussi grand nombre que leurs confrères, elles ne le sont cependant que rarement dans les mêmes catégories. La majorité des artistes femmes obtiennent des prix d'encouragement ou des médailles de troisième, voire de deuxième classe, mais rares sont celles qui atteignent la médaille de première classe. De même, dès la Restauration, la peinture de fleurs, la miniature et la peinture sur porcelaine deviennent des quasi-monopoles féminins, tandis que les hommes continuent à recevoir l'essentiel des médailles en peinture d'histoire ou de portrait, plus proche de la pratique académique idéal-typique.

C'est généralement après quatre ou cinq Salons que les artistes peuvent espérer obtenir une médaille. L'âge moyen de la première médaille est donc légèrement plus élevé pour les artistes hommes (environ 32 ans) que pour les artistes femmes (environ 30 ans), dans la mesure où les

plasticiennes commencent un peu plus précocement que leurs confrères leur carrière d'exposante au Salon.

Tous les exposants (H + F)[63]	*Exposantes*
Age moyen à la première médaille :	**Age moyen à la première médaille :**
32,5 ans	30,6 ans
*	*
Répartition des premières médailles par classes d'âge :	**Répartition des premières médailles par classes d'âge :**
avant 25 ans = 15 %	avant 25 ans = 25 %
26-35 ans = 55 %	26-35 ans = 54 %
36-45 ans = 23 %	36-45 ans = 18 %
après 46 ans = 7 %	après 46 ans = 3 %

Les exposantes sont plus nombreuses à se voir octroyer leur première médaille avant 25 ans[64] ; en revanche, les artistes hommes ont plus de chances qu'elles d'obtenir une première médaille après 40 ans. On sait que, dans l'espace de production artistique, tout se joue en début de carrière – cette assertion semble donc tout particulièrement valable pour les femmes. Si l'on étudie l'âge de la première médaille dans une perspective diachronique cette fois, on s'aperçoit alors que celui-ci reste relativement stable, et ce bien que, sur toute la période, les artistes des deux sexes exposent de plus en plus tôt : les exposant·e·s doivent attendre de plus en plus longtemps pour obtenir leur première médaille. De même, de 1804 à 1848, le nombre de médailles délivrées à chaque Salon n'augmente pas proportionnellement au nombre d'exposants : de 1827 à 1847 par exemple, le nombre de médaillé·e·s se situe, chaque année, entre 50 et 60, tandis que le nombre d'exposant·e·s passe d'environ 700 à 1250. Dès lors, les artistes doivent attendre plus longtemps une médaille qu'ils ont, objectivement, de moins en moins de chances de recevoir : on peut donc considérer que la médaille du Salon constitue un honneur au prestige largement accru au cours de la période.

---

[63] Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon, op. cit.*, p.230 et 242.

[64] Plusieurs plasticiennes obtiennent ainsi une médaille dès leur premier Salon, ce qui reste extrêmement rare chez les artistes hommes : c'est notamment le cas de la peintre sur porcelaine Adélaïde Ducluzeau en 1807 (à 44 ans) ou de la sculptrice Félicie de Fauveau en 1827 (à 25 ans). De même, si la peintre de fleurs Olympe Arson ne fut récompensée qu'à son deuxième Salon, en 1835, elle n'avait alors que 21 ans.

Outre l'octroi de médailles, l'État dispose de plusieurs autres types de récompense pour les artistes. Voir son œuvre acquise par une instance officielle (Maison de Roi puis Liste civile, ministère de l'Intérieur ou préfecture de la Seine) ou obtenir une commande officielle demeure un honneur en même temps qu'une source de revenus notable pour les artistes, hommes ou femmes, de cette période. La quasi-totalité des médaillé·e·s ont vu au moins une de leurs œuvres achetée par l'État de leur vivant, tandis que c'est le cas de 42 % des exposant·e·s non médaillé·e·s et qu'aucun·e peintre n'ayant jamais été admis·e au Salon n'a bénéficié d'un achat de l'État : ceci confirme l'importance du Salon pour tou·te·s les artistes d'alors. Certaines toiles achetées par l'administration sont, de plus, destinées au musée du Luxembourg, ce « musée des artistes vivants », fondé en 1818, où était rassemblée une sélection, effectuée par l'administration, du meilleur de l'art contemporain. Seulement une toute petite élite - seulement 4 % des peintres – ont pu voir une de leurs œuvres exposées au Luxembourg au cours du XIXe siècle[65]. Pour la période qui nous importe, ce sont onze femmes qui ont eu droit à cet honneur : huit peintres d'histoire, deux de nature morte et une paysagiste, ayant eu chacune plus de trente ans de carrière, elles étaient toutes médaillées sauf une[66]. Enfin, à partir de la Restauration, les fonctions officielles auprès du Roi, à la Cour, réapparaissent et deux plasticiennes ont été honorées du titre de « Peintre du Roi », Victoire Jaquotot pour la peinture sur porcelaine, et Lizinka de Mirbel pour la miniature[67]. Mais, de toutes ces autres marques honorifiques, les deux distinctions suprêmes offertes aux artistes – l'élection à l'Académie des Beaux-arts et l'obtention de la Légion d'honneur – restent des privilèges exclusivement masculins, jusque dans les années 1860, lorsque Rosa Bonheur, pressentie pour la première, est décorée de la seconde.

Rosa Bonheur (1822-1899) :
« Pourquoi ne serai-je pas fière d'être femme ? »[68]

---

[65] Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon, op. cit.,* p.246.

[66] Il s'agit de Marie-Guillemine Benoist, Jeanne-Élisabeth Chaudet, Paulin Auzou, Angélique Mongez, Élisabeth Bruyère, Louise Desnos, Hortense Haudebourt-Lescot, Louise Hersent, Constance Mayer, Félicie Fournier, Rosa Bonheur et Joséphine Sarrazin de Belmont. A l'exception de Desnos, Bonheur et Sarrazin de Belmont, elles ont toutes été formées pendant la période révolutionnaire (Générations A et B).

[67] Ainsi, tandis que Louis XVIII fait de Mirbel la première « Peintre en miniature de la Chambre du Roi », Charles X nomme Jaquotot « Peintre du cabinet » puis « Premier peintre sur porcelaine du Roi et de la Manufacture de Sèvres » (Gabet*, Dictionnaire des artistes, op. cit.,* p.370 et 493).

[68] Citation de Rosa Bonheur, rapportée par Anna Klumpke, in *Rosa Bonheur. The Artist's [Auto]Biography,* Ann Arbor, University of Michigan Press, 1997, p.206

La trajectoire de Rosa Bonheur est aujourd'hui bien connue grâce au travail de compilation de « souvenirs » de la peintre effectué par sa dernière élève, une Américaine, Anna Klumpke, dans le *Rosa Bonheur, sa vie, son œuvre* publié peu après la mort de la peintre[69].
Rosalie Bonheur est la première née du couple formée par Raymond (ou Raimond) Bonheur, un modeste maître de dessin bordelais, et Sophie Marquis, la fille naturelle d'un aristocrate enrichi dans le négoce. Marié contre la volonté du tuteur de Sophie, le couple quitte Bordeaux pour Paris et s'engage dans le mouvement saint-simonien. Mais tandis que Raymond Bonheur, entièrement dévoué à la cause, s'installe dans la communauté utopiste de Ménilmontant fondée par le « Père » Prosper Enfantin[70], sa femme se retrouve seule pour nourrir ses quatre enfants. Elle meurt d'épuisement en 1833, peu de temps après le retour de Raymond dans le foyer familial[71].
Raymond Bonheur tente alors de mettre son aînée en apprentissage chez une couturière, mais la résistance de sa fille est telle qu'il accepte de lui enseigner la peinture. Finalement, les quatre enfants Bonheur suivent la même voie : Auguste (né en 1824) et Juliette (née en 1830) deviennent peintres, tandis qu'Isidore (né en 1827) devient sculpteur[72]. A 14 ans, Rosa Bonheur obtient l'autorisation de son père d'aller copier seule au musée du Louvre : elle y passe ses journées. A cause de son jeune âge et de son pas énergique sur le sol dallé, les élèves copistes qui fréquentent alors les galeries du musée la surnomment le « petit hussard ». Elle apprend également à modeler l'argile auprès d'un ami de son père, le sculpteur Pierre-Jules Mène (1810-1880). Très vite, elle vend des copies pour aider son père à nourrir la famille, et commence à peindre des animaux pour son plaisir, avant d'en faire une spécialité. La peintre fait ses débuts au Salon de 1841 à 19 ans. Ses toiles représentant des animaux, sur fond de paysages bucoliques, ont un succès considérable. Elle

---

[69] Cet ouvrage (paru chez Flammarion en 1908) n'a jamais été réédité en France. En revanche, il l'a récemment été dans sa traduction anglaise par Gretchen Van Slyke (A. Klumpke *Rosa Bonheur. The Artist's [Auto]Biography, op. cit.*). La plupart des renseignements biographiques de cet encadré proviennent de cet ouvrage, ainsi que de G. Van Slyke « L'auto/biographie de Rosa Bonheur : un testament matrimonial », *Romantisme,* vol.24, n°85, 1994 pp.37-45. La bibliographie autour de Bonheur est abondante, essentiellement écrite en langue anglaise (une grande partie de l'œuvre de la peintre se trouvant en Grande Bretagne et aux Etats-Unis) et surtout très inégale en termes de qualité scientifique. On ne citera ici que T. Stanton *Reminiscences of Rosa Bonheur*, London, Andrew Melrose, 1910 ; D. Ashton *Rosa Bonheur: A Life and a Legend,* New York, A Studio Book/The Viking Press, 1981 ; A. Boime « The Case of Rosa Bonheur : why should a woman want to be more like a man ? », *Art History,* IV, 1981, pp.384-409 et, en français, D. Digne *Rosa Bonheur ou l'insolence : l'histoire d'une vie*, Paris, Denoël-Gonthier, 1980, les ouvrages de Ashton et Digne étant assez peu exploitables en raison de leur absence totale d'appareil de notes en bas de page.

[70] Cf. A. Picon, *Les Saint-simoniens : raison, imaginaire et utopie*, Paris, Belin, 2002 et en particulier sur la condition des femmes dans les doctrines saint-simoniennes, cf. M. Riot-Sarcey *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2002, p.26 *sqq*.

[71] Rosalie a onze ans quand sa mère meurt. L'absence de sépulture de sa mère, dont le corps est envoyé à la fosse commune du cimetière Montparnasse, faute d'argent, semble être un véritable traumatisme pour elle et un motif qui revient régulièrement dans ses mémoires. Elle nourrit alors un vif ressentiment à l'égard de son père qui est à la mesure de l'admiration sans bornes qu'elle voue alors à sa mère (« Ah ! Ma mère, la plus noble et la plus fière des créatures, succombant à la fatigue et à la misère, pendant que mon père rêvait au salut du genre humain ! » A. Klumpke *Rosa Bonheur, op. cit.,* p.154). Elle choisit de signer ses toiles « Rosa » et non Rosalie, parce que c'était le diminutif que lui donnait sa mère (*Ibid.*, p.175).

[72] Auguste et Isidore entrent à l'École des Beaux-Arts respectivement en 1848 et 1849. Les quatre enfants Bonheur, élèves de leur père, font carrière au Salon sous le Second Empire. Juliette Bonheur épouse Hippolyte Peyrol, un sculpteur, élève d'Isidore Bonheur.

bénéficie pleinement de la vogue pour la peinture de la nature (École de Barbizon, réalisme, naturalisme, etc.) qui marque le monde de l'art à partir de la fin de la monarchie de Juillet[73].
Elle exposera au Louvre assez régulièrement jusqu'à la fin des années 1860 et continue à peindre jusqu'à sa mort. Rosa Bonheur obtient sa première médaille au Salon de 1845 ; trois autres suivent en 1848, 1855 et à l'Exposition universelle de 1867. Entre-temps, son *Labourage nivernais* (1849) entre au musée du Luxembourg, et à partir de 1853, elle est exemptée du jury par décision spéciale.
Les premiers succès au Salon sont le début d'une nouvelle vie pour la peintre qui parvient à prendre son indépendance par rapport à son père, avec l'aide de M. et Mme Micas, des amis de la famille Bonheur, qui plaident la cause de la jeune peintre auprès de Raymond Bonheur. Rosa se lie alors à leur fille, Nathalie Micas : elles ne se quitteront plus jusqu'à la mort de Nathalie en 1889. De 1848 à 1859, Rosa Bonheur prend, avec sa sœur Juliette, la direction de l'École gratuite de dessin pour les jeunes personnes, qui avait été fondée par Mme Frère-Montizon au tout début du siècle. C'est également à la fin des années 1840 que la peintre commence à s'habiller en homme pour pouvoir aller dessiner les animaux aux abattoirs ou aux foires dans les faubourgs de la capitale. Pour cela, elle doit, conformément à la loi, demander une « permission de travestissement » à la Préfecture de police de Paris **[Ill. 92]**. De 1852 à 1855, elle travaille sur la *Foire aux chevaux*, un tableau de très grand format (2,4m de haut sur plus de 5m de large) représentant le marché aux chevaux qui avait lieu deux fois par semaine devant la Salpêtrière. **[Ill. 94]** Cette œuvre lui vaut une nouvelle médaille de première classe au Salon et marque surtout le début de sa carrière internationale : Bonheur décide d'envoyer sa toile à l'exposition de Gand et, de là, la *Foire aux chevaux* part à Bordeaux, puis à Londres où elle est achetée par un marchand d'art d'origine française, Ernest Gambart (1814-1902). A partir du milieu des années 1850, Bonheur bénéficie donc des services de Gambart qui représente les intérêts de la peintre et se charge de la faire connaître, en organisant des « tournées » de ses toiles, en Grande Bretagne et aux Etats-Unis où ses œuvres rencontrent un réel succès[74]. Cette stratégie misant sur le marché international plus que sur les ventes à l'État par l'intermédiaire du Salon est extrêmement novatrice pour l'époque et assure à Bonheur des revenus très confortables. Consacrée par le marché, elle l'est également par l'État : en 1865, l'impératrice Eugénie lui accorde la Légion d'honneur et la IIIe République la fait Officier de la Légion d'honneur (1894)[75]. Elle frôle, enfin, la consécration académique, puisque Bonheur est la première (et la seule) plasticienne dont la candidature ait été proposée à l'Académie des Beaux-arts, au début des années 1860, c'est-à-dire en même

[73] Voir par exemple, A. Boime *Art in an Age of Counterrevolution 1815-1848,* Chicago, Univ. Of Chicago Press, 2004, p.450 *sqq*.

[74] *La Foire aux chevaux* est aujourd'hui conservée au Metropolitan Museum de New York.

[75] En 1865, Bonheur est la première plasticienne à être élevée au rang de Chevalier de la Légion d'honneur, sous l'impulsion de l'Impératrice Eugénie. La même année, une autre peintre – la miniaturiste Mathilde Herbelin – réclame que lui soit également accordée la Légion d'honneur, dans la mesure où, écrit-elle au comte de Nieuwekerke, Surintendant des beaux-arts de Napoléon III, elle en aurait obtenu la promesse en même temps que Bonheur, à l'issue du Salon de 1853 : « A cette époque, le jury des beaux-arts dont vous étiez le président a eu la bienveillance de décréter ceci : "Mme Herbelin et Mlle Rosa Bonheur ayant eu toutes les médailles accordées à titre de récompenses, ont été assimilées le 27 juillet 1853 par ma décision spéciale, aux artistes décorés de la Légion d'honneur". Cette récompense est connue de tout le monde ; elle est écrite sur tous les catalogues du musée du Luxembourg. Il est pénible pour moi qu'aujourd'hui cette récompense me soit retirée [*en réalité, elle ne l'a jamais obtenue*] ; mon amour propre d'artiste en souffre beaucoup (…) Maintenant que la barrière qui fermait l'entrée de l'ordre de la Légion d'honneur aux femmes vient d'être abaissée et que Sa Majesté l'Impératrice a pris la généreuse initiative de leur accorder cette distinction honorifique qui excite une vive émulation et une légitime fierté, j'ose espérer, monsieur le Surintendant, que par votre appui Sa Majesté l'Empereur voudra bien sanctionner la décision du Jury de 1853 » (A.M.N., sous-série P30, dos. « Herbelin », lettre du 15 juin 1865). La requête de Mathilde Herbelin est manifestement restée sans effet.

temps que celle de George Sand et de Sophie Germain sont proposées respectivement à l'Académie française et à l'Académie des Sciences[76].
Enrichie par la vente de ses toiles à l'étranger, elle peut acheter, dès 1860, un petit domaine dans la forêt de Fontainebleau (le château de By, dans le village de Thomery, non loin de Barbizon) où elle s'installe avec Nathalie Micas et la mère de celle-ci dans ce que les trois femmes appellent alors le « Domaine de la parfaite amitié ». Bonheur y installe également une ménagerie, pour pouvoir peindre ses animaux – elle élève quelques lions dans les années 1870 – sans avoir à se déplacer dans les foires et les parcs zoologiques. **[Ill. 54 et 93]** Dans les dernières années de sa vie, elle se passionne pour le « Far West » et se lie d'amitié avec William Cody (dit « Buffalo Bill ») lorsque celui-ci vient présenter son spectacle « Wild West » à l'Exposition universelle de 1889. A sa mort, elle fait de son amie, collaboratrice et biographe Anna Klumpke sa légataire universelle.

b) Facteurs de réussite

En condensant toutes les marques de reconnaissance (médaille, commande ou acquisition de l'État, exposition au musée du Luxembourg, titre officiel et Légion d'honneur) que nous avons évoquées, nous avons constitué un indicateur « succès de la carrière », à propos duquel il peut être intéressant de se demander à quels facteurs il peut être corrélé, positivement ou négativement. Nous avons donc testé l'effet de quelques variables sur le fait d'obtenir l'une ou l'autre de ces marques de reconnaissance officielles attestant du succès d'une carrière, pour la population de notre corpus, selon la logique « toutes choses égales par ailleurs » de la régression logistique.

Variables	**Modalités des variables**	**Coefficients**	**Significativité**	**Odds Ratio (rapport de chances)** [77]
Nombre de Salons	Très petit (1 à 2)	-2,207	***	9
	Petit (3 à 5)	-0,9655	***	3
	Moyen (6 à 10)	*Réf.*	*Réf.*	*Réf.*
	Grand (11 à 15)	0,5565	**	2
	Très grand (16 et +)	0,8625	**	2
Temps d'activité	Court (1 à 5 ans)	-0,1959	n.s.	n.s.

[76] Cf. J. Rennes, *Le mérite et la nature : Une controverse républicaine : l'accès des femmes aux professions de prestige 1880-1940*, Paris, Fayard, 2007.

[77] L'*odds ratio* (qui permet de convertir les valeurs « brutes » fournies par le logiciel de statistique, en un chiffre directement interprétable) est l'exponentielle du coefficient (C. Lemercier et C. Zalc, *Méthodes quantitatives pour l'historien,* Paris, La Découverte, 2008, pp.77-78).

	Moyen (6 à 24 ans)[78]	*Réf.*	*Réf.*	*Réf.*
	Long (25 ans et +)	0,6186	***	2
Expose de la peinture d'histoire	Oui	0,6636	***	2
	Non	*Réf.*	*Réf.*	*Réf.*
Expose de la peinture de fleurs	Oui	0,5146	**	2
	Non	*Réf.*	*Réf.*	*Réf.*
Expose du paysage	Oui	0,0540	n.s.	n.s.
	Non	*Réf.*	*Réf.*	*Réf.*
Expose de la miniature ou de la peint. sur porcelaine	Oui	0,6718	***	2
	Non	*Réf.*	*Réf.*	*Réf.*

Significativité : ***significatif à 0,1% ; ** significatif à 1% ; * significatif à 5% ; « n.s. » : non significatif
Lecture : Toutes choses égales par ailleurs, les artistes qui n'exposent qu'à un très petit nombre de Salons ont 9 fois moins de chances de voir leur carrière couronnée de succès, que celles qui exposent à un nombre de Salons moyen.

Ainsi, autant il est logique de constater que moins l'on expose, moins l'on a de chances d'avoir du succès, autant il peut paraître surprenant de voir qu'un temps d'activité bref n'a manifestement pas d'effet direct sur le succès de la carrière. Les peintres d'histoire, là encore sans grande surprise – nous savons qu'il s'agit du genre le plus prestigieux – ont deux fois plus de chances d'être consacrées que leurs consœurs qui relèvent d'autres genres picturaux. Exposer du paysage ne « joue » ni en faveur ni en défaveur de l'obtention d'une récompense, mais la pratique de la peinture de fleurs, de la miniature et de la peinture sur porcelaine sont, contre toute attente, pour les plasticiennes, des domaines où les carrières sont susceptibles d'être couronnées de succès. Nous reviendrons sur chacun de ces résultats plus loin, dans le cadre de l'analyse générale des carrières des exposantes de notre corpus. Il y a, toutefois, un facteur dont nous n'avons pas pu tester l'effet dans la régression logistique, en raison de son caractère lacunaire : il s'agit du prestige du maître. Nous avons vu, en effet, que le monde de l'art à l'époque qui nous intéresse est marqué par une organisation en « écoles » et l'instauration de rivalités entre les ateliers d'élèves.

[78] Pour cette modalité « temps de carrière moyen » (qui caractérise 37% des artistes du corpus), nous avons opté pour une amplitude temporelle importante (6 à 24 ans) à partir du calcul du temps de carrière médian et moyen pour les 816 artistes (sur 1124 du corpus total) dont la carrière s'étend sur plus d'un an (*i.e.* mono-exposantes exclues) : la médiane étant de 13 ans et la moyenne de 17 ans, nous avons élaboré une catégorie « carrière moyenne » englobant ces deux résultats et pouvant, pour les calculs plus précis, se scinder en deux groupes codés « temps de carrière *moyen* (6 à 15 ans) » (N=277) et « temps de carrière *moyen*+ » (16 à 25 ans) » (N=148).

Avoir un maître consacré est-il véritablement un facteur de réussite dans les carrières des artistes femmes ? Il nous a semblé intéressant, pour répondre à cette question, de construire un indicateur de prestige du maître *en fonction du sexe* pour voir si, à degré de consécration équivalent[79], les ateliers tenues par des femmes offraient des possibilités de réussite équivalentes. Faute de pouvoir intégrer cette variable dans la régression, nous avons produit un simple tableau de contingences pour tester cette hypothèse. Ces calculs portent sur les 531 artistes (soit 47%) du corpus dont nous connaissons l'identité du maître.

Degré de prestige du maître en fonction de son sexe	Marque de reconnaissance au cours de la carrière	Pas de marque de reconnaissance	TOTAL
Maître = femme consacrée	51,7 %	48,3 %	100 % (N=29)
Maître = homme consacré	34,2 %	65,8 %	100 % (N=263)
Maître = homme ou femme non consacré·e	20,5 %	79,5 %	100 % (N=239)

Test du Khi-deux :
$X^2 = 19,1359$
Degré de liberté (df) = 2
P-value = $6,994 \times 10^{-5} < 0,01$ => significatif au seuil de 1%
L'hypothèse d'indépendance des variables est rejetée.

Le poids de la consécration du maître apparaît donc beaucoup plus décisif dans la carrière de ses élèves lorsque celui-ci est une femme : si un tiers seulement des artistes issues de l'atelier d'un maître consacré présentent une carrière « réussie » (contre un cinquième pour les élèves de maîtres non consacré·e·s, peu importe leur sexe), c'est le cas de la moitié des plasticiennes formées par des plasticiennes consacrées. Comment expliquer ce résultat ? Il nous semble que l'une des explications doit être cherchée du côté de la nature des relations entre les maîtres (femmes) consacrés et leurs élèves. Ces ateliers sont, en effet, beaucoup moins fréquentés que les ateliers des académiciens (qui, rappelons-le, sont membres du jury du Salon). A degré de prestige de l'atelier (à peu près) équivalent, les rapports entre les maîtres femmes et leurs élèves sont certainement moins distendues que dans un atelier d'académicien, où même les sections

[79] Pour les hommes, il s'agit par exemple de l'élection à l'Académie, de la nomination comme professeur dans une institution prestigieuse et/ou de l'attribution de la Légion d'honneur ; pour les femmes, il s'agit de l'élection à l'Académie (pour les artistes actives sous l'Ancien Régime) ou de la nomination comme artiste attachée à la Cour ou de l'attribution de la Légion d'honneur (qui ne concerne que Rosa Bonheur). Dans le cas où une élève a pu avoir plusieurs maîtres, il n'a été tenu compte que des caractéristiques du (ou de la) plus consacré·e. Pour les élèves, nous avons choisi de limiter le critère de « réussite » au facteur de reconnaissance objectif le plus aisément observable (puisque nous n'avons, pour celui-ci, aucune donnée manquante) : l'obtention d'une médaille au Salon.

féminines peuvent compter jusqu'à une cinquantaine d'élèves à la fois. Cela signifie concrètement que, à cette époque, les maîtres femmes ont sans doute plus de temps à consacrer à chacune de leurs élèves et hésitent d'autant moins à les « pousser » dans leur carrière qu'elles peuvent accorder cette faveur à un plus grand nombre d'entre elles. Les plasticiennes emploient ainsi parfois un ton particulièrement affectueux pour évoquer les élèves qu'elles recommandent auprès des autorités, à l'instar de la paysagiste Joséphine Sarrazin de Belmont qui écrit au comte de Nieuwekerke, Surintendant des musées sous le Second Empire (qu'elle connaît probablement depuis le séjour de celui-ci en Italie depuis les années 1830), à propos d'Henriette de Longchamp qui avait été son élève vingt-cinq ans auparavant :

> « Monsieur le Surintendant,
> Ce matin à neuf heures, j'étais chez vous. (…)
> Je voulais vous prier dans une de vos visites au Salon de jeter les yeux sur des tableaux de fleurs faits par une de mes anciennes élèves, Mlle de Longchamp. Si vous lui reconnaissez le talent que je lui crois, alors je vous demanderai votre protection auprès de quelques dames qui voudraient un professeur. Mlle de Longchamp est une de mes filles ! Et sous tous les rapports, elle serait la bienvenue partout…» (A.M.N., série P[30], dos. Sarazin de Belmont, lettre du 25 avril 1865 ai comte de Nieuwekerke)[80]

Parmi ces « grands » ateliers féminins, les deux plus importants sont, à partir de la Restauration, celui de la peintre sur porcelaine Victoire Jaquotot et celui de la miniaturiste Lizinka de Mirbel. Nous connaissons, pour chacun d'eux, l'identité d'une quinzaine d'élèves qui ont fait carrière au Salon par la suite, mais il est vraisemblable que bien d'autres, dont nous ne connaissons malheureusement pas les noms, y ont reçu une formation artistique. Surtout, ces deux plasticiennes présentent une caractéristique particulièrement intéressante, en ce qu'elles ont apparemment eu des élèves hommes. A l'atelier de Victoire Jaquotot, ouvert sous l'Empire, la « masse » est de 20 francs, comme dans les ateliers tenus par les académiciens, et le nombre d'élèves ne dépasse jamais une trentaine à la fois[81]. La plupart des élèves de Jaquotot que l'on retrouve au Salon, parmi les médaillées ou dans les dossiers du personnel de la Manufacture de Sèvres dès 1815, sont nées à la toute fin du XVIIIe ou dans les premières années du XIXe siècle.

---

[80] Henriette de Longchamp (1818-ap.1878) est une peintre de fleurs et de paysage, travaillant principalement à l'aquarelle. Elle commence à exposer au Salon en 1841, à 23 ans, et y obtient une rapide reconnaissance puisqu'elle y est deux fois médaillée en 1847 et 1848, l'État achetant l'une de ses œuvres pour 1000 francs dès 1846. Sa carrière au Salon se poursuit jusqu'en 1878. Si son ancien maître intervient ainsi en sa faveur auprès de l'administration en 1865, c'est probablement que Longchamp traverse alors une période particulièrement difficile.

[81] Voir C. Thomas, *Etude du personnel de la Manufacture de Sèvres, 1800-1848,* dir. J.-C. Debeir, mémoire de maîtrise d'histoire, Univ. Paris VII, 1987-88

Elles ont en outre, rapidement, pour la plupart, une activité d'enseignante : les sœurs Sophie et Fanny Charrin (qui étaient aussi élèves de Le Guay, le premier mari de Jaquotot), Adèle Ferrand-Marcel, Hubertine Gérono, Élisa Lothon, Fanny Morlot, etc. L'une d'elles, Héloïse Muidbled, publie même un ouvrage condensant l'enseignement du maître pour les néophytes : le *Jaquotot des amateurs de peinture sur porcelaine ou abrégé élémentaire de la peinture sur porcelaine* (1836). En 1846, Jaquotot, septuagénaire et consacrée par le titre de « Premier peintre du Roi sur porcelaine », s'impose comme une figure majeure du monde de l'art et, en tant que telle, elle recommande ses élèves à la direction des musées ; c'est ainsi que l'on apprend, au détour d'une demande de carte de copiste, qu'un certain Adolphe Géraldot a été son élève[82].

Plus que celui de Jaquotot, c'est l'atelier de Lizinka de Mirbel qui concentre les médailles : de 1837 à 1848, il n'y a pas un Salon sans qu'une élève de la miniaturiste soit récompensée. Plus jeune de vingt ans que Jaquotot, Mirbel ne commence à enseigner que dans les premières années de la Restauration, à des élèves, souvent nées dans les années 1810, qui font leurs débuts aux Salons de la monarchie de Juillet : Sophie Filhol (1806-1854), par exemple, l'une des premières élèves de l'atelier de Mirbel, fille d'un graveur, commence à exposer en 1836 et obtient trois médailles en 1839, 1843 et 1846 ; Herminie Mutel (1811-1881) obtient, de même, quatre fois les honneurs du jury entre 1839 (son premier Salon) et 1848 ; mais les deux artistes que les critiques s'accordent longtemps à considérer comme les héritières de Mme de Mirbel sont Sidonie Berthon et Mathilde Herbelin, deux artistes aux parcours dissemblables. La première (1817-1871), fille d'un peintre d'histoire aux revenus modestes, commence à exposer en 1840 et ne rate aucun Salon pendant près de vingt ans, n'y montrant que des portraits en miniature : trois fois médaillée en 1840, 1841 et 1845, elle obtient une mention honorable au Salon de 1848 (c'est-à-dire la récompense la plus prestigieuse pour un·e exposant·e). Restée proche de son maître, elle la représente dans une miniature qu'elle expose au Salon de 1851, afin de rendre hommage à la miniaturiste, morte deux ans auparavant. A l'inverse Mathilde Herbelin (1820-1904), née Habert, est la nièce de Jean-Hilaire Belloc (directeur de l'École spéciale de dessin fondée par Bachelier) auprès de qui elle se forme au dessin et à la peinture avant d'intégrer l'atelier de Mirbel ; elle est surtout la fille du général Habert, baron d'Empire, qui fut gouverneur de Barcelone durant la campagne d'Espagne. De sa naissance et de son mariage dans un milieu privilégié, assez équivalent à celui de Mirbel elle-même, elle garde un réseau social étendu et une réputation de

---

[82] « Je soussignée certifie que Monsieur Adolphe Géraldot a travaillé dans mon atelier pendant une année en qualité d'élève peintre et qu'il désire beaucoup travailler au Musée. En foi de quoi, je lui ai donné le présent certificat pour lui servir et valoir comme il l'entendra » (A.M.N., série P^{30}, dos. Jaquotot, lettre du 21 janvier 1846 – le soulignement est original).

mondaine dans la haute société parisienne[83]. Comme Sidonie Berthon, Herbelin fait ses débuts au Salon en 1840 : elle y expose régulièrement jusqu'en 1877 des portraits, mais aussi de la peinture religieuse et des scènes de genre. Médaillée en 1843, 1844, 1847 et 1848, elle est admise à la Légion d'honneur en 1853 avec la peintre animalière Rosa Bonheur[84]. Surtout, et cette fois contrairement à Sidonie Berthon, Mathilde Herbelin semble avoir rompu assez vite avec Mirbel, tout en recevant dans leurs salons respectifs les mêmes personnalités du monde de l'art (Delacroix, les frères Devéria, Alexandre Dumas…) **[Ill. 78]** et de la politique (Guizot, Thiers…). La consécration et la réussite sociale ne sont toutefois pas le monopole des élèves femmes dans l'atelier de Mirbel, puisque quelques uns de ses élèves hommes – manifestement reçus en apprentissage à la fin des années 1820 ou au début des années 1830 – présentent, eux aussi, des parcours d'exposants ponctués de médailles. Le plus connu d'entre eux est Paul de Pommayrac (1810-1880 - avec ou sans la particule, selon les sources), un élève de Gros, passé chez Mme de Mirbel pour approfondir ses connaissances dans le domaine de la miniature, médaillé en 1842 et décoré dix ans plus tard. Outre Pommayrac, on connaît le nom de trois autres élèves hommes de Mirbel : Maxime David (1798-1870) médaillé en 1841, et Gabriel-Aristide Passot (1797-1876) qui n'avaient donc respectivement que deux ans et un an de moins que la miniaturiste, ainsi qu'un certain Fradel, exposant au Salon de 1835, dont nous ne savons rien. Malheureusement, nous ignorons si, durant leur apprentissage auprès de Mirbel, ces artistes travaillaient au même endroit que les élèves femmes du maître, ou s'il s'agissait plutôt de leçons particulières ou de conseils individualisés comme l'âge de David et Passot pourrait plutôt le suggérer. En revanche, l'un des biographes de Lizinka de Mirbel, René-Jean, qui écrit plus d'un demi-siècle après la mort de la miniaturiste et tient une partie de ses informations du peintre Albert Besnard, dont la mère, Louise Vaillant, était élève chez Mirbel, évoque des rumeurs selon lesquelles Pommayrac aurait été « accusé d'exécuter des miniatures que son maître signait ensuite »[85]. Cette accusation, qui constitue un cas inédit de renversement d'un vieux stéréotype (ce sont, en effet, traditionnellement les élèves *femmes* qui sont censées exposer des œuvres de leurs maîtres *hommes*), est immédiatement associée par René-Jean à une « calomnie engendrée par le succès », ce que tendrait à confirmer le fait que nous n'ayons trouvé absolument aucune occurrence d'une telle

---

[83] Aucune notice biographique de Mathilde Herbelin ne fournissant la profession de son mari, nous avons fait des recherches hors du monde de l'art dans le Paris huppé de la fin de la monarchie de Juillet, afin de retrouver sa trace : nous pensons l'avoir identifié en la personne de Jules Herbelin, avocat, domicilié au « 2 rue des Vieilles Haudriettes » (aujourd'hui rue des Haudriettes, dans le Marais), qui est l'adresse fournie par la miniaturiste dans les années 1840 (cf. M. Corby *Almanach des 25 000 adresses des principaux habitans* [sic] *de Paris,* Paris, 1846, p.283)

[84] Voir *supra,* note 75, p.514.

[85] René-Jean, « Mme de Mirbel », *Gazette des beaux-arts,* XXXV, Fév. 1906, pp. 145-146.

attaque dans les textes écrits du vivant de Mirbel[86]. Au contraire, les comptes rendus de Salon des années 1830 s'accordent plutôt à reprocher aux élèves hommes de Lizinka de Mirbel leur trop grande fidélité au style du maître, à l'image de cette critique du Salon de 1835 par Victor Schoelcher :

> « Il nous reste à citer les miniatures de M. Fradel et de M. Pommayrac. Tous deux sont élèves de Mme de Mirbel et leur talent porte l'empreinte de vie qui distingue le maître ; on se plaint avec raison qu'ils fassent partir, l'un et l'autre, tous leurs ouvrages d'une base trop blanche : mais ils nous paraissent, à nous, mériter un reproche bien plus grave, c'est celui de manquer d'indépendance, de s'attacher trop servilement aux pas du professeur. Il est bon d'aller étudier à une grande école, mais il n'y faut jamais laisser sa volonté, son moi. C'est un bel éloge, sans doute, que de dire à un miniaturiste : vos ouvrages semblent être des copies de Mme de Mirbel ; cependant nous n'aimerions pas être ainsi loués. MM. Pommayrac et Fradel sont d'habiles miniaturistes, mais cela ne suffit pas ; s'ils veulent se faire un nom, il faut désormais qu'ils se fraient une route à eux. »[87]

Lizinka de Mirbel (1796-1849) :
« …cette femme vraiment artiste… »[88]

Lorsqu'on lit les comptes rendus des Salons de la Restauration et de la monarchie de Juillet (qu'ils soient produits par la critique ou l'administration), on ne peut être que frappé par l'unanimité des louanges à propos de la miniaturiste Mme de Mirbel. Le comte de Cailleux, dans ses rapports sur l'exposition, ne la qualifie-t-il pas, à plusieurs reprises, de « chef d'école » ?[89] Pourtant, en dépit de la première place qu'elle

[86] Cette accusation portée contre une artiste, de faire peindre des ouvrages par son élève, nous apparaît effectivement comme une construction *ex post* qu'il convient de replacer dans le contexte de la rédaction de l'article de René Jean – le début du XXe siècle – qui est une époque globalement beaucoup moins favorable aux plasticiennes. De plus, une telle accusation est clairement anachronique : choquante en 1906, elle apparaît sans objet si on l'applique au début du siècle précédent, c'est-à-dire à un moment où ont encore cours des pratiques d'atelier propres à l'ère pré-moderne, telles que la réalisation par l'élève de copies de toiles pour le compte du maître.

[87] Victor Schoelcher « Salon de 1835 » (3e article), *Revue de Paris*, XVI, 1835, pp.125-126.

[88] La formule est issue de la notice consacrée à Mme de Mirbel dans la *Biographie universelle* de Louis Michaud.

[89] Par exemple : « La miniature compte toujours Mme de Mirbel comme un chef d'école, déjà cet artiste a formé un grand nombre d'élèves qui ne se présentent pas sans succès aux Expositions, où la présence des ouvrages du maître, exerce toujours une certaine influence. » (A.M.N., série X Salon 1844, Rapport de Cailleux sur le Salon, p.12)

semble occuper parmi les artistes de cette époque, très peu de publications lui ont été consacrées après sa mort[90].

Fille d'un contrôleur de la marine mort prématurément, Lizinka Rue quitte, assez jeune, sa ville natale de Cherbourg pour s'installer à Paris chez son oncle maternel, le général Bailly de Monthion, un fidèle de Napoléon élevé au rang de comte. Grâce à lui, la jeune femme reçoit une éducation soignée et est introduite dans la haute société impériale. Il semblerait qu'elle ait pris des leçons de peinture auprès du baron François Gérard, avant de se tourner vers la miniature, dont les deux plus éminents spécialistes sont alors J.-B. Isabey et J.-B. J. Augustin. Rue choisit l'atelier du second[91]. Le général Monthion se convertissant rapidement au retour des Bourbons, la famille de l'artiste ne subit pas la Restauration comme un déclassement. En 1818, pourtant, Lizinka Rue semble décidée à pratiquer la miniature comme une profession et cherche à se faire une clientèle. Le critique Jal résume ainsi le projet de la peintre, tout juste âgée de 22 ans : « Le choix d'un modèle est chose importante pour le portraitiste qui veut se faire remarquer (…). Un bon portrait du Roi pouvait être un moyen d'introduction au faubourg Saint-Germain. »[92] Elle mobilise ainsi tout son réseau social pour obtenir l'autorisation de faire un portrait de Louis XVIII : elle lui est accordée. La peintre obtient le droit de dessiner le souverain pendant qu'il déjeune avec la dauphine. La stratégie est doublement payante : non seulement la « publicité » faite autour de la réalisation du portrait royal et de son exposition au Salon lui amènent la clientèle attendue, mais elle parvient en outre à se faire remarquer du Roi qui la nomme « Peintre en miniature du Cabinet du Roi »[93]. Protégée de la famille royale, particulièrement bien intégrée dans la haute société parisienne, elle fait un deuxième portrait royal en 1819, puis d'autres de la famille royale – dont un de la très populaire duchesse de Berry en 1823. Elle débute au Salon en 1819 et ne rate pas une seule exposition jusqu'à sa mort en 1849. Cinq fois médaillée en trente ans, elle est, en outre, rapidement reconnue comme la meilleure miniaturiste de son temps. Son titre lui est maintenu par Charles X et sa renommée est telle en 1830 que Louis-Philippe se fait, lui aussi, représenter par la peintre. Vers la fin des années 1820 probablement, dans un atelier contigu au sien, elle avait, en outre, ouvert un atelier d'élèves, fréquenté à la fois par des jeunes femmes et des jeunes hommes.

C'est Louis XVIII lui-même qui présente à sa miniaturiste en titre, Charles François Brisseau de Mirbel (1776-1854), un ancien secrétaire général au ministère de l'Intérieur, qui, ayant pris sa retraite, se consacre alors à la botanique (il était membre de l'Académie des sciences depuis 1808)[94]. Le scientifique et l'artiste se marient en 1823. Ils s'installent rue Saint-Dominique où ils tiennent un salon fréquenté autant par les élites politiques[95] que par les artistes, les écrivains ou les journalistes[96]. **[Ill. 23]**

---

[90] Voir, en dehors des articles nécrologiques, assez pauvres en données biographiques, publiés dans la presse artistique l'année de sa mort, l'article cité plus haut dans la *Biographie universelle* de Michaud ; celui, particulièrement élogieux, d'Augustin Jal, qui était un ami de la miniaturiste, dans son *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire,* Paris, Plon, 1867 ; René-Jean « Mme de Mirbel », *art. cit.*, pp.131-146 et J. P. Lambertson « Lizinka de Mirbel and French Romanticism », *Woman's Art Journal,* vol. 18, n°2, Fall 1997-Winter 1998, pp.17-21. Notons que tous les miniaturistes, quel que soit leur sexe et même si leur consécration est acquise de leur vivant (sachant qu'aucun n'a jamais été élu à l'Académie des beaux-arts au XIXe siècle), ont généralement une postérité très réduite.

[91] On possède un seul témoignage sur sa formation, celui de la comtesse de Bassanville (pseudonyme de Thérèse Anaïs Rigo, femme de lettres 1806-1884) dans ses *Salons d'autrefois*, II, Paris, Brunet, 1862, p.279. D'après le critique A. Jal, qui est un ami de la peintre, elle aurait choisi la miniature parce que c'est « un genre qui laisse immaculés les habits et les mains » (*Dictionnaire critique de biographie et d'histoire,* Paris, Plon, 1867, p.866).

[92] *Ibid.*

[93] L'octroi du titre est annoncé dans le *Moniteur universel* du 21 août 1818.

[94] René-Jean « Mme de Mirbel » *art. cit.,* p.137.

[95] Ainsi, c'est chez les Mirbel que se réfugie Guizot, craignant pour sa vie, entre le 25 février et le 1e mars 1848 (art. *Biographie universelle* de Michaud).

Notons enfin que Mirbel est l'auteur d'un article singulier, publié dans la *Revue de Paris* en 1829, dans lequel elle défend la supériorité du portrait (né d'une aspiration morale « quasi-universelle ») sur la peinture d'histoire (qui est un « luxe noble » réservé aux riches particuliers et aux gouvernements)[97]. Elle affirme ainsi : « Je ne peux expliquer pourquoi le portrait serait seulement un genre secondaire, lorsque je considère qu'il n'a été pratiqué avec grandeur que par les talents supérieurs. (…) Un peintre d'histoire incapable de peindre un bon portrait ne sera qu'un artiste médiocre. »[98] Que ces propos, qui remettent en question d'une manière aussi tranchante la légitimité de la hiérarchie académique des genres picturaux, aient été publiés par une miniaturiste n'est sans doute pas un hasard : artiste consacrée par le Salon et par le marché, mondaine influente, proche du pouvoir et doublement empêchée (par son sexe et surtout par le genre qu'elle pratique) d'aspirer à la reconnaissance académique, Mirbel se trouve par conséquent dans le secteur du champ de l'art qui pousse alors clairement vers l'hétéronomie.

*

Les informations fournies par les livrets de Salon nous ont ainsi permis, une fois codées en variables, de constituer « l'armature » de notre base de données, qu'il a fallu, dans un second temps, compléter avec des renseignements concernant l'origine sociale des artistes, leur trajectoire familiale et leur carrière en dehors des expositions. Après avoir fait un « portrait » très général de notre corpus d'exposantes, il nous faut maintenant aborder les différents points liés au traitement statistique de la base de données et la présentation des résultats de ce traitement, dans la perspective de la réalisation d'une typologie des carrières de exposantes au Salon entre 1791 et 1848.

---

[96] Sans nul doute, une grande partie de son succès provient de son activité mondaine et du soin manifeste qu'elle met alors à entretenir des relations amicales avec les critiques. Outre Jal, en effet, les critiques É. Delécluze, G. Planche, A. Thiers et, au moins dans les années 1840, T. Gautier fréquentent sa maison. A propos de ce dernier, nous avons par exemple retrouvé une lettre probablement datée de 1842 (alors que Mirbel n'a déjà plus grand-chose à craindre des critiques), dans laquelle la miniaturiste invite, en termes les plus flatteurs, le critique à venir voir les quatre portraits qu'elle allait exposer au Salon : « Je désire fort les soumettre au jugement de votre goût et profiter, si je le puis, de vos neuves et fines observations. (…) Je n'ai d'ailleurs d'autre titre auprès de vous, Monsieur, qu'une sincère admiration pour votre talent et le désir de mériter votre suffrage. » (T. Gautier *Correspondance générale,* tome I, Genève et Paris, Droz, 1985, pp.309-310, lettre n°315). Le comte de Forbin était également un familier de la miniaturiste (Lambertson « Lizinka de Mirbel », *art. cit.,* p.20).

[97] Lizinka de Mirbel « De la peinture. Du portrait », *Revue de Paris,* VIII, déc. 1829, pp.91-92. Peu d'artistes prennent alors la plume pour publier ainsi directement (c'est-à-dire sans passer par le prétexte autobiographique ou pédagogique) et en leur nom propre, des opinions ou des théories sur l'art à cette époque où la critique devient un monopole des écrivains. A notre connaissance, Mirbel est la seule femme à l'avoir fait.

[98] *Ibid.*

II – Analyse d'ensemble : pratiques et parcours des exposantes au Salon 1791-1848

Pour recouper l'ensemble des informations recueillies sur les carrières des artistes et en rendre possible une description générale, nous avons choisi la méthode de l'analyse factorielle des correspondances multiples (ACM) pour ses vertus exploratoires et l'aide qu'elle peut apporter pour « faire émerger des motifs » – en l'occurrence, dans notre cas, des typologies de parcours artistiques[99]. Toutefois le principal défaut de l'analyse factorielle, par rapport à la nature des données dont nous disposons, est de ne prendre en compte que très marginalement l'évolution dans le temps. L'ACM met en effet artificiellement sur le même plan (au sens à la fois statistique pour les calculs, et orthogonal pour la modélisation graphique) des données qui sont en fait

---

[99] Sur cette méthode, voir P. Cibois, *L'Analyse factorielle,* Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1983 ; « Les pièges de l'analyse des correspondances » *Histoire et mesure,* XII, n°3-4, 1997, pp. 299-320 ; *Les écarts à l'indépendance. Techniques simples pour analyser des données d'enquêtes*, ouvrage en ligne, coll. « Méthodes quantitatives pour les sciences sociales » de la revue *Sciences Humaines*, 2004 ; « Principe de l'analyse factorielle », texte de travail en ligne, 2006 et *Les méthodes d'analyse d'enquêtes*, Paris, PUF, coll. « Que Sais-je ? », 2007. Voir aussi J.-P. Benzécri et al. *L'analyse des données*, 2 vol., Paris, Dunod, 1973 ; L. Lebart, A. Morineau et M. Piron *Statistique exploratoire multidimensionnelle,* Dunod, Paris, 1997 et, plus récemment, Lemercier et Zalc,, *Méthodes quantitatives pour l'historien, op. cit.,* p. 59 *sqq.* Parmi les applications les plus éclairantes de l'ACM au traitement de trajectoires individuelles et/ou de terrains historiques, voir G. Sapiro*,* « La raison littéraire. Le champ littéraire français sous l'Occupation (1940- 1944) »*, Actes de la recherche en sciences sociales,* n°111-112, 1996, pp. 3-35 et « The structure of the French literary field during the German Occupation (1940-1944) : a multiple correspondence analysis », *Poetics*, 30, 2002, pp. 387-402.; F. Lebaron, « La dénégation du pouvoir. Le champ des économistes français au milieu des années 1990 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 119, 1997, pp. 3-26 ; J. Chiche, B. Le Roux, P. Perrineau et H. Rouanet, « L'espace politique des électeurs français à la fin des années 1990 », *Revue française de science politique,* vol.50, n°3, 2000, pp. 463-488 ; M. Gollac et F. Kramarz « L'informatique, comme pratique et comme croyance », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°134, 2000, pp.4-21 ; J.-P. Genet « Analyse factorielle et construction des variables. L'origine géographique des auteurs anglais (1300-1600) », *Histoire & mesure*, XVII, n°1-2, 2002, pp. 87-108 ; J.-L. Guyot, C. Mainguet et B. Van Haeperen, *La formation professionnelle continue : l'individu au cœur des dispositifs,* Bruxelles, Univ. De Boeck, 2003, p. 86 *sqq.* ; H. Rouanet, F. Lebaron, V. Le Hay, W. Ackermann et B. Le Roux « Régression et analyse géométrique des données : réflexions et suggestions », *Mathématiques et sciences humaines,* n°160, 2002, pp.13-45.

diachroniques[100]. Faire de la peinture de fleurs en 1804 et en 1842, ce n'est évidemment pas la même chose : la réalité de la carrière d'une peintre de fleurs, ses conditions de formation et de travail, la valeur symbolique et pécuniaire de son œuvre, diffèrent largement entre ces deux dates. Or, ces différences sont « écrasées » dans une ACM qui prend en compte simultanément les carrières de toutes les peintres de fleurs actives entre la seconde moitié du XVIIIe et la seconde moitié du XIXe siècle, puisque nous avons à chaque fois intégré dans la base de données les informations relatives à l'*intégralité* de la carrière des exposantes, c'est-à-dire que, concrètement, les participantes les plus expérimentées au Salon de 1791 peuvent être actives depuis 1750, tandis qu'à l'inverse, les plus jeunes artistes exposantes de 1848 peuvent avoir ensuite une carrière qui s'étend jusque dans les années 1880. Il est, cependant, possible de contourner ce problème de deux façons. Nous avons d'abord réalisé une ACM globale, prenant en compte l'ensemble des carrières individuelles de notre corpus, en réintroduisant cependant la temporalité dans l'analyse par la projection, en variables supplémentaires, de modalités figurant l'appartenance générationnelle des artistes. Cette méthode permet donc de voir comment les exposantes, réparties en cinq cohortes en fonction de l'époque où elles ont été formées, se distribuent dans un espace des « pratiques » qu'on traitera ici comme s'il était atemporel. C'est cette première ACM que nous allons commenter ici. Nous avons, de plus, tenté de contourner les aspects les plus « statiques » de l'analyse factorielle par la réalisation successive de plusieurs ACM en limitant le corpus d'individus traités aux artistes de chacun des groupes générationnels. Si cette méthode ne permet pas d'étudier l'évolution proprement dite des carrières dans le temps, elle fournit néanmoins une sorte de « photographie » de l'état du monde de l'art et des positions qu'y occupent les plasticiennes à plusieurs moments successifs de la période étudiée, tout en mettant en évidence les caractéristiques propres à chacune des générations[101]. De cette manière, il est

---

[100] T. Müller-Schneider, « The visualization of structural change by means of correspondence analysis », in M.Greenacre et J. Blasius (dir.), *Correspondence Analysis in the Social Sciences. Recent Developments and Application*s, Londres, Academic Press, 1994, pp. 267-279.

[101] L'analyse des trajectoires requiert *a priori* plutôt l'usage d'une méthode d'analyse longitudinale, comme l'analyse de séquence telle que l'ont développée Andrew Abbott (« Sequence analysis: New methods for old ideas », *Annual Review of Sociology*, vol. 21, 1995, pp. 93-113 et *Time Matters : On Theory and Method*, Chicago, University of Chicago Press, 2001), Alain Degenne *(Introduction à l'analyse des données longitudinales,* ouvrage en ligne, Coll. « Méthodes quantitatives pour les sciences sociales » de *Sciences humaines,* 2001) ou Claire Lemercier (« Les carrières des membres des institutions consulaires parisiennes au XIXe siècle », *Histoire & Mesure*, vol. XX, n° 1/2, 2005, pp. 59-95). Cette méthode ne nous a, toutefois, pas semblé particulièrement adaptée à notre objet d'enquête : en effet, en raison de l'état d'anomie du monde de l'art au début du XIXe siècle et de leur exclusion des instances de consécration académiques, les carrières des plasticiennes sont d'une part très homogènes, et présentent d'autre part, trop peu d'étapes ou d' « événements » susceptibles de constituer de véritables séquences.

possible de faire apparaître plus clairement que dans l'ACM globale, ce qui change et ce qui évolue au cours de la période étudiée. Chacune de ces analyses factorielles « partielles » servira de base aux différentes sections de ce chapitre[102].

II – 1. Codages et regroupements : le probleme des professions des peres et des maris

Le choix des variables actives de l'ACM et de leur codage a été guidé par le respect des principes d'indépendance, de non redondance, d'équilibre des effectifs et de prudence dans le traitement des modalités particulièrement lacunaires[103]. Les variables ont ainsi été systématiquement soumises à des tris croisés avec tests de Khi-deux et la méthode de la régression logistique a été appliquée, en complément, aux faisceaux de corrélation les plus flagrants pour confirmer et préciser les résultats[104]. On a, de même, évité d'intégrer à l'analyse des variables trop ostensiblement liées, comme la durée de carrière et le nombre d'expositions, qui, comme on l'a vu, peuvent ne pas coïncider dans quelques cas mais qui restent largement redondantes et risquent donc de peser sur la définition des axes. De la même manière, bien qu'il s'agisse de données essentielles dans l'analyse des trajectoires d'artistes, nous avons, par exemple, préféré inclure la « profession du père » en variable supplémentaire, de peur que son caractère lacunaire et inégalement distribué en fonction des autres modalités prises en compte dans l'analyse, ne détermine l'un des axes factoriels en créant une opposition fallacieuse « origine sociale renseignée » / « origine sociale inconnue ».

Il a été extrêmement fastidieux de retrouver la profession des pères des exposantes au Salon[105]. En effet, en particulier à la fin du XIXe et au début du XXe siècle, les biographies d'artistes

---

[102] Le traitement statistique a été effectué à l'aide du logiciel « R » et de son interface graphique FactoMineR [http://factominer.free.fr/GUI_fr.html].

[103] Cibois, « Les pièges de l'analyse des correspondances », *art. cit.*

[104] Sur la complémentarité de l'ACM et de la régression logistique, voir F. Des Nétumières, « Méthodes de régression et analyse factorielle », *Histoire & Mesure*, vol. XII, n° 3/4, 1997, pp. 271-298 et P. Cibois, *Les méthodes d'analyse d'enquêtes*, *op. cit.*

[105] Nous avions prévu, dans notre base de données, une colonne « profession de la mère », afin d'identifier une hypothétique tendance à la reproduction sociale, chez les artistes, de mère à fille, plutôt que de père à fille. Nous n'avons malheureusement réussi à trouver la profession que pour moins de 2 % des mères des artistes du corpus. Beaucoup trop lacunaire, cette colonne a donc été utilisée uniquement dans une perspective qualitative.

hommes ou femmes, souvent rédigées par des historiens de l'art plus intéressés par les influences esthétiques que par l'ascendance et l'origine sociale de celui ou celle qui fait l'objet de leur étude, ont tendance à omettre de préciser la profession du père, ou à ne l'évoquer, de façon souvent floue, que lorsque le milieu social de la famille a un rôle particulier (de découverte, d'entrave, etc.) dans l'épanouissement de la vocation de l'artiste[106]. Les familles d'artistes constituent une exception à cette règle : compte tenu de l'importance de la socialisation dans le monde de l'art et de la période de formation dans une carrière, un père qui serait lui-même artiste est quasiment toujours mentionné dans les biographies[107]. Il ne faut pas oublier, dans la perspective des biographes en particulier à partir de la fin du XIXe siècle, qu'il est toujours plus valorisant pour un·e artiste non seulement de se « découvrir » une vocation sans aucune influence extérieure et de construire par conséquent une carrière et une œuvre *ex nihilo,* mais encore de devoir, pour cela,

---

[106] Dans cette catégorie des biographies, nous incluons les notices des dictionnaires contemporains (comme celui de Charles Gabet, publié en 1831, ou la *Biographie universelle* de Louis Michaud, dont la publication commence en 1811) ou de ceux qui ont été publiés après la mort des artistes (comme ainsi que les dictionnaires spécialisés cités en Annexe). Sont également compris dans cette catégorie les nécrologies parues dans la presse de l'époque, ainsi que les articles biographiques consacrés aux artistes du début du siècle qui paraissent régulièrement, à partir des années 1860, dans la *Gazette des beaux-arts,* le *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français* ou les *Archives de l'art français.* Ces textes sont ceux qui omettent le plus systématiquement de mentionner la profession du père des artistes. De plus, souvent fondés sur des témoignages oraux de personnes ayant connu, de plus ou moins près, les artistes en question, ils fournissent nombre d'informations certes intéressantes, mais difficilement vérifiables. Enfin, nous incluons également dans ce groupe les quelques biographies parues à la fin du XXe siècle et jusqu'à aujourd'hui, depuis les notices parues dans tel ou tel catalogue d'expositions jusqu'aux ouvrages monographiques. Si ces textes, généralement produits par des historiens de l'art soumis aux exigences de scientificité, évitent mieux que ceux de leurs prédécesseurs « l'illusion biographique », on note toutefois que plus la notice biographique est courte et plus les chances d'y voir figurer des détails sur l'origine sociale de l'artiste considéré·e sont minces.

[107] En revanche, le silence des biographes est plus fréquent lorsque la socialisation dans le monde de l'art ne passe pas par les ascendants directs mais par un autre parent (Victoire Jaquotot, fille d'un employé au greffe du Châtelet, et Henriette Lorimier, fille d'un officier, ont, ainsi, toutes les deux un oncle peintre membre de l'Académie de Saint-Luc sous l'Ancien Régime), un voisin ou un ami de la famille (voire, plus rarement évoquées encore, une tante, une cousine ou une amie). Songeons à la jeune Adélaïde Labille, que l'on présente généralement comme issue d'un milieu totalement étranger au monde de l'art, mais dont le père, marchand-mercier (donc probablement également commerçant d'art), entretient une amitié de longue date avec l'académicien Augustin Pajou, et dont les voisins (les Vincent) sont une famille de peintres. Songeons de même, sous l'Empire, aux sœurs Amélie et Virginie Dautel, dont nous avons découvert qu'elles habitaient dans la même rue que celui qu'elles choisissent pour maître, le peintre Jean-Pierre Granger qui tient alors un atelier féminin (Granger, fils de vitrier, ayant lui-même probablement été formé à la peinture par une amie de son père, Angélique Briceau). Songeons encore, plus tard, à l'amitié qui lie, dans les années 1830, le pianiste Zimmermann au sculpteur James Pradier – une amitié qui n'est sûrement pas sans effet sur le choix de la pratique de la sculpture par la fille aînée de Zimmermann, Juliette, future épouse Dubufe **[Ill. 55]**.

s'imposer face à l'opposition des parents ou au scandale social représenté par le statut d'artiste. Cette situation, qui peut être valable à la fin du XIXe siècle, en particulier pour les femmes, ne l'est pas encore à l'époque qui nous intéresse : la persistance du système académique et l'investissement de l'État dans le monde de l'art (c'est-à-dire l'hétéronomie du champ de l'art qui n'est pas encore un *marché* des biens symboliques) ont en effet tendance à « protéger » le statut d'artiste du scandale, sinon de l'incertitude économique. Pour connaître la profession exacte des pères des artistes, il a donc fallu passer plutôt par les archives notariales ou dépouiller la correspondance des artistes avec l'administration des beaux-arts : on s'est en effet aperçu que les artistes demandant une aide financière ou une commande à la direction des musées ou au ministère de l'Intérieur livrent souvent, dans leurs courriers, un court récit de leur formation et de leur carrière – récit présentant toujours d'honorables familles dans le besoin, dont l'impétrant·e est le seul soutien, afin de justifier leur droit à une aide de l'État. La profession du père n'y est pas toujours précisément mentionnée, mais ces lettres fournissent souvent des informations utiles sur le milieu social dans lequel évolue l'artiste en question (par exemple, que le père lui-même *n'*est *pas* artiste, que la famille a subi un important déclassement à la suite de la Révolution ou de quelque investissement malheureux, etc.). Le dépouillement de ces lettres d'artistes en difficulté nous a, en outre, permis de rassembler des données sur l'origine sociale de quelques unes des artistes les moins consacrées, ce qui compense l'éventuel biais entraîné par la consultation des biographies (qui concernent généralement des artistes consacrées)[108]. Au terme de ces recherches biographiques, nous avons pu remplir la case « profession du père » pour un peu plus de 20 % de notre corpus, soit 229 exposantes.

Un deuxième problème s'est ensuite posé au moment du codage et du regroupement en catégories de ces informations pour éviter une trop grande dispersion des données. Au-delà des complications qu'implique la constitution d'une nomenclature des professions pour une période qui s'étend depuis le milieu du XVIIIe jusqu'au milieu du XIXe siècle, il a fallu en outre ne pas se contenter des seuls intitulés, souvent très flous (« propriétaire », « bourgeois de Paris »…) ou fallacieux. Ainsi Louis Frémiet, le père de Sophie Rude, est dit « marchand fripier » sur les

[108] Toutefois, la nature même de ces sources fait que le biais évité (corrélation trop évidente entre carrière consacrée et profession du père connue) est remplacé par un autre : les artistes en difficulté obtenant généralement des copies de l'administration, on se retrouve donc avec une corrélation entre la pratique de la copie (elle-même liée, comme on le verra, à la pratique de la peinture d'histoire) et la connaissance de la profession du père. Pour cette raison, et à cause du petit effectif qu'elle représente, cette variable de l'origine sociale n'a pas été intégrée comme variable active dans l'ACM.

registres de la Garde nationale de Dijon : doit-on en déduire que Sophie Rude est née dans une famille modeste, sans rapport avec le monde de l'art ? Non, car non seulement Louis Frémiet a sans doute pris, dans sa jeunesse, des leçons de dessin auprès du peintre local François Devosge (qui a fondé l'École de dessin et le Muséum de Dijon dans les années 1780) et s'avère être ce qu'on appelle alors un « amateur » qui fréquente la société intellectuelle dijonnaise. De plus, il a épousé Thérèse Marguerite Monnier, graveuse, fille de Louis Gabriel Monnier, un graveur membre de l'Académie des Sciences, Arts et Belles-lettres de Dijon, associé de Devosge à la direction du Muséum local[109]. A l'inverse, chez les artistes, les ascendances aristocratiques et les titres de noblesse vont fréquemment de pair avec des situations économiques difficiles. La condition d'artiste étant bien souvent une nécessaire source de revenus dont elles se passeraient peut-être, conformément aux exigences de leur rang social, si elles le pouvaient. Ainsi, la fille du comte Grassart de Valmont (Constance Jacquet de Valmont) et la petite-fille du marquis de Castra (Mélanie Desportes) se sont retrouvées toutes deux acculées à la ruine, la première à la suite de la mort de son époux, capitaine d'artillerie, la seconde à la suite de la banqueroute de son mari[110].

En prenant donc en compte à la fois l'intitulé de la profession, mais aussi les indices quant au niveau de vie de la famille des artistes, nous avons finalement établi une nomenclature en neuf catégories : les pères **artistes** (peintres, graveurs, sculpteurs, architectes, mais aussi musiciens, écrivains, etc.[111]), les pères **hommes de sciences** (ingénieur géographe, professeur de mathématiques, chirurgiens, ainsi que les pasteurs que le niveau d'instruction poussé peut, nous semble-t-il, rattacher à ce groupe[112]), les pères **nobles et/ou rentiers** (c'est-à-dire que ne figurent

---

[109] Geiger, *Sophie Rude, op. cit.*.

[110] Sur le cas de Jacquet de Valmont (1805-ap.1870), voir A.M.N., série P^{30}, dos. « Jacquet de Valmont » et sur celui de Desportes (act.1837-1869), voir A.N., F^{21} 133, dos. 36, lettre Mélanie Desportes à l'Impératrice, s. d. [février 1859] : on y apprend que le mari de la peintre, avocat, a, semble-t-il, fait de mauvais investissements. Bien décidé à rembourser ses dettes, il quitte Paris pour la Californie, mais les choses ne s'y passent pas comme prévu et sa femme doit demander une commande à l'administration : « Parti sans me dire adieu, il m'a écrit que s'il m'avait embrassée avant de partir, il n'aurait pas pu me quitter : il est mort à San Francisco, m'a laissée sans fortune et depuis ce temps-là je lutte contre le sort. »

[111] Étant donné à la fois la profonde accointance qui règne dans le monde de la production culturelle à l'époque qui nous intéresse, et le nombre réduit des professions artistiques différentes de celles relevant des beaux-arts, nous avons choisi de rassembler toutes les professions artistiques dans un seul groupe.

[112] Sur les origines sociales des ingénieurs et des professionnels issus de « l'enseignement supérieur industriel », voir A. Grelon « La naissance de l'enseignement supérieur industriel en France », *Quaderns d'història de l'enginyeria*, I, 1996, pp.40-60 et « La mise en place des enseignements techniques sous la Restauration », *Sciences et techniques en perspective,* vol. 4, n°2, 2000, pp. 221-233.

dans cette catégorie que les pères qui, sans profession avérée, font clairement partie des fractions privilégiées de la société), les pères **« hauts fonctionnaires »** (tout en ayant conscience de la nature anachronique d'un tel intitulé, nous avons regroupé ici les représentants de la noblesse de robe, parlementaires ou fermiers généraux d'Ancien Régime, et les magistrats, préfets, etc. des temps post-révolutionnaires), les pères **négociants** (c'est-à-dire les riches commerçants pouvant travailler à un niveau international, les banquiers, etc. ainsi qu'un parfumeur dont la célébrité, au milieu du XVIIIe siècle, laisse penser que ses revenus étaient susceptibles de le rattacher à cette catégorie), les pères **artisans ou commerçants** (horlogers, selliers, cordonniers, tailleurs, etc. à condition qu'ils soient « à leur compte »), les pères **employés** (ils relèvent des mêmes fractions de la petite bourgeoisie urbaine que les pères de la catégorie précédente, mais ils travaillent pour des services administratifs locaux – préfectures – ou nationaux – ministères – et, surtout, sont *a priori* généralement plus lettrés que les maîtres artisans ou les petits commerçants), les pères **militaires** (uniquement les militaires de carrière, nous n'avons pas compté dans cette catégorie les hommes ayant passé quelques années dans les armées révolutionnaires ou impériales par exemple, puis qui sont revenus à la vie civile) et enfin, au bas de l'échelle sociale, les pères relevant des **activités de service** (domestiques, valets, portiers, etc.)[113]. En raison de la nature des sources qui précisent plus souvent la profession du père lorsque celui-ci est artiste, les héritières sont surreprésentées (53 %) parmi les professions du pères renseignées, dans notre corpus. Dans son étude des Salons du XIXe siècle, Andrée Sfeir-Semler estime à environ 23 % la part des fils d'artistes dans son échantillon d'exposants hommes[114]. L'autre moitié des exposantes dont la profession du père est connue se répartit pour l'essentiel entre les filles de militaires (16 %), d'employés (10 %) et de

[113] Nos catégories nous semblent suffisamment larges pour pouvoir « absorber » les risques de changement d'activités des pères dont les profession ont été identifiées, à l'exception des changements liés à une mobilité sociale particulièrement importante, à l'instar de celle qu'a pu susciter la Révolution dans certaines trajectoires familiales des classes privilégiées d'Ancien Régime. Toutefois, même en cas de brutal déclassement, nos catégories restent recevables, dans la mesure où, dans cette situation, nous considérons le niveau social du père *au moment* des périodes déterminantes que sont la formation et la première socialisation de la jeune artiste dans le monde de l'art.

[114] Sfeir-Semler, *Die Maler am Pariser Salon, op. cit.,* pp. 501-503. La proportion de 23 % est issu d'un recomptage que nous avons effectué d'après les données chiffrées fournies par l'auteur, qui, dans son tableau de la p.500, sépare les peintres des autres artistes et crée en plus une catégorie « artisanat d'art » qu'elle distingue à la fois de l'« artisanat de luxe » et des professions artistiques. Globalement, le découpage catégoriel de Sfeir-Semler obéissant à une logique que nous n'avons pas réussi à reconstituer, nous ne pouvons malheureusement comparer nos chiffres aux siens pour les professions autres qu'artistiques.

hauts fonctionnaires (7 %), les cinq dernières catégories regroupant, à chaque fois, de 1 à 4 % du corpus[115].

Pères et maris de plasticiennes :
un soutien indéfectible

Loin d'être rejetées par leurs proches et contrairement à ce que pourrait nous laisser croire ce poncif de la littérature pédagogique de la mise en garde des parents contre les éventuelles (et forcément excessives) ambitions de leurs filles instruites dans les arts, les plasticiennes se révèlent donc fortement soutenues par leurs parents dans leur formation et leur carrière, tout au long de la période. Nous avons vu comment, au cours de l'été 1787, le père des sœurs Laville-Leroulx tente, par tous les moyens, d'amadouer le comte d'Angiviller pour que ses filles puissent continuer à suivre les leçons de David dans son atelier du Louvre (cf. *supra* p. 184). Pendant la période révolutionnaire, le citoyen Demontpetit écrit à l'administration du Muséum pour faire rechercher le chevalet de sa fille, que celle-ci a perdu lors d'une séance de copie au Louvre et auquel, est-il précisé dans la lettre, elle tient beaucoup car son père l'a fabriqué à sa taille, spécialement pour elle[116]. Comme on l'a évoqué plus haut, Constance Mayer (1775-1821) expose au Salon de 1801 un autoportrait, dans lequel son père « lui indique le buste de Raphaël en l'invitant à prendre pour modèle ce peintre célèbre. »[117] **[Ill. 25]** Le mobilier cossu de l'intérieur peint par Mayer dénote le milieu privilégié dans lequel l'artiste a été éduquée et l'on sait, par ailleurs, que son père, diplomate allemand et riche négociant, était un amateur d'art connu des milieux parisiens. Cette aisance n'est cependant pas le lot de toutes les plasticiennes, ainsi qu'on l'a vu dans la troisième partie de cette thèse. Les artistes formées sous la monarchie de Juillet sont ainsi souvent issues de milieux relativement modestes, au point que les sacrifices économiques supportés par la famille pour permettre à la jeune peintre de poursuivre sa formation, contraignent parfois les pères à demander un secours à l'administration des beaux-arts. L'apprentissage dans un atelier parisien étant un passage obligé dans tout parcours artistique, nombre de familles provinciales, qui n'ont pas la chance d'avoir un parent sur place, susceptible d'héberger la jeune

[115] Pour savoir si l'une ou l'autre profession était davantage « parisienne » ou « provinciale » que les autres, nous avons croisé les professions du père avec l'origine géographique des exposantes. Cependant, les effectifs réduits pour la plupart des professions paternelles étant rédhibitoire, nous avons produit un tableau de contingence avec test de Khi-deux pour les deux professions paternelles les plus fréquentes (« artiste » et « militaire ») croisées avec le lieu de naissance des artistes du corpus (lorsque celui-ci est renseigné – c'est le cas pour 168 exposantes dont on connaît aussi la profession du père). Or, de ces deux tests ressort le fait que, pour une plasticienne, avoir un père militaire est apparemment fortement lié à une origine provinciale, tandis qu'il semble n'y avoir aucun lien entre le lieu de naissance et le fait d'avoir un père artiste. La corrélation entre la condition de militaire du père et l'origine provinciale est, en fait, surtout valable pour les générations d'artistes nées à partir de la Restauration, comme nous le verrons plus loin.

[116] A.M.N., sous-série P [18], dos. 1, lettre du citoyen Demontpetit, 19 août 1795.

[117] Tout dans cette toile indique la professionnalisation de l'auteur du portrait au plus haut niveau des beaux-arts à l'époque. La présence du buste de Raphaël, du masque classique sur le mur et de la statue dont on aperçoit une main sur la droite symbolise le modèle antique et la tradition académique ; la toile de grand format posée sur le chevalet témoigne du choix fait par Mayer de se consacrer à la peinture d'histoire ; le livre tenu par la père de l'artiste exprime l'aspect intellectuel de la pratique des beaux-arts. Enfin, Margaret Oppenheimer signale qu'une bande de la toile a été arrachée, sur la droite, ce qui explique le léger déséquilibre de la composition. Des photos anciennes du tableau montrent que sur la partie manquante figurait un secrétaire ouvert contenant des récipients destinés au mélange d'essence de térébenthine et de couleurs, illustrant la maîtrise de la peinture, jusque dans ses aspects les plus techniques (Oppenheimer *French Portraits, op. cit.,* pp. 158-160.)

fille pendant sa formation, mettent toutes leurs ressources au service de son instruction et vont jusqu'à déménager pour l'accompagner à la capitale : l'objectif est bien que l'élève mette toutes les chances de son côté pour sa carrière à venir, quels qu'en soient les coûts. Le père de la peintre Mathilde Boudon est ainsi monté à Paris pour « donner [à sa fille] les moyens de développer le talent de peinture qu'elle avait montré dans l'académie de dessin de Nîmes »[118] Copiste depuis 1841 pour l'administration des beaux-arts, Henriquetta Girouard (1819-1866) justifie ses sollicitations de commandes par sa volonté de « rendre l'existence heureuse » à ses « parents âgés qui ont tout sacrifié pour [s]on éducation d'artiste »[119]. Lorsque la jeune peintre montre d'heureuses dispositions, les parents sont les premiers à en tirer une véritable fierté – que celle-ci soit justifiée ou non (on a vu les moqueries du *Journal de littérature d'art et de commerce* à l'égard de l'aveuglement de certains parents, prêts à toutes les dépenses pour la passion de leur progéniture cf. *supra,* p.454 *sqq.*). De multiples exemples, dans les archives, nous montrent en effet que l'investissement des parents dans la formation aux beaux-arts de leur fille n'est pas qu'économique : il apparaît aussi profondément affectif. Pour obtenir une autorisation de copier pour sa fille Amélie, alors âgée de 17 ans, M. Legrand de Saint-Aubin, « chef du contrôle des recettes des contributions de Paris », écrit une longue lettre au directeur où il décrit sa fierté face aux progrès de celle-ci ; il propose en outre, pour appuyer ses propos qui, admet-il, ne sont pas ceux d'un spécialiste, de venir lui donner en main propre un certificat du maître de la jeune fille, l'académicien Meynier, et un autre du directeur de la Galerie du Luxembourg, où Amélie « s'est occupée pendant près de deux ans à dessiner les chefs d'œuvre de Lesueur »[120]. Quatre ans plus tard, Legrand de Saint-Aubin écrit à nouveau au directeur des Musées pour lui signaler qu'il s'est enfin décidé à accepter l'acquisition par l'État d'un tableau exposé par sa fille au Salon (*Saint Jean dans le désert*), tableau auquel il attachait apparemment une grande valeur sentimentale (il s'agit apparemment d'un portrait de son fils cadet). Face à l'insigne honneur que représente cette acquisition pour la carrière de sa fille et à la décision que celle-ci a déjà prise d'accepter la vente, M. Legrand de Saint-Aubin cède, manifestement à contre-cœur.

« J'ai souscrit volontiers, pour l'intérêt de ma fille, au sacrifice du portrait de mon jeune fils, et en secret j'ai souvent discuté avec mon cœur sur les sentiments qu'il éprouverait dans le cas où le tableau serait vendu. Mais, j'ai cru devoir faire abnégation de moi-même et ne penser qu'à l'artiste dont, en sa qualité de fille aînée, les intérêts doivent être consultés d'abord, et favorisés par préférence. »[121]

Sur le marché matrimonial, enfin, on a vu que la maîtrise d'un art constitue un capital hautement valorisé : signe d'une éducation soignée et marqueur de prestige social, il est aussi un savoir immédiatement rentabilisable dont la part, dans les revenus d'un couple de la petite bourgeoisie, va bien au-delà du revenu d'appoint. Ainsi, lorsque la peintre rochelaise Louise Vaucorbeil (1805-1884) s'apprête à épouser Sander Rang, un officier de la Marine, le couple requiert, comme c'est alors d'usage pour les militaires, une autorisation officielle auprès de l'autorité de tutelle du futur marié. L'autorisation du ministère de la Marine est donnée peu après et l'on voit, dans le dossier constitué à cette occasion, que la profession de la fiancée (« le talent bien réel de Mlle Vaucorbeil, talent qui lui donne déjà de l'indépendance, du moins de l'aisance… ») a joué très positivement dans la décision finale, puisque « *l*e ministre n'aurait point à craindre que M. Rang laissât sa femme dans un état de détresse »[122]. Comme les pères, les maris n'hésitent pas à mobiliser tous leurs contacts pour aider leur épouse artiste à obtenir une commande, une meilleure place au Salon, une recommandation auprès de l'administration ou l'acquisition d'un tableau. C'est dans ce dernier objectif que le couple Brice lance, en 1837, une véritable campagne auprès des services administratifs et de la Cour. M. Brice, modeste employé à la Maison du Roi, écrit en mars à son supérieure hiérarchique, le comte de Montalivet, intendant général de la Liste civile, pour lui suggérer l'achat d'un tableau de son épouse, la paysagiste Laure Brice, qui avait reçu des éloges de la critique :

---

[118] A.N., F[21] 0017, dos.29-30, lettre du Baron E. Chabaud La Tour, député du Gard, à Cavé, 15 juillet 1844.

[119] A.M.N., sous-série P[30], dos. « Girouard », lettre au comte de Montalivet, 25 mars 1845.

[120] A.M.N., sous-série P[30], dos. « Legrand de Saint-Aubin », lettre à Denon, 18 juillet 1815.

[121] *Ibid.,* lettre s.d. [1819].

[122] F. Legré-Zaidline *Émois romantiques à La Rochelle ou Les passions de Louise la portraitiste et de Sander le marin*, Le Croît vif, Paris, 2006, pp.79-80.

« Ma femme, élève de Watelet, expose depuis quelques années au Salon des tableaux de paysage qui se sont fait remarquer pour une étude consciencieuse de la nature. Cette année, elle a exposé sous le n°216 une *Vue prise dans la forêt de Compiègne* d'une dimension moyenne, dans laquelle les connaisseurs s'accordent à reconnaître un sentiment vrai de la couleur et une exécution large qui n'exclut ni la variété ni l'exactitude des détails. Ce tableau, (…) représentant un site remarquable de l'une des plus belles forêts de la Couronne, ne serait pas indigne d'être placé dans les appartements de l'une des Résidences Royales. (…) [Il en demande l'acquisition] Si j'étais assez heureux, M. le comte, pour que vous voulussiez bien prendre ma demande en considération, j'en serais doublement reconnaissant car j'y trouverais à la fois un encouragement accordé au talent de ma femme et une récompense pour le zèle que je m'efforce d'apporter dans l'exercice de [mes] fonctions. »[123]

La réponse ne venant sans doute pas assez vite, Laure Brice prend à son tour la plume et écrit, en avril, à la Reine pour lui proposer que soit acquis ce tableau qui

« est le fruit d'études consciencieuses et pénibles. Depuis six ans, je travaille avec persévérance et n'ai point encore sollicité la faveur royale à l'occasion de mes travaux. Cette année, le désir que j'ai d'entreprendre des études coûteuses et longues me détermine à supplier Votre Majesté de daigner s'intéresser à moi dans cette circonstance. J'ose espérer que la position de M. Brice, mon mari, qui a l'honneur d'occuper un emploi de chef de bureau dans la Maison du Roi, (…) sera un titre de recommandation auprès de Votre Majesté. »[124]

Tandis que M. Brice met en valeur la formation prestigieuse de sa femme (Watelet est alors le maître le plus réputé dans le domaine du paysage), ses succès critiques au Salon et le sujet patriote du tableau (« une des plus belles forêts de la Couronne »), il se place sous la protection de son supérieur et présente l'acquisition de ce tableau comme un geste pertinent sur le plan artistique et comme une manière de reconnaissance à l'égard de la qualité de ses services. A l'inverse Mme Brice, en s'adressant à la Reine, emploie la rhétorique de l'honorabilité et l'appel à la charité de l'État dont nous avons analysé, dans la troisième partie de ce travail, le maniement par les copistes. La peintre insiste sur le caractère ardu de ses études (dû à leur qualité) et sur les difficultés économiques du couple (dues à sa volonté de perfectionner son art), Laure Brice parvenant à faire de chaque argument un élément à son avantage. Écrit par une femme à une autre femme, le discours de l'artiste ne justifie pas l'acquisition par des raisons esthétiques ou patriotiques, mais ne « joue » que sur le registre philanthropique, supposé plus « féminin ». Habile, la stratégie du couple fonctionne : ayant apparemment obtenu un accord de principe auprès de la Reine, Laure Brice s'adresse, quelques temps plus tard, au directeur des Musées pour régler les détails de l'achat de son tableau[125]. Mais l'implication personnelle des membres de la famille dans la carrière des artistes ne se constate nulle part mieux qu'autour du Salon : si une œuvre est acceptée et remporte un certain succès, il n'est pas rare de voir des parents ou des amis écrire à la direction des musées pour suggérer l'octroi d'un encouragement ou d'une médaille à l'artiste méritante. Si des œuvres sont refusées par le jury, en revanche, il peut arriver que, comme pour les artistes hommes, l'entourage (pour peu qu'il possède les ressources culturelles et le réseau nécessaires dans le monde de l'édition) s'adresse directement au public pour protester contre une décision jugée inique et réclamer justice. On a déjà évoqué la campagne lancée en 1842 par Sébastien Rhéal autour du refus par le jury de la toile *La Sulamite (sujet tiré du Cantique des Cantiques)* par son épouse, mais on peut également mentionner celle organisée, l'année suivante, par M. Despréaux de Marivats, un haut magistrat, à propos du « déni de justice » qui, selon lui, a frappé ses deux filles, Anna et Augustine, dont toutes les œuvres présentées ont été refusées. **[Ill. 51 et 52]**

---

[123] A.M.N., sous-série P[30], dos. « Brice », lettre de M. Brice à Montalivet, 15 mars 1837.

[124] *Ibid.,* lettre de Laure Brice à la Reine, 27 avril 1837.

[125] *Ibid.*, note de Laure Brice au comte de Cailleux, s.d. [1837].

« Homme grave par mes fonctions, le public ne croira pas que le sentiment de la paternité m'égare, lorsqu'il saura qu'amis et ennemis, tous reconnaissent plus ou moins l'étincelle de génie dans les œuvres [de ses filles]. »[126]

Ce père, scandalisé, fait imprimer un tract où il fustige violemment le jury pour son incompétence et ses préventions injustifiées contre les autodidactes (« ces enfant sont parvenus SANS MAÎTRES à un point de perfection que nul ne peut contester ») et les femmes (pourtant, écrit-il, « le plus grand poète du siècle est une femme : George Sand »). Despréaux affirme ainsi que, face à ces « talents jeunes et vigoureux », les jurés redoutent « non pas la concurrence, mais même la présence, car la concurrence n'existerait plus <entre> des œuvres de génie et des travaux de badigeonneurs et de maçons »[127]. Il invite donc le public à venir juger par lui-même au cours d'une exposition des toiles refusées de ses filles, organisée par ses soins dans un local loué près du Luxembourg – lieu symbolique s'il en est, puisqu'il abrite alors les œuvres des artistes vivants les plus consacrés. Si les refus par le jury provoquent tant de scandales sous la monarchie de Juillet, c'est que le Salon est désormais au cœur des carrières de tous les artistes, quel que soit leur sexe.

Les problèmes rencontrés à propos de la profession du père ont été multipliés pour celle du mari. Comme pour les pères, en effet, nous connaissons bien plus souvent la profession du mari d'une artiste lorsque celui-ci est lui-même artiste (au sens large, c'est-à-dire artiste plasticien mais aussi écrivain, musicien, comédien, etc.) ou tout simplement lorsqu'il est un tant soit peu connu des contemporains (comme dans le cas des savants ou des hommes politiques). Mais dans le cas d'un mari étranger au monde de l'art, il apparaît encore plus difficile que pour les pères d'obtenir des informations sur leur profession. Ainsi, les courriers à l'administration envoyés par les artistes en difficulté, ne fournissent que rarement ces données : les artistes en quête de copie ou d'aide financière sont effectivement bien souvent soit en début de carrière (et ne sont pas encore mariées) soit en toute fin de carrière, lorsqu'elles sont trop âgées pour travailler (elles sont alors souvent veuves). En revanche, les livrets de Salon nous ont fourni un excellent indicateur. Dans la mesure où, sauf rares exceptions, les exposants figurent dans le livret par ordre alphabétique, les époux apparaissent systématiquement l'un derrière l'autre. En outre, dans le cas où ils n'exposent pas ensemble, une consultation des index recensant les artistes actifs à un moment donné, suivie d'un recoupement des noms similaires et des adresses disponibles, nous ont repérer tous les époux artistes, du moins une bonne partie d'entre eux[128]. La conséquence de cette possibilité d'identifier les couples d'artistes est que nous nous retrouvons avec une écrasante majorité de plasticiens (peintres, graveurs, sculpteurs, mais aussi architectes ou lithographes) parmi les professions connues des maris de nos exposantes. Pour 582 exposantes dont il est certain qu'elles ont été mariées, on a pu identifier la profession de 186 époux, or 139 (soit 75 %)

[126] A.M.N., série X Salon, 1843, « Appel au public sur un déni de justice du jury de peinture ».

[127] *Ibid.* Les majuscules sont d'origine.

[128] Les index cités ici sont les index fournis par Sanchez et Seydoux dans les rééditions des livrets de Salons de la première moitié du XIXe siècle (cf. Annexes) et, bien évidemment, les dictionnaires conçus à partir des livrets de Salon (fournissant donc les adresses des exposants) comme le Bénézit.

travaillent dans le monde de l'art et de la production culturelle. Est-il vraiment plausible que trois plasticiennes sur quatre, quelle que soit leur origine sociale, finissent par épouser un artiste ? L'hypothèse d'une forte homogamie dans le monde de l'art du premier XIXe siècle peut, certes, être légitimement avancée, mais le déséquilibre des données qui nous permet d'arriver à ce résultat étant flagrant, il est permis de douter qu'une telle proportion reflète la réalité. En outre, comme on l'a évoqué plus haut, le célibat des artistes dans notre base de données est un état « par défaut » : le taux de femmes mariées, probablement inférieur dans notre corpus à ce qu'il est en réalité, doit donc lui-même être traité avec prudence. Ce double biais nous incite par conséquent à manier avec une grande précaution les chiffres obtenus pour la profession des maris et, du coup, à n'intégrer la profession du mari dans l'ACM ni en variable active, ni en variable supplémentaire.

II – 2. VARIABLES ACTIVES ET SUPPLEMENTAIRES

L'objectif de l'ACM globale étant d'élaborer une typologie des carrières et de voir comment se distribuent les différentes générations d'artistes en fonction de leurs pratiques au cours de la période qui nous intéresse, les variables actives relèvent le plus possible d'une description brute des parcours et des choix professionnels des exposantes. Bien que ses modalités en soient moins précises à cause d'un déficit d'informations fréquent pour les artistes ayant peu exposé, la durée des carrières a été privilégiée au nombre de Salons dans la mesure où il nous semble qu'elle reflète mieux les types de trajectoire des artistes et permet de distinguer celles qui, traditionnellement, n'exposent quasiment pas (à l'instar des graveuses ou des peintres attachées aux manufactures de porcelaine) et celles qui ne participent qu'à un ou deux Salons puis, par exemple, se marient et sortent de la pratique professionnelle de l'art. Pour la variable « durée de carrière » néanmoins, nous avions le choix entre un codage détaillé en six modalités ou un codage synthétisé (Long/Moyen/Court) : après avoir testé les deux variables successivement, nous avons opté pour la plus synthétique dans la mesure où, sans changer l'orientation générale du graphique, elle en permet une plus grande lisibilité.

L'accès à la reconnaissance figure dans l'analyse sous la forme d'une variable élaborée pour l'ACM et que nous avons déjà évoquée : la variable « reconnaissance » qui prend à la fois en compte la consécration acquise à travers l'exposition, mais aussi celle qui provient directement des autorités administratives ou politiques (titre honorifique ou Légion d'honneur). Toutefois, le rôle du Salon étant bien sûr tout à fait central dans le monde de l'art à cette époque, comme on l'a vu, on a choisi d'intégrer en variable supplémentaire (pour éviter toute redondance) dans

l'analyse, la consécration spécifique au Salon, codée en trois modalités : Pas de médaille/Une médaille/Plusieurs médailles.

La troisième variable active de l'ACM globale est une variable reconstruite, dont le caractère fondamental a déjà été évoqué plus haut, afin de synthétiser le sexe et le niveau de consécration du maître. Cette variable est codée en trois modalités : Maître homme consacré/ Maître femme consacrée/Maître homme ou femme non consacré·e.

Enfin, les dernières variables actives de l'analyse factorielle sont directement liées aux activités professionnelles des artistes : la pratique de la copie (sur l'importance de laquelle nous reviendrons) et celle des genres (histoire, paysage, nature morte) et des techniques (miniature, peinture sur porcelaine) les plus fréquents[129]. Nous avons volontairement écarté de l'analyse, l'exposition de peinture à l'huile, de scènes de genre et de portraits, qui sont des pratiques si communes pour les plasticiennes de notre corpus que de telles variables n'auraient pas été discriminantes. En revanche, les techniques minoritaires (sculpture, gravure, lithographie) chez les artistes femmes ainsi que le détail de quelques « sous-genres » (autoportrait [« OTP »], genre historique [« GH »], peinture d'histoire antique, peinture religieuse) ont été projetés en variables supplémentaires dans l'analyse. Les variables supplémentaires de l'ACM sont en effet constituées, comme on l'a dit plus haut, soit des modalités insuffisamment renseignées (la variable « profession du père » déjà mentionnée, mais aussi le lieu de naissance codé en trois modalité : Paris/Province/Étranger), soit des modalités concernant des effectifs trop réduits pour ne pas biaiser la représentation graphique. La pratique de la sculpture, de la gravure et de la lithographie a ainsi été synthétisée en une seule variable (N = 37, soit un peu plus de 3 % de la population des exposantes au Salon entre 1791 et 1848). De même, les variables correspondant aux sous-genres auraient risqué de déterminer trop fortement un axe factoriel en raison de leur évidente corrélation avec la variable active « pratique de la peinture d'histoire ». Pour la même raison, le détail des médailles obtenues [« Méd » / « Méd+ »] ne figure dans l'analyse que sous la forme d'une variable supplémentaire. Nous avons également choisi de faire figurer dans le graphique la participation aux Salons sans jury qui ont lieu aux deux « extrêmes » de l'époque qui nous intéresse, afin de voir si la participation aux premières expositions révolutionnaires ou au Salon libre de 1848 pouvait être associée à des « profils » de carrière particuliers. Enfin, les cohortes générationnelles, placées en variables supplémentaires afin d'introduire de la temporalité dans

[129] Pour faciliter la lecture des graphiques, les modalités négatives des variables binaires (histoire/pas histoire, reconnaissance/pas de reconnaissance, etc.) n'ont pas été représentées, mais n'en demeurent pas moins actives dans l'analyse.

cette ACM globale, sont au nombre de cinq et ont été délimitées en fonction de la *période de formation* des artistes du corpus (plutôt que de leur année de naissance).

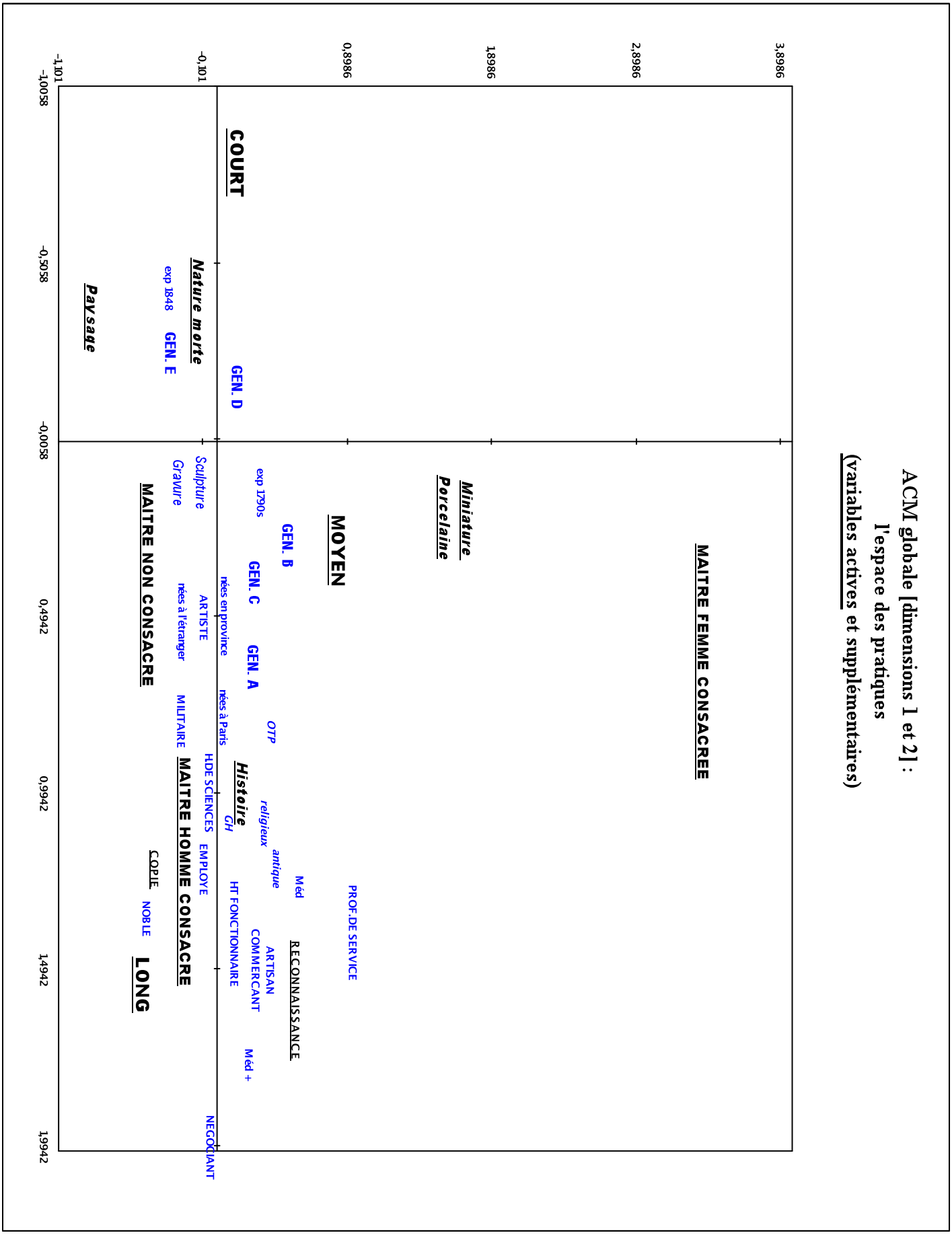
Les modalités de cette variable ont été codées de la façon suivante :

- « génération A » [GEN. A] Il s'agit ici de regrouper les exposantes formées sous l'Ancien Régime et nées jusqu'au milieu des années 1760, c'est-à-dire qui ont été actives dans le monde de l'art tel qu'il était organisé avant la Révolution. Nous avons arbitrairement placé la transition entre cette génération et la suivante en 1785 car cette année incarne particulièrement bien le basculement qui, nous semble-t-il, marque le monde de l'art (et s'étale en fait sur l'essentiel des années 1780) avec la domination nouvelle de l'École de David et l'entrée, malgré les protestations du directeur général des Bâtiments, des artistes femmes dans les ateliers néoclassiques (ceux de David bien sûr, mais aussi de Suvée, de Regnault, puis de Lethière et de la première génération des élèves de David).
- « génération B » [GEN. B] Cette catégorie rassemble les exposantes formées (ou ayant accompli l'essentiel de leur formation) pendant la période révolutionnaire que nous avons étendue jusqu'à l'avènement de l'Empire, période qui consolide le système néo-académique en confirmant l'existence de l'Institut et de l'École des Beaux-Arts. Les artistes de ce groupe sont donc le plus souvent nées dans les années 1765-1785) et ont commencé à exercer l'art professionnellement dans le contexte d'incertitude statutaire des artistes et de Salons (quasiment) sans jury des années 1790-1800.
- « génération C » [GEN. C] Les exposantes de ce groupe ont été formées sous l'Empire et la Restauration jusque vers 1825 et sont donc généralement nées pendant la période révolutionnaire. Cette génération est la première à n'avoir connu le monde de l'art que sous sa forme centralisée autour du Salon, et correspond à ce qu'on appelle généralement la « première génération romantique », marquée par la dévaluation des thèmes antiques, par le développement du goût pour le Moyen-Âge et par la domination de la littérature comme nouveau réservoir de sujets et de motifs.
- « génération D » [GEN. D] Cette catégorie est celle des exposantes formées pendant la « bataille romantique » provoquée par la collusion artificielle entre les arts et la littérature (au milieu des années 1820) mais avant la désillusion des artistes à l'égard du jury du Salon (au milieu des années 1830). Ces artistes sont donc nées généralement entre 1805 et 1815.
- « génération E » [GEN. E] Sont regroupées ici toutes les artistes de notre corpus formées après 1835, c'est-à-dire nées le plus souvent à la fin de la Restauration. Ces exposantes arrivent pour la première fois au Salon au moment paradoxal où sa légitimité est violemment remise en question dans la presse mais où il est devenu une instance

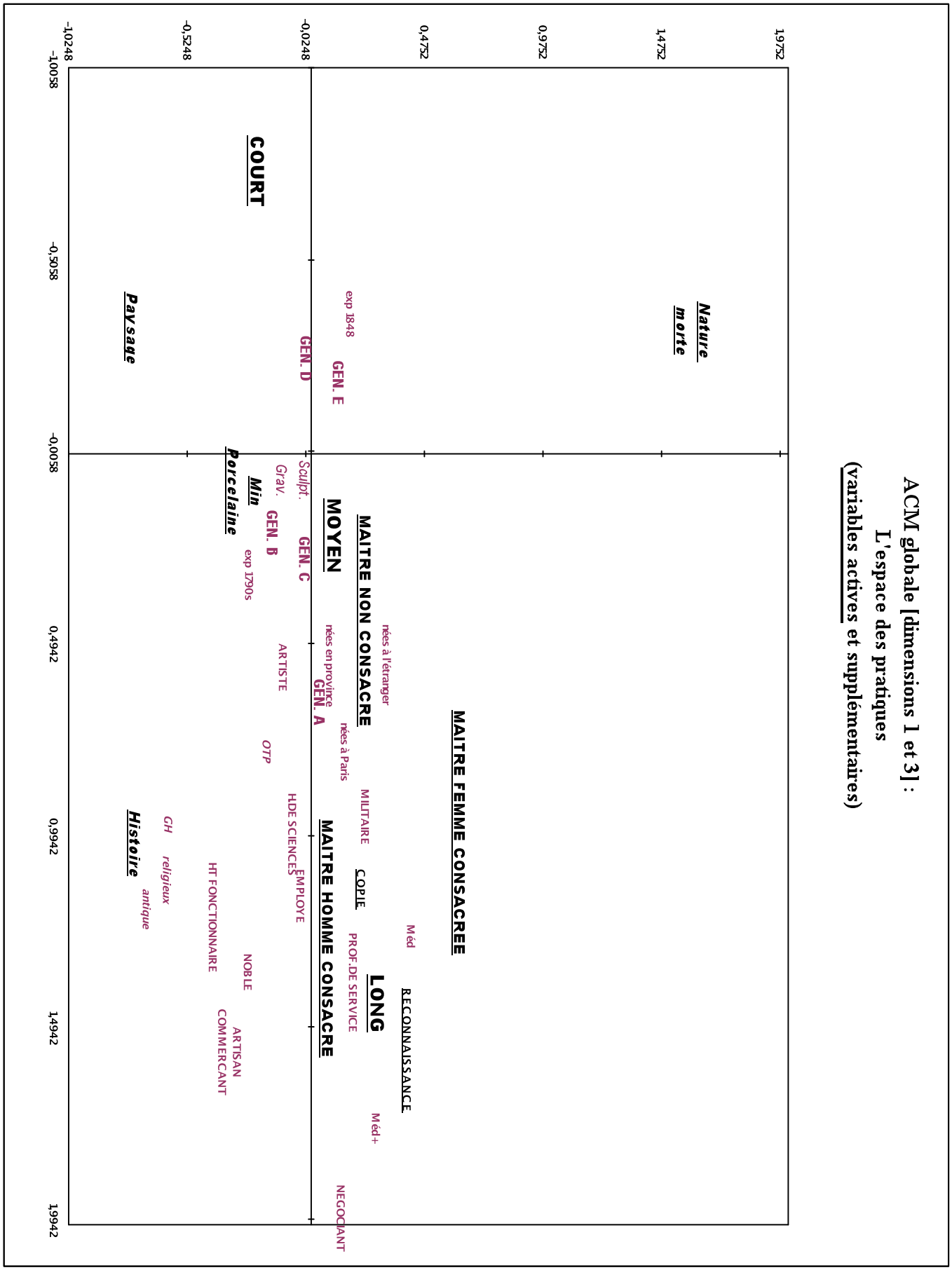
absolument centrale. Cette génération d'artistes est également celle qui a été formée dans les « grands » ateliers (celui de Léon Cogniet en particulier) et qui est marquée par l'explosion des genres « mineurs ».

A partir de l'analyse factorielle des données, trois graphiques ont donc été réalisés : le premier [graph. 1] est la représentation des variables actives et supplémentaires en fonction des dimensions (ou facteurs) 1 et 2. Le deuxième [graph. 2] est également la représentation de la distribution des variables actives et supplémentaires, mais selon les dimensions 1 et 3. Le troisième graphique [graph. 3] reprend la distribution selon les deux premiers facteurs, mais les points projetés sont, cette fois, ceux correspondant aux individus. Le millier d'artistes du corpus ne pouvant être représenté ici pour des raisons évidentes de lisibilité, il nous a fallu faire une sélection des noms figurant sur le graphique : celle-ci a été arbitraire, en privilégiant notamment les artistes mentionnées au cours de ce travail et en essayant de respecter du mieux possible un certain équilibre entre générations et entre genres[130]. Dans ce dernier graphique, la distribution des artistes dans l'espace des positions déterminé par les pratiques, est complétée par la représentation différenciée des pratiques (peinture d'histoire, peinture de fleurs, paysage et sculpture/gravure). L'objectif est ici de faire apparaître avec plus de clarté la manière dont les exposantes spécialisées dans ces quatre « secteurs » différents de l'activité artistique, se situent les unes par rapport aux autres.

[130] Tous les individus du corpus ont bien été pris en compte dans le calcul : la sélection ne concerne que les noms apparaissant sur le graphique. Les noms des individus situés trop près du centre ont, en outre, été supprimés.



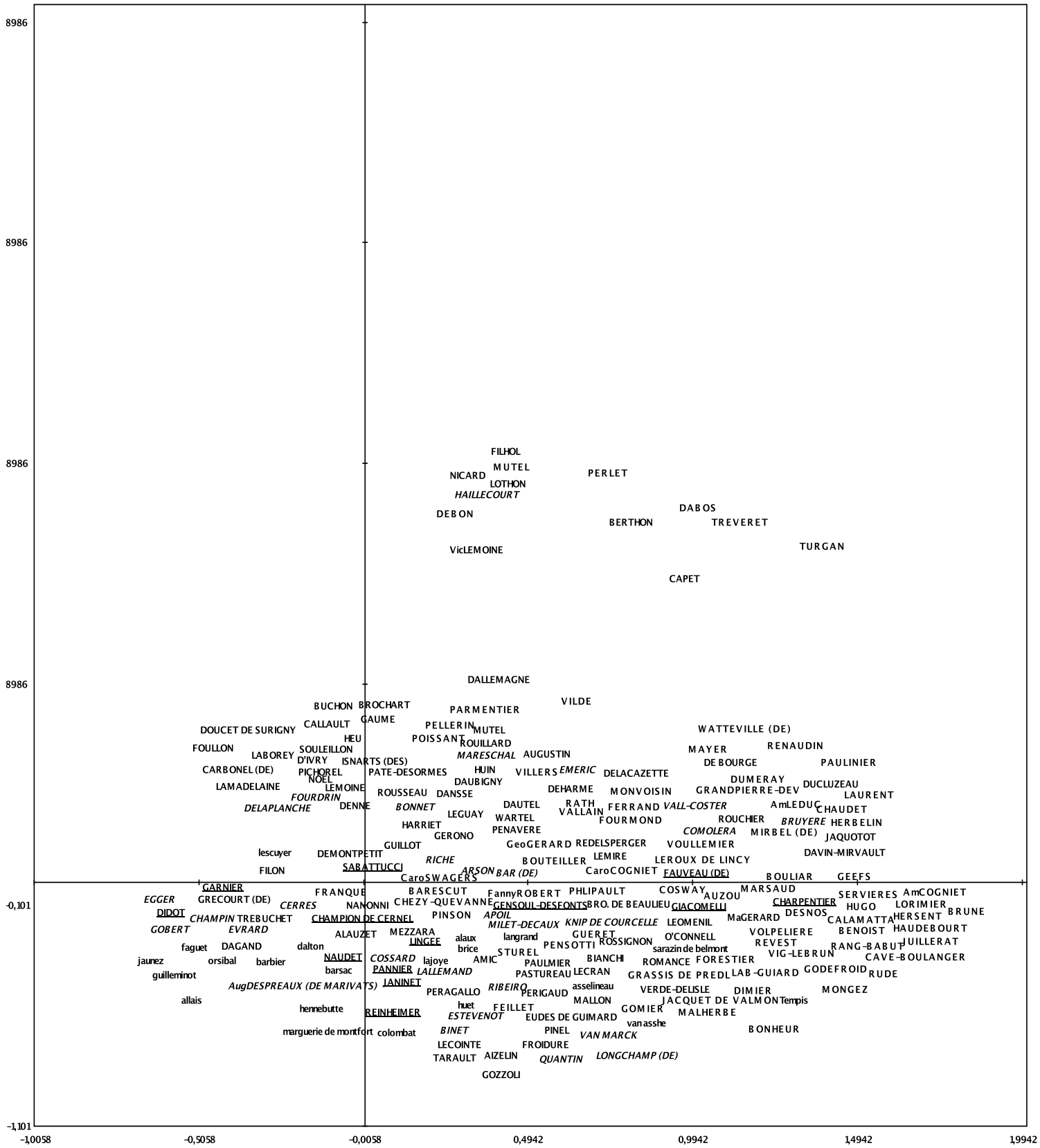
Graph. 1 : ACM globale (Dim. 1 et 2)



Graph. 2 : ACM (Dim. 1 et 3)

ACM globale [dimensions 1 et 2 - représentation partielle] :
L'espace des positions
(individus, genres et générations)

Légende: *FLEURS* **HISTOIRE** paysage SCULPTURE/GRAVURE



Graph. 3 : ACM globale (Dim. 1 et 2)

Le nombre de dimensions de l'ACM équivalant au nombre de modalités des variables actives, les axes possibles sont ici au nombre de 18, mais 11 d'entre eux suffisent à expliquer la totalité de la variance.

Axe	*Pourcentage de la variance expliquée (inertie)*	*Pourcentage cumulé*
1	**20,00**	**20,00**
2	**12,43**	**32,43**
3	**11,06**	**43,49**
4	10,44	53,94
5	9,51	63,45
6	8,74	72,18
7	7,61	79,79
8	7,10	86,90
9	5,56	92,45
10	4,86	97,31
11	2,69	100,00

On le voit, le premier facteur présente un pourcentage de la variance expliquée relativement élevé (20 %). Les dimensions 2 et 3 apportant respectivement 12 et 11 % de la variance, chacune est potentiellement intéressante à observer.

Variables	**Modalités**	**Contributions à l'inertie**[131]			**Cosinus carrés**[132]		
		Axe 1	Axe 2	Axe 3	Axe 1	Axe 2	Axe 3
Durée de carrière	Courte	**14,89**	0,08	1,97	**0,48**	0,00	0,04
	Moyenne	0,26	0,67	0,70	0,01	0,01	0,01
	Longue	**16,98**	2,10	0,38	**0,47**	0,04	0,01
Prestige et sexe du maître	Femme consacrée	0,51	**28,29**	0,54	0,01	**0,40**	0,01
	Homme consacré	8,25	0,72	0,20	0,24	0,01	0,00
	Non consacré	0,46	1,82	0,57	0,01	0,03	0,01
Peinture	oui	10,31	0,26	10,65	**0,30**	0,00	0,17

[131] Plus la contribution d'une modalité est élevée, plus sa participation à la constitution et à l'orientation de l'axe est forte. La présentation de ces tableaux est très largement inspirée du travail de Guyot, Mainguet et Van Haeperen, *La formation professionnelle, op. cit.,* p.111 *sqq.*

[132] Les cosinus carrés expriment la qualité de la représentation d'une modalité dans l'espace factoriel. Plus la valeur du cos² est proche de 1, plus la position du point observé en projection sur l'axe est proche de la position réelle du point dans l'espace (*Ibid.*, p. 85 *sqq.* et Cibois, *L'Analyse factorielle, op. cit.,* chap. III).

d'histoire	non	5,40	0,09	3,74	**0,38**	0,00	0,15
Peinture de fleurs	oui	1,48	0,27	**55,72**	0,04	0,00	**0,77**
	non	0,08	0,08	**13,13**	0,01	0,01	**0,81**
Paysage	non	0,03	1,12	0,88	0,00	0,11	0,08
	oui	1,42	7,43	7,56	0,03	0,11	0,10
Miniature ou porcelaine	oui	0,06	**37,76**	0,32	0,00	**0,64**	0,00
	non	0,19	**11,85**	0,04	0,02	**0,62**	0,00
Copie	oui	**14,89**	3,63	0,44	**0,42**	0,06	0,01
	non	6,19	1,23	0,24	**0,50**	0,06	0,01
Reconnaissance officielle	non	3,92	0,39	0,61	**0,45**	0,03	0,04
	oui	**14,70**	2,20	2,30	**0,38**	0,04	0,03

Le premier axe factoriel, dont on a vu qu'il apportait la plus forte contribution à l'inertie, est principalement déterminé par l'opposition entre carrières longues et carrières courtes[133], mais également par la pratique de la copie et le « succès » de la carrière. On peut remarquer au passage que les contributions des modalités positives sont systématiquement supérieures à celles des modalités négatives. On peut expliquer cela par le fait que les effectifs concernés par ces dernières (*i.e. ne pas* pratiquer la copie, l'histoire, etc.) sont toujours plus importants et regroupent, pour cette raison, des profils d'artistes divers qui peuvent n'avoir que cette « non pratique » en commun. Les points représentant les modalités négatives sont donc souvent (mais pas toujours) concentrés au centre du graphique, en raison de leur moindre significativité.

Les variables qui contribuent le plus à l'axe 2 sont la pratique de la miniature ou de la peinture sur porcelaine (dans ses deux expressions, positive et négative) ainsi que le fait d'avoir eu pour maître une artiste consacrée. On a, en fait, déjà expliqué pourquoi ces deux variables sont effectivement liées : il faut surtout voir dans cette corrélation le poids des ateliers de la miniaturiste Lizinka de Mirbel et de la peintre sur porcelaine Victoire Jaquotot dans l'offre pédagogique réservée aux jeunes filles à partir de la Restauration.

[133] C'est bien le temps de carrière qui structure le plus clairement le graphique, toutes les autres modalités semblant plus ou moins s'orienter en fonction d'elles C'est toujours le cas lorsqu'on intègre à l'analyse factorielle la variable « durée de carrière » affinée en six modalités : l'ACM présente alors en outre un « effet Guttman » très net (merci à Claire Lemercier de nous l'avoir signalé). Sur ce point, voir Cibois *Les méthodes d'analyse, op. cit.,* chap. 4.

Maître =	Pratique miniature ou porcelaine => OUI	Pratique miniature ou porcelaine => NON	Total (N=531)
Femme consacrée	**82,8 %**	**17,2 %**	**100,0 %**
Homme consacré	21,4 %	78,6 %	100,0 %
Non consacré	21,3 %	78,7 %	100,0 %

Par ailleurs, l'important éloignement du point correspondant à la caractéristique « élève d'une plasticienne consacrée » dans le graphique n°1 est provoqué, nous semble-t-il, à la fois par la taille réduite de l'effectif concerné par cette modalité (N=29), comme on l'a déjà mentionné, mais aussi par la très forte corrélation entre l'appartenance à l'atelier d'une femme consacrée et le succès de la carrière (cf. tableau de contingence *supra*) qui rend cette modalité extrêmement significative dans une régression logistique effectuée sur l'obtention d'une marque de reconnaissance officielle.

Le troisième axe est surtout déterminé par la pratique de la peinture de fleurs, ainsi que le confirment les valeurs particulièrement élevées des cosinus carrés qui indiquent une très bonne représentation des deux modalités de cette variable. En outre, la modalité « ne pratiquant pas la peinture de fleurs » apparaissant sur le graphique très proche de la modalité « pratiquant la peinture d'histoire », l'axe vertical du graphique de l'ACM (graph. 2) se trouve donc structuré autour de l'opposition peinture de fleurs *vs.* peinture d'histoire (on voit d'ailleurs sur le tableau des contributions que ces deux variables expliquent à elles seules 80 % de la variance de l'axe).

Le choix d'un axe dépend également de la qualité de représentation des variables supplémentaires. Il s'agit donc d'observer les valeurs-tests des modalités qui nous intéressent particulièrement ici : celles qui concernent l'appartenance générationnelle[134].

	Valeurs-tests		
Générations	Axe 1	Axe 2	Axe 3
A	**3,48**	1,63	0,15
B	**2,95**	**3,00**	**-2,30**
C	**4,62**	**3,05**	0,10
D	**-3,79**	0,14	-1,62
E	**-6,40**	**-5,37**	**2,38**

La qualité de représentation de ces modalités apparaît un peu moins bonne sur l'axe 3 que sur l'axe 2, c'est donc ce dernier facteur que l'on a choisi pour la dernière représentation graphique de l'ACM. Enfin, celui-ci permet de plus de constater une opposition assez nette entre les peintres

[134] Les valeurs-tests permettent d'évaluer la significativité de la position des modalités projetées sur un axe : on considère généralement que la représentation d'un point est de bonne qualité lorsque les valeurs-tests sont supérieures à deux en valeur absolue (en gras dans le tableau).

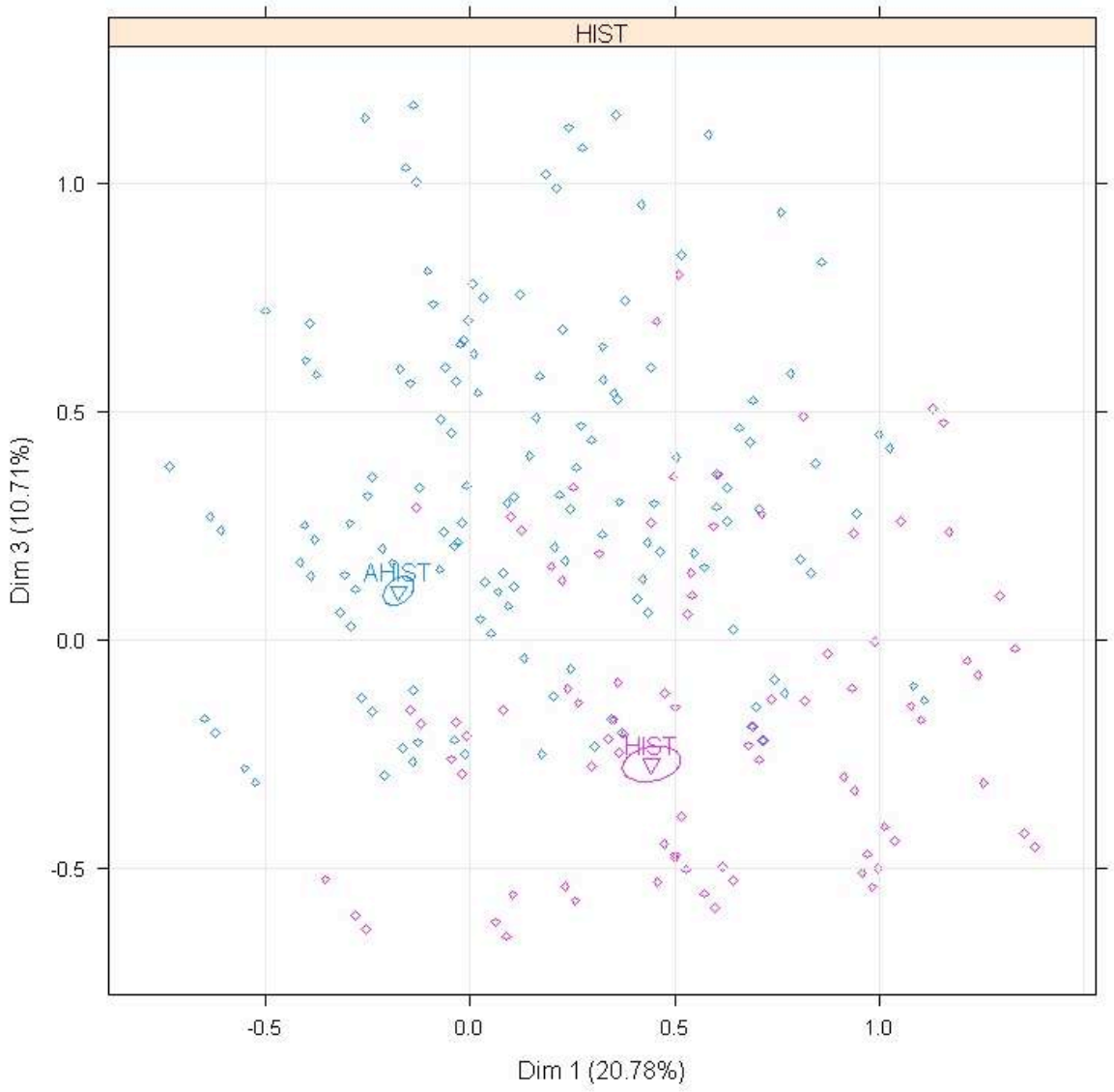
de fleurs (plutôt sur la gauche de l'axe vertical, un plus grand nombre d'entre elles effectuant des carrières courtes) et les peintres d'histoire (concentrées à droite), la position de ces dernières témoignant de la corrélation entre la pratique de la peinture d'histoire et de la copie (ces deux modalités étant en outre, à partir des années 1820-1830, de plus en plus souvent associées à la formation auprès d'un maître consacré), la durée de la carrière et son succès. Ce sont ces constats que nous allons approfondir désormais, en nous penchant sur une analyse de l'espace des pratiques.

II – 3. L'ESPACE DES PRATIQUES

A l'opposition des profils de peintres d'histoire et de peintres de fleurs, si clairement mise en évidence par le troisième axe de l'ACM (graph. 2), il convient d'ajouter un troisième profil, situé dans le quart inférieur gauche des deux graphiques : celui des peintres de paysage. En effet, ces trois pratiques ont la particularité d'être extrêmement hermétiques l'une à l'autre, ce qui peut se comprendre dans la mesure où le contenu des formations à ces spécialités (surtout la fleur et l'histoire, le paysage étant un cas plus spécifique – on y reviendra) diverge profondément. Concrètement, cela implique qu'un « choix » soit fait assez tôt par les élèves artistes en faveur de l'un ou l'autre de ces genres – choix qui, rappelons-le, n'en est pas toujours un, en particulier pour la peinture de fleurs qui est souvent associé aux arts appliqués pour les artistes issues des milieux les moins favorisés. Nous avons donc produit trois graphiques supplémentaires, représentant les ellipses de concentration de ces trois spécialités, afin de vérifier l'hypothèse de leur cloisonnement[135].

[135] Nous nous inspirons ici du travail de Jean Chiche, Brigitte Le Roux, Pascal Perrineau et Henry Rouanet (« L'espace politique des électeurs français à la fin des années 1990 », *art. cit.*). Cette méthode permet de visualiser, dans l'espace des pratiques, la dispersion des points représentant les individus (ici, les plasticiennes ayant exposé de la peinture d'histoire, de la peinture de fleurs ou de la peinture de paysage), ce que les auteurs de l'article appellent un « sous-nuage ». Les ellipses de concentration, construites à partir des données de l'ACM, représentent chacune un ensemble de points – le sous-nuage – et permettent d'en appréhender la dispersion, en termes de dimension et de direction, d'où leur qualification de « résumés géométriques » (*Ibid.,* p.478). Le point moyen du sous-nuage des individus représentés est matérialisé dans le graphique par un cercle. Plus les cercles sont éloignés l'un de l'autre sur le graphique, plus les individus qu'ils matérialisent présentent des caractéristiques différentes.

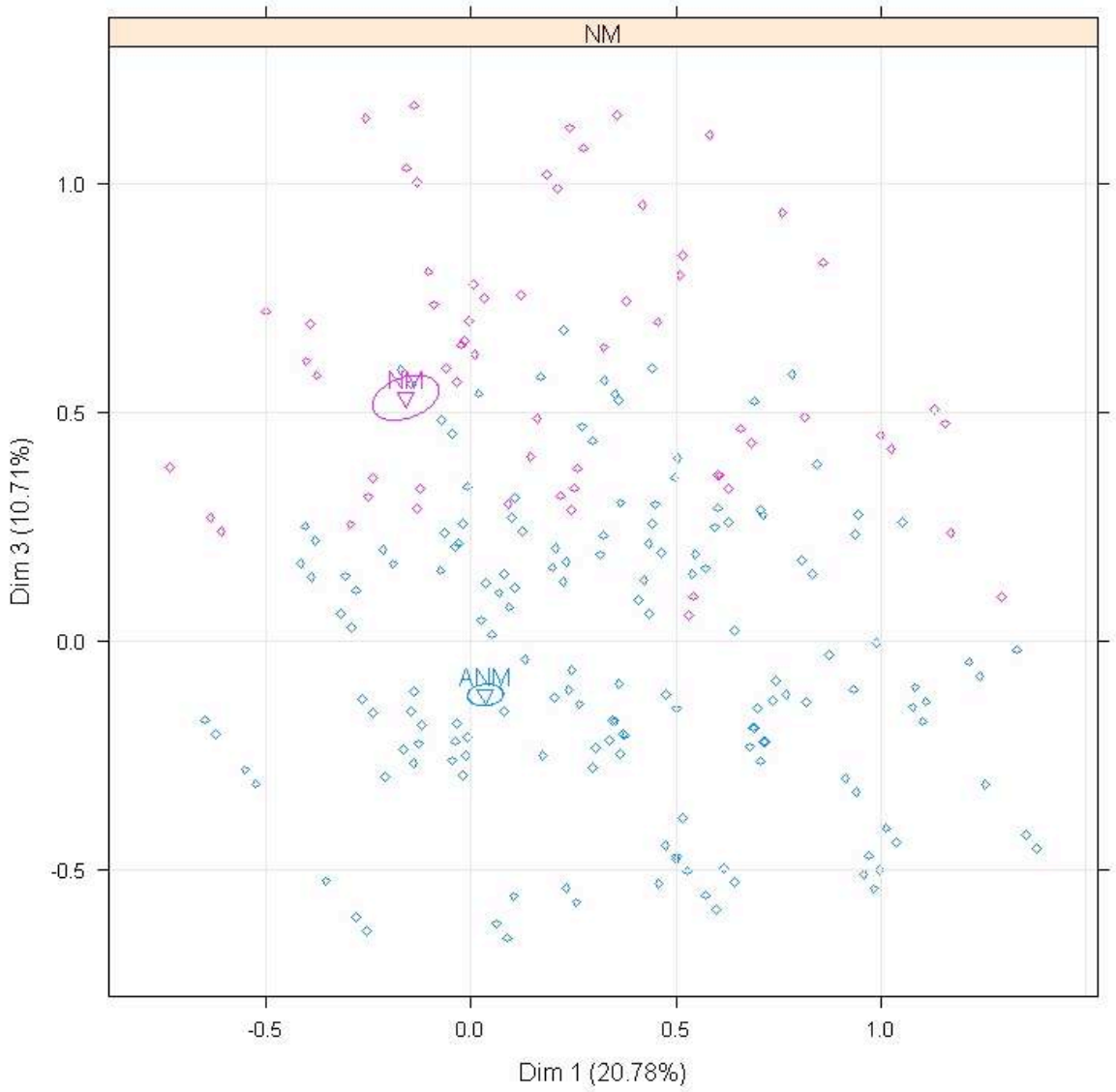
Graph. 4 : Ellipse de concentration des artistes en fonction de la variable « peinture d'histoire » (Dim.1 et 3)



HIST = point moyen du nuage des points représentant les peintres d'histoire

AHIST = point moyen du nuage des points représentant les artistes qui n'ont jamais exposé de peinture d'histoire

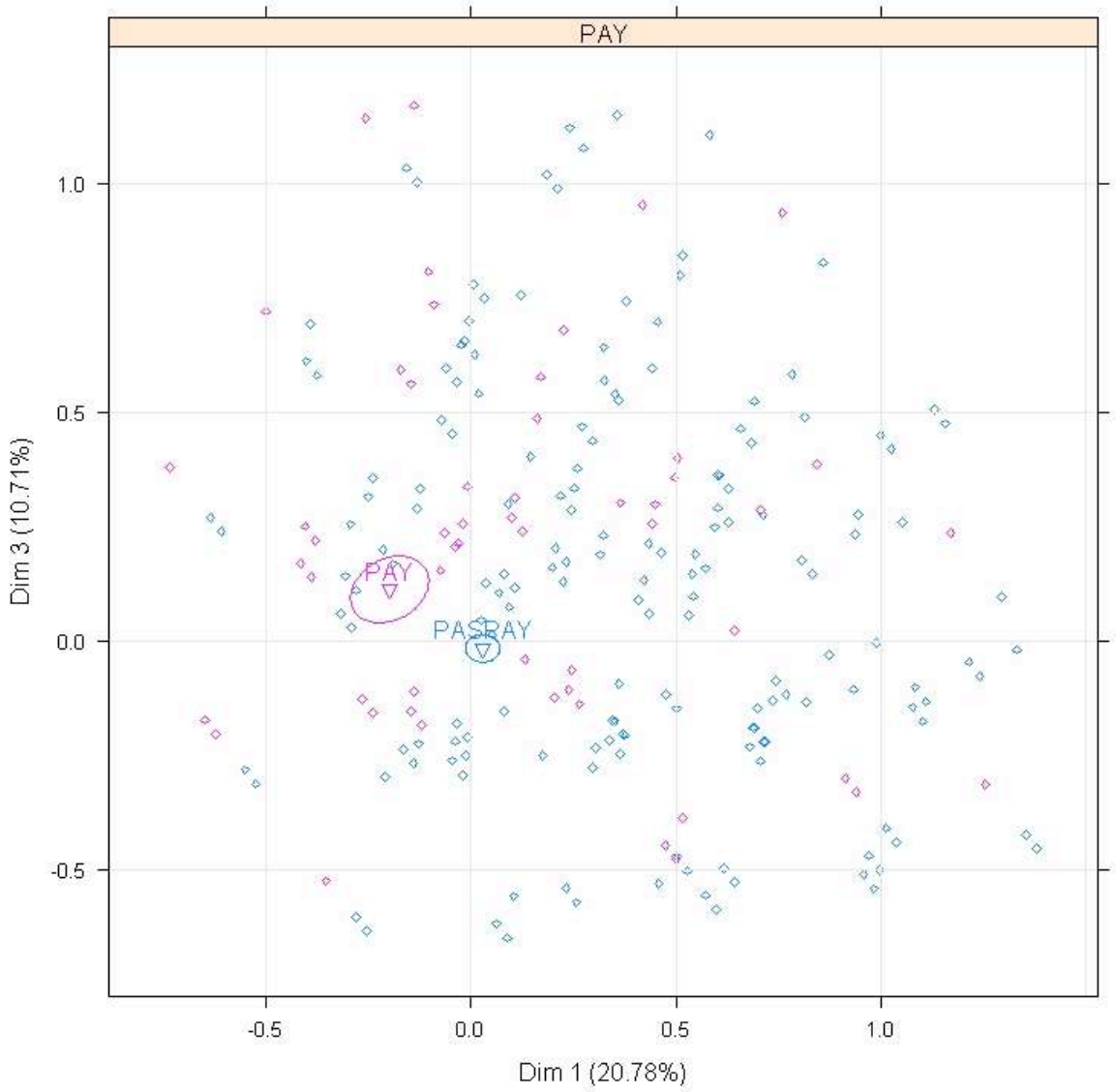
Graph. 5 : Ellipse de concentration des artistes en fonction de la variable « peinture de fleurs » (Dim. 1 et 3)



NM = point moyen du nuage des points représentant les peintres de fleurs

ANM = point moyen du nuage des points représentant les artistes qui n'ont jamais exposé de peinture de fleurs

Graph. 6 : Ellipse de concentration des artistes en fonction de la variable « peinture de paysage » (Dim. 1 et 3)



PAY = point moyen du nuage des points représentant les paysagistes

PASPAY = point moyen du nuage des points représentant les artistes qui n'ont jamais exposé de peinture de paysage

En pratique, toutes périodes confondues, les « fleuristes » ne sont que 6,5 % à avoir « fait » du paysage ou de l'histoire au cours de leur carrière, de même pour les « historiennes » qui sont, en moyenne, 5 % à exposer également, de temps en temps, de la peinture de fleurs ou du paysage. Les « paysagistes », en revanche, semblent plus éclectiques que leurs consœurs dans leur pratique, puisqu'elles sont respectivement 10 et 15 % à avoir aussi exposé soit de la peinture de fleurs, soit de la peinture d'histoire. Peut-être parce que, pour ce qui concerne le paysage, il semble qu'il n'y ait eu que très peu de formations réellement spécialisées. Si l'on en croit, en effet, la liste des maîtres mentionnés par les exposantes de paysage au Salon, les artistes paysagistes sont en fait majoritairement formées dans des ateliers « généralistes » (ceux de J.-B. J. Augustin, Guillon-Lethière, L. Cogniet, etc.). Seul l'atelier du peintre et lithographe de paysages Louis Étienne Watelet (1780-1866) semble offrir une formation spécifiquement dédiée à l'art de peindre la nature dans les années 1830 – le dictionnaire de Charles Gabet confirme que ce peintre tient atelier et enseigne aux élèves des deux sexes. Watelet est ainsi le maître attitré de quelques unes des paysagistes les plus reconnues de la période, telles Catherine Empis (1796-1879), Honorine Lajoye (act. 1831-1859, elle-même fille d'un paysagiste, Symphorien Lajoye, né dans la Creuse en 1773) ou Laure Brice (act. 1834-1858), dont les carrières au Salon s'étendent sur plus de quinze ans et dont on retrouve des œuvres dans les collections royales[136].

Le résultat de ce relatif cloisonnement des pratiques apparaît donc de manière particulièrement nette dans le deuxième graphique, les trois genres, disposés en triangle, se « repoussant » mutuellement. On comprend dès lors que si la pratique de la peinture d'histoire demeure, tout au

---

[136] L. E. Watelet a été formé au paysage historique dans la tradition académique, avant qu'un voyage en Italie, au début des années 1820, ne donne à sa peinture un accent plus « réaliste ». Chevalier de la Légion d'honneur en 1824, il enseigne et pratique la gravure et la lithographie – deux techniques qu'il a peut-être apprises de son maître supposé, le graveur Georges Malbeste (1754-1843). On ne sait rien de Laure Brice, exposante régulière au Salon et lithographe occasionnelle, si ce n'est que son époux a un poste de chef de bureau à la Maison du Roi et qu'il tente en 1837 de mobiliser sa hiérarchie en faveur de l'achat de l'une des toiles de sa femme (A.M.N., P30, dos. « Brice »). Catherine Empis est la fille d'un ancien haut fonctionnaire d'origine espagnole, Jean-Baptiste Davesies de Pontes (ou Davesiès de Pontés – 1766-1849) et la sœur de Lucien Davesies de Pontes (1807-1859), ancien officier de la Marine devenu sous-préfet et littérateur, proche du groupe des Saint-Simoniens. Élève de Watelet, elle débute au Salon en 1831 et obtient une médaille dès sa première exposition. Elle est à nouveau honorée d'une médaille en 1835 et plusieurs de ses toiles sont acquises par l'État jusque sous le Second Empire. La paysagiste épouse en 1821 Adolphe Simonis-Empis (1795-1868), dramaturge, élu à l'Académie française en 1847 puis nommé à la tête de la Comédie française dans les années 1850. Le couple évolue dans un réseau d'artistes et d'écrivains, et leur fille, Catherine-Edmée Empis (1835-1900) épouse un peintre, Anatole Brongniart (1830-1903), le petit-fils d'Alexandre Brongniart, directeur de la manufacture de Sèvres, qui aida Vigée-Lebrun à fuir la France en 1789.

long de la période, une activité profondément corrélée à la longueur et au succès de la carrière, la pratique du paysage ou celle de la peinture de fleurs sont loin d'être aussi systématiquement associées au prestige ou à la stabilité dans la profession, ainsi qu'on le constate lorsque l'on teste l'effet de ces trois genres picturaux sur le fait d'avoir une carrière longue (plutôt que courte ou moyenne) ou du succès, au moyen d'une régression logistique et dans une logique de *toutes choses égales par ailleurs*.

Nous avons donc testé, dans cette logique, l'effet de la pratique de ces genres picturaux sur la longueur de la carrière :

Modalités de variables	**Coefficients**	**Significativité**
Peinture d'histoire : oui	1,1986	***
Peinture d'histoire : non	*Réf.*	*Réf.*
Peinture de fleurs : oui	0,1492	n.s.
Peinture de fleurs : non	*Réf.*	*Réf.*
Peinture de paysage : oui	-0,1531	n.s.
Peinture de paysage : non	*Réf.*	*Réf.*

Lecture :
Réf. : modalité de référence
*** significatif au seuil de 0,1 %
n.s. non significatif

Puis nous avons testé l'effet de la pratique de ces mêmes genres picturaux sur l'obtention d'une marque de reconnaissance officielle au cours de la carrière :

Modalités de variables	**Coefficients**	**Significativité**
Peinture d'histoire	1,4098	***
Peinture d'histoire : non	*Réf.*	*Réf.*
Peinture de fleurs	0,1039	n.s.
Peinture de fleurs : non	*Réf.*	*Réf.*
Peinture de paysage	0,6956	***
Peinture de paysage : non	*Réf.*	*Réf.*

En calculant le rapport de chances (*odds ratio*) à partir des coefficients issus de la régression logistique, on peut dire que, toutes choses égales par ailleurs, une exposante de notre corpus a environ trois fois plus de chances de présenter une carrière longue et quatre fois plus de chances d'être reconnue, lorsqu'elle est peintre d'histoire que lorsqu'elle ne l'est pas. De même, si la

pratique du paysage « n'explique » pas une carrière longue, elle est néanmoins un facteur à prendre en compte dans le succès officiel. En revanche, il n'y a, toutes choses égales par ailleurs, aucun effet mesurable de la pratique de la peinture de fleurs sur la longueur ou le succès de la carrière. Cela ne veut évidemment pas dire que toutes les peintres de fleurs de notre corpus ont des carrières brèves et obscures (si c'était le cas, l'effet serait significatif, mais négatif), mais que, lorsqu'on est peintre de fleurs, ce sont d'autres facteurs que le genre pratiqué qui jouent sur un éventuel succès : la formation auprès d'un maître consacré ou le rattachement à une grande institution comme le Muséum d'histoire naturelle, par exemple. Ainsi, ces calculs nous permettent de comprendre non seulement la « répulsion » mutuelle des trois modalités dans l'ACM, mais aussi la disposition triangulaire des genres pratiqués dans le graphique de part et d'autre de l'axe vertical dans le deuxième graphique, la peinture d'histoire se trouvant clairement corrélée au succès et à la longueur de la carrière, c'est-à-dire dans la partie droite.

Par ailleurs, l'exposition d'œuvres relevant du « grand genre » présente une particularité supplémentaire : celle d'être étroitement corrélée à l'appartenance aux classes privilégiées, ce que les ACM ne mettent pas très bien en valeur, en raison, nous semble-t-il, de la corrélation avec la durée et le succès de la carrière, ces deux variables étant mieux représentées (en termes d'individus concernés – l'origine sociale, moins bien renseignée concerne de fait un effectif bien moindre) et « masque » donc, pour ainsi dire, le lien entre histoire et origine sociale. Celui-ci apparaît pourtant clairement au moyen d'un simple tableau de contingence :

Profession du père :	**Professions intellectuelles**	**Classes privilégiées**	**Petite bourgeoisie**
Proportion d'exposantes ayant produit au moins un tableau d'histoire	38,9 %	71,4 %	43,3 %
Total des exposantes	*N=131*	*N=28*	*N=67*

Légende :
Professions intellectuelles = pères artistes et hommes de sciences
Classes privilégiées = pères hauts fonctionnaires, nobles, rentiers, négociants
Petite bourgeoisie = pères militaires, employés, commerçants, artisans
NB : Les artistes dont les pères relèvent des professions les plus humbles (domestiques, portier) n'ont pas été inclues dans ce calcul en raison de leur effectif trop limité.

La peinture d'histoire reste donc à la fois le genre le plus valorisé (quoique dans des occurrences – de l'antique au genre historique, en passant par la peinture religieuse – qui, elles, varient selon les périodes) et le plus nettement pratiqué par les artistes issues des classes privilégiées. En effet, la formation au « grand genre » exige théoriquement une formation approfondie dans tous les domaines du savoir pictural (anatomie, composition, perspective, etc.) ainsi qu'un minimum de

culture lettrée et religieuse afin de maîtriser le corpus des références iconographiques et des sujets traditionnels. Elle est donc longue et suppose que l'on ait des revenus ou des rentes. En outre, parce que les œuvres d'histoire ne sont généralement acquises ou commandées que par l'État ou de riches mécènes, la pratique de ce genre nécessite également le soutien d'un maître influent et/ou d'un réseau social capable de lancer le/la jeune artiste en l'aidant à se faire connaître auprès de l'administration[137].

Soumise à une toute autre logique, la pratique de la miniature et de la peinture sur porcelaine est figurée près de l'axe vertical, sur les deux graphiques (même si la forte contribution de la modalité « élève d'une femme consacrée » à l'axe 2 tend à « tirer » vers le haut du graphique le point représentant ces deux pratiques). Exercées par les artistes de toutes les générations, ces deux techniques sont à la frontière des arts appliqués et des genres les plus valorisés, ce qui les place, à ce niveau également, sur un plan médian entre le haut et le bas de la hiérarchie des pratiques artistiques. Pour ce qui concerne la miniature en effet (on évoquera plus loin le cas particulier de la peinture sur porcelaine), sa technique la place du côté des ouvrages précieux. Mais sa réalisation rapide et surtout la demande importante du public (qu'il soit fortuné ou non, puisqu'une miniature peut être commandée à la place d'un portrait que l'on n'aurait pas le temps ou pas les moyens de faire réaliser, ou bien être enchâssée dans un objet précieux – un pendentif, une tabatière, une boîte à bijoux par exemple) tendent à en faire une pratique annexe pour les plasticiennes investies dans des ouvrages plus valorisés, mais ayant parfois recours à cette activité pour assurer le quotidien. On constate ainsi qu'un tiers des artistes pratiquant la miniature exposent également de la peinture d'histoire (inversement, un quart des peintres d'histoire ont montré au moins une fois de la miniature au cours de leur carrière au Salon).

La pratique de la miniature et de la peinture sur porcelaine, en revanche, n'est apparemment pas corrélée à la longueur de la carrière, mais l'est nettement à son succès, toutes choses égales par ailleurs, comme on le constate dans les deux régressions logistiques qui suivent.

---

[137] Rappelons à ce propos ce mot prêté à l'académicien Abel de Pujol, élève de David et Prix de Rome en 1811, qui n'a quasiment produit *que* de la peinture d'histoire : « Dans ma longue carrière d'artiste, je n'ai pas vendu un pouce de peinture au public ; et si je n'avais eu pour mécènes le directeur des Beaux-Arts et le préfet de Paris, je serais certainement mort de faim » (Cité par Georges Rouget, *Notice sur Abel de Pujol, peintre d'histoire, membre de l'Institut,* Valenciennes, Prignet, 1861, p.23).

Test de l'effet de la pratique de la miniature et de la peinture sur porcelaine
sur **l'obtention d'une marque de reconnaissance officielle**

Modalité de variables	**Coefficients**	**Significativité**
Pratique de la min. et de la peint. sur porcelaine : non	*Réf.*	*Réf.*
Pratique de la min. et de la peint. sur porcelaine : oui	0,7625	***

Test de l'effet de la pratique de la miniature et de la peinture sur porcelaine
sur **la longueur de la carrière**

Modalité de variables	**Coefficients**	**Significativité**
Pratique de la min. et de la peint. sur porcelaine : non	*Réf.*	*Réf.*
Pratique de la min. et de la peint. sur porcelaine : oui	-0,3582	n.s.

Enfin, si les peintres constituent l'énorme majorité de notre corpus, il nous reste à observer les caractéristiques des exposantes de sculpture et de gravure, que leur petit effectif nous avait obligés à intégrer à l'analyse en variable supplémentaire.

II – 4. UN CAS A PART : LES SCULPTRICES ET LES GRAVEUSES

Les Graph. 1 et 2 de l'ACM montrent la position très particulière des sculptrices et graveuses : il y a, rappelons-le, moins de 40 exposantes au Salon entre 1791 et 1848 à présenter au moins une fois une sculpture (modelage ou taille, quelle que soit la nature du matériau travaillé) ou une gravure (c'est-à-dire soit une gravure *stricto sensu*, sur cuivre et surtout sur bois, soit une eau-forte ou une lithographie, toutes ces techniques étant exposées dans une section particulière du Salon).

Techniques de gravure
au début du XIXe siècle

La technique de gravure la plus courante jusqu'au début du XIXe siècle est la gravure sur plaque de cuivre, notamment par la technique de l'**eau-forte** qui consiste à recouvrir une plaque de cuivre d'un vernis dur que l'artiste entaille ensuite en dessinant dessus avec une pointe ; puis la plaque est plongée dans un bain d'acide qui « mord » les endroits où le cuivre a été mis à nu, et ces endroits, creusés par l'acide, sont

ensuite encrés au moment de l'impression. Cette technique, qui permet de tailler le cuivre sans effort, a l'inconvénient d'être coûteuse.
A la fin du XVIIIe siècle, la technique de la gravure au burin sur bois debout est mise au point en Angleterre. La **gravure sur bois** se faisait traditionnellement à la pointe sur « bois de fil » (c'est-à-dire sur une plaque de bois coupée dans le sens des fibres) : la résistance des fibres qu'il faut entailler et le fait que le creusement d'un seul trait exige plusieurs gestes et l'usage de deux outils de la part du graveur, en font une technique peu chère mais fastidieuse et peu précise. La technique du bois debout (« de bout ») consiste à ne travailler que des plaques de bois dur (buis, fruitier) coupées perpendiculairement au sens des fibres (la résistance du bois est donc moindre) et au moyen d'un burin (le trait est donc creusé en une seule fois en « poussant » l'outil sur le bois, et non en « tirant » la pointe à plusieurs reprises vers soi). D'après Ambroise Firmin Didot, la rapidité d'exécution est ainsi « huit à neuf fois supérieure » sur bois debout que sur bois de fil, et la précision du trait est sans commune mesure. Cette technique est notamment introduite en France par Firmin Didot lui-même, qui fait venir à Paris en 1816, Charles Thompson (1789-1843), un jeune maître de la gravure sur bois debout, qui devient très vite un proche des Devéria et un membre actif des cercles romantiques, autour de Nodier et Hugo[138].
Inventée en 1798 par un dramaturge allemand, la **lithographie** contribue autant que la gravure sur bois debout à la diffusion et au renouvellement de l'art de l'estampe. La lithographie consiste dans le dessin au moyen d'une encre grasse sur une plaque de calcaire (d'où le nom de « litho / graphie ») poncée de manière à être « grainée ». Puis l'imprimeur n'a plus qu'à humidifier la pierre avec de l'eau (l'encre grasse étant imperméable, seules les parties non dessinées seront humides) et à encrer la plaque avec un rouleau. L'encre ne se dépose ainsi que sur les espaces gras restés secs. Cette technique a la particularité de n'exiger aucune taille du support et donc d'être accessible à tous les dessinateurs, sans nécessiter de compétence en gravure. Elle permet la production facile d'estampes originales (Daumier, par exemple, a beaucoup travaillé en lithographie), au contraire de la gravure sur bois qui reste principalement utilisée pour l'illustration, l'ornementation et la reproduction d'œuvre (plus rarement pour des productions originales).
Ainsi, grâce à l'apparition de ces deux techniques qui rendent plus aisée et plus abordable la réalisation d'estampes, la gravure connaît, à partir du milieu des années 1820, un extraordinaire renouveau. En outre, comme on l'a vu, l'essor de la presse et du marché des livres illustrés contribue à accroître fortement la demande pour les vignettes d'illustration ou d'ornement. Enfin, les estampes produites par ces deux techniques peuvent être colorées, de façon plus ou moins industrielle au moyen de pochoirs, ou à la main. Il est évidemment très difficile d'avoir des données précises concernant cette pratique, mais la mise en couleurs des estampes (au même titre que la décoration d'éventails par exemple) est un moyen pour les peintres jeunes ou en déclassement de compléter leurs revenus. La malheureuse Ginevra, héroïne de *La Vendetta* de Balzac se livre ainsi à cette activité, lorsque, reniée par sa famille, elle n'a plus aucun moyen de gagner sa vie.

---

[138] La première gravure sur bois debout publiée par un artiste français, l'a été par une femme, Marie-Julie Poussain, épouse Bougon (act. 1816-1840). Seule élève connue de Thompson, elle travaille d'abord aux côtés de son mari, Louis Bougon, qui fut probablement le premier maître de cette fille de cordonnier. On ne sait comment elle est arrivée à la pratique de la gravure – peut-être est-ce un simple concours de circonstances, puisque, enceinte et encore mineure lorsque Bougon l'épouse en 1816, elle n'a sans doute commencé à travailler qu'après son mariage. Les époux Bougon rencontrent Thompson peu après son arrivée à Paris, et un an plus tard, Mme Bougon expose avec son mari, au Salon, ses premiers essais de gravure sur bois debout. A partir de 1820, elle s'installe chez Charles Thompson, avec lequel elle travaille pendant vingt ans, et dès 1831, se fait appeler « Mme Thompson ». Elle n'épouse pourtant le graveur anglais que huit ans plus tard, à la mort de Louis Bougon, qui était, entre-temps, parti à Bruxelles avec son fils de six ans. Celui-ci, Jules Bougon, devenu lui aussi graveur, est l'un des introducteurs de la méthode anglaise en Belgique dans les années 1830-1840. Pourtant, dans le contrat de mariage de Julie Bougon et Charles Thompson, Rémi Blachon note que l'épouse est dite « veuve sans enfant ». Après son second mariage, on perd la trace de Julie Bougon : sans doute ne continue-t-elle à travailler avec Thompson que jusqu'à la mort de celui-ci, en 1843 (R. Blachon, *La gravure sur bois au XIXe siècle,* Paris, Ed. de l'Amateur, 2001, p. 203).

La position de la modalité « pratique de la sculpture ou de la gravure » près du centre du graphique témoigne ainsi, nous semble-t-il, de la spécificité de ce petit groupe qui ne s'aligne manifestement sur aucun des profils mis en évidence par l'ACM. En effet, les sculptrices et les graveuses constituent une population présentant une association de quelques caractéristiques dont le caractère systématique les distingue nettement du reste des exposantes : un petit nombre d'expositions en même temps qu'une carrière souvent très longue (rarement récompensée par les autorités officielles, cependant), ainsi qu'une inscription dans le monde de l'art profonde, généralement héritée et redoublée par une homogamie qui nous apparaît particulièrement forte[139]. La proportion de filles d'artistes, qui est d'environ 52 % (parmi les cas où la profession du père est connue) pour le corpus des exposantes, toutes pratiques et toutes générations confondues, monte à plus de 75 % pour la population des sculptrices et des graveuses. La reproduction sociale particulièrement forte dans ces spécialités artistiques pourrait s'expliquer par des conditions de travail plus proches des structures corporatives d'Ancien Régime, auxquelles s'ajoutent un niveau de revenus globalement peu élevé, une technicité plus importante et des conditions de production nettement plus « manuelles » que dans les autres arts. Il en résulte que, en dehors de quelques « cas » qui sortent de l'ordinaire (Félicie de Fauveau est ainsi un parfait contre-exemple), il est difficile de retracer les trajectoires de la plupart des sculptrices et des graveuses. En outre, conformément à ce qui se passait dans les structures de production héritées des corporations, comme on l'a vu, les femmes tendent à se retrouver encore plus « dans l'ombre » que leurs collègues masculins : au sein de l'atelier, elles sont plutôt assignées aux tâches plus obscures et ne signent pas les travaux collectifs. Les biographes de graveurs les connaissent donc moins bien, voire ne les mentionnent pas du tout. Nous avons ainsi découvert – avec une certaine surprise, tant leurs noms sont demeurés inconnus – que les grandes dynasties de graveurs ou de sculpteurs de l'époque qui nous intéresse ont eu des membres actifs féminins : chez les sculpteurs de la famille Duthoit par exemple, on connaît bien le père, l'oncle et le petit-fils, mais beaucoup moins celle dont nous pensons qu'elle pourrait être l'une des tantes[140]. Il en est de même la famille

---

[139] Sur les 37 graveuses et sculptrices du corpus, on compte au moins 26 femmes mariées, et on connaît la profession des maris pour 15 d'entre elles. Sur ces 15 époux de graveuses ou de sculptrices, 7 sont eux-mêmes graveurs ou sculpteurs, et 5 sont peintres. Les trois autres sont musicien, directeur d'une manufacture de porcelaine et marchand d'art.

[140] Au Salon de 1848, une Florence Duthoit, dont on ne sait rien, présente une sculpture. Il est difficile d'imaginer qu'elle n'ait rien à voir avec les frères Aimé et Louis Duthoit (respectivement 1803-1869 et 1807-1874), sculpteurs picards néogothiques exactement contemporains de cette exposante. Pourrait-il s'agir de l'épouse du cadet des frères ? Cela ferait d'elle la tante d'Edmond Duthoit, architecte amiénois (1837-1889) et disciple de Viollet-le-Duc qui

Conil-Lacoste dont plusieurs représentantes sont méconnues, et les Baquoy, graveurs depuis trois générations mais qui en comporte une quatrième, moins souvent évoquée mais active dans les années 1830 et constituée de deux sœurs[141].

Ainsi, globalement, les hommes et les femmes qui pratiquent la gravure et la sculpture tendent à être moins connus du public, notamment parce qu'ils exposent beaucoup moins au Salon. Toutes générations confondues, ce sont plus de 80 % des sculptrices et des graveuses qui ont exposé à moins de cinq Salons et plus d'une sur trois n'y a d'ailleurs participé qu'une seule fois.

Nombre de Salons	**PETIT (1 à 5)**	MOYEN (6 à 10)	**GRAND (11 et +)**	**Total**
Sculptrices & graveuses	***83,8 %***	*10,8 %*	***5,4 %***	*100,0 % N=37*
Total des exposantes	**73,3 %**	15,2 %	**11,5 %**	100,0 % N=1124

Pourtant ces artistes présentent un temps de carrière particulièrement long, surtout s'il est rapporté à leur présence effective aux Salons : plus d'une sculptrice ou graveuse sur trois peut se prévaloir d'une carrière de plus de 25 ans.

---

le propose pour une mission impériale de repérage en Syrie en 1861 (cf. Nabila Oulebsir, *Les usages du patrimoine: monuments, musées et politique coloniale en Algérie, 1830-1930,* Paris, Editions de la MSH, 2004, p.143) De plus, il nous semble probable que cette Florence Duthoit et que Florence Walter, sculptrice exposant au Salon au début des années 1840, soient la même personne (Sur les Duthoit, Cf. Jacques Foucart-Borville, « Les frères Aimé et Louis Duthoit sculpteurs décorateurs à Amiens », *Bulletin de l'Association des Amis des Musées d'Amiens*, 1985, n°4, pp. 10-17 et Raphaële Delas « La sculpture religieuse néo-gothique des frères Aimé et Louis Duthoit entre 1840 et 1870, en Picardie » *Livraisons d'histoire de l'architecture* n° 12, 2006)

[141] Le graveur Pierre Charles Baquoy (1759-1829), fils et petit-fils de graveurs, auteur notamment des illustrations qui ornent les œuvres complètes de Rousseau, parues à la fin des années 1780, a en effet eu deux filles : Louise Sébastienne dite Henriette (1792-1872), épouse du peintre Claude François Couët, et Angélique Rosalie Adèle (1796-1891), toutes deux graveuses, actives dans les années 1820-1830. Chez les Conil-Lacoste, le père Louis (1773-1850), un graveur sur cuivre puis sur bois originaire du Midi, travaille à Paris avec ses deux fils, Gabriel et Joseph, mais aussi avec ses deux filles : Adélaïde (1819-1889), qui épouse un peintre descendant d'Eustache Le Sueur, et Clara (morte ca.1837), qui épouse un élève de son père, Eugène Guillaumot. Le fils aîné de Louis, Gabriel, a lui aussi une fille graveuse : Marie Conil-Lacoste (1837-1885), et nous avons en outre découvert une peintre, Léonie Lacoste (née Cholet, en 1820), active tout au long des années 1840, elle-même fille et petite-fille de graveurs, qui pourrait être l'épouse d'un neveu du « patriarche » (sur la dynastie des Lacoste, cf. Blachon, *La Gravure sur bois, op. cit.*., p.229).

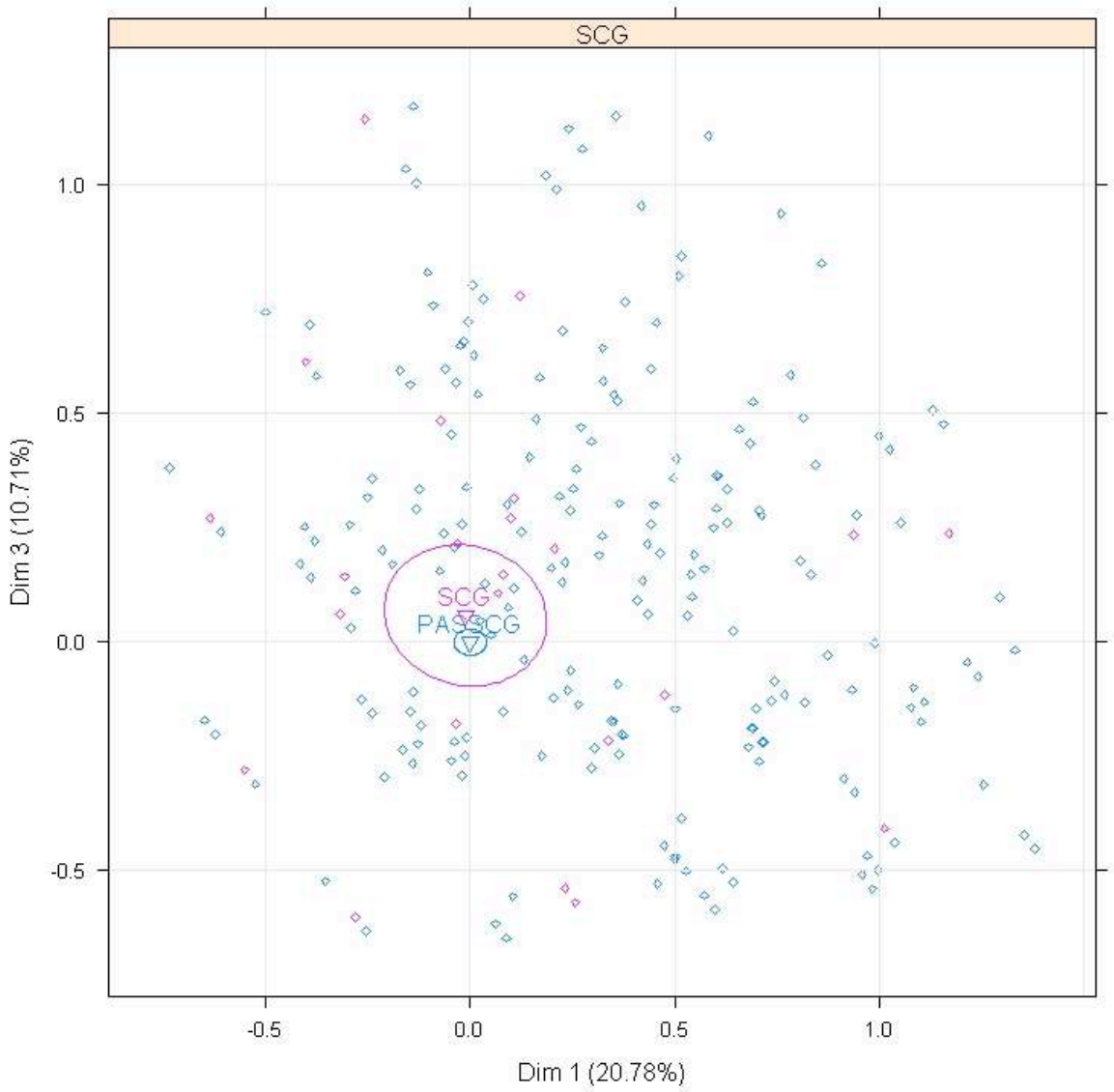
Temps de carrière	**COURT (1 à 5 ans)**	MOYEN (6 à 25 ans)	**LONG (25 ans et +)**	**Total**
Sculptrices & graveuses	***32,4 %***	*32,4 %*	***35,1 %***	*100,0 % N=37*
Total des exposantes	**40,9 %**	37,8 %	**21,3 %**	100,0 % N=1124

Si l'on prend les cas individuellement, on s'aperçoit cependant que ce phénomène peut être expliqué différemment pour les sculptrices et les graveuses. Les exposantes ayant montré de la sculpture au Salon sont seize pour toute la période : sur ce nombre néanmoins, il y a des artistes telles Antoinette Gensoul-Desfonts, Sophie Giacomelli ou Rosa Bonheur qui pratiquent la sculpture occasionnellement ou comme une technique parmi d'autres[142]. Ces exposantes polyvalentes contribuent ainsi à « diluer » la pratique de la sculpture, comme on le voit dans l'ellipse de concentration réalisée à partir de cette variable. Contrairement aux Graph. 4 à 6, le Graph. 7 figure la dispersion de cette pratique, c'est-à-dire l'hétérogénéité de ses exposantes, au point que rien ne les distingue de la population des autres artistes[143].

[142] Durant la période qui nous intéresse, Rosa Bonheur par exemple présente de la sculpture aux Salons de 1842 (*Brebis tondue,* terre cuite, n°1893), 1843 (*Un taureau,* plâtre, n°1392) et 1848 (*Un taureau* et *Une brebis,* n°4620 et 4621, qui sont des bronzes probablement réalisés à partir des sculptures précédemment exposées).

[143] Cette dispersion est surtout liée à la pratique de la sculpture, moins à celle de la gravure qui fait davantage l'objet d'une spécialisation, comme nous allons le voir.

Graph. 7 : Ellipse de concentration des artistes en fonction de la variable « sculpture et gravure » (Dim.1 et 3)



SCG = point moyen du nuage des points représentant les sculptrices et les graveuses

PASSCG = point moyen du nuage des points représentant les artistes qui n'ont jamais exposé de sculpture ou de gravure

Sur la plupart des autres sculptrices, qui ne pratiquent que cet art mais n'exposent que très épisodiquement, on sait peu de choses. Seules trois artistes sortent du lot, qui présentent l'intéressante particularité d'appartenir à trois générations différentes : Julie Charpentier (1770-1843), Félicie de Fauveau (1802-1887) que nous avons déjà fréquemment évoquée, et Juliette Dubufe, née Zimmermann (ca.1820-1855). Charpentier, active pendant plus de cinquante ans, exposante régulière au Salon de 1793 à 1824 et auteur d'une dizaine d'ouvrages commandés ou acquis par l'État, s'impose comme la sculptrice la plus consacrée du corpus – une reconnaissance qui ne l'a pas protégée de la misère dans ses dernières années – Fauveau aurait pu la concurrencer si son existence n'avait pas pris un tournant imprévu après sa participation à la révolte légitimiste de 1830 dont l'échec l'a contrainte à quitter définitivement la France. Même s'il est toujours périlleux de faire de telles hypothèses, on peut cependant imaginer un destin artistique similaire pour Juliette Dubufe (morte avant quarante ans) dont la première participation au Salon est, comme pour Fauveau, couronnée par une médaille. Fille de Pierre Joseph Guillaume Zimmermann (1785-1853), pianiste et compositeur consacré, elle hérite d'un réseau social considérable qui touche les domaines de la musique, des beaux-arts et de la littérature. C'est d'ailleurs sans doute par l'académicien James Pradier, ami proche de son père, qu'elle se forme à la sculpture. En 1842, année de ses débuts au Salon, Juliette Zimmermann épouse Édouard Dubufe (1819-1883), fils de peintre, peintre reconnu lui-même et élève de Delaroche, au cours d'une cérémonie imposante, à propos de laquelle la *Revue de Paris* précise qu'elle comptait près de deux mille invités, rassemblant toute la société artistique de Paris[144]. Comme on peut s'y attendre, les comptes rendus critiques des œuvres exposées par la jeune Mme Dubufe sont extrêmement positifs : tout annonçait un succès durable, mais la sculptrice meurt prématurément en 1855, au terme d'une carrière d'à peine une dizaine d'années.

---

[144] « Une solennité qui intéressait à la fois les musiciens et les peintres a eu lieu dans l'église de Notre-Dame-de Lorette, le 12 janvier. On y célébrait le mariage de Mlle Juliette Zimmermann, fille du célèbre compositeur et professeur de ce nom, avec M. Dubufe fils. MM. Auber et Paul Delaroche, témoins des époux, représentaient dignement les deux arts. Si les règlements de l'église avaient exigé la présence d'un troisième témoin, on aurait dû le choisir parmi les sculpteurs, car la jeune Mme Dubufe est plus qu'une musicienne et une pianiste consommée comme elle devait le devenir naturellement sous l'œil de son père : un talent remarquable pour la sculpture s'est tout à coup révélé en elle, talent que de beaux ouvrages ont déjà mis en lumière. Plus de deux mille personnes, formant à Paris ce qu'on appelle le monde artistique, assistaient à cette solennité. », *Revue de Paris*, nouvelle série, tome I, 1842, p.291. L'inscription de cette famille dans le monde de l'art est confirmée par le mariage de la sœur cadette de Juliette Dubufe, Anna, qui épouse le compositeur Charles Gounod en 1852. De l'union de Juliette et Édouard Dubufe, est né Guillaume Dubufe (1853-1909), lui-même père, en 1879, d'une Juliette Dubufe-Wehrlé, peintre et sculptrice.

Julie Charpentier (1770-1843) :
quand la reconnaissance ne protège pas de la misère

En 1754, un petit artisan graveur originaire de Blois, François Philippe Charpentier parvient – non sans difficultés – à se faire reconnaître officiellement, par l'Académie royale, comme l'inventeur d'une nouvelle technique de gravure imitant le lavis[145]. Il obtient alors le titre de « mécanicien du roi » et la poursuite de ses travaux lui fait gagner, quelques années plus tard, la jouissance d'un logement au palais du Louvre. C'est là que ses deux filles, Julie et Adélaïde, sont élevées, dans un environnement dont on a vu à quel point il pouvait favoriser une socialisation approfondie dans le monde de l'art[146]. Julie Charpentier aurait-elle alors bénéficié, comme un critique l'affirme sous l'Empire[147], des conseils du sculpteur et académicien Augustin Pajou ? C'est vraisemblable, mais nous n'en avons aucune preuve. Quoi qu'il en soit, elle est apparemment une sculptrice accomplie à dix-sept ans puisqu'elle est déjà recensée parmi les artistes exposés par Pahin de la Blancherie dans son Salon de la Correspondance en 1787. Elle participe aux Salons révolutionnaires et elle travaille déjà régulièrement pour sa ville natale, Blois, tout au long des années 1790-1800 – elle est notamment l'auteur d'une fontaine publique dont des fragments sont exposés au Salon en 1804 et 1807[148]. A cette époque, elle déménage avec son père et sa sœur à la Manufacture des Gobelins où elle réside jusqu'à sa dernière exposition en 1824.

Sous l'Empire, François Philippe Charpentier est malade et ses deux filles peinent apparemment à lui assurer une situation confortable. La sculptrice est toutefois connue de Denon qui la protège et lui fournit du travail à plusieurs reprises. Sa position d'artiste d'État et les difficultés économiques permanentes dans lesquelles elle semble prise, lui permettent de rester dans la liste des artistes protégés sous la Restauration. Elle obtient ainsi plusieurs commandes de bustes pour orner les galeries du Louvre (bustes du colonel Morland, du Dominiquin, de Pierre Lescot, de J.-M. Vien, de Clémence Isaure, de Geoffroy de Saint-Hilaire, etc.) qui lui sont à chaque fois payés entre 1500 et 2400 francs pièce[149]. Elle participe, en outre, à deux des plus grands projets de l'époque, dans le domaine de la sculpture monumentale : la colonne Vendôme (pour laquelle elle sculpte quatre bas-reliefs, avec l'aide de sa sœur Adélaïde) et le projet – lancé sous l'Empire mais jamais réalisé – de fontaine en forme d'éléphant pour la place de la Bastille (pour lequel elle produit deux reliefs)[150]. Charpentier est une artiste manifestement très occupée, honorablement

---

[145] Il semble qu'il ait été en concurrence avec un graveur suédois, du nom de Floding (cf. T.C. Brun Neergaard, « Sur un ouvrage de Mlle Julie Charpentier, artiste », *Le petit magasin des dames,* V, 1807, p.148).

[146] Nos recherches dans les archives des musées nous ont permis de mettre au jour l'existence de cette sœur de Julie Charpentier, Adélaïde, dont le nom n'était mentionné nulle part dans les notices biographiques relatives à la sculptrice. Graveuse et (d'après ses déclarations) ancienne élève de David – ce que l'obtention, par son père, d'un logement au Louvre avant la Révolution rend tout à fait plausible – Adélaïde Charpentier apparaît dans la correspondance de l'administration des beaux-arts en 1844, soit un an après la mort de sa sœur. Apparemment réduite à la plus obscure misère, septuagénaire et presque aveugle, elle voit sa cause plaidée auprès de Cailleux par le baron Taylor lui-même, qui lui obtient un secours de l'État. La situation se reproduit dix ans plus tard, le cas de l'artiste étant cette fois porté à la connaissance de l'administration par le naturaliste Isidore Geoffroy Saint-Hilaire – on imagine donc qu'Adélaïde avait gardé des contacts avec les anciens employeurs de sa sœur au Muséum d'histoire naturelle (A.M.N., série P^{30}, dos. « Charpentier, Adélaïde », lettre du baron Taylor à Cailleux, 2 janvier 1844, et lettre d'A. Charpentier à Napoléon III, 19 janvier 1855, paraphée par Geoffroy Saint-Hilaire).

[147] Brun Neergaard, « Sur un ouvrage de Mlle Julie Charpentier », *art. cit.,* pp. 149-150.

[148] La fontaine est toujours en place, à Blois, dans le jardin Augustin-Thierry.

[149] A.M.N., série P^{30}, dos. « Charpentier, Julie » et A.N., O^2 836 et 1393.

[150] A.N., O^3 1393 et A.N., F^{13} 1243. Voir aussi A. Easterday, « 'Labeur, Honneur, Douleur' : Sculptors Julie Charpentier, Felicie de Fauveau, and Marie d'Orleans », *Woman's Art Journal*, vol. 18, n°2, Autumn, 1997 - Winter, 1998, p.12.

payée et logée aux frais de l'État, on peut dès lors s'interroger sur les causes de la pauvreté qui semble la menacer, durant toute sa carrière. Sous l'Empire et au début de la Restauration, elle ne cesse en effet de réclamer des commandes auprès de l'administration et, surtout, dès 1801, elle commence à travailler comme taxidermiste au Muséum d'histoire naturelle pour compléter ses revenus. A partir de 1826, à presque soixante ans, elle y entre comme employée à plein temps, pour 24 francs par semaine[151]. On perd ensuite sa trace pendant plusieurs années avant de la retrouver à la fin de 1843 à l'Hospice de la Salpêtrière où elle meurt, à 73 ans, dans l'indigence la plus totale.

Le cas de Julie Charpentier montre bien que, dans le domaine de la sculpture en particulier, la rareté des praticiennes et la concentration de filles d'artistes dans cette spécialité s'expliquent d'abord par l'absence d'espaces de formation (écoles publiques, ateliers privés…) pour les aspirantes sculptrices. Si elle a pu obtenir les conseils d'un sculpteur au cours de sa formation, on peut néanmoins dire que Charpentier, comme Fauveau et probablement comme Zimmermann, mais aussi comme la princesse Marie d'Orléans dont nous avons parlé plus haut, n'a pas vraiment eu de maître dans son art. Obligées de passer par l'autodidaxie ou par une formation familiale, les sculptrices sont rares jusque dans la seconde moitié du siècle[152]. La sculpture est, en outre, une pratique qui ne permet guère de gagner sa vie, caractéristique qu'elle partage avec la peinture d'histoire : en dehors de la commande officielle, il y a peu de débouchés[153]. Comme pour la peinture en général toutefois, le Salon reste le seul espace pour se faire connaître, mais en revanche produire une sculpture coûte beaucoup plus cher qu'un portrait ou qu'une scène de genre, et il reste beaucoup plus difficile de la faire acheter par l'administration ou par un mécène privé. C'est pourquoi la plupart des sculptures présentées au Salon sont des terres cuites ou des plâtres, plus faciles et moins chères à produire qu'un bronze ou qu'un marbre.

Contrairement aux peintres et aux sculptrices, les graveuses présentent la particularité de pouvoir se passer du Salon, et effectuent bien souvent l'essentiel de leur carrière sans jamais y exposer. Ceci est évidemment dû aux contraintes spécifiques de leur profession, aux marges du champ des

---

151 E. T. Hamy « Julie Charpentier, sculpteur préparateur de zoologie 1770-1845 », *Bulletin du Muséum d'histoire naturelle,* V, n°7, nov. 1899, p.332.

152 Sur les sculptrices du second XIXe siècle, voir notamment M. Sterckx, « The Invisible "Sculpteuse": Sculptures by Women in the Nineteenth-century Urban Public Space — London, Paris, Brussels », *Nineteenth Century Art Worldwide,* vol. 7, n°2, Autumn 2008.

153 Ceci est évidemment valable également pour les hommes. Le critique Théophile Thoré résume ainsi la condition difficile des sculpteurs au Salon dans les années 1840 : « [ils] souffrent bien plus encore que les peintres de l'autocratie du jury. Un tableau de chevalet peut se vendre dans l'atelier, chez Durand-Ruel, en vente publique ; mais un groupe de plâtre, une statut de marbre, où l'exposer et à qui la vendre ? Il n'y a pas à Paris six existences de sculpteurs indépendants de la publicité des Salons et de la protection de l'Etat. » (T. Thoré, *Salons 1844-1848,* Paris, 1868, p.531)

beaux-arts et de celui de la littérature : la gravure d'illustration exige en effet d'être en contact à la fois avec des éditeurs (qui sont alors libraires et imprimeurs) et des artistes (qui peuvent proposer des noms aux éditeurs pour la reproduction de leurs œuvres originales). Aussi, à part lorsqu'un recueil d'estampes est publié sous le nom d'un graveur – ce qui est extrêmement rare[154] – les graveurs ne construisent leur réputation qu'au sein du monde des professionnels de l'art. Constituant ainsi le secteur sans doute le plus autonomisé du champ artistique, les graveurs n'ont pas « besoin » d'une notoriété publique ou d'une légitimation officielle, qui serait construite isolément de leur collaboration avec les artistes ou avec les éditeurs qui leur fournissent du travail.

L'exposition au Salon, moins indispensable pour les graveurs, est donc relativement rare dans cette spécialité[155]. Malgré tout, les graveurs et lithographes sont environ une centaine à exposer aux Salons à partir des années 1830 (c'est-à-dire à partir du moment où l'on possède le décompte des œuvres exposées par genre et par technique). Parmi eux, on compte peu de femmes : 22 exposantes graveuses sur toute la période, dont moins de la moitié figurent dans les Salons de la monarchie de Juillet. De même, celles qui participent à plus de cinq expositions au cours de leur carrière sont aussi rares que celles qui sont actives pendant moins de six ans. Aussi, conformément à ce à quoi l'on peut attendre en fonction d'une si faible proportion, les graveuses, y compris les plus réputées dans le monde de l'art, ne sont jamais récompensées par les instances officielles – à deux exceptions près : Sophie Giacomelli, honorée d'une médaille au Salon de 1808[156], et Félicie Monsaldy (1797-1879, fille d'Antoine Monsaldy, graveur, et épouse d'Amable

---

[154] L'édition de livres illustrés coûtant plus cher que celle d'un simple texte, il arrive que le gouvernement, au tout début du XIXe siècle, subventionne de telles publications. La somme fournie, proportionnelle au nombre d'exemplaires qu'on pouvait espérer vendre, se présente alors sous la forme d'une souscription pour – en général – trente à cent exemplaires. Une seule femme a pu bénéficier de ce type d'aide : la graveuse Sophie Giacomelli, pour ses deux livres d'estampes d'après Dante et Sophocle – ces estampes mêmes qui, exposées au Salon de 1808, lui avaient permis de remporter une médaille (Oppenheimer, *Women Artists, op. cit.*., 1996).

[155] Notons qu'elle peut même s'avérer particulièrement hasardeuse, si l'on pense au cas du graveur Henri Porret (qui fut l'un de ceux qui adaptèrent en France la méthode anglaise de la gravure sur bois debout) dont les vignettes d'après Achille Devéria, exposées au Salon de 1827, ont été violemment éreintées par le critique du *Journal des artistes* qui a accusé le graveur d'avoir rendu « informes » les dessins de Devéria – un camouflet que le soutien de Charles Nodier et du peintre Tony Johannot ont fait ensuite oublier (Cf. Blachon, *La Gravure sur bois, op. cit.*, p.243).

[156] Probablement née dans les années 1770, cette graveuse serait la fille de l'aqua-fortiste Jacques-Henry Billé, et aurait, selon Margaret Oppenheimer (*Women Artists, op. cit,* 1996) pris le nom du second mari de sa mère, le graveur François Janinet (1752-1813) dont Jules Renouvier écrit qu'il est « le plus célèbre graveur en couleurs de la fin du XVIIIe siècle » (*Histoire de l'art pendant la Révolution, op. cit.*, p.250). Active au Salon dès 1793, exposant des gravures à l'eau-forte (influencées par le style, alors très à la mode, du sculpteur Flaxman) mais aussi quelques dessins, une

Fournier, graveur) dont la reproduction du *Portrait du duc de Chartres en 1792* de Léon Cogniet, figure dans les collections du musée du Luxembourg dès 1818.

Enfin, bien que les femmes soient nettement moins nombreuses que les hommes dans la sculpture et bien que les graveuses exposent manifestement beaucoup moins souvent que leurs collègues masculins, leur répartition entre les différentes générations semble bien suivre les fluctuations subies par leurs spécialités dans le monde de l'art.

Générations	A	**B**	C	**D**	E	**Total**
Sculptrices & graveuses	*8,1 %*	***27,0 %***	*24,3 %*	***8,1 %***	*32,4 %*	*100,0 %* *N=37*
Total des exposantes	3,4 %	**12,7 %**	19,8 %	**32,3 %**	31,9 %	100,0 % N=1124

Tandis que les artistes formées à partir du milieu des années 1820 [*i.e.* les générations « D » et « E »] constituent les deux tiers du corpus des exposantes au Salon, les sculptrices et graveuses se concentrent plutôt au tournant du XIXe siècle puisque plus de 50 % d'entre elles ont été formées durant la période révolutionnaire ou jusqu'aux premières années de la Restauration [générations « B » et « C »]. L'origine de la recrudescence d'exposantes dans ces spécialités à la toute fin de la période, doit être notamment recherchée, nous semble-t-il, du côté d'un certain renouveau de la gravure et du rôle moteur joué alors par l'atelier des sœurs Laisné. Aglaé et Adèle Laisné (respectivement nées en 1818 et 1822) tiennent en effet, dans les années 1840, l'un des plus importants ateliers de gravure sur bois parisiens. La signature « Laisné », autrefois attribué à un graveur aidé de ses deux filles, a longtemps induit les experts en erreur. Ceux-ci n'ont compris que fort récemment qu'il s'agissait d'une signature d'atelier dirigés par des sœurs qui n'étaient apparemment pas les filles d'un graveur (ce qui est assez exceptionnel dans ce milieu), mais d'un petit artisan parisien, sellier puis fabricant de gélatine[157]. On ignore comment Aglaé et Adèle Laisné ont été formées à la gravure sur bois : peut-être ont-elles suivi l'enseignement de Henri

---

peinture et même une sculpture, elle épouse en 1802 le musicien Joseph Marie Jouvenal Giacomelli (A.N., Minutier central, ET. VII, 560). Sa série de cent estampes d'après Dante lui fait gagner une médaille au Salon de 1808. Parallèlement à sa carrière de graveuse, Sophie Giacomelli mène une carrière de musicienne en interprétant, au chant, les œuvres de son mari. Elle y gagne suffisamment de notoriété pour que son portrait, par Aimée Thibault, soit présenté à l'exposition de 1804 – exposition à laquelle elle participe elle-même. Elle met un terme à ces deux carrières en 1816, lorsqu'elle quitte Paris, apparemment à la suite d'un conflit avec l'administration des théâtres (sur cette artiste, voir la monographie de Bérangère Galy, à paraître en 2010).

[157] Blachon, *La gravure sur bois, op. cit.,* p.110 et 230.

Porret (1800-1867) qui est, avec Charles Thompson, l'un des maîtres à Paris de ce genre très particulier ?[158] Toujours est-il que très jeunes, les sœurs Laisné voient leurs gravures éditées puisqu'elles sont publiées dès 1835, notamment dans la revue fondée par Émile de Girardin, *Le Musée des familles,* ou dans les *Œuvres* de Molière, publiées chez Paulin et illustrées par Tony Johannot, d'après lequel elles travaillent souvent par la suite. Aglaé Laisné épouse le naturaliste Pierre Perdriset en 1839 puis, à la mort de celui-ci dix ans plus tard, cesse la gravure et se remarie avec un bonnetier. Sa sœur Adèle garde la direction de l'atelier et y travaille avec plusieurs jeunes artistes : parmi leurs collaborateurs les plus réguliers jusqu'au début des années 1850, on compte leurs cousins Victor et Édouard Laisné (nés respectivement en 1825 et 1827), et une élève d'Adèle Laisné, Olympe Capon (1829-1886), dite Olympe Henry plus connue, après son mariage, sous le nom de « Madame Brux », sans doute la graveuse la plus célèbre de la seconde moitié du XIXe siècle[159]. En rendant accessible aux femmes la pratique de la gravure sur bois (à la fois concrètement, à travers leur offre pédagogique, et symboliquement, par l'exemple qu'elles ont pu offrir), l'atelier des sœurs Laisné aurait ainsi joué un rôle, dans le domaine de la gravure, équivalent à celui des ateliers de Mirbel et Jaquotot dans la miniature ou la peinture sur porcelaine.

III. D'une génération à l'autre, des types de trajectoire qui évoluent

Dans chacun des trois graphiques de l'ACM, la distribution des modalités de l'appartenance générationnelle est extrêmement révélatrice de la place du Salon dans les trajectoires des exposant·e·s et, au-delà, de l'évolution du monde de l'art. En effet, plus on avance dans le temps, plus le point moyen de chaque modalité se déplace vers la gauche du graphique, c'est-à-dire vers le pôle des carrières courtes, des genres mineurs et de l'éloignement par rapport aux marques de reconnaissance officielles. Les exposantes formées jusque dans les années 1780 (génération « A ») participent effectivement au Salon alors que leur carrière est déjà – plus ou moins – entamée, elles ont été formées en effet à une époque où l'exposition au Salon était un privilège réservé à une

[158] On sait en effet que Porret eu des élèves femmes (*Ibid.,* p. 243).

[159] Habituée à travailler d'après Gustave Doré dans les années 1860, exposante régulière au Salon jusqu'en 1881, Olympe Brux est la première professeure de gravure sur bois à l'École nationale des arts décoratifs dans les années 1880 (*Ibid.*, p.205).

minorité et associé à l'élection à l'Académie royale. Avec la Révolution et la création du Salon libre, ces artistes voient donc dans l'exposition au Louvre un « outil » nouveau, éventuellement susceptible de faciliter leur reconnaissance par l'administration et par le public et exposent donc à ce moment seulement. Comme leurs aînées, et en dehors des cas de professionnalisation temporaire liés au contexte révolutionnaire (qui « tirent » le point de la génération « B » vers la gauche du graphique), les artistes formées pendant la Révolution sont nombreuses à cumuler les capitaux qui sont alors les plus valorisés dans le monde de l'art : pratique du « grand genre », reconnaissance officielle, proximité aux cercles du pouvoir, commandes prestigieuses, carrières extrêmement longues, etc. Pour cette raison, la situation de ces exposantes apparaît véritablement privilégiée au regard de celle de leurs consœurs des autres générations. Les artistes de la génération « C », formées sous l'Empire et la Restauration sont les premières exposantes à n'avoir connu le Salon que dans sa situation post-révolutionnaire d'institution d'État, détachée de l'Académie. L'époque de leur entrée dans l'espace de production artistique correspond en outre au moment où le monde de l'art est de plus en plus visiblement pris dans la situation anomique que l'on a décrite. Avec l'éclatement de l'École nationale et la dévaluation (mais non la disparition) des repères académiques traditionnels, l'exposition au Salon prend progressivement le statut d'un rite de passage marquant la fin de la formation et l'entrée officielle dans le monde professionnel de l'art, c'est-à-dire, en gros, le passage du statut de « rapin » à celui d'« artiste ». C'est donc à partir de cette génération que le Salon devient une étape obligatoire pour tous les aspirants artistes, avec pour conséquence une baisse notable de la moyenne d'âge des primo-exposants et une croissance exponentielle du nombre des candidats à l'exposition. Tandis que, pour les générations précédentes, le Salon avait le rôle d'un outil mis à disposition par l'État pour faciliter l'exercice de l'activité artistique où l'on expose, par conséquent, épisodiquement après avoir « fait ses preuves », le Salon devient un véritable passage obligé pour les générations « C », « D » et « E », c'est-à-dire pour toutes les artistes formées après la fin de l'Empire. Or, on constate que plus tôt l'on expose, plus grand est le risque de ne pas faire carrière – au sens de : « durer dans la profession » (en particulier pour les femmes des classes privilégiées que le mariage, à partir de la monarchie de Juillet comme on va le voir, éloigne de plus en plus souvent du marché du travail). Les artistes, hommes et femmes, comme on l'a vu, tendent à effectuer leur première exposition de plus en plus tôt au cours du siècle, les commentateurs du Salon y voyant d'ailleurs une raison de la (supposée) moindre maîtrise des techniques académiques des artistes. Pour les seules plasticiennes, cette tendance générale au rajeunissement des primo-exposants est particulièrement accentuée, ce qui peut s'expliquer par le fait que, débutant déjà leur carrière

précocement, elles suivent ainsi une tendance qui est générale et se poursuit tout au long du siècle[160].

Générations	Age moyen au premier Salon[161]
A	36,9 ans
B	27,7 ans
C	28,2 ans
D	24,9 ans
E	21,3 ans

Si l'on voit une évolution dans les conditions sociales de la pratique artistique à travers la manière dont les artistes (femmes, mais aussi hommes) investissent le Salon, une autre facette de ces changements apparaît nettement lorsque l'on observe la répartition et l'évolution des origines sociales des artistes au cours des générations.

Profession du père		Génération A et B	Génération C	Génération D et E
Prof. intellectuelles	Artiste	45 %	56 %	57 %
	Homme de sciences	8 %		3 %
	Total :	*53 %*	*56 %*	*60 %*
Classes privilégiées	Noble ou rentier	6 %	4 %	1 %
	Haut fonctionnaire	11 %	7 %	6 %
	Négociant	4 %	2 %	
	Total :	*21 %*	*13 %*	*7 %*
« Petite bourgeoisie »	Employé	6 %	11 %	12 %
	Commerçant ou artisan	8 %	2 %	1 %
	Militaire	8 %	18 %	20 %
	Total :	*22 %*	*31 %*	*33 %*
Classes populaires	Prof. de service	4 %		
TOTAL		*100 % N=66*	*100 % N=45*	*100 % N=118*

[160] Selon Andrée Sfeir-Semler (*Die Maler am Pariser Salon, op. cit.,* p.237), l'analyse diachronique permet de constater un rajeunissement des primo-exposant·e·s avec le temps : elle constate ainsi que, de 32 ans au début du siècle, l'âge moyen des primo-exposant·e·s descend à 26 ans au milieu des années 1870.

[161] L'âge moyen au premier Salon a été calculé pour les 28 % d'exposantes (N=320) dont nous connaissons l'année de naissance.

Tout en ayant en tête que le groupe des filles d'artistes est sans doute légèrement surreprésenté parmi les exposantes dont on connaît la profession du père (N=229), la répartition intergénérationnelle des origines sociales n'en demeure pas moins extrêmement frappante, avec une relative augmentation de la part des pères artistes et/ou issus de ce qu'on appelé, pour simplifier, la « petite bourgeoisie », depuis les générations formées sous l'Ancien Régime et la Révolution, jusqu'à celles qui entrent dans la profession d'artiste sous la monarchie de Juillet, tandis que la proportion d'exposantes issues des classes privilégiées chute considérablement, passant de 21 à 7 % du panel. Cette baisse notable du niveau social moyen des plasticiennes de la fin du XVIIIe au milieu du XIXe siècle constitue la seconde évolution centrale sur laquelle nous allons revenir pour mener l'étude différenciée des trajectoires d'exposantes et des conditions sociales de la production artistique pour chacune des générations de notre corpus.

Pour servir de base à cette analyse de l'évolution dans le temps des « profils », des pratiques et des parcours des artistes, nous avons réalisé trois ACM supplémentaires, une pour chaque génération, afin de distinguer au mieux les spécificités de chaque période considérée entre 1791 et 1848, mais aussi les éventuelles permanences d'une époque à l'autre. En fait, après avoir établi une ACM par génération, nous avons choisi, afin de permettre une plus grande lisibilité des résultats, de regrouper les deux dernières générations (« D » et « E »), pour lesquelles les « profils-types » mis en évidence par l'analyse statistique sont très similaires. Nous avons également profité de la taille plus réduite des effectifs concernés désormais par chacune des ACM (qui vont de 38 individus pour la génération « A » à 358 pour la génération « E ») pour introduire, en plus des variables intégrées dans l'ACM globale (temps de carrière, niveau de consécration et sexe du maître, reconnaissance, pratique des principaux genres), de nouvelles variables supplémentaires moins directement liées au déroulement des carrières des exposantes mais susceptibles d'éclairer un peu mieux leurs trajectoires, telles que la situation matrimoniale (avec deux modalités : « Mariée »/« Célibataire »), l'origine géographique (trois modalités « Née à l'étranger »/« Née en province »/« Née à Paris ») ainsi qu'un indicateur de postérité (la mention [BEN], ou non [PASBEN], construit à partir du dictionnaire biographique des artistes d'E. Bénézit[162]). En outre, sur certaines ACM, on a choisi d'ajouter quelques variables spécifiques qui n'ont vraiment de sens que dans le contexte d'une certaine période (telles que la pratique de la copie, l'autoportrait ou du genre historique, ou l'appartenance à tel ou tel grand atelier) : nous en verrons les détails pour chaque génération. Enfin, nous avons combiné les représentations de l'espace des positions et de

[162] Nous avons choisi ce dictionnaire parce qu'il est considéré comme le plus complet et qu'il est, pour cette raison, le plus usité par les historiens de l'art.

celui des pratiques, en projetant également les individus sur chaque ACM, soit sous la forme d'un simple point figurant une position, soit sous la forme d'un nom[163]. On traitera donc dans un premier temps du groupe des exposantes qui ont connu la Révolution, à un moment ou à un autre de leur carrière (générations « A » et « B ») ; puis dans un deuxième des artistes de la génération « C », c'est-à-dire actives dans une période que nous avons appelée « intermédiaire » qui voit persister, sous une forme renouvelée, des pratiques « inventées » par les générations précédentes en même temps qu'émergent de nouveaux goûts et de nouvelles manières d'être artiste (notamment vis-à-vis du Salon) . Dans un troisième temps on se centrera sur les générations qui se professionnalisent après 1830 (générations « D » et « E » considérées ensemble), dans un contexte à la fois artistique et social en pleine évolution qui contribue à « sexuer » de plus en plus les parcours et les pratiques des artistes[164].

III – 1. LES EXPOSANTES DE LA REVOLUTION : LES GENERATIONS PRIVILEGIEES

Les exposantes formées et professionnalisées sous l'Ancien Régime, et celles qui l'ont été durant la période révolutionnaire ne présentent pas tout à fait les mêmes types de carrière, et ce bien que, comme on l'a vu, les mutations actualisées sous la Révolution – à la fois au niveau des conditions sociales de la production artistique et des évolutions concernant plus spécifiquement les plasticiennes – sont, en fait, nettement antérieures[165].

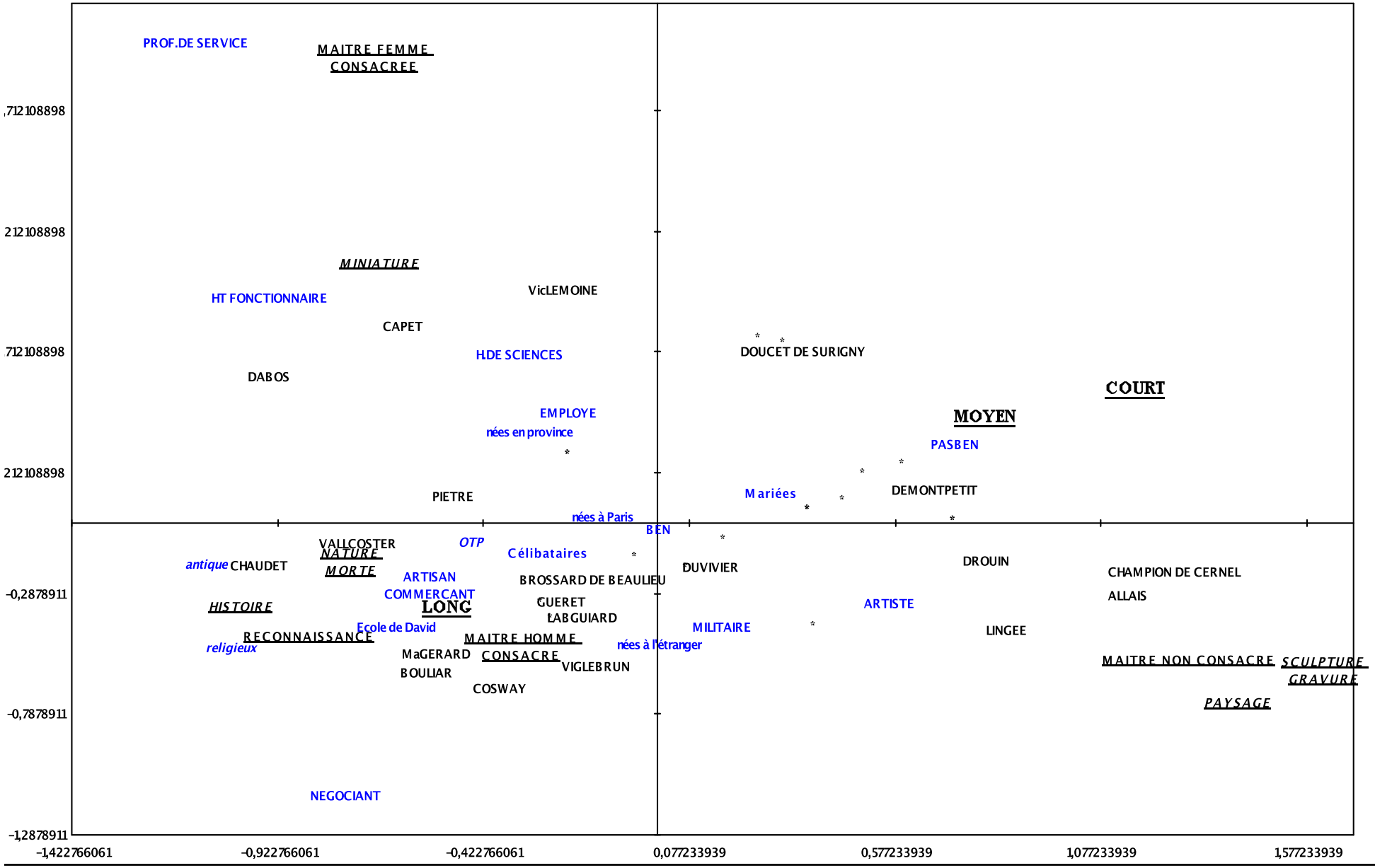
---

[163] Là encore, même si les effectifs sont réduits, il était impossible de faire figurer tous les noms sur le graphique. La sélection d'artistes dont le nom apparaît est la même que celle qui a été utilisée pour le Graph. 3 de l'ACM représentant l'espace des positions, toutes générations confondues.

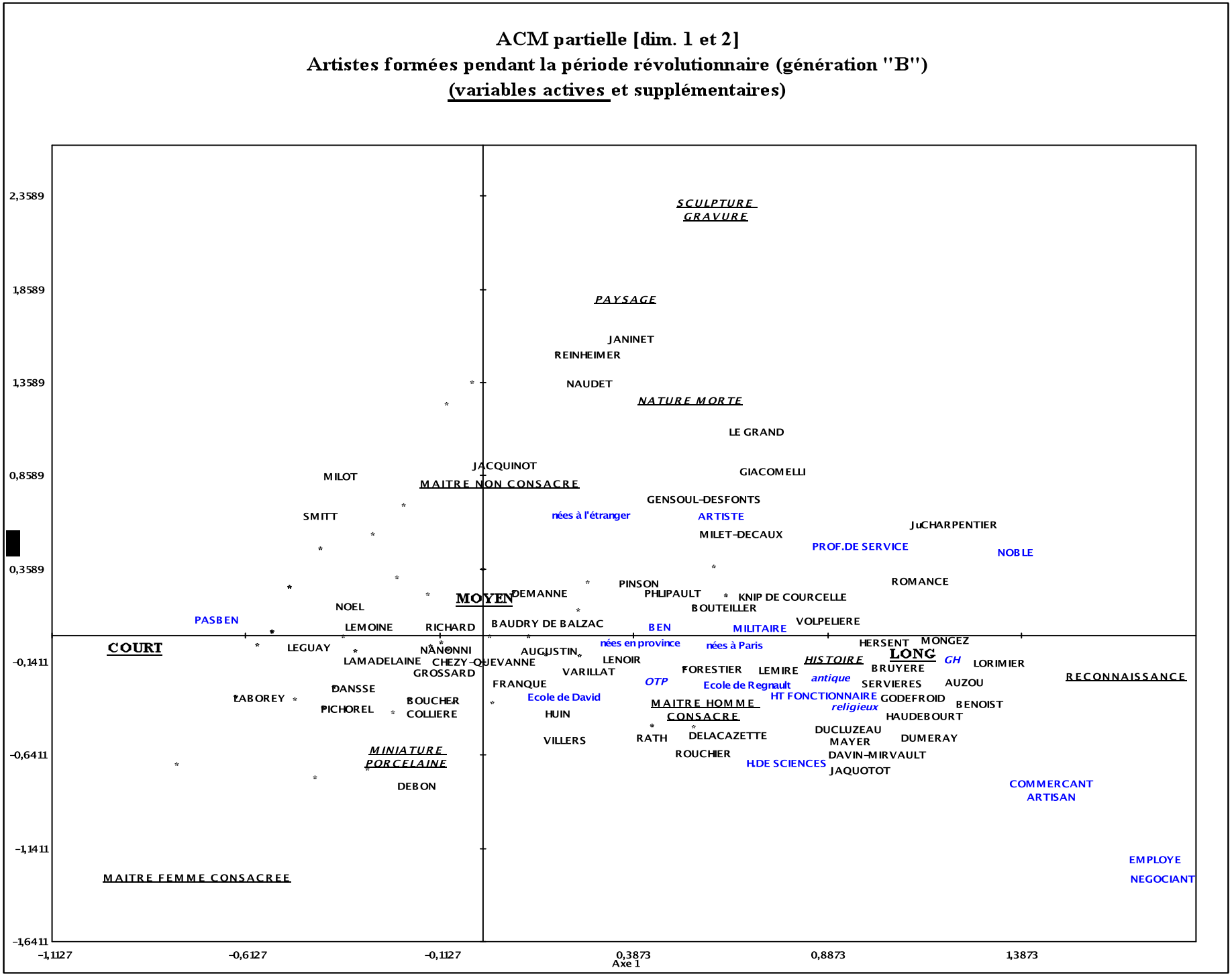
[164] Comme pour les ACM globales, les modalités négatives et/ou non significatives (proches du centre) n'ont pas été représentées (sauf exceptions) pour ne pas alourdir le graphique.

[165] Nous avons consacré un article aux artistes de ces générations : Sofio, « La vocation comme subversion : artistes femmes et anti-académisme dans la France révolutionnaire », *Actes de la recherche en sciences sociales,* n°168 « Vocations artistiques », 2007, pp. 34-49.

ACM partielle [dim. 1 et 3]
Artistes formées sous l'Ancien Régime (génération "A")
(variables actives et supplémentaires)



ACM partielle [dim. 1 et 2]
Artistes formées pendant la période révolutionnaire (génération "B")
(variables actives et supplémentaires)



Comme pour l'ACM globale, la durée des carrières oriente clairement les deux graphiques, des plus longues (qui sont aussi les plus reconnues) vers les plus brèves. Toutefois, les modalités du temps de carrière contribuent beaucoup plus à l'inertie du second graphique (génération « B ») que du premier[166]. L'interprétation de la première ACM doit être menée avec prudence, puisqu'il nous faut avoir en tête qu'il ne s'agit pas des artistes formées sous l'Ancien Régime dans leur ensemble, mais des artistes formées sous l'Ancien Régime *ayant exposé au Salon*, c'est-à-dire généralement aux Salons révolutionnaires mais aussi à ceux des périodes ultérieures pour celles dont la longévité l'a permis comme Vigée-Lebrun, active jusqu'en 1834, ou comme Aimée Duvivier dont le dernier Salon est celui de 1843. Dès lors, si cette génération n'a, dans notre corpus, que 38 représentantes, cela ne signifie évidemment pas que moins de quarante artistes ont été formées jusqu'au milieu des années 1780 à Paris, mais que, sur la population de ces plasticiennes, seules 38 ont choisi de montrer leurs œuvres à au moins un Salon de la période qui nous intéresse.

On constate d'ailleurs que cette génération compte un nombre particulièrement élevé d'artistes présentant des disjonctions fortes entre les durées de carrière mesurées en nombre de Salons, et les durées de carrière mesurées en années d'activité : ce phénomène s'explique tout simplement par le fait que ces exposantes ont, pour la plupart, débuté et construit leur carrière bien avant l'ouverture du Salon à tou·te·s, en 1791. Sans que l'on puisse dire exactement en quelle proportion (faute d'un comptage précis des artistes des deux sexes actifs à cette époque), on suppose que les plasticiennes formées jusqu'en 1785 n'ont été qu'un petit nombre à investir ce nouvel espace, soit qu'elles n'aient pas été habituées à ce nouveau mode de fonctionnement du monde de l'art, soit qu'elles n'aient pas éprouvé le besoin d'une exposition publique de leur travail, leurs ventes étant déjà assurées par des voies plus traditionnelles. De même, celles qui exposent, le font généralement peu et de façon irrégulière : c'est près des 2/3 des exposants de cette génération (26 sur 37) qui exposent à moins de cinq compte Salons, c'est-à-dire le plus fort taux de « petites » exposantes de tout le corpus, couplé au plus fort taux de longues carrières (20 artistes sur 37 sont actives durant plus de 25 ans). Pour la plupart de ces artistes, le Salon n'est qu'un « bonus », susceptible d'asseoir un peu plus solidement encore une réputation déjà acquise. La peintre de genre Marguerite Gérard (1761-1837), que l'on sait active depuis le début des

[166] Pour la première ACM (génération A), nous avons choisi de prendre en compte les dimensions 1 et 3, en raison de la très mauvaise qualité de représentation des variables supplémentaires pour la dimension 2. Sur cette ACM, la dimension 1 reprend 22 % de l'inertie, les axes 2 et 3 apportent chacun autour de 13 %. La seconde ACM (génération B) est construite avec les dimensions 1 et 2 qui représentent, respectivement, 19 et 15 % de la variance expliquée.

années 1780, attend le sixième Salon (celui de 1799) pour présenter quelques unes de ses œuvres au public. C'est à cette même exposition que la portraitiste Marie-Geneviève Brossard de Beaulieu (1755-1832), élève de Greuze que nous avons déjà évoquée, pourtant active elle aussi dans les années 1780 (aux Expositions de la Jeunesse dès 1783 et au Salon de la Correspondance), présente pour la première fois un dessin – au titre énigmatique : *Le Système de la Nature*[167]. L'utilité du Salon n'a pas dû être décisive pour cette artiste habituée des expositions individuelles à son atelier[168], puisqu'elle ne se montre à nouveau au Louvre qu'en 1806, et une dernière fois en 1810.

Génération	Part des artistes pour lesquelles des traces d'une activité professionnelle ont été décelées <u>avant</u> leur première exposition au Salon
A	76 %
B	15 %
C	20 %
D	11 %
E	13 %

Une fois rappelé le rôle très particulier du Salon pour cette génération, on comprend la relative concentration des individus et des modalités du côté gauche du graphique. Le côté droit du graphique, celui des carrières courtes et moyennes, est *de facto* aussi celui des artistes dont les parcours sont les moins renseignés, celui des profils marginaux (les graveuses et les sculptrices) et des petits effectifs (les paysagistes, qui ne sont que deux). De ce côté, on note également la présence des pères artistes (fortement corrélée à la modalité « pratique de la sculpture et de la gravure ») tandis que les plasticiennes issues des classes privilégiées se trouvent du côté des points figurant la réussite de la carrière et la pratique de la peinture d'histoire, elle-même liée à la formation auprès de David ou de ses élèves[169]. Au niveau des genres pratiqués, les artistes de cette génération et celles de la génération suivante (formée sous la Révolution) apparaissent beaucoup moins spécialisées que les exposantes des époques suivantes : la miniature par exemple est encore pratiquée par les mêmes artistes que la peinture d'histoire ou le portrait en grand format, d'où la

---

[167] Ce dessin figure dans le registre des œuvres présentées, mais pas dans le livret (cf. Oppenheimer, *Women Artists, op. cit.*). On sait qu'il n'y avait pas de jury au Salon de 1799, aussi peut-on imaginer soit que Brossard de Beaulieu ait donné son dessin trop tard pour qu'il soit imprimé, soit, tout simplement, qu'il ait été omis par le rédacteur du livret.

[168] Cf. Hyde, « Les femmes et les arts plastiques au temps de Marie-Antoinette », *art. cit.*, pp.79-80 et Châtelus, *Peindre à Paris au XVIIIe siècle, op. cit.*, p.52 *sqq.*

[169] Il s'agit d'une variable supplémentaire spécialement intégrée aux ACM des générations A et B (une telle variable n'aurait, en effet, aucun sens pour les générations suivantes). Ses modalités sont au nombre de trois : « École de David » (*i.e.* formation auprès de David lui-même ou de l'un de ses élèves), « École de Regnault » (*i.e.* formation auprès de Regnault ou de l'un de ses élèves) et « Autre école » (qui comprend les cas non renseignés).

position de la pratique de la miniature, sur l'ACM, du côté de la pratique de l'histoire, mais tirée vers le haut du graphique par la forte corrélation de cette modalité avec la formation auprès d'un maître femme consacrée : il se trouve effectivement que les miniaturistes (qui sont donc toutes également des portraitistes, des peintres de genre voire, occasionnellement, des peintres d'histoire) sont souvent élèves des deux académiciennes, Vigée-Lebrun et Labille-Guiard, à l'instar de Jeanne Dabos (1763-1842) et Gabrielle Capet (1761-1818) élèves de la seconde, ou de Victoire Lemoine (1754-1820) élève – putative – de la première[170], trois artistes qui se professionnalisent au cours des années 1780 et dont les noms figurent sur le graphique. En réalité, la miniature apparaît alors davantage comme un gagne-pain occasionnel que comme une véritable spécialité pour les exposantes de cette époque[171]. Preuve en est que les artistes s'y adonnent apparemment surtout durant les Salons révolutionnaires, c'est-à-dire alors que les conditions de vie des artistes sont extrêmement difficiles, et que la seule exposante à ne montrer *que* de la miniature est une artiste déclassée typique, contrainte de travailler pour vivre : J. Doucet de Surigny (1762-1823), née Glaesner. Pour cette fille d'horloger lyonnais, mariée à un banquier ruiné par la Révolution et emprisonné à trois reprises, qui se retrouve seule avec deux enfants en bas âge (le cadet est né en 1789), il est nécessaire de mettre à profit les leçons de dessin que son père lui avait fait donner dans sa jeunesse, et d'utiliser tous les espaces possibles pour se faire connaître. Dès lors, alors qu'on ne trouve aucune trace de cette artiste avant la Révolution, elle expose soudain ses miniatures à quasiment tous les Salons révolutionnaires, de 1791 à 1800, et apparaît même dans la liste des membres de la Commune générale des arts en 1793[172]. Après 1800, sa production semble se ralentir : elle expose une dernière fois en 1806, puis cesse apparemment toute activité artistique, alors que – peut-on supposer – son mari de retour, la

---

[170] Entre la fin des années 1770 et le début des années 1780, Victoire Lemoine a été élève chez Ménageot, était locataire, on l'a vu, dans la maison occupée par le couple Lebrun, rue de Cléry. On suppose donc qu'elle a au moins fréquenté Vigée-Lebrun, et il est plausible que, plus expérimentée (bien que plus jeune) qu'elle, l'académicienne ait pu l'aider et la conseiller. De cet échange, Lemoine aurait pu s'inspirer pour peindre son tableau, assez connu, *Un atelier d'artiste* (1796). **[Ill. 11]**

[171] Les exposants qui sont alors des miniaturistes professionnels dont le travail est réputé sont, pour cette génération, des hommes – en l'occurrence, ceux que l'on connaît comme les fondateurs de l'École de Nancy : Isabey (1767-1855) et Augustin (1759-1832). Il y avait également sans aucun doute des miniaturistes femmes à l'époque, mais elles ont apparemment choisi de rester à l'écart du Salon.

[172] Pour une miniature en buste sans les mains, Doucet de Surigny demande environ 150 francs en 1798. Par comparaison, à la même époque, Augustin réclame, pour la même chose, entre 200 et 300 francs (ses miniatures atteindront, sous l'Empire, alors que sa réputation sera à son apogée, le prix de 1200 francs, 1800 si les mains sont représentées). Cf. Oppenheimer, *French Portraits, op. cit.*, p. 11.

situation économique de sa famille s'améliore suffisamment pour qu'elle n'ait plus besoin d'exposer.

La Révolution, qui représente un « accident » majeur dans les trajectoires de nombreuses femmes des classes dominantes ayant bénéficié d'une éducation artistique sous l'Ancien Régime, a poussé, on l'a vu, plusieurs d'entre elles à se professionnaliser dès le début des années 1790 : la fréquence de cette situation de déclassement comme incitation à exposer au Salon est encore plus nette dans la génération formée à l'art, précisément, entre la fin des années 1780 et l'avènement de l'Empire. Or l'ACM produite pour la génération « B » met en avant deux phénomènes : le premier, c'est une élévation notable du niveau social moyen des plasticiennes formées durant la période révolutionnaire[173]. Le second, c'est que le taux de carrières longues dans cette génération est extrêmement important, puisque la moitié d'entre elles (47,5 % de la cohorte) restent actives dans le monde de l'art pendant plus de quinze ans[174]. Il semblerait donc que, entrées dans le monde de l'art dans une période troublée, elles y restent en fait bien au-delà. Les générations étudiées ici se caractérisent donc à la fois par une concentration d'artistes issues des classes dominantes et par une dispersion sociale extrême, dans la mesure où on y trouve également les exposantes aux origines les plus modestes. Inversement, on assiste, dans les périodes suivantes, à une baisse du niveau social moyen des plasticiennes en même temps qu'à la réduction du panel des classes sociales représentées.

Comment une fille de domestique
peut-elle devenir artiste ?
Trois cas d'ascension sociale par la peinture

Les artistes issues des milieux populaires sont rares dans le corpus et les trois exposants dont les parents ont les professions les plus humbles que nous ayons pu repérer sont Gabrielle Capet (1761-1818), dont le

[173] Dans cette génération, en effet, les filles d'artistes ou d'artisans (*i.e.* un peu moins de la moitié des exposantes de cette génération) côtoient quelques consœurs d'origine sociale modeste (environ 15 % de la population considérée), mais elles se retrouvent, pour la première fois, aux côtés d'artistes issues de la noblesse de robe ou d'épée, ou de la très grande bourgeoisie. Parmi les plus jeunes exposantes, on voit en effet arriver au Salon, dans les années 1790-1800, les filles du directeur des Salines du Roi, dernier ministre des Contributions publiques de Louis XVI (les sœurs Guillemine et Élisabeth Laville-Leroulx, épouses respectivement de l'avocat royaliste Benoist et du chirurgien Larrey), la fille du receveur général des domaines et des bois de la généralité de Lyon (Pauline Ducruet, épouse du miniaturiste Augustin), celle d'un riche planteur de Saint-Domingue (Louise Bouteiller), d'un juge (Julie Forestier), de l'ambassadeur d'un prince allemand (Constance Mayer), ou d'un grand propriétaire foncier de Normandie (Victoire-Adélaïde Bossey, qui épouse un médecin, Thomas Jouenne), etc.

[174] Pour comparaison, ce taux est de 68 % pour les exposantes de la génération « A » (qui, elles, ont commencé leur carrière *avant* l'ouverture du Salon) et de 34 % pour les exposantes toutes générations confondues.

père était domestique à Lyon[175], Julie Phlipault (1781-1834), dont l'oncle était portier à l'École des Beaux-Arts[176], et Isabelle Pinson (1769-1855), dont le père était valet de chambre. Il se trouve que ces trois peintres appartiennent aux générations formées avant et pendant la Révolution, ce qui montre qu'à cette époque, pour quelques jeunes filles des classes populaires, des opportunités ont manifestement pu exister pour leur permettre d'apprendre le dessin et la peinture, et de maîtriser suffisamment ces arts pour pouvoir en faire leur métier. Quelles ont été ces opportunités ? Par quels chemins ont pu passer ces femmes nées de parents à peine alphabétisés avant la Révolution pour devenir des portraitistes et des peintres d'histoire reconnues, exposantes régulières au Salon pendant près de vingt ans, sous l'Empire et la Restauration ?

Les premiers biographes de Capet se sont posé la question : pour l'un d'eux, Henri Bouchot, auteur d'un traité sur *La miniature française* en 1910, Capet aurait reçu une première formation à l'École de dessin de Lyon, puis on l'aurait envoyée à Paris (pour approfondir sa connaissance du dessin ? Pour travailler ?) chez une marraine, concierge dans une prison de la capitale qui, grâce à ses relations, l'aurait confiée à Labille-Guiard[177]. L'itinéraire de Phlipault est plus évident : son oncle, qui a, pendant plus de quarante ans, surveillé les concours des élèves de l'École des Beaux-Arts, était, si l'on en croit les courriers échangés à son propos entre sa nièce et l'administration en 1821, connu et apprécié des membres du collège professoral. On peut donc aisément supposer qu'il ait demandé, comme une faveur, à l'un d'eux – en l'occurrence Louis Hersent, dont l'épouse tient un atelier de jeunes filles – de prendre sa nièce en apprentissage.

Phlipault comme Capet ont ainsi été formées dans des ateliers tenues par des femmes. Qu'en est-il pour Isabelle Pinson qui fut, elle, élève de Vincent puis de Regnault ? Pinson est née Isabelle Proteau. Elle est la

---

[175] Gabrielle Capet est née le 6 septembre 1761 à Lyon, de Marie Blanc, femme d'Henry Capet, domestique. Le père est absent au baptême (sans doute à cause de sa profession), le parrain est concierge de la prison de l'Archevêché de Lyon, et la marraine, femme d'un domestique, illettrée, ne peut signer le registre. Cf. Comte Arnauld Doria *Gabrielle Capet,* Paris, Les Beaux-Arts Editions d'études et de documents, 1934, p.2. **[Ill. 2 et 8]**

[176] Pierre Alexandre Phlipault occupe les fonctions de concierge à l'École des Beaux-Arts depuis 1778 – un poste auquel il avait d'ailleurs succédé à son père, Michel Phlipault (*Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, op. cit.,* t. VIII, p.324). Sans que l'on sache pourquoi, il semblerait qu'il ait élevé Julie, qui vit avec sa famille dans son petit logement de fonction au Palais de l'Institut. Les revenus du foyer sont modestes, si l'on se fie à l'état d'insalubrité du logement familial (« la porte d'entrée est si près de la dernière marche de l'escalier qu'en sortant on court le risque de tomber et, par sa position en ligne directe avec l'ouverture de la seconde pièce où se trouve la cheminée, qui attire l'air sans cesse, elle occasionne dans l'intérieur un froid insupportable… » A.N., F[13] 1179, lettre de Julie Phlipault au directeur des travaux publics, 16 juillet 1821). Mais Julie y a cependant la jouissance de trois pièces pour travailler et recevoir ses élèves. En 1824, l'oncle de la peintre meurt, mais, grâce au soutien de l'architecte François Mazois, membre de la Commission des Bâtiments civils, Julie, qui se retrouve seule « pour faire vivre une parente infirme et des enfants adoptifs » obtient non seulement de pouvoir garder le logement au Palais de l'Institut, mais également d'y faire effectuer des travaux importants pour rendre l'appartement plus adapté à la pratique de son art (« L'obligation de placer deux de mes ateliers dans ce logement nécessitera quelques changements dans la distribution actuelle (…) dans presque toutes les chambres, les solives sont encore à découvert, ce qui produit une poussière sans cesse renouvelée et bien nuisible à la peinture… » *Ibid.,* lettre de Julie Phlipault, 24 janvier 1825 et rapport de Mazois, 10 mai 1825).

[177] Arnault Doria (*Une émule d'Adélaïde-Labille Guiard, op. cit.*, p.3) reprend cette version, tout en avouant n'avoir pu vérifier aucun des faits avancés par Bouchot.

fille de Fabien Proteau, valet de chambre du vicomte de Jaucourt et de Marie Bourdereau, elle-même femme de chambre attachée au service d'Isabelle de Jaucourt, la sœur du vicomte[178]. La peintre, née un an après le mariage, porte le même prénom que sa marraine, la patronne de sa mère, Isabelle de Jaucourt[179]. Or, à peine deux ans après sa naissance, Isabelle Proteau perd son père : sa marraine, qui ne s'est jamais mariée, la prend alors sous son aile et c'est probablement sous sa tutelle qu'elle reçoit une éducation à laquelle sa condition ne la destinait guère. Si elle a pratiqué la peinture, c'est, d'après Georges Boulinier, son biographe, grâce au sculpteur Jean-Antoine Houdon (1741-1828) mais aussi grâce à son mari[180]. En effet, à la fin des années 1770, Houdon devient un familier de l'hôtel des Jaucourt (il présente d'ailleurs deux bustes de membres de la famille Jaucourt à cette époque au Salon) et il est, depuis 1771, membre de l'Académie royale : il connaît donc et fréquente Vincent et Regnault qui y sont reçus respectivement en 1777 et en 1782. Comme sculpteur travaillant à la Cour, Houdon a également effectué une partie de sa carrière à Versailles : c'est probablement là qu'il s'est lié à André-Pierre Pinson (1746-1828), petit-fils et fils de chirurgien, chirurgien lui-même auprès de la compagnie des Cent-Suisses, à Versailles jusqu'en 1789. Houdon (auteur du célèbre *Écorché* qui reste un modèle pour les sculpteurs pendant plusieurs générations) et Pinson (célèbre pour ses « cires anatomiques ») partagent en effet la même passion pour l'anatomie. En 1792, quand Isabelle Proteau et André-Pierre Pinson (que 23 ans séparent) se marient, Houdon est le témoin de l'époux[181]. Deux ans plus tard, la Convention nomme Pinson assistant du chef des travaux anatomiques, Fragonard (le cousin du peintre), à l'École de Médecine de Paris. Les premières œuvres d'Isabelle Pinson datent de cette époque : la peintre travaille apparemment avec son mari pour l'École de médecine et réalise le portrait des professeurs qui y officient, tel Pierre Süe (1739-1816) qui donne alors les cours d'anatomie pour les artistes que l'on a déjà évoqués. Isabelle Pinson expose régulièrement au Salon à partir de 1796 des ouvrages éclectiques (comme la plupart de ses consœurs) : peintures de fleurs ou d'histoire en grand format, portraits et scènes de genre. Elle cesse d'exposer en 1812, probablement en raison de son installation dans la propriété que le couple a achetée l'année précédente dans le village de Saint-Germain-lès-Corbeil, où tous les deux finissent leur vie[182].

Hormis pour un tout petit nombre d'entre elles dont les parcours sont un peu mieux documentés que pour les autres, on ne sait si les plasticiennes de cette génération qui ne sont pas des héritières ont fait de leur pratique des beaux-arts une véritable carrière par nécessité ou par choix. Peut-on dire qu'elles sont devenues artistes (et, surtout, le sont *restées*) en raison de la relative prise de distance par rapport aux normes de genre les plus strictes, caractéristique des dernières décennies du XVIIIe siècle – c'est-à-dire à l'époque de leur enfance et de leur socialisation ? En effet, dans ce contexte particulier de « relâchement »

---

[178] Les époux Proteau étaient probablement illettrés, dans la mesure où leur contrat de mariage est signé par leurs employeurs respectifs (A.N., Minutier central, ET/I/529, notaire Delarue, 10 février 1768). Voir aussi l'inventaire après décès de Fabien Proteau (A.N., Minutier central, ET/I/543, notaire Delarue, 19 juin 1771)

[179] Cf. le testament d'Isabelle de Jaucourt : A.N., Minutier central, ET/I/593, notaire Delarue, 19 mars 1783.

[180] Notons au passage que la situation du sculpteur est assez comparable à celle de Julie Phlipault, en ce que Houdon était le fils du concierge de l'École royale des élèves protégés.

[181] A. N., Minutier central, ET/CXXI/546, notaire Gilbert de Lisle, 17 juillet 1792.

[182] Cf. le testament d'Isabelle Pinson : Archives départementales de l'Essonne, Chamarande, 2E 20/139, notaire Jacques Etienne Plou, 23 novembre 1855. Elle y demande que soit gravée sur sa tombe l'épitaphe suivante : « Isabelle Proteau, veuve de A.P. Pinson, anatomiste, Parfaitement aimée d'un mari vertueux, sa constante pensée fut de le rendre heureux. Depuis elle honora sa mémoire chérie. Priez pour elle. » (cf. Georges Boulinier « Notes biographiques sur le peintre Isabelle Pinson (1769-1855) » *Dix-huitième siècle*, 36, 2004, p.249-254 et Michel Lemire *et al.* « Un anatomiste sculpteur sur cire à l'époque révolutionnaire : André-Pierre Pinson (1746-1828) », in *Scientifiques et sociétés pendant la Révolution et l'Empire,* Paris, Ed. du CTHS, 1990, pp.325-338)

en matière de comportements sexués (et sexuels - [cf. encadré ci-dessous) que les Françaises (en particulier les Parisiennes) expérimentent alors, il a sans nul doute été plus aisé qu'à d'autres époques, pour ces femmes – qui ont bénéficié d'une éducation, notamment artistique, du plus haut niveau – de se professionnaliser dans un monde de l'art qu'elles connaissaient déjà bien, c'est-à-dire à la fois d'y obtenir la reconnaissance de leurs pairs et d'assurer leur indépendance économique. Ou alors – autre hypothèse – doit-on voir dans l'investissement de ces femmes une simple conséquence de la « mode » de la peinture (notamment d'histoire) dans les classes dominantes, mode dont nous avons retracé la genèse plus haut et qui perdure jusque sous l'Empire en créant un contexte globalement favorable à l'investissement des femmes dans les beaux-arts ? Dans cette perspective, on pourrait ainsi parler d'une sorte d'« effet d'entraînement » générationnel, favorisé à la fois par les opportunités pédagogiques de cette époque (cours d'anatomie, etc.) et, symboliquement, par le modèle offert par les académiciennes et les artistes consacrées de la génération précédente[183]. Sans doute tous ces facteurs ont-ils joué, à un degré plus ou moins important, selon les parcours et les origines sociales de chacune des artistes.

Les exposantes de la Révolution :
une moindre adhésion aux normes de genre
que leurs consœurs des périodes postérieures ?

Les artistes femmes des générations nées dans les dernières années de l'Ancien Régime et pendant la Révolution, concentrent des comportements que l'on pourrait dire « transgressifs », en matière de rapports sociaux de sexe[184]. Les artistes de ces deux générations sont par exemple, bien plus souvent que les autres,

[183] Ces artistes, en particulier Vigée-Lebrun qui reste une figure du monde de l'art parisien jusqu'au début de la monarchie de Juillet grâce à la publication de ses mémoires à partir de 1833, demeurent apparemment des modèles de « réussite » y compris pour les dernières générations de plasticiennes de notre corpus. Le père de Rosa Bonheur évoque ainsi l'exemple de Vigée-Lebrun et incite sa fille à « surpasser » l'académicienne (Van Slyke, *Rosa Bonheur, op. cit.,* p.112).

[184] Du moins, il serait plus exact d'écrire que c'est dans ces générations que les conduites de ce type sont les plus visibles : peut-être le taux de naissances ou d'unions illégitimes se maintient-il à un niveau élevé pour les générations suivantes de plasticiennes, nous n'en avons cependant, aujourd'hui, plus de traces. Toutefois, le comportement des artistes ou de leurs mères, pour ces générations en particulier, semble en fait relativement conforme à ce que les démographes ont pu constater pour la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècles. En effet, dans les grandes villes, en raison des migrations de travail qui amènent des populations jeunes, souvent masculines, d'une relative prise de distance par rapport aux préceptes religieux en matière de vie privée et du modèle des classes privilégiées où règne une certaine liberté de mœurs, on note une véritable explosion des naissances illégitimes (cf. E. Belmas et R. Muchembled *Le XVIIIe siècle 1715-1815,* vol.2, Bréal, 1994, p.61 et J. Depauw « Amour illégitime et société à Nantes au XVIIIe siècle », *Annales ESC,* XXVII, 1972, p.1179). Pour Paris, où les couples en concubinage et les enfants naturels sont environ deux fois plus nombreux que dans les grandes villes de province, Y. Blavo estime à 15 % le taux de naissances hors mariage dans la décennie 1750-59 ; celui-ci reste ensuite à peu près stable jusqu'à la Révolution, et s'élève à un peu plus de 20 % en 1790-99, jusqu'à dépasser les 30 % dans les premières décennies du

concernées par les enfants illégitimes – qu'elles soient elles-mêmes issues ou en état d'unions illégitimes. On connaît ainsi avec certitude les trajectoires de quatre exposantes, toutes filles naturelles, nées de relations adultérines entre un aristocrate (de lignée plus ou moins prestigieuse) et une femme de condition inférieure et mariée. Notons en outre que ces quatre naissances illégitimes ont été reconnues, après un délai plus ou moins long, par leur père biologique[185]. Il s'agit de quatre portraitistes et peintres d'histoire, exposantes au Salon au tournant du XIXe siècle et ayant atteint chacune une certaine forme de consécration : Adèle Romany de Romance (1769-1846), Constance Mayer (1775-1821), Henriette Lorimier (1776-1854) et Elizabeth Harvey (1787-1858). Notons enfin que sur ces quatre artistes, deux seulement se sont mariées, Romance et Harvey, mais ce mariage ne fut durable que pour la seconde. Harvey est née de la relation entre un *Lord* et une femme mariée, déjà mère d'une fille. On ignore la profession de la mère d'Elizabeth, Mrs Harvey, ou de son mari. Toujours est-il qu'elle avait alors suffisamment d'argent pour partir seule avec ses deux filles, en Italie d'abord, où Elizabeth et sa demi-sœur Henrietta Harvey ont effectué une partie de leur formation à la peinture, puis à Paris, où les trois femmes s'installent en 1802 au plus tard, puisque c'est cette année-là que Harvey fait ses débuts au Salon.

Comme on l'a déjà évoqué, Mayer, fille d'une commerçante mariée et de l'ambassadeur d'un prince allemand, est restée célibataire, mais ses biographes continuent à débattre sur la nature exacte des relations qu'elle a entretenu avec le peintre Pierre-Paul Prud'hon : simple amitié ? Amour platonique ? Concubinage choisi, ou contraint du fait du mariage toujours valide de Prud'hon ? Il est évidemment impossible de le savoir. Ce dont on est sûr, en revanche, c'est de la profondeur de l'attachement qui les liait, ce dont de multiples faits témoignent[186]. Lorimier est également restée célibataire, mais contrairement à Mayer, c'est très ouvertement qu'elle vit en concubinage avec François Pouqueville (1770-1838), de 1817 (probablement) à la mort de celui-ci. Lorsque le couple s'installe ensemble, Lorimier a 41 ans et une réputation solidement ancrée dans le monde de l'art, tandis que Pouqueville, un ancien prêtre, membre de l'expédition d'Égypte, prisonnier trois ans du sultan ottoman en Turquie, homme de lettres philhellène, à la fois médecin, diplomate et archéologue, est au cœur du Paris mondain de la Restauration[187]. **[Ill. 89]**

La dernière des quatre filles naturelles identifiées dans le corpus des exposantes de ces deux générations est une élève de Regnault, comme Lorimier, Adèle Romany de Romance qui est en fait née Marie-Jeanne Mercier. Elle est en effet la fille d'une commerçante, Jeanne-Marie Bernadine Mercier, et d'un capitaine de la garde, le marquis Godefroid de Romance-Mesmon, qui a 34 ans à la naissance de sa fille, en 1769. La paternité est régularisée en 1778, mais le marquis de Romance n'en épouse pas pour autant la mère de la peintre. Marie-Jeanne Mercier toutefois, que l'on appelle « Adèle », prend alors le patronyme « de

---

XIXe siècle (Y. Blayo « La proportion de naissances illégitimes en France de 1740 à 1829 », *Population,* 1975, vol.30, pp.65-70).

[185] Harvey n'a pas été officiellement reconnue par son père biologique, toutefois elle a été déclarée, à sa naissance, Elizabeth *Norton,* du nom de son père, William Norton, second Lord Grantley. Probablement pour des raisons pratiques cependant, elle a préféré se faire appeler « Harvey », du nom de sa mère et de sa demi-sœur. Toutefois, la présence de son père biologique lors du mariage de la peintre avec le colonel-baron Étienne-Babolin Randon de Pully, en 1818 (elle a 31 ans), laisse penser qu'elle a maintenu avec lui des relations amicales. Cf. H. Naef, « Henrietta Harvey and Elizabeth Norton : Two English Artists », *The Burlington Magazine*, février 1971, pp. 79-89.

[186] Voir sa biographie *supra*, pp. 473-476.

[187] Pouqueville fait de Lorimier son héritière et quand elle meurt en 1854, à 78 ans, ses possessions sont estimées à près de 130 000 francs (Cf. son inventaire après décès : A.N., Minutier central, 21 avril 1854, Etude de maître Mestayer, LII / 925 – voir aussi : Archives de Paris, D.Q 8 1686). Elle lègue sa harpe et ses livres de musique à l'épouse du docteur Saint-Yves, son matériel de peinture, des études de sa main et des livres sur l'art au peintre Charles-Camille Chazal (dont la tante par alliance est Flora Tristan). Lorimier possédait une bibliothèque impressionnante, constituée de plus de 7000 ouvrages et elle menait apparemment grand train (A. Pougetoux a pu ainsi constater « qu'elle avait de nombreux créanciers, dont certains pour des sommes considérables », in « Un autoportrait d'Henriette Lorimier », *Bulletin des Musées de Dijon,* n°1, 1995, p.48).

Romance » qu'elle garde durant l'essentiel de sa carrière. Elle reçoit une éducation de qualité, puis est placée dans l'atelier de Regnault – toutefois, cet atelier n'ouvrant qu'en 1787, la jeune Romance a probablement reçu une première formation artistique, et son premier maître de dessin était peut-être le miniaturiste François Romany (né ca.1756), qui épousa Adèle en 1790, soit deux ans après la naissance de leur fille, Aglaë Aimée[188]. Sur le certificat de naissance, les parents sont dits mariés et résidant au Louvre, ce qui est doublement faux puisqu'Adèle, qui a 19 ans, vit avec sa fille chez ses parents et que, même mariés, Adèle et François Romany n'ont probablement jamais habité ensemble[189]. Il n'est donc guère étonnant de voir que, dès que la loi le permet, en 1793, le couple divorce officiellement[190]. C'est d'ailleurs en cette même année qu'Adèle de Romance fait ses débuts au Salon, comme portraitiste. Sa carrière d'exposante est une des plus longues qui soit, puisqu'elle figure à *tous* les Salons (sauf un, en 1827) jusque sous la monarchie de Juillet.

Une fois sa carrière d'artiste officiellement lancée, elle s'installe dans le nouveau quartier huppé de la Chaussée d'Antin, où elle achète la maison de Mme Talma en 1796 et loue des « garnis »[191]. Elle l'hypothèque pour financer divers prêts contractés par ailleurs, et spécule sur les assignats, en en vendant pour 30 000 livres deux jours avant la chute de Robespierre[192]. Toutes ces opérations, ainsi qu'une succession de commandes de portraits dans les années 1790 laissent penser qu'Adèle de Romance vit confortablement et, quoique seule, assure sans difficulté l'entretien de sa mère, qui vient habiter avec elle, et de ses enfants. En effet, après Aglaë Aimée, la fille de François Romany, Adèle de Romance a eu deux autres enfants illégitimes, de deux pères différents : d'abord, Louise-Lucie Cosnefroy de Saint-Ange, née

---

[188] Le premier biographe du couple, Carlo Jeannerat, fait cette hypothèse en 1923 (« L'auteur du portrait de Vestris II, Adèle de Romance et son mari, le miniaturiste François-Antoine Romany », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français,* 1e fascicule, 1923, pp.52-63). Il se fie à la correspondance abondante entretenue par Romany tout au long de sa carrière. Voici ce qu'il écrit au peintre Wertmüller, le 1e janvier 1791, à propos de sa jeune épouse : « Son père est un marquis de Romance, ancien capitaine des gardes, lequel a eu cette fille d'une dame mariée ; elle a été légitimée et reconnue par lettre du Roi, ce dont je me soucie fort peu. Je n'ai jamais été bien avec ses parents, et depuis peu de jours je suis tout à fait brouillé » (lettre citée par Jeannerat, « L'auteur du portrait de Vestris », *art. cit.,* p. 57). Les mauvaises relations du miniaturiste avec les parents de son épouse tiendraient peut-être à ce que Romany a été contraint d'épouser Adèle (ce qui aurait donc pris deux ans) après l'avoir mise enceinte. La forte disparité de classe sociale entre le deux époux tendrait à confirmer cette hypothèse d'un mariage « de réparation » : Romany est alors un peintre peu réputé et l'on possède plusieurs lettres de sa main où il décrit ses conditions de vie difficiles et la rareté de ses clients. Dans cette situation, on peut donc aisément imaginer qu'il ait donné des cours de dessin pour obtenir une rémunération régulière. Adèle, de son côté, apporte une dot tout à fait conséquente de 40 000 livres, sans compter d'autres revenus en rente viagère, ce qui témoigne de l'importance des revenus de sa famille.

[189] Cf. le certificat de naissance d'Aglaë Aimée Romany : Archives de Paris, V.2E 672. Si notre hypothèse d'une grossesse accidentelle liée à une relation illégitime entre un maître de dessin et son élève est exacte, la déclaration d'une résidence commune *au Louvre* pour ces deux parents apparaît comme une authentique marque d'ironie. Selon Jeannerat, Adèle continue d'habiter avec ses parents, rue de Provence, tandis que François Romany garde son logement au cul-de-sac Dauphin (paroisse Saint-Roch) puis, quelques mois après le mariage, part à Lyon pour un séjour d'au moins un an (Jeannerat « L'auteur du portrait de Vestris », *art. cit.,* pp.57-58).

[190] Archives de Paris, V.10E 11 (divorce le 15 juillet 1793).

[191] Jeannerat, « L'auteur du portrait de Vestris », *art. cit.,* p.62. Talma est alors le comédien le plus consacré de la Comédie Française. Cet achat expliquerait peut-être les nombreux liens avec le monde du théâtre que développe manifestement Adèle de Romance ainsi que les multiples portraits d'acteurs qu'elle exécute dans cette période.

[192] A.N., Minutier central, ET VI, 887, 894, 895, 910 et 913.

en juillet 1797, et Edmond-Jules Féline, né en mars 1806[193]. Devenue comédienne, Louise-Lucie est elle-même mère de plusieurs enfants naturels, dont une fille qu'elle confie à Adèle de Romance[194]. La « lignée » Mercier-Romance, avec ses trois générations de filles naturelles est un exemple frappant de cette « transmission des comportements » identifiée par Danièle Rebaudo à partir des résultats de l'enquête des « 3000 familles »[195]. **[Ill. 87]**

Bien sûr, ces quatre cas ne sont probablement pas les seuls et il est plausible que d'autres artistes du corpus aient été des enfants naturelles. Mais s'il est difficile de connaître l'ascendance d'une exposante, il l'est encore plus de savoir si une artiste a eu, ou non, des enfants, et dans le cas où elle a été mère, si elle était mariée au moment de la naissance[196]. C'est la raison pour laquelle on n'a pu recenser seulement deux cas de naissances hors mariage, et là encore, il s'agit de deux artistes de la génération formée pendant la Révolution : il s'agit de la peintre sur porcelaine Victoire Jaquotot, dont nous avons déjà parlé, et de la portraitiste Lucile Franque (1780-1803). La première, mariée à son premier maître, Étienne-Charles Leguay en 1794, divorce en 1801. **[Ill. 22]** Son premier enfant naît cependant en 1803 (Jaquotot a 31 ans) et porte le nom de Comayras, du nom de Jean Bonaventure Comairas, un jeune architecte de dix ans son cadet, avec qui la peintre a entretenu une relation dont on ignore la durée[197]. On sait peu de choses sur Lucile Franque (née Lucile Messageot) à cause de sa très courte carrière et de sa mort prématurée. Fille d'un militaire franc-comtois, elle se révèle rapidement aussi douée pour la poésie que pour le dessin. Sa famille l'envoie à Paris, probablement vers 1798, pour étudier la peinture chez Guérin ou, plus sûrement, chez David. En 1799, elle est enceinte de Jean-Pierre Franque (1774-1860), lui aussi élève de David, lorsqu'elle présente une toile au Salon pour la première fois. Elle accouche d'une fille en septembre, Isis[198]. A ce moment, les deux jeunes parents sont impliqués dans le groupe dit des « Méditateurs » ou des « Barbus » rassemblant des peintres et des poètes, tous très jeunes, convaincus de la nécessité de revenir aux « sources de l'art » et considérés par leurs contemporains comme des excentriques, en raison de leur apparence et de leur mode de vie marginal[199]. Pour George Levitine, qui suit en cela Charles Nodier, les

---

[193] Archives de Paris, V.2E 880 et V.2E 1200. D'après Jeannerat, un quatrième enfant, mort en bas âge, serait né entre Louise-Lucie et Edmond-Jules.

[194] On sait, par son testament, qu'Adèle de Romance s'engage à assurer les frais de la formation musicale de sa petite-fille afin de permettre son indépendance (cf. A.N. Minutier Central, ET XIII, 729). La peintre meurt en 1846 : à ce moment, ses biens sont évalués à plus de 8000 francs (Cf. Archives Paris, V.2E 12676 et D.Q 7 3492, n°1032).

[195] Danièle Rebaudo « Filles mères et enfants naturels : vingt-cinq ans après, que sont-ils devenus ? » in Dupâquier et Kessler (dir.) *La Société française au XIXe siècle,* Arthème Fayard, 1992, pp.430-432.

[196] On ne sait avec certitude que pour 92 exposantes (soit environ 8 % du corpus) si elles ont eu des enfants ou pas.

[197] Ce fils devient peintre : Philippe Comairas (1803-1875), a été élève d'Ingres, second Prix de Rome en 1833, médaillé dans la section « peinture d'histoire » en 1838, ami de Paul Huet et de Camille Corot qui le convertissent finalement à la pratique du paysage à la fin des années 1840.

[198] La fille de Lucile Messageot et Jean-Pierre Franque, élevée par sa famille maternelle, est morte en 1870, après avoir épousé le demi-frère par alliance de sa mère, Louis-Maximin Charve.

[199] Voici comme Etienne Delécluze (*David, son école et son temps, op. cit.,* p.422 *sqq.*), leur contemporain à l'atelier de David, décrit les « Barbus » : « Sans parler encore des principes singuliers d'après lesquels ils entendaient exercer l'art de la peinture, il fut convenu entre eux que, pour se garantir plus sûrement de toutes les habitudes maniérées et grimacières de la société contemporaine, ils prendraient des costumes grecs (…). Ils firent tailler leurs habits sur le patron de ceux qui couvrent les figures représentées sur les vases siciliens, réputés les plus antiques de tous et ils laissèrent croître leurs cheveux et leurs barbes. (…) il y a sans doute à Paris encore des personnes qui se souviennent avoir vu,vers 1799, se promener dans les rues deux jeunes gens portant leur barbe, dont l'un était vêtu en Agamemnon et l'autre en Pâris, avec l'habit phrygien. (…) [Le premier – Maurice Quaï] venait assez souvent chez moi, au grand étonnement du portier de la maison et de mes voisins. (…) Ce fut lorsqu'il se déclara chef de secte et

« meneurs » du groupe sont indéniablement Maurice Quaï, également élève de David, et Lucile Messageot, deux personnages au charisme apparemment indéniable[200]. Pour des raisons que l'on ignore (pression parentale du côté des Messageot ?) Jean-Pierre Franque épouse Lucile en 1802, plus de deux ans après la naissance de leur fille, et un an avant la mort de la peintre, atteinte – pour reprendre les termes de l'époque – de « consomption » (comme Quaï qui meurt des mêmes causes, la même année).
Ainsi, les artistes qui entrent dans le monde de l'art un peu avant et pendant la Révolution semblent indéniablement bénéficier d'un climat plus permissif, que leurs collègues formées plus tard. Il est évidemment peu probable que les comportements « hors norme » en matière de mœurs aient cessé brusquement sous la Restauration parmi les artistes comme parmi les Parisiennes. Toutefois, les enquêtes démographiques montrent notamment que, au cours du XIXe siècle, la condition de « fille-mère » par exemple, de plus en plus stigmatisée, semble plus clairement se limiter aux classes populaires : sans doute les familles plus privilégiées ont-elles toujours le moyen de dissimuler les grossesses accidentelles hors mariage, soit par des abandons discrets, soit par des mariages d'agrément. Le milieu des artistes n'échappe pas à cette règle même si, dans certains cas (notamment dans les classes dominantes), une certaine tolérance semble régner en matière de relations adultérines[201]. En revanche, pour la plupart des exposantes, on voit apparaître des sanctions sociales et morales dans les cas de comportements jugés moralement répréhensibles. On reviendra un peu plus loin sur les manifestations de la stigmatisation, par leurs propres consœurs, des artistes femmes soupçonnées d'être de « petite vertu ». Mais on peut également évoquer le cas de la portraitiste Louise Rang (1805-1884), mariée en 1827 à un officier de la Marine, régulièrement absent. La biographe de la peintre note, non sans une certaine candeur, que Louise Rang accouche de son deuxième enfant en mars 1842, soit huit mois après le retour de son mari, sans faire le rapprochement avec la séparation judiciaire qu'il impose à son épouse quelques mois plus tard[202].

---

qu'il abandonna l'atelier de David, que ses idées, fort exagérées déjà, s'embrouillèrent et le conduisirent peu à peu à un état d'extase et d'enthousiasme permanent, qui tenait, je crois, de la folie. »

[200] Cf. G Levitine *The Dawn of Bohemianism, op. cit.*, pp.47-48. L'écrivain Charles Nodier, futur « père » du romantisme sous la Restauration dans son salon de l'Arsenal, fait partie de ce groupe et serait tombé amoureux de Lucile qu'il rencontre en 1802. Il publie l'année suivant la mort de la peintre, une « Ode à Lucile Franque » sous le pseudonyme « Unzer ». (Cf. A.-M. Roux « Naissance, chiffres et lettres ou Biographie, fiction et écriture chez Charles Nodier », in *Charles Nodier: colloque du deuxième centenaire*, Besançon, Presses Universitaires de Franche Comté, 1981, pp.57-70 et Charles Nodier *Correspondance de jeunesse,* vol. 2, Genève, Droz, 1995, notamment pp. 27-28). Notons au passage que Lucile Franque est la seule artiste femme de notre corpus, avec Jaquotot et Mirbel, à avoir une notice dans la *Biographie universelle* de Louis Michaud, ce qui est d'autant plus remarquable qu'elle est morte à 23 ans, sans avoir produit d'œuvres – picturales ou littéraires – particulièrement marquantes.

[201] On connaît ainsi les aventures qu'Eugène Delacroix a successivement eues avec deux peintres mariées, Eugénie Dalton, à la fin des années 1820, et Élisabeth Boulanger, dix ans plus tard. Toutes deux figurent dans notre corpus. Sur Dalton, cf. C. Bernard « Une liaison orageuse » *Nouvelles littéraires,* 9 mai 1963, 8 et Lee Johnson, ed. *Eugène Delacroix, further correspondance 1817-1863,* Oxford, Clarendon Press, 1991, pp. 29 *sqq.* ; sur Boulanger, cf. F. A. Trapp « A Mistress and a Master : Mme Cavé and Delacroix », *Art Journal,* 27-1, 1967, pp.40-60. **[Ill. 83]**

[202] Françoise Legré-Zaidline *Emois romantiques à La Rochelle ou Les passions de Louise la portraitiste et de Sander le marin,* Le Croît vif, Paris, 2006 , pp.174-175. L'hypothèse d'un enfant adultérin, totalement rejetée par F. Legré-Zaidline, nous semble pourtant extrêmement plausible, en particulier dans la logique de « transmission des comportements » évoquée plus haut. En effet, non seulement Louise Rang est, semble-t-il, elle-même une enfant naturelle (la fille d'un comédien) élevée par ses grands-parents, mais, de plus, son deuxième mari, Théophile Babut, un banquier protestant de La Rochelle (qu'elle épouse en 1845) est lui-même père d'une enfant née hors mariage en 1839. L'enquête des « 3000 familles » montre bien à quel point il est difficile, à cette époque, pour un·e enfant illégitime de trouver à se marier. Dans cette perspective, on comprend pourquoi pour Théophile Babut comme pour Louise Rang qui cumule

En plus d'un climat social apparemment plus favorable à l'exercice professionnel, par les femmes, non seulement de l'art, mais en outre des genres les plus prestigieux, les exposantes des cohortes « A » et « B » bénéficient de la sélectivité de fait des premiers Salons – sélectivité qui n'est pas due à la sévérité d'un jury, mais tout simplement à sa fréquence moindre. L'instabilité politique qui caractérise la France jusqu'en 1804 rend en effet la tenue du Salon incertaine et irrégulière, à la merci d'une nouvelle réforme qui en modifierait le fonctionnement ou le supprimeraient. Par conséquent, les artistes, hommes ou femmes, ne peuvent compter uniquement sur l'exposition pour se faire connaître et les façons de faire carrière ; dès lors les modes de construction de la réputation caractéristiques de l'Ancien Régime tendent donc à se maintenir. Ainsi, les artistes formées pendant la période révolutionnaire semblent adapter les pratiques caractéristiques de leurs aîné·e·s à la « nouvelle donne » du monde de l'art et, tout en gardant quelques habitudes héritées de l'Ancien Régime (importance des petites annonces dans la presse et des expositions individuelles, des réseaux d'interconnaissance, etc.), elles recourent beaucoup plus systématiquement que leurs prédécesseures à l'espace du Salon : on le constate à leur nombre élevé (N=143) et à la plus grande diversité des pratiques représentées au Salon.

Si les paysagistes restent peu nombreuses[203], la peinture sur porcelaine apparaît notamment avec celle qui en seront bientôt les représentantes les plus réputées : Marie-Adélaïde Ducluzeau (1787-1849) et, surtout, Victoire Jaquotot (1772-1855). Leur consécration est telle qu'aucun peintre sur porcelaine homme, en dehors peut-être de Moïse Jacobber (1786-1853)[204], n'a été en mesure de rivaliser avec elles au cours de la période qui nous intéresse. En outre, même si les élèves de Jaquotot sont plus nombreuses encore dans la génération suivante, on constate déjà la présence des premières d'entre elles dans le coin inférieur gauche du graphique de l'ACM, à proximité du point figurant les artistes formées par des maîtres femmes consacrées. Il faut dire, en effet, que ces maîtres femmes, dont les élèves contribuaient à polariser la représentation de l'ACM pour la génération « A », ne sont plus du tout les mêmes pour cette génération : durant la Révolution, Vigée-Lebrun ne réside plus en France tandis que Labille-Guiard, qui se fait discrète après 1792,

---

les stigmates (fille naturelle et mère divorcée), le marché matrimonial est effectivement restreint aux personnes qui se trouvent plus ou moins dans la même situation.

[203] Ce genre plus « décoratif », en effet, n'est guère à la mode en une période où ni l'État, ni les particuliers n'ont les moyens d'acheter ou de commander de telles toiles. C'est donc, dans cette génération, plutôt dans le domaine de la gravure que l'on trouve les exposantes de paysages, comme Ursula Magdalena Reinheimer (1777-1845) ou Sophie Janinet (née ca.1775).

[204] D. Bakhuÿs et A. Collange, *Moïse Jacobber, Œuvres provenant du don de Cornelia Marjolin Scheffer, 1897 Cabinet des dessins, Cahiers N° 9*, Rouen, musée des Beaux-arts, 2007.

ne prend manifestement plus de nouvelles élèves. Par conséquent, ce ne sont plus les ateliers des académiciennes mais celui de Jaquotot que représente la modalité « Maître femme consacrée » dans l'ACM de la génération « B » (d'où sa proximité au point figurant la peinture sur porcelaine) [205]. Au niveau des genres pratiqués, toutefois, la principale caractéristique de cette génération est l'essor considérable de la peinture d'histoire : une exposante sur trois montre, en effet, au moins une fois du « grand genre » et, plus remarquable encore, elles sont près d'une sur cinq à présenter une oeuvre d'histoire *antique*. Dans cette proportion (que plus aucune génération n'atteindra par la suite), il faut évidemment voir le double effet de la « vogue » des cours d'anatomie, dont nous avons parlé plus haut, et de l'ouverture des ateliers néoclassiques aux jeunes femmes au tournant du XIXe siècle[206]. On voit, en outre, sur le graphique de l'ACM que, les artistes issues de l'École de Regnault, plus nombreuses parmi les médaillées, dament désormais le pion, en termes de reconnaissance, à leurs collègues, élèves de David ou de ses propres élèves. Si ces deux Écoles, *de facto* rivales en raison du grand prestige pour les femmes de leur offre pédagogique, en peinture d'histoire, d'autres sections féminines d'ateliers dans le même domaine s'ouvrent pendant la Révolution, tels ceux de Paulin Guérin ou de Guillaume Guillon-Lethière, qui recruteront surtout leurs élèves dans la génération suivante, profitant notamment de la fermeture de l'atelier de David après l'exil du maître en 1815.

Les deux premières générations de plasticiennes à occuper les cimaises du Salon présentent trois caractéristiques essentielles et profondément corrélées : entrées au Salon dans une période

---

[205] Les premières élèves de Jaquotot deviennent les principales peintres sur porcelaine de la Manufacture de Sèvres sous la Restauration. Par exemple, Sophie Charrin (1782-1855), qui est aussi élève de Leguay (le premier mari de Jaquotot), expose au Salon de 1806 à 1817, puis entre comme peintre de la Manufacture de Sèvres où elle est encore en 1831 si l'on en croit le dictionnaire de Charles Gabet. De même pour Sophie Debon (1787-1838), née Bompart, qui entre à Sèvres en 1816 et expose au Salon jusqu'en 1833. Son fils, Hippolyte François Debon (né en 1807) devenu peintre, figure sur les registres de l'École des Beaux-Arts en 1825 comme élève de Gros et Abel de Pujol.

[206] Il faut peut-être également y voir un lien avec le fait que c'est dans cette génération que le plus d'artistes ont pu faire le voyage à Rome, soit qu'elles aient connu l'exil pendant la Révolution (telle Vigée-Lebrun), soit qu'elles aient bénéficié d'opportunités caractéristiques de cette époque et qui ne se représenteront plus pour leurs consœurs. A la Villa Médicis, par exemple, se succèdent deux plasticiennes, protégées à chaque fois par le directeur lui-même : Anna Bansi (1777-1863) et Hortense Haudebourt-Lescot (1784-1845), qui résident chacune plusieurs mois sur place (et ce contre le règlement en vigueur à l'Académie de France à Rome), grâce à, respectivement, Suvée et Lethière (mentionnées plus haut). On a évoqué plus haut les exemples des sœurs Harvey, qui voyagent dans toute l'Italie, ce dont la majorité des peintres de leur génération rêvent sans pouvoir y parvenir. Jaquotot a également pu se rendre en Italie en 1839, au cours d'un séjour partiellement financé par l'État, afin de copier d'après les œuvres conservées à Rome.

d'incertitude pour le monde de l'art et de difficultés économiques pour les artistes, ces exposantes ont, bien plus que leurs consœurs des périodes postérieures, des carrières longues et reconnues, des origines sociales globalement privilégiées et une pratique de la peinture d'histoire particulièrement développée, et ce au détriment des genres « mineurs » dans lesquels très peu d'entre elles se spécialisent[207]. Autrement dit, les plasticiennes qui se professionnalisent au plus tard dans les premières années du XIXe siècle (qui constituent environ 15 % du corpus), présentent des parcours extrêmement semblables à ceux de leurs collègues masculins[208]. C'est donc l'étude des générations suivantes qui peut nous permettre de voir comment et pourquoi l'augmentation global du nombre d'exposantes s'accompagne d'une sexuation progressive des parcours.

III – 2. La generation intermediaire : renouvellement de la peinture d'histoire et essor des genres « mineurs »

Comme sur les graphiques précédents, l'ACM traitant des 222 exposantes de la génération « C » mêle la représentation de l'espace des pratiques et celle de l'espace des positions, seule une sélection d'une trentaine de noms d'artistes figurant sur le graphique. Les axes choisis pour le graphique sont les deux premiers, qui représentent 31 % de la variance expliquée, la qualité de la

---

[207] La forte proportion d'artistes reconnues dans ces générations peut être constatée dans la position de la modalité « mentionnée dans le Bénézit » que l'on retrouve à l'intersection des deux axes dans l'ACM pour la génération « A ». La modalité n'est effectivement nullement significative dans la mesure où plus de 95 % des exposantes formées sous l'Ancien Régime figurent dans le Bénézit. (Pour comparaison, ce n'est le cas que de 40 % des exposantes de la dernière génération du corpus par exemple.) De même, dans l'ACM de la génération « B », le voisinage entre les points « Pas de mention dans le Bénézit » et la modalité « Carrière courte » signale une très forte et très probable corrélation.

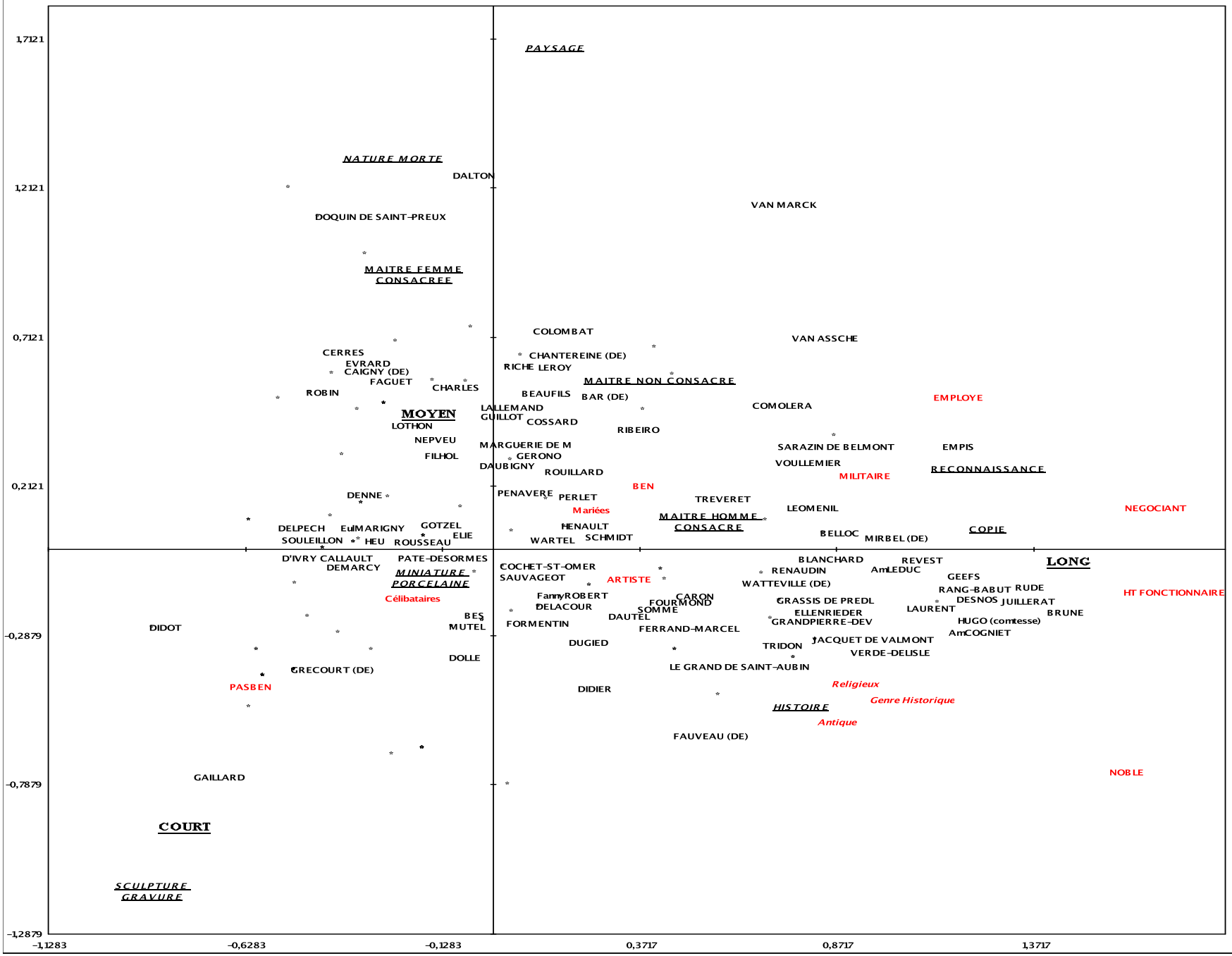
[208] Nous nous fions, pour cette affirmation sur les études fondées sur un matériau essentiellement qualitatif et consacrées au monde de l'art autour de la Révolution (entre autres : Bordes et Michel, *Aux armes et aux arts, op. cit.*). Toutefois, en l'absence d'études statistiques précises consacrées aux artistes hommes de ces générations, il nous est malheureusement impossible d'affirmer avec certitude s'ils sont ou non, dans les mêmes proportions que les femmes, issus des classes dominantes. Les travaux cités ici nous permettent seulement de faire l'hypothèse que les exposants au Salon sont alors bien plus souvent que les femmes, originaires de familles d'artisans ou de commerçants (c'est-à-dire de cette bourgeoisie urbaine, petite et moyenne, instruite au moins *a minima*, généralement favorable à la Révolution, que l'on retrouve en nombre dans les rangs de la Garde nationale ou des responsables de sections).

représentation des variables supplémentaires sur le deuxième axe étant particulièrement bonne[209]. Les modalités qui contribuent le plus à la définition du premier axe sont, comme pour les ACM précédentes, celles de la durée et du succès de la carrière, mais aussi – ce qui est nouveau – celle de la pratique de la copie[210], le tout cumulé reprenant 50 % de la variance. L'axe vertical est, quant à lui, clairement défini par l'opposition entre la pratique de genres « mineurs » (paysage et nature morte) et la pratique de la peinture d'histoire.

[209] Sur cette dimension, toutes les valeurs-tests des modalités concernant les genres picturaux, notamment, sont supérieures à 2 en valeur absolue

[210] Nous allons voir que l'importance de la copie dans les carrières des exposantes s'affirme plus nettement encore dans les générations suivantes : nous y reviendrons donc plus en détails, dans la section consacrée aux artistes des générations « D » et « E ».

ACM partielle [dim. 1 et 2]
Artistes formées dans les années 1810-20 (génération "C")
Variables actives et supplémentaires



Par rapport aux générations précédentes, on remarque d'abord une concentration des individus beaucoup plus importante qu'auparavant autour des modalités « Temps de carrière moyen » et « Pratique de la peinture sur porcelaine et de la miniature ». Dans les parcours des artistes qui entrent dans le monde de l'art sous la Restauration, on voit donc actualisés un certain nombre de changements (réduction de la durée moyenne des carrières, spécialisations nouvelles dans les genres « mineurs » et essor de la pratique de la copie pour l'administration), en même temps que persistent des traits typiques des générations précédentes, tels qu'une pratique fréquente du « grand genre » adapté aux goûts et aux exigences de l'époque (développement de la peinture religieuse et du genre historique au détriment de l'antique désormais obsolète).

III – 2. 1. La mode du « genre historique »

Si l'on retrace, en quelque sorte, l'histoire de la peinture d'histoire telle qu'elle est représentée au Salon par les artistes femmes, la génération « C » se caractérise par une continuité au niveau de la pratique du genre lui-même, et par une rupture au niveau de son contenu. En effet, les artistes formées dans les années 1810-1820 sont celles qui exposent le plus de peinture d'histoire : près d'une exposante sur deux appartenant à cette génération montre au moins une fois une œuvre relevant de ce genre. Elles sont, de plus, les dernières à le faire selon une telle proportion, puisque la pratique de la peinture d'histoire s'effondre ensuite brutalement chez les exposantes formées sous la monarchie de Juillet.

Génération	Proportion d'exposantes ayant présenté au moins un tableau d'histoire au Salon	Total des exposantes
A	26,3 %	N=38
B	38,5 %	N=143
C	**40,1 %**	**N=222**
D	26,7 %	N=363
E	18,7 %	N=358

La rupture apparaît lorsque l'on s'intéresse aux sous-genres qui constituent la peinture d'histoire. La fin de l'Ancien Régime et la période révolutionnaire ont été, on l'a vu, particulièrement favorables à l'apprentissage et à la pratique, par les artistes femmes, du genre le plus prestigieux qui soit : la peinture d'histoire antique. Dès l'Empire, toutefois, celle-ci, profondément associée aux années 1790, devient peu à peu obsolète, sous l'action, notamment, d'une génération

d'artistes (ceux que l'on appelait alors la « nouvelle École », aujourd'hui les « romantiques » et qui sont les exacts contemporains de notre génération « C ») formés dans la tradition néoclassique mais soucieux de renouveler le corpus référentiel et iconographique du « grand genre ». Or, même si on oublie souvent de le préciser car les plasticiennes ne comptent pas parmi les plus célébrés aujourd'hui les représentants de la « nouvelle École » n'étaient pas que des hommes. L'étude spécifique des parcours des exposantes au Salon et l'usage de l'outil quantitatif nous permettent, en effet, de mettre en lumière la participation extrêmement active des femmes au renouvellement de la peinture d'histoire par le « genre historique » – participation dont l'ampleur a jusqu'alors, nous semble-t-il, plus ou moins échappé aux experts de la période[211].

Cette expression de « genre historique », communément employée aujourd'hui par les historiens de l'art, désigne l'ensemble des tableaux d'histoire, inspirés par la redécouverte de l'histoire nationale, par le goût pour le Moyen Âge et par la littérature contemporaine, produits essentiellement entre 1815 et 1835. Comme on l'a vu, le « genre historique » est une catégorie officiellement créée par l'administration pour l'octroi de médailles lors du Salon de 1833. Auparavant, les contemporains le qualifiaient plutôt de « genre anecdotique » ou « romanesque », pour souligner à la fois le renouvellement des sujets impliqué par ce mouvement, et les liens profonds qui se tissaient alors entre peinture et littérature[212]. L'expression « genre anecdotique » se réfère, en outre, à l'orientation des sujets qui mettent souvent en valeur les aspects intimes ou les moments de fragilité de la vie de tel ou tel grand personnage, loin de la grandeur marmoréenne des héros antiques. « [Ces artistes] nous ont fait voir l'homme dans le héros. Le genre historique recherche en effet le « local », le « pittoresque », le « concret », plutôt que l'idéal tant physique que moral, visé par les néoclassiques de la fin du siècle précédent. Dans le prolongement de l'intérêt pour les reconstitutions du Musée des monuments français d'Alexandre Lenoir, les artistes du genre historique se préoccupent désormais de vérité historique : les costumes et les intérieurs sont rendus avec minutie, et nourrissent la construction de cette

---

[211] Dans sa vaste étude sur *Le Style Troubadour ou la nostalgie du bon vieux temps* (Presses universitaires de Nancy, 1985), François Pupil, par exemple, semble osciller à ce propos entre deux constats contradictoires. « Quelques femmes peintres professionnelles s'adonnèrent à l'art troubadour (…) ; ce furent Mmes Auzou, Servières et Haudebourg [sic]-Lescot, suivies de quelques artistes amateurs comme il y en eut tant dans des Salons du Louvre (…) mais la liste est assez vite close », écrit-il p. 482, avant de constater néanmoins, p.500, « une évolution assez sensible parmi les exposants des Salons du Louvre après 1800 : les dames y furent de plus en plus nombreuses et, de même qu'elles avaient imposé leurs préoccupations particulières [?] à la littérature, elles eurent la possibilité de montrer les sujets qui les mettaient en valeur ou qui s'adressaient peut-être tout simplement à leurs semblables ».

[212] S. Charles, « L'Empire du roman (1789-1815) », *L'Empire des Muses, op. cit.*, pp. 247-273 – en particulier le chapitre « Les pathologies de l'imagination ».

nouvelle sentimentalité, profondément romanesque[213]. Plus simples, plus rapprochés de nous, ces personnages nous plaisent davantage » ainsi que l'écrit le critique Edmé Miel dans son *Essai sur le Salon de 1817* (Paris, 1817, p.290). Les artistes et les critiques plus soucieux de défendre la tradition académique voient au contraire dans ces toiles la décadence de la peinture d'histoire, rendue vulgaire et tirant désormais vers la « peinture de mœurs »[214].

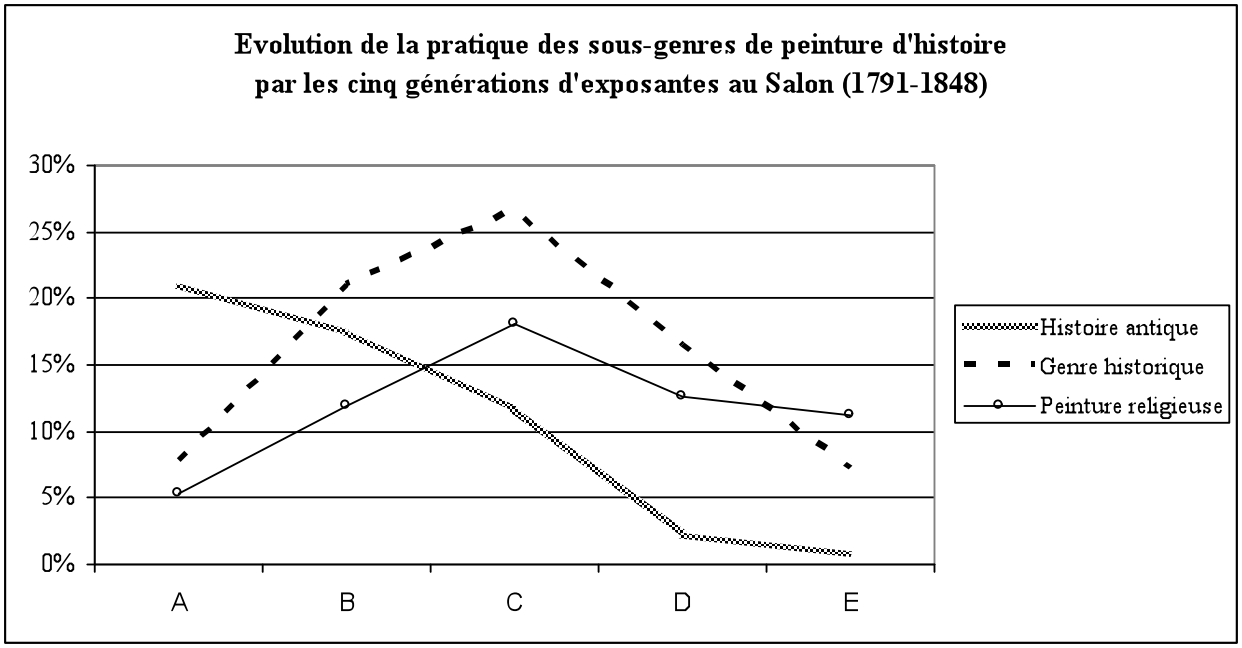
Dans la production des plasticiennes comme dans celle de leurs collègues masculins, par conséquent, le genre historique se substitue en quelques années à la peinture d'histoire antique. Cette mutation, comme on le constate dans le graphique suivant, est parallèle à la « renaissance » de la peinture religieuse, qui bénéficie, tout en le nourrissant largement, de ce mouvement à la fois esthétique et littéraire[215].

---

[213] Rappelons qu'au même moment l'histoire devient discipline scientifique avec les ouvrages d'Augustin Thierry ou de François Guizot.

[214] L'expression est de E. J. Delécluze. Dans l'histoire, plusieurs fois peinte sous la Restauration, du « bon roi Henri IV » sont, par exemple, illustrés sa naissance ou sa mort, ses actes de générosité ou ses amours tumultueuses, plutôt que ses victoires militaires ou ses défis politiques. Cf. la fameuse *Naissance de Henri IV* d'Eugène Devéria au Salon de 1827, le *Henri IV vient annoncer son entrée dans Paris à la Belle-Gabrielle* de Dumont, ou ce *Sujet tiré de l'histoire de Henri IV* (« Henri IV, (…) au lendemain de la bataille d'Ivry, aperçoit tout à coup (…) Sully blessé grièvement dans cette mémorable journée. (…) Henri le reconnaît, se dirige en hâte vers lui, le serre dans ses bras et lui prodigue les marques de l'estime et de l'amitié qu'il conserva toute sa vie pour ce serviteur à toute épreuve. ») de Taunay au Salon de 1822.

[215] Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860),* Paris, Arthéna, 1987. L'alliance du retour aux sources du christianisme et du renouvellement des thématiques romanesques est notamment incarnée par l'œuvre de Chateaubriand, rapidement adaptée à la peinture par Girodet notamment.



Lecture du graphique : 27 % des artistes de la génération « C » (formées dans les années 1810-1820) ont exposé au moins une toile de genre historique au Salon. Ce graphique fait apparaître la proportion d'artistes, au sein de chaque génération, ayant exposé ces trois sous-genres de la peinture d'histoire, sans préciser toutefois *à quel moment* l'exposition a eu lieu. Ainsi les deux exposantes de la génération « A » qui ont montré de la peinture religieuse, Nanine Vallain et Marguerite Gérard, l'ont fait – en toute logique, vu les climats politiques respectifs de leurs débuts puis de l'exposition de ces nouveaux sujets dans le monde de l'art – à la fin de leur carrière, c'est-à-dire respectivement en 1808 et en 1822.

Le Moyen-Âge, l'histoire nationale et la mythologie ossianesque ont commencé à inspirer les peintres dès les premières années de l'Empire et le rôle de mécène de l'impératrice Joséphine dans le domaine du genre historique, notamment auprès d'artistes femmes (telles Henriette Lorimier ou Pauline Auzou) doit être souligné[216]. Mais c'est surtout sous la Restauration que la production de genre historique se développe, alimentée notamment par la parution des traductions françaises des romans « gothiques » anglais (Mary Shelley, Matthew Lewis, etc.), ou de Walter Scott (dont le succès éditorial est extrêmement rapide) mais aussi des pièces de Shakespeare. En outre, « dès 1816, Louis XVIII, pour affirmer la légitimité de son pouvoir, mit en œuvre une politique de commandes de tableaux à sujet historique mettant en scène les 'bons' rois du passé, notamment pour la Galerie de Diane aux Tuileries (détruite en 1871) et la Galerie de Diane à Fontainebleau (1818) (…). Tous ces tableaux furent exposés au Salon à partir de

[216] Ce qu'on a appelé le « style troubadour » (une expression qui date des années 1920) désigne les toiles produites à ce moment, sous le Consulat et l'Empire, par des peintres comme Fleury Richard, qui est considéré comme « l'inventeur » du genre avec sa *Valentine de Milan pleurant la mort de son époux le duc d'Orléans,* qui fit sensation au Salon de 1802 **[Ill. 60]** (Chaudonneret, *Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture troubadour*, Paris, Arthena, 1980).

1817. »[217] Cette politique d'encouragement à la production du genre historique – que désapprouve alors vigoureusement l'Académie, rappelons-le – se maintient après 1830, avec notamment le projet du musée de l'Histoire de France à Versailles. Dédié « à toutes les gloires de la France », le programme de commandes qu'il implique permet de maintenir à un niveau élevé la production de genre historique, tout au long de la monarchie de Juillet, les tableaux réalisés étant systématiquement présentés au Salon. Le graphique ci-dessus nous montre cependant un net désengagement des plasticiennes des générations « D » et « E » au détriment du genre historique, ce qui signifie que celles qui pratiquent ce genre dans les années 1830-40 ne sont pas les plus jeunes, mais les artistes de la génération « C » qui restent fidèles à ce genre pendant l'essentiel de leur carrière. Parmi les hommes, les grands noms du genre historique sont Eugène Devéria, Paul Delaroche, Eugène Isabey, Léon Cogniet, etc. Parmi les femmes, les peintres d'histoire les plus reconnues sont Julie Duvidal de Montferrier, Aimée Pagès, Eugénie Servières **[Ill. 61]**, Clotilde Gérard, Hortense Haudebourt-Lescot (moins spécialiste de genre historique, toutefois, que de ce qu'on a appelé le « genre pittoresque ») ou Adrienne Grandpierre-Deverzy (dont nous avons parlé plus haut) toutes exposantes régulières et peintres de genre historique consacrées.

Peintres d'histoire au sommet de la consécration :
quelques exposantes de genre historique

Les exposantes qui se spécialisent dans le genre historique présentent un profil de carrière extrêmement similaire. Toutes nées au tournant du siècle, elles ont généralement été formées dans l'un des ateliers les plus prestigieux de leur temps à la peinture d'histoire de tradition classique. Elles exposent généralement jeunes et obtiennent très vite, grâce au Salon, des marques de reconnaissance qu'elles cumulent tout au long de leur carrière, jusqu'aux honneurs suprêmes, tels que, pour certaines, l'entrée au musée du Luxembourg. Grâce aux expositions, elles obtiennent des commandes officielles (toutes ont travaillé au moins une fois pour le musée historique de Louis-Philippe).

Hortense Haudebourt-Lescot (1784-1845) est sans doute la plus célèbre peintre de genre historique de son temps. Née Antoinette Cécile Hortense Viel, elle prend, après la mort de son père en 1788, le nom du second mari de sa mère : Lescot[218]. On ignore la profession exacte de son père et de son beau-père, mais il est certain que ni l'un ni l'autre n'était peintre. Selon Margaret Oppenheimer, toutefois, Lescot était peut-être apparentée au sculpteur Jean-François Viel qui résidait près de chez ses parents[219]. Ceci expliquerait peut-être, en tout cas qu'elle ait commencé dès sept ans, à prendre des leçons de dessin auprès de Guillaume Guillon-Lethière, peintre d'histoire de l'Académie[220]. Celui-ci la prend manifestement sous sa protection, l'introduit dans ses réseaux de sociabilité et, surtout, l'emmène avec lui à Rome, lorsqu'il y est nommé directeur de l'Académie de France en 1807. Lescot a alors un peu plus de vingt ans et sa présence auprès du directeur, qui ne plaît pas à l'épouse de celui-ci, pose quelques problèmes à une administration des beaux-arts qui interdit théoriquement la présence de femmes dans les bâtiments de la Villa Médicis (cf.

[217] C. Allemand-Cosneau, « Le Salon à Paris, de 1815 à 1850 », in *Les années romantiques, la peinture française de 1815 à 1850*, catalogue de l'exposition, Nantes, RMN, 1995, p.111.

[218] Cf. son acte de naissance : Archives de Paris, V.2E 593

[219] Oppenheimer, *Women Artists, op. cit.*

[220] *La Femme artiste d'Élisabeth Vigée-Lebrun à Rosa Bonheur*, catalogue d'exposition, Mont-de-Marsan, 1981, p.47.

supra, p.472). La peintre y reste pourtant près de dix ans et devient même membre de l'Académie de Saint-Luc à Rome[221].

Entre-temps, elle construit sa carrière en France : ses premières toiles envoyées au Salon de 1810 lui valent une médaille de deuxième classe. Elle se spécialise assez rapidement dans la scène de genre dite « pittoresque », c'est-à-dire une peinture des épisodes typiques de la vie italienne. Bien qu'elle n'ait pas inventé ce genre, elle le popularise véritablement sous l'Empire et la Restauration. Ainsi son tableau des *Piferari jouant de leurs instruments devant une Madone*, exposé au Salon de 1814, fait l'objet d'une double proposition d'achat, de la part du duc d'Orléans et du duc de Berry – c'est ce dernier qui finit par l'emporter : ce type de dispute princière autour d'un tableau est une véritable aubaine pour la carrière d'un·e artiste. A son retour à Paris, en 1816, Lescot adapte son style à la mode du genre historique et son succès est remarquable : à partir de l'année suivante, l'État acquiert régulièrement ses toiles[222]. **[Ill. 63]** En 1818, trois de ses tableaux entrent au musée du Luxembourg[223] et elle est élevée au titre de Peintre de la duchesse de Berry[224]. Elle participe à l'exposition de la Galerie Lebrun en 1826 et envoie des œuvres à plusieurs reprises dans les Salons du nord de la France (Lille, Douai, Valencienne…). De cette époque, date également son *Autoportrait* « à la Rembrandt » (1825), aujourd'hui conservé au musée du Louvre. **[Ill. 62]** Elle obtient une seconde médaille de deuxième classe au Salon de 1819, une médaille honoraire au Salon de 1831 et une médaille de première classe en 1835. Elle cesse d'exposer après le Salon de 1840, à plus de soixante ans.

Hortense Lescot est représentée dans le tableau de J.-F. Heim *Charles X distribuant des récompenses aux artistes exposants du Salon de 1824 au Louvre, 15 janvier 1825* **[Ill. 69]** auprès de ses amis Lethière, Schnetz, Ingres, et on possède d'elle également son effigie sculptée par David d'Angers[225]. Elle a fait l'essentiel de sa carrière sous son nom de jeune fille, dans la mesure où elle ne s'est mariée que relativement tard. Elle épouse, en effet, l'architecte Louis-Pierre Haudebourt à 36 ans[226]. De leur union naissent deux enfants, Louis Philippe Léon en décembre 1820 et Charlotte Lucie Eugénie en octobre 1823[227]. On lui connaît plusieurs élèves, telles que la portraitiste Clarisse Amic (act. 1831-1860) copiste souvent mobilisée par l'administration, les peintres de genre Ernestine Serret et Julie Fabre d'Olivet, actives sous la monarchie de Juillet ou la peintre d'histoire Herminie Dehérain (née Lerminier, v.1798-1839), deux fois médaillée aux Salons de 1831 et 1835.

Autre grand nom du genre historique, **Julie Duvidal de Montferrier** (1797-1865) est aujourd'hui moins connue pour sa production picturale que parce qu'elle était la belle-sœur de Victor Hugo. Si on ignore l'origine sociale de Clotilde Gérard et d'Aimée Pagès, on sait en revanche que Duvidal de Montferrier est issue d'une famille de la noblesse de robe originaire de la région de Montpellier. Elle est formée, sous l'Empire, dans l'atelier de François Gérard, où elle reçoit aussi les conseils de la collaboratrice du maître, Marie-Éléonore Godefroid, peintre d'histoire et portraitiste de la génération précédente. Duvidal commence sa carrière au Salon en 1819 (elle a 22 ans) avec deux toiles de genre historique, qui font probablement forte impression auprès de l'administration des Beaux-Arts puisqu'on lui confie dès l'année suivante la commande d'un portrait du roi, qu'elle termine en 1823 et pour lequel elle est payée 2400

---

[221] Oppenheimer, *Women Artists, op. cit.*

[222] Depuis *Diane de Poitiers demandant à François Ier la grâce de son père,* acquis en 1818 pour le château de Fontainebleau, jusqu'au *Pape Eugène III recevant les ambassadeurs du roi de Jérusalem en 1145,* acquis en 1840 (son dernier Salon) pour le musée historique de Versailles.

[223] Il s'agit du *Baisement des pieds de Saint-Pierre* (une cérémonie romaine qui a lieu à la basilique, le jour de la saint Pierre), du *Vœu à la Madone* (montrant des femmes de pêcheurs en train de prier, lors d'une tempête) et de *La confirmation par un évêque grec dans la basilique de Sainte-Agnès-hors-les-murs à Rome* (cf. *Explication des ouvrages de peinture et sculpture (…) [du] Musée royal du Luxembourg, destiné aux artistes vivants,* Paris, Didot, 1825).

[224] Voir la notice « Lescot » dans le *Dictionnaire des artistes* de Charles Gabet (1831).

[225] *La Femme artiste d'Élisabeth Vigée-Lebrun à Rosa Bonheur*, op. cit., p.47.s

[226] Archives de Paris, V.2E 1924

[227] A.M.N., sous-série P[30], dos. « Haudebourt », avis de décès, 4 janvier 1845.

francs, c'est-à-dire la somme la plus élevée pour ce type de travail[228]. C'est à la même époque qu'elle donne des leçons de dessin à Adèle Foucher, la future épouse de Victor Hugo. On ne sait si la peintre connaissait son élève (à peine plus jeune que sa maîtresse de dessin) avant de lui donner des cours. Plusieurs éléments nous font penser que c'était le cas : tout d'abord, Duvidal de Montferrier, dont la famille est sans doute riche, ne semble pas avoir besoin d'argent[229]. Il est donc, dans ce cas, peu probable qu'elle ait donné des leçons dans un autre contexte que celui de l'amitié. Cette hypothèse se confirme puisqu'on ne lui connaît aucun·e autre élève, et que le livret ne mentionne aucune adresse à son nom pour ses quatre premiers Salons (de 1819 à 1827), ce qui semble signifier que l'exposante – pourtant trop jeune peintre pour disposer déjà de sa propre clientèle – n'est pas spécialement en quête de commandes. Enfin, l'atelier de Duvidal de Montferrier est voisin du logement des Foucher, rue du Cherche-Midi et un « marquis Duvidal de Montferrier » est témoin de l'épouse sur l'acte de mariage de Victor Hugo et Adèle Foucher, en 1822, ce qui pourrait confirmer une ancienneté des liens entre les deux familles[230]. Malgré les premières réticences du jeune Victor Hugo à voir Adèle fréquenter une artiste – réticences qui étaient d'ailleurs peut-être autant motivées par la jalousie bien connue du poète, que par son conservatisme et ses convictions royalistes du début des années 1820 (la famille Duvidal de Montferrier est alors liée au régime napoléonien) – la peintre devient une amie intime du couple Hugo[231]. Deux ans plus tard, en effet, alors qu'elle est en Italie auprès de sœur malade, Duvidal envoie une lettre de félicitations aux Hugo pour la naissance de Léopoldine. Le poète, alors familier du cercle de l'Arsenal de Charles Nodier, lui répond sur un ton chaleureux et lui demande son avis sur l'exposition du Louvre : « Quant au Salon, on le dit prolongé jusqu'en janvier : j'espère que vous le verrez : je n'aurai donc pas l'insolence de vous dire mon opinion avant de savoir la vôtre, et quand vous serez ici, je vous demanderai si deux jeunes inconnus qui débutent, Delacroix et Sigalon, ne sont pas des hommes de génie. »[232] Le rapprochement de la peintre avec les Hugo aboutit, finalement, au début de l'année 1828, au mariage de Julie Duvidal de Montferrier et d'Abel Hugo, le frère aîné de Victor, dont elle aura deux enfants. Médaillée au Salon de 1824, elle cesse d'exposer en 1833. Elle ne met pas pour autant un terme à son activité artistique, puisqu'on garde trace

---

[228] A.N., F[21] 0496A, dos. 1, pièce 3.

[229] Nous avons effectivement retrouvé la trace d'un Jean-Jacques Marie Philippe Duvidal de Montferrier né à Montpellier en 1752, que nous pensons être sinon le père, du moins un proche parent de la peintre. Celui-ci était syndic des États du Languedoc. Installé à Paris en 1789, il s'engage dans la Révolution. Cousin germain de Cambacérès, il est nommé administrateur général des hospices de la capitale (1799), administrateur général des Postes puis tribun (1800). Membre de la Cour des Comptes (1807), chevalier de l'Empire (1808), il meurt à Paris en 1829.

[230] Jean Delalande *Victor Hugo, dessinateur génial et halluciné,* Paris, Nouvelles éditions latines, 1964, p.16, n.14.

[231] Voici ce que répond Victor Hugo à Adèle, peu avant leur mariage, à propos de Julie Duvidal de Montferrier qu'Adèle mentionnait dans une précédente lettre : « Cette jeune personne dont tu me parles a eu le malheur de se faire artiste, cela suffirait pour ruiner sa réputation. Il suffit qu'une femme appartienne au public sous un rapport, pour que le public croie qu'elle lui appartient sous tous. Comment d'ailleurs supposer qu'une jeune fille conserve une imagination chaste et par conséquent des mœurs pures après les études qu'exige la peinture (...) [?] De ce que je dis ici ne conclus pas, Adèle, que selon moi une femme peintre est une femme dépravée, mais seulement qu'elle perd sa réputation et s'attire la déconsidération du monde, eût-elle même une conduite irréprochable. » (*Lettres à la fiancée*, 3 février 1822, en ligne : http://catalogue.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k88640f). Jean Delalande (*op. cit.*, pp.15-16) rapporte, par ailleurs, le témoignage d'un familier de la famille Foucher qui décrit Adèle « toujours enfouie dans son dessin ». Adèle aurait-elle songé, à un moment, pratiquer la peinture à un niveau professionnel ?

[232] Lettre de Victor Hugo à Julie Duvidal de Montferrier, 15 octobre 1824, in *Catalogue Kapandji-Morhange, vente à l'Hôtel-Drouot du 4 juillet 2007*, lot n°90, p. 9. En novembre 1825, Duvidal fait un petit portrait de Léopoldine : Hugo la remercie en lui dédiant un poème (*Odes et Ballades,* V, 22). En décembre 1827, à la veille de son mariage avec Abel Hugo, il lui écrit un second poème (*Odes*, V, 23).

des commandes de copies de tableaux religieux de grand format qui lui sont passées par l'administration jusqu'en 1862. **[Ill. 91]**
Dans la génération suivante des peintres de genre historique, on peut évoquer **Aimée Pagès** (1803-1866), qui a été formée en compagnie de Louise Mauduit, la future Mme Hersent, à l'atelier du peintre d'histoire néoclassique, Charles Meynier. Elle est acceptée à son premier Salon en 1822, à 19 ans, avec un tableau d'histoire antique tout à fait classique (*Psyché enlevé par Zéphire*). Deux ans plus tard, elle se lance dans le genre historique, qu'elle pratique jusqu'à son dernier Salon en 1855. Elle cumule les honneurs durant sa carrière d'exposante : deux fois médaillée de deuxième classe, en 1831 et en 1835, dans la section « peinture de genre », elle est à nouveau deux fois médaillée de première classe, en 1841 et en 1848, dans la section « peinture d'histoire » (ce qui est la plus haute récompense possible au Salon). A 29 ans, elle épouse le peintre Christian Brune (1793-1846) qui est paysagiste et professeur à l'École Polytechnique. Elle a travaillé pour le musée historique de Versailles et l'État a acquis plusieurs de ses œuvres sous la monarchie de Juillet, dont son *Henri IV à la cour de Catherine de Médicis*, acheté 1800 francs par l'administration à la suite du Salon de 1844. Les prix des toiles acquises après cette exposition vont de 200 (peinture animalière de petit format) à 3000 francs (peinture religieuse de grand format), le tarif payé pour la toile de Pagès correspond donc au prix habituellement payé pour une toile de genre ou d'histoire de format « moyen » (soit environ 1m x 1m), qui est le format le plus fréquent pour le genre historique[233]. On comprend alors que la notoriété et la reconnaissance dont a pu jouir Aimée Pagès ont largement surpassé celle de son mari : dans son *Dictionnaire universel des contemporains* (Paris, L. Hachette, 1858) par exemple, Gustave Vapereau consacre une notice à Aimée Pagès, mais aucune à son mari, qui n'est qu'évoqué dans la notice de sa femme.
Enfin, **Clotilde Gérard** (1806-1904), épouse de Paul Juillerat, écrivain et dramaturge, a un parcours très comparable à celui d'Aimée Pagès. Élève de Paul Delaroche, elle copie des œuvres de son maître pour l'administration au début des années 1830, tandis qu'elle montre ses premières créations au Salon de 1833[234]. Sa carrière d'exposante dure plus de trente ans et elle est couronnée par quatre médailles : la première est une médaille de troisième classe dans la section « peinture de genre » obtenue dès son deuxième Salon. Elle est ensuite récompensée en 1835, en 1836 et obtient une médaille de première classe en peinture d'histoire en 1841. Elle aussi travaille beaucoup pour l'État qui lui achète plusieurs tableaux pour le musée de Versailles. Elle fait également œuvre de copiste en peinture religieuse jusqu'au début des années 1850.

Est-ce en raison des liens évidents de cette nouvelle mode picturale avec le roman historique, dont les « best-sellers » sont alors souvent écrits par des femmes[235] ? Est-ce en raison du lectorat de ces romans, dont Françoise Parent-Lardeur à partir d'une étude fine du public et du fonds des cabinets de lecture parisiens de cette époque, a montré qu'il était majoritairement féminin[236] ?

---

[233] Pour les prix des toiles, cf. A.M.N., série X Salon, 1844, « État des acquisitions ordonnées par le Roi », s.d.

[234] Sur les copies de Delaroche par cette artiste, cf. A.M.N., série P[18], dos. 1, lettre du 7 mai 1835.

[235] Outre Mary Shelley et Ann Radcliffe, les maîtresses du roman gothique outre-Manche, dont les ouvrages sont traduits sous la Restauration, deux femmes ont marqué alors le roman historique français : Félicité de Genlis et Sophie Cottin (née Marie Ristaud, 1770-1807), dont le roman *Mathilde* (1805), qui raconte un amour impossible entre un chevalier musulman et une princesse chrétienne au temps des croisades, est un des succès éditoriaux les plus importants de l'époque. Cf. David-Paul Bianciardi *Sophie Cottin, une romancière oubliée à l'orée du Romantisme : une vie, une oeuvre, contribution à l'étude de la réception,* thèse de doctorat, Université de Metz, 1995.

[236] Françoise Parent-Lardeur montre d'ailleurs que, sous la Restauration, la littérature romanesque présente la particularité d'être lue par les femmes de toutes les classes sociales, depuis les domestiques jusqu'à leurs patronnes, qui lisent d'ailleurs souvent, semble-t-il, les mêmes exemplaires de ces romans empruntés au cabinet de lecture voisin (*Lire à Paris au temps de Balzac. Les cabinets de lecture à Paris, 1815-1830,* Paris, Ed. de l'EHESS, 1999, pp.178-179).

Est-ce à parce que les personnages principaux de ces romans sont majoritairement des femmes dans des rôles de victimes, tandis que les thèmes antiques traitent davantage de héros masculins et de qualités viriles ? Est-ce en raison de la supposée moindre difficulté des toiles de genre historique, selon les critères éducatifs de l'Académie, puisqu'il n'est pas nécessaire de maîtriser le nu et la composition classique pour pratiquer ce genre ? Sans doute est-ce pour toutes ces raisons en même temps que, dès le départ, et avant même que les plasticiennes ne le pratiquent avec prédilection, le genre historique se trouve marqué par une féminisation symbolique particulièrement forte, que les critiques les plus proches des points de vue académiques ne cessent de mettre en avant, à l'instar du peintre-journaliste Charles Landon. Il écrit ainsi, à propos du *Rodolphe de Hapsbourg [sic] et Anne de Hohenberg, sa femme, au berceau de leur fils aîné expirant,* exposé par Sophie Lemire en 1814 :

> « Les sujets de ce genre sont singulièrement en vogue depuis quelques années, et les dames artistes semblaient avoir droit de s'en emparer exclusivement. Des hommes, destinés par la nature de leurs études, à fournir des productions plus solides, ont fait des excursions sur ce domaine d'une exploitation moins laborieuse, et semblent même vouloir y fixer leurs conquêtes. Leur intérêt particulier pourra y gagner ; l'intérêt de l'art y perdra incontestablement. » [237]

En fait, la progression de la pratique du genre historique suit le même mouvement chez les artistes hommes et femmes au Salon, avec une lente progression sous l'Empire, le pic de cette production (en nombre d'exposants) se situant, pour les deux sexes, lors des Salons du début des années 1820, puis une décrue progressive sous la monarchie de Juillet. On constate toutefois deux différences. La première, c'est que les plasticiennes pratiquent ce genre avec un enthousiasme manifeste au début de la Restauration, dont on ne trouve pas l'équivalent chez leurs collègues masculins : ainsi, aux expositions de 1819 et 1822, la part des artistes femmes qui choisissent de montrer du genre historique est un peu plus grande que celle des hommes[238]. En revanche – et c'est là la seconde différence que l'on peut noter – elles semblent se détourner de ce genre plus vite qu'eux, puisque dès le Salon de 1834, elles ne sont plus que 5 % à en exposer, contre environ 10 % des hommes (une proportion qui reste stable tout au long des années 1830). Il nous semble que ces deux constats sont liés à la même cause, en l'occurrence un choix massif

---

[237] Landon *Annales du Musée et de l'École moderne*, vol. 33, Paris, 1814, p. 48. Une telle opinion n'a pas empêché Landon de pratiquer le genre historique lui-même, puisqu'on lui connaît quelques toiles relevant de ce mouvement, telle son *Agar donnant de l'eau à Ismaël* (s.d.). Il est également l'un des auteurs des illustrations de l'édition du roman de Bernardin de Saint-Pierre, *Paul et Virginie,* de 1801.

[238] Aux Salons de 1814 et de 1822 par exemple (il s'agit d'un choix aléatoire), environ 15 % des hommes exposent du genre historique, contre environ 22 % de femmes.

des plasticiennes de la génération « C » de ce genre, qui décroît lorsque celles-ci cessent progressivement d'exposer.

III – 2. 2. Provinciales et célibataires

Si l'on considère les données extra-professionnelles dont on dispose pour cette génération « C », on peut noter deux tendances majeures : la première, c'est « l'arrivée » des filles de militaires, d'employés et d'artistes au pôle des artistes consacrées, jusque là monopolisé par les exposantes des classes privilégiées ; la seconde, c'est que, contrairement à ce que l'on pouvait nettement constater pour la génération « A », le célibat semble désormais corrélé aux carrières courtes et obscures, plutôt qu'aux carrières longues et reconnues – ce qui est plutôt paradoxal, dans la mesure où l'on voit plus aisément le mariage, c'est-à-dire les maternités et les responsabilités domestiques qu'il suppose, comme un facteur handicapant dans la poursuite d'une activité artistique sur le long terme, tandis que le célibat implique l'indépendance économique pour les femmes, donc la nécessité de travailler pour vivre. En réalité, ce transfert de la modalité « célibataires » du côté des carrières brèves nous semble avant tout dû à un effet de construction des données déjà évoqué et lié à l'augmentation constante, *à partir de cette génération*, du nombre de carrières très courtes (un ou deux Salons) bien souvent associées à la condition de célibataire, faute d'information biographique sur l'exposante.

Génération	Proportion d'exposantes célibataires
A	30,0 %
B	31,7 %
C	**43,6 %**
D	50,9 %
E	56,8 %
Total	*48,2 %*

Cette augmentation du nombre des carrières très courtes est, de son côté, liée à l'attractivité de plus en plus grande du Salon pour les artistes des deux sexes : plus les artistes sont nombreux/ses à exposer au Louvre et plus ils/elles le font tôt dans leur carrière, plus les cas d'arrêt prématuré (si l'on peut dire) de l'activité artistique se multiplient. Cette corrélation artificielle et de plus en plus forte entre célibat et carrières courtes pour les générations d'artistes qui investissent le monde de l'art après la période révolutionnaire, nous dissimule par conséquent le « véritable » effet du mariage ou du célibat sur les parcours des artistes femmes. Nous avons tenté de contourner ce problème en testant l'effet de la situation matrimoniale uniquement sur les carrières de plus de quinze ans (c'est-à-dire sur les artistes pour lesquelles nous savons le plus souvent avec certitude

que le célibat n'est pas une condition par défaut). La répartition des artistes mariées et célibataires en fonction des durées de carrière est la suivante :

	Célibataires	**Mariées**	**Total**
Carrière ≤ 15 ans	52,5 %	47,5 %	100,0 %
	(N=388)	(N=351)	(N=739)
Carrière > 15 ans	40,0 %	60,0 %	100,0 %
	(N=154)	(N=231)	(N=385)

	Modalités	**Coefficient**	**Significativité**
Durée de carrière > 15 ans			
	Célibat	*Réf.*	*Réf.*
	Mariage	0,50565	***

Lecture : *** Significatif au seuil de 1 %

La régression logistique permet donc d'affirmer que, contrairement à notre hypothèse de départ, le mariage semble bien avoir un effet positif sur la longueur de la carrière, même si la valeur de l'*odds ratio* (ou rapport de chances) est assez faible : toutes choses égales par ailleurs, une exposante de notre corpus a presque deux fois plus de chances de rester active plus de quinze ans lorsqu'elle est mariée. L'effet de construction des données qui « tire » le célibat du côté des carrières courtes lorsqu'on prend en compte l'intégralité du corpus, ne ferait donc, en réalité, que confirmer une tendance certes légère, mais déjà existante. Toutefois, on voit mal pourquoi être mariée aurait *en soi* un effet direct sur la durée de la carrière d'une artiste. Il existe très probablement un facteur jouant à la fois sur la situation matrimoniale des artistes *et* sur la persistance dans la profession, qui expliquerait cet effet du mariage sur la carrière. Ce facteur, nous semble-t-il, est l'origine géographique des exposantes (introduite dans l'ACM à travers la variable « lieu de naissance » dont les trois modalités sont « à l'étranger », « à Paris » et « en province »[239]).

Cette variable n'est renseignée que pour 478 artistes, soit 42 % du corpus, mais un tableau de contingence avec test de Khi-deux permet de s'assurer que les origines géographiques connues se distribuent *a priori* sans biais entre les temps de carrière (autrement dit : on ne connaît pas plus souvent le lieu de naissance d'une artiste si elle a eu une longue carrière).

[239] Ces modalités ne figurent pas sur le graphique, dans la mesure où leur représentation n'était satisfaisante que sur l'axe 4 de l'ACM.

Lieu de naissance	Carrières courtes	Carrières moyennes	Carrières longues	*Total*
A l'étranger	16,9 %	44,1 %	39,0 %	*100 % (N=59)*
En province	21,4 %	46,5 %	32,1 %	*100 % (N=159)*
A Paris	12,0 %	44,6 %	43,4 %	*100 % (N=258)*

Test du Khi-deux :
$X^2 = 8,8775$
Degré de liberté (df) = 4
p-value = 0,06424 > 0,05 => non significatif au seuil de 5 %
L'hypothèse d'indépendance des variables est confirmée.

Un tableau de contingence similaire croisant cette fois le lieu de naissance avec la situation matrimoniale, montre nettement, en revanche, que ces deux variables sont corrélées.

Lieu de naissance	A l'étranger	En province	A Paris	*Total*
Célibataires	10,1 %	41,5 %	48,4 %	*100 % (N=188)*
Mariées	13,9 %	28,1 %	58,0 %	*100 % (N=288)*

Test du Khi-deux :
$X^2 = 9,3218$
Degré de liberté (df) = 2
p-value = 0,009458 < 0,01 => significatif au seuil de 1 %
L'hypothèse d'indépendance des variables est rejetée.

Les Parisiennes de naissance semblent, proportionnellement, plus souvent mariées. Un codage différent permet de faire ressortir encore plus clairement cette corrélation[240].

[240] Les artistes nées à l'étranger de notre corpus sont en majorité mariées. Cette population est composée pour moitié de Françaises nées de parents émigrés durant la période révolutionnaire (elles relèvent donc surtout, pour cette raison, de la génération « C »), et pour moitié d'artistes étrangères en visite. Les premières, de retour en France (dans la majorité des cas à Paris) au plus tard, sous la Restauration, ont un taux de nuptialité comparable à celui des Parisiennes. Parmi ces filles d'émigrés, on trouve la sculptrice Félicie de Fauveau (qui est une exception à la règle, puisqu'elle est restée célibataire) ou la peintre Constance Jacquet de Valmont déjà évoquée. La seconde catégorie – les artistes de nationalité étrangère – viennent à Paris soit au tout début de leur carrière pour se former à l'art (on déjà abordé les exemples de l'Anglaise Elizabeth Harvey ou des Suissesses Amélie Romilly et Henriette Rath), soit, lorsque ce sont des artistes plus confirmées, pour un court séjour au cours duquel elles profitent pour exposer au Salon. Dans ce dernier cas, on peut citer les exemples de trois artistes britanniques reconnues dans leur pays, participantes ponctuelles au Salon du Louvre : Maria Cosway (1759-1839), peintre d'histoire, venue à Paris à la fin

Lieu de naissance	A Paris ou à l'étranger	En province	*Total*
Célibataires	58,5 %	41,5 %	*100 % (N=188)*
Mariées	71,9 %	28,1 %	*100 % (N=288)*

Test du Khi-deux :
$X^2 = 9{,}1327$
Degré de liberté (df) = 1
p-value = 0,002511 < 0,01 => significatif au seuil de 1 %
L'hypothèse d'indépendance des variables est rejetée.

Tandis que près de trois quarts (71,9 %) des artistes mariées sont nées à Paris (ou, de façon marginale, à l'étranger), plus de la moitié (58,5 %) des exposantes célibataires sont des provinciales, c'est-à-dire des migrantes qui sont venues dans la Capitale, de plus ou moins loin, seules ou, le plus souvent accompagnées d'un membre de leur famille (un des parents, une sœur elle aussi peintre) venant résider chez un oncle ou une tante résidant déjà à Paris, pour apprendre et/ou exercer la profession d'artiste. Diverses enquêtes démographiques sur les populations urbaines de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècles ont montré que ces migrations professionnelles de femmes vers les grandes villes, sont loin d'être marginales[241]. Or le taux de nuptialité de ces travailleuses d'origine provinciale est, à milieux sociaux comparables, plus faible

---

des années 1780 (elle s'y lie avec David et devient la maîtresse de Thomas Jefferson), Mary Harrison (1788-1875), peintre de fleurs, en visite à Paris au début des années 1840 (elle fréquente alors George Sand), ou l'aquarelliste Elizabeth Murray (1815-1885) venue à Paris en 1846, de retour de son long séjour en Afrique du Nord au cours duquel elle a effectué des séries d'aquarelles sur le quotidien des Marocaines – aquarelles qui furent exposées à la Royal Academy (elle est en outre la co-fondatrice de la Society of Women Artists). Rappelons au passage que le séjour à Paris ne concerne évidemment pas que les femmes : de nombreux artistes étrangers passent à cette époque par la France. Isabelle Julia et Jean Lacambre en font une liste non exhaustive pour les années 1820-40 : John Constable, Daniel Mac Lise, William Dyce (d'Angleterre), Louis Gallait, De Biefve, Nicaise de Keyser (de Belgique), Alexandre Calame, François Diday (de Suisse), Hildebrand, Carl Friedrich Lesing (d'Allemagne), etc. (*Les années romantiques, op. cit.,* p.25). Cet afflux permanent d'artistes étrangers confirme le nouveau rôle de Paris, comme carrefour culturel en Europe.

[241] S. Juratic, « Solitude féminine et travail des femmes à Paris à la fin du XVIIIe siècle », *Mélanges de l'École française de Rome,* vol. 99, n°2, 1987, pp. 879-900 ; C. Lévy-Vroelant, « Fragilité de la famille urbaine au XIXe siècle : itinéraires versaillais de 1830 à 1880 » *Population,* n°3, 1988, pp. 639-657 ; Cécile Dauphin, « Femmes seules », in G. Fraisse et M. Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident,* vol. IV : le XIXe siècle, Paris, Perrin, 2002, pp. 513-531 ; D. Blanchet et D. Kessler « La mobilité géographique, de la naissance au mariage », in J. Dupâquier et D. Kessler (dir.), *La Société française au XIXe siècle, op. cit.*, pp. 343-377. Dans le cas de Paris en particulier, Daniel Roche a, par ailleurs, montré l'importance des populations migrantes qui, selon les quartiers considérés, peuvent constituer de 60 à 80 % de la population (*Le Peuple de Paris, op. cit.*, pp. 23-24).

que celui des travailleuses parisiennes, puisqu'elles se retrouvent dans un milieu où elles ne connaissent personne et où les réseaux de sociabilité de voisinage, qui sont souvent des réservoirs de conjoints, doivent être recréés[242]. Il leur est donc souvent difficile d'entrer sur le marché matrimonial local et leur statut de célibataire tend à devenir définitif. Or, aux côtés de ces profils de migrantes-célibataires durablement installées à Paris, il existe un autre type de trajectoire : celui des migrantes-célibataires qui ne font qu'une partie de leur carrière à Paris. Il nous est néanmoins impossible de quantifier précisément cette population, qui est pourtant susceptible d'expliquer à la fois la surreprésentation des célibataires parmi les artistes provinciales, et la corrélation entre situation matrimoniale et durée de carrière. En effet, à la manière d'une partie des travailleuses originaires de province qui, après avoir passé quelques années à Paris, retournent dans leur ville natale pour – bien souvent – s'y marier, leur séjour parisien étant alors la première étape d'une mobilité sociale plus ou moins ascendante, un certain nombre d'artistes provinciales choisissent sans doute, à un moment de leur vie professionnelle, de retourner dans leur région d'origine. Ainsi, ces exposantes qui migrent un temps à Paris pour achever leur apprentissage et « lancer » leur carrière, quittent ensuite la Capitale après quelques expositions au Salon du Louvre dont elles pourront se prévaloir dans la suite de leur parcours, pour s'installer dans leur région natale et y fixer leur activité artistique. Si l'on admet l'existence de tels parcours, alors, dans la base de données, ces exposantes apparaissent à la fois comme des artistes aux carrières brèves ou moyennes et (pour peu que l'on ne puisse plus suivre leurs traces après leur retour en province, ce qui est souvent le cas) comme des célibataires « par défaut » – et ce, même s'il est tout à fait vraisemblable qu'elles s'unissent, en un mariage tardif, avec un conjoint de leur région et qu'elles continuent leur carrière. Dès lors, on comprend pourquoi, si l'on croise l'origine géographique et la longueur de la carrière, les exposantes provinciales apparaissent proportionnellement moins nombreuses que les Parisiennes à rester actives plus de quinze ans dans le monde de l'art (c'est le cas de la moitié d'entre elles contre les deux tiers des natives de la capitale).

[242] F. Boudjaaba « Parenté, alliance et marché dans la France rurale traditionnelle. Essai d'application de l'analyse de réseaux au marché foncier et immobilier de Saint-Marcel (Normandie) 1760-1824 », *Annales de démographie historique,* vol. 109, n°1, 2005, en ligne sur Cairn.

Lieu de naissance	A Paris ou à l'étranger	En province
Carrière ≤ 15 ans	34,4 %	48,4 %
Carrière > 15 ans	65,6 %	51,6 %
Total	*100 % (N=317)*	*100 % (N=159)*

Test du Khi-deux :
$X^2 = 8,7712$
Degré de liberté (df) = 1
p-value = 0,00306 < 0,01 => significatif au seuil de 1 %
L'hypothèse d'indépendance des variables est rejetée.

Notre travail étant centré sur le monde de l'art parisien, nous ne pouvons appréhender que superficiellement ces trajectoires artistiques entre Paris et province. Quelques exemples de parcours, croisés au gré des archives, nous montrent que le retour vers la région d'origine peut être lié soit à l'échec de la carrière parisienne, soit à une stratégie professionnelle qui impliquait, en quelque sorte dès le départ, un retour à terme dans la ville d'origine. Il est bien sûr difficile d'attribuer à l'une ou l'autre de ces raisons le choix de celles des artistes de notre corpus dont nous savons avec certitude (mais sans en connaître les motivations faute d'informations biographiques suffisantes) qu'elles sont retournées en province pour y faire l'essentiel de leur carrière, après avoir figuré à quelques Salons à Paris. Rares dans les deux premières générations d'exposantes, ces profils de carrière n'apparaissent vraiment qu'à partir de la génération « C », c'est-à-dire dès que les artistes font du Salon une étape obligatoire de toute carrière et une sanction officieuse de la fin de leur formation. Surtout, ces exposantes de quelques Salons n'ont laissé que peu de traces dans les archives de l'administration des beaux-arts et on ne suit leur trace après la fin de leur carrière parisienne que grâce à quelques indices peu précis (une mention dans l'une des sections départementales de l'annuaire des artistes de 1836[243] pour l'une, un ensemble d'œuvres clairement datées et retrouvées dans le catalogue d'un musée provincial pour l'autre, etc.)[244]. Les seuls cas de renoncement à une carrière parisienne et de retour contraint en province que nous connaissions sont ceux d'artistes hommes, mais des situations similaires ont sans doute

[243] Il s'agit de l'*Annuaire statistique des artistes français* publié par Guyot de Fère, à Paris, en 1836.

[244] Ces trajectoires d'artistes provinciales mériteraient une étude particulière. Parmi ces artistes, on peut citer la portraitiste Joséphine Poullet, épouse du peintre Bernard d'Agescy, surtout active à Niort pendant la période révolutionnaire, la peintre de fleurs Amélie Cossard (1796-1852) active surtout à Troyes, la portraitiste Sophie Tavel, épouse Feytaud (act.1835-1843) active surtout à Bordeaux, la peintre de genre Augustine Frilet de Chateauneuf (1807-1874) active surtout à Angers, la peintre d'histoire Olympe de Lernay, née Nison de Villiers (act.1835-1840) active surtout à Orléans, la peintre d'histoire Eugénie Comoy, active surtout à Nevers, la peintre de fleurs Élise Puyroche, née Wagner (1828-1895), active surtout à Lyon, etc.

existé pour les plasticiennes[245]. De même, le retour dans le département d'origine a été une condition implicite à l'octroi d'une bourse aux jeunes artistes locaux, hommes ou femmes, pour leur permettre d'aller finir leur formation à Paris, comme – on l'a vu – cela se pratiquait alors couramment. Contre ce don de capital économique (le paiement de la formation dans un grand atelier parisien) et/ou symbolique (la recommandation par le député ou le préfet, auprès du futur maître ou de l'administration des beaux-arts[246]), les artistes sont implicitement priés de revenir, à un moment ou à un autre de leur carrière, dans leur généreuse région d'origine afin de la faire bénéficier en retour du prestige d'un artiste local consacré par la capitale.

---

[245] Nous avons ainsi déjà évoqué l'exemple de Jean-François Millet, qui revient s'installer à Cherbourg après la rupture avec son maître, Paul Delaroche, et quelques tentatives ratées de s'imposer dans le monde de l'art par ses propres moyens. Nous avons également découvert le cas intéressant d'un peintre, un certain Labonne, qui écrit au ministère de l'Intérieur en 1842 pour que celui-ci, en lui fournissant du travail, lui permette de revenir s'installer à Paris. En effet, Labonne, sans travail dans la Capitale (« …les artistes abondant dans la Capitale, je n'y trouvai bientôt plus des ressources suffisantes »), était reparti en province, mais entre-temps la fille de son épouse (il semblerait qu'il n'en soit que le père adoptif), présentant apparemment quelques talents dans le domaine musical, est entrée au Conservatoire. Labonne se retrouve donc à nouveau, de fait, séparée de sa femme : « Mes affections et mes intérêts de famille exigent notre rapprochement et je viens réclamer de votre bienveillance les moyens de (…) me rapprocher de ce que j'ai de plus cher, de rendre à ma femme et à ma fille l'appui dont mon absence les prive ; de me procurer les moyens de cultiver avec fruit mon goût pour les arts et d'assurer à ma famille un avenir honorable. » Il joint au courrier la liste de ses travaux et un nombre impressionnant d'apostilles et de recommandations, dont celle de Vigier, député. (A. N., F[21] 0039, dos. 2 : lettre à Cavé de M. Labonne, 7 août 1842).

[246] On peut citer quelques exemples, parmi des dizaines de courriers de ce type adressés au département des beaux-arts du ministère de l'Intérieur : « Permettez-moi de vous recommander mademoiselle Francine-Michel Ducluzeaux, peintre, pour être favorisée de la copie de quelques tableaux religieux du musée. Cette demoiselle est née à Limoges d'une famille distinguée de laquelle je m'honore d'être parent (…) [Il la propose pour une copie pour l'église de Cognac dont] je serais flatté qu'elle fût dotée d'un tableau peint par une Limousine… » (A.N., F[21] 0026, dos. 38, lettre de Bourdeau, pair de France, au ministère de l'Intérieur, 20 avril 1842). Le député Eugène de Grille, écrit pareillement au ministère à propos de « Mlle Strubberg, dont le père a été pendant plus de 30 ans agent général des remontes (haras) et qui a présidé à la formation de presque tous mes établissements hippiques ; [elle] a exposé un tableau représentant une vue des Vosges : *Le Lac de Retournemer*. Ce paysage est remarquable (…) Il a été l'objet de l'attention des connaisseurs et mérité les éloges de la presse. M. le vicomte Siméon, député des Vosges, a fait la demande de ce tableau pour le Musée d'Epinal » (A.N., F[21] 56, dos. 40, note pour le comte Duchâtel, ministre de l'Intérieur, 8 juin 1844). La situation est similaire pour les hommes, ainsi que ce courrier à propos du peintre Auguste Riondet en témoigne : « M. le maire de Saintes a écrit à Son Excellence pour la prier d'accorder un portrait du Roi pour l'hôtel de la mairie et de commander ce tableau à M. Riondet, neveu du directeur des contributions à Jonsac et qui a déjà exécuté des travaux de peinture pour le compte du ministère de l'Intérieur (…) [C]ette demande est recommandée par M. Dufaure député de la Charente Inférieure.» (A.N., F[21] 0053, dos. 29, note du 8 juin 1841).

Des carrières entre Paris et province :
deux familles d'artistes,
les Feillet de Bayonne et les Alaux de Bordeaux

Les familles d'artistes de province, formés et/ou exposants à Paris pendant quelques années, fournissent plusieurs exemples de retours dans leur ville natale (des retours que l'on devine « planifiés » puisqu'ils/elles se marient souvent dans leur province d'origine). Nous avons pu étudier les trajectoires de quatre plasticiennes présentant ces profils de carrières brèves et peu reconnues à Paris, suivi d'une activité beaucoup plus durable en province.

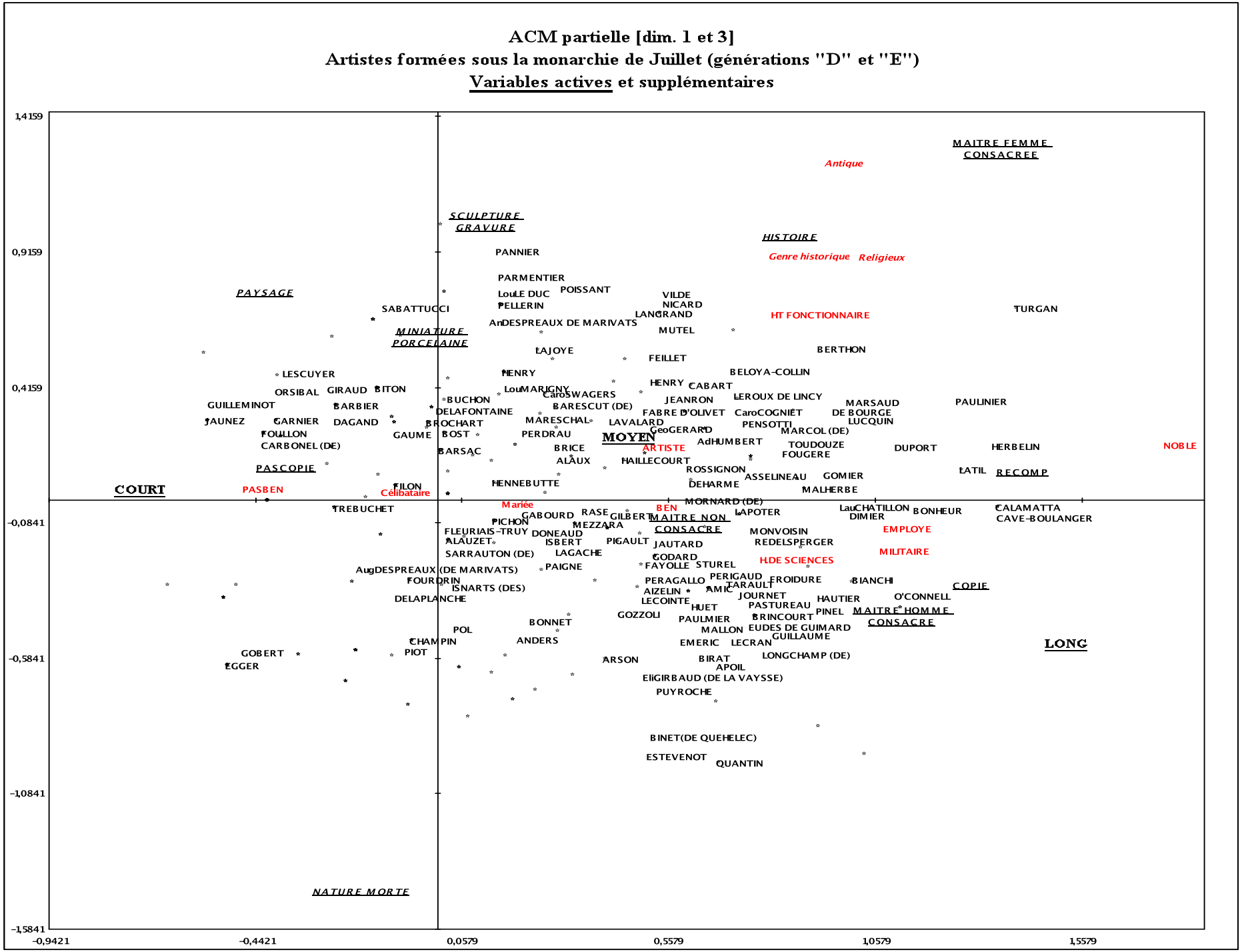
La famille Alaux, enracinée à Bordeaux, compte ainsi un nombre impressionnant de peintres des deux sexes qui passent tous par Paris, à un moment de leur vie. Pierre-Joseph Alaux (né en 1756), fils d'un maître-tapissier, a eu trois fils, nés dans les années 1780, qui deviennent tous peintres. L'un d'eux seulement, Jean Alaux (dit « le Romain », 1785-1864), Prix de Rome en 1815, élu à l'Institut, directeur de l'Académie de France à Rome à la fin des années 1840 et professeur à l'École des Beaux-Arts au début des années 1850, s'installe définitivement à Paris. Il y épouse, en 1827, une pastelliste, Fanny Liégeois (1795-1879), veuve de son ami, confrère et compatriote bordelais, Louis-Vincent Pallière, lui aussi Prix de Rome (en 1812) qui était mort sept ans auparavant. Fanny Alaux expose très épisodiquement au Salon dans les années 1830 et travaille aussi probablement à Bordeaux. Le frère cadet de Jean Alaux, Jean-Paul (dit « Gentil ») Alaux, devient le directeur de l'École municipale de dessin de Bordeaux. Sa femme, Eugénie Gué, est une peintre locale. Ils ont une fille, Marie-Rose dite « Aline » Alaux (1813-1856), elle aussi peintre. Celle-ci expose au Salon sous la monarchie de Juillet tout en maintenant une activité à Bordeaux puisqu'elle figure dans l'Annuaire des artistes, en 1836, dans la section Gironde. Pour une raison que l'on ignore, elle cesse toute activité à Paris après 1843. On retrouve néanmoins sa trace à Bordeaux en 1848, lorsqu'elle y épouse le peintre Victor Bodinier dont elle avait eu, l'année précédente, un fils – Guillaume Bodinier (1847-1922), qui devient également peintre.

Moins longue et moins fournie que la dynastie des Alaux, celle des Feillet, installés dans le Pays Basque, présente toutefois une particularité qui nous intéresse au premier chef, puisque ses membres les plus reconnus sont deux sœurs, Blanche Feillet (1815-1886) et Hélène Feillet (1812-1889), peintres et lithographes, auxquelles le musée municipal de Bayonne a consacré une exposition rétrospective en 1964. Elles sont les filles de Pierre-Jacques Feillet (1794-1855), un artiste né près de Chartres, élève de Girodet et de son beau-père, Pernotin, peintre dont on sait seulement qu'il avait concouru pour le Prix de Rome en 1778. Nées à Paris, Blanche et Hélène Feillet sont formées dans l'atelier de Ary Scheffer, puis elles suivent leur père en province. En 1834, en effet, Feillet s'installe au Pays Basque avec sa famille, sans que l'on sache dans quelles circonstances – probablement ce choix est-il une conséquence des cinq années passées par Feillet en Espagne, où il était chargé par l'administration des beaux-arts de lithographier des tableaux des collections royales espagnoles. Dix ans après son installation à Bayonne, il est nommé directeur de l'Académie de dessin locale, un poste auquel sa fille cadette, Blanche, lui succède. Les sœurs Feillet font l'essentiel de leur carrière à Bayonne, mais elles viennent (deux fois pour Blanche et six fois pour Hélène) à Paris, pour exposer au Salon entre 1836 et 1848. Elles se spécialisent progressivement dans les domaines du paysage et de la lithographie à laquelle les forme sans doute leur père. Blanche Feillet épouse en 1844 un imprimeur et marchand d'estampes local, Charles Hennebutte, qui fait paraître régulièrement des ouvrages de son épouse et de sa belle-sœur, dont beaucoup d'originaux sont aujourd'hui conservés au musée de Bayonne. Sont ainsi publiés, à partir de 1850, plusieurs guides touristiques du Pays Basque, édités par Hennebutte et illustrés par les sœurs Feillet, tels que la *Description des environs de Bayonne et de Saint-Sébastien* ou l'*Album des deux frontières* qui décrit les pratiques et les mœurs des Basques des deux côtés de la frontière.

III – 3. Les generations des annees 1830-40 : sexuation des carrieres et dependance accrue aux aides de l'État

Les exposantes formées dans les années 1830-1840 constituent la plus grande partie du corpus étudié, puisqu'elles sont 721 : 63 % des plasticiennes qui ont exposé au moins une fois au Salon entre 1791 et 1848, soit près de deux sur trois, ont été formées après 1830. Pour ces deux générations, encore plus que pour les précédentes, le Salon est devenu une étape indispensable et le modèle de consécration par l'exposition, mis en œuvre par les peintres de la « Nouvelle École » (c'est-à-dire correspondant à la génération précédente) en guise d'alternative au *cursus honorum* académique, s'est désormais imposé pour tou·te·s les artistes. Conformément à ce que l'on peut constater chez les hommes et à ce que ne cessent de déplorer les commentateurs du Salon (que ce soit dans la presse ou dans les rapports produits au sein de l'administration), les primo-exposantes sont, comme on l'a évoqué plus haut, de plus en plus jeunes. Sous l'effet conjugué du « goulot d'étranglement » que représente la consécration académique et de l'engorgement du marché du travail artistique (le nombre d'artistes, c'est-à-dire l'offre en matière de beaux-arts, ayant plus augmenté que la demande), les stratégies de carrière se sont profondément modifiées en l'espace de deux générations. Le Salon n'est plus un moyen parmi d'autres de se faire connaître : il est définitivement l'espace où l'on fait ses preuves, que l'on ait achevé ou non sa formation.

ACM partielle [dim. 1 et 3]
Artistes formées sous la monarchie de Juillet (générations "D" et "E")
Variables actives et supplémentaires



Les tendances qui se dessinaient dans les parcours des exposantes de la génération « C » se confirment donc clairement dans ceux des artistes qui se professionnalisent entre 1830 et 1848 – ce dont témoigne l'ACM construite pour cette génération. Les variables actives et supplémentaires prises en compte dans cette ACM sont les mêmes que pour la génération « C ». Le graphique représente ici les axes 1 et 3 qui, ensemble, reprennent 27 % de l'inertie[247]. Nous avons vu, jusqu'à présent, que les axes horizontaux des ACM de chacune des générations étudiées étaient systématiquement et principalement déterminés par la durée de la carrière, la pratique de la peinture d'histoire et le succès obtenu. Or – situation intéressante – ce n'est pas le cas pour cette génération. Si la durée de la carrière représente environ 30 % de la variance de l'axe, le succès et la pratique de la peinture d'histoire ne pèsent quasiment rien sur sa définition. En revanche, les deux modalités de la variable « pratique de la copie » contribuent à 27 % à l'orientation de cet axe, c'est-à-dire presque autant que la durée de la carrière. L'axe vertical (*i.e.* la troisième dimension de l'ACM) est, quant à lui, surtout déterminé par l'opposition très nette entre les peintres d'histoire et les peintres de fleurs, ces deux modalités reprenant plus de 50 % de la variance. Autrement dit, trois profils de carrière semblent se dégager de l'ACM pour les générations « D » et « E » : les **copistes** dont nous allons voir qu'elles sont souvent, également, peintres d'histoire – en particulier religieuse – et dont les carrières sont plus souvent longues que courtes (partie droite du graphique) ; les **peintres de genres « mineurs »** (paysage, miniature, peinture sur porcelaine) dont les carrières sont plutôt moyennes ou courtes (quartile supérieur gauche), parmi lesquelles les **peintres de fleurs** constituent une population spécifique (quartile inférieur gauche). On note, par ailleurs, que le lieu de naissance (qui n'est pas représenté sur le graphique) et le statut matrimonial apparaissent assez peu significatifs, même si la modalité correspondant aux artistes mariées « tend » légèrement du côté des longues carrières, ce qui conforte les corrélations mises au jour plus haut. Enfin, le point qui représente la mention dans le dictionnaire d'E. Bénézit, dont nous avons fait un indicateur de postérité des artistes, se situe – sans surprise – du côté des carrières moyennes ou longues, mais il n'apparaît spécialement corrélé à aucun des genres picturaux qui déterminent l'axe vertical (histoire et fleurs), ce qui confirme à la fois l'absence de corrélation (que nous avions évoquée plus haut, à la p. 516) entre succès de la carrière et pratique de la peinture de fleurs, et le fait que, contrairement aux autres générations, les artistes formées sous la monarchie de Juillet dont le nom est resté dans la mémoire collective, ne sont plus

[247] Les axes 2 et 3 représentent chacun environ 10 % de l'inertie, mais nous avons privilégié la troisième dimension en raison d'un relatif éparpillement des variables pesant sur la définition de l'axe 2 qui rendait, nous semble-t-il, sa lecture peu claire.

spécialement des peintres d'histoire. C'est donc aux genres « mineurs » que nous allons nous intéresser tout particulièrement.

III – 3. 1. Les peintres de fleurs

Dans la hiérarchie académique des genres, la peinture de fleurs est (comme la nature morte dont elle est le domaine le plus pratiqué au cours du XIXe siècle) avant tout conçue comme un tour de force technique – la représentation la plus précise et la plus fine de la nature[248]. Elle et demeure, pour cette raison, parmi les genres picturaux les moins valorisés. En effet, purement mimétique, la peinture de fleurs n'est pas cette *cosa mentale* théorisée par Léonard de Vinci, c'est-à-dire qu'elle n'implique pas une « re-création » de la nature, une élaboration singulière qui transforme le travail du peintre en une production de l'esprit humain comparable à la poésie ou à la musique. Ainsi, dans la logique académique, la peinture de fleurs est considérée comme une spécialité certes estimable, mais inférieure, en prestige, à la peinture d'histoire. Pourtant, la maîtrise de la nature morte, à l'instar du paysage et de l'anatomie, appartient aux compétences attendues de tout peintre d'histoire.

> « Les tableaux de nature morte, si peu goûtés par certains critiques et relégués avec un si superbe dédain dans les salles à manger et sur les devantures des marchands de comestibles, n'en sont pas moins des œuvres dignes de la plus sérieuse attention. En effet, c'est la nature morte, c'est-à-dire la reproduction des fleurs, des fruits, des animaux, des objets (…) qui, variée en cent façons, constitue la décoration essentielle de toute noble et splendide architecture. (…) [L]e grand Raphaël (…) a fait voir dans ce travail qu'il n'y a pas de production de la nature que l'art ne puisse avantageusement utiliser, et vous trouverez jusqu'à des bottes de navet dans ses plafonds de la

[248] La nature morte représente des objets inanimés (végétaux mais aussi objets du quotidien), dans une logique de trompe-l'œil et, parfois, dans une perspective moralisante (comme dans les « Vanités », ces tableaux qui mettent en scène des objets rappelant le temps qui passe et l'imminence de la mort). Ce que nous appelons ici « peinture de fleurs » comprend à la fois les tableaux de chevalet représentant une nature morte florale (les fruits et les fleurs sont alors traditionnellement figurés en bouquets ou sur une table, ou bien en guirlandes, autour de piédestaux ou de colonnes) mais aussi la représentation des fleurs telle qu'elle peut être associée à la botanique, c'est-à-dire la figuration isolée et détaillée de tel ou tel spécimen végétal, généralement diffusée sous la forme de planches gravées. Ces deux sous-genres de la peinture de fleurs sont traditionnellement regroupés dans la mesure où ils sont, le plus souvent, pratiqués par les mêmes artistes, et qu'ils servent pareillement de base à des motifs décoratifs (cf. E. Hardouin-Fugier et E. Grafe, , *Les peintres de fleurs en France, de Redouté à Redon,* Paris, Ed. de l'Amateur, 1992). Nous avons consacré un texte à la place des femmes dans ce genre pictural spécifique : S. Sofio, « Quelle(s) légitimité(s) pour les peintres de fleurs ? Genre, art et botanique au XIXe siècle » *in* Naudier (Delphine) et Rollet (Brigitte) (dir.), *Genre et légitimité culturelle,* Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 37-56.

Farnésine. C'est que le vrai génie ne trouve rien au-dessous de sa dignité et qu'il sait se manifester à propos de toutes choses. »[249]

Ne nous trompons point, cependant, sur la signification de l'apologie de la nature morte de ce critique anonyme du Salon de 1842, car elle n'est pas gratuite : elle est, en réalité, un blâme déguisé donné aux jeunes artistes qui, selon l'auteur, auraient tendance à négliger ce pan du savoir pictural, alors qu'il est indispensable à la maîtrise des toiles les plus grandioses qui comportent toujours des objets inanimés. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, dans la tradition académique, la peinture d'histoire occupe le sommet de la hiérarchie académique des genres : elle est censée être la plus complète, exigeant la maîtrise de tous les autres. Le critique de *L'Artiste* ne loue donc ici les genres « mineurs » que pour mieux louer la peinture d'histoire conformément au dogme académique. En réalité, les peintres de nature morte, et de fleurs en particulier, apparaissent comme des spécialistes « par défaut » : on « ferait » de la fleur quand on n'a pas les compétences de l'histoire. La peinture de fleurs exige, en outre, des aptitudes physiques et morales faisant largement écho au stéréotype de la « nature » féminine (patience, minutie, délicatesse, rapport sensible à la Nature…) et aux dispositions des femmes telles qu'elles se trouvent développées par l'éducation et les conventions socio-culturelles : elle ne provoque pas de passion nuisible, elle se pratique en solitaire, sans obligation de faire appel à un modèle vivant, c'est un genre discret, modeste, proche des arts appliqués, etc.

Pour toutes ces raisons, la peinture de fleurs, autant que le portrait, était, dès l'Ancien Régime, particulièrement recommandée comme art d'agrément aux jeunes filles des classes privilégiées[250]. Or, comme on l'a vu, cette mode est largement éclipsée par le goût pour la peinture d'histoire (d'inspiration antique à la fin du XVIIIe siècle, puis médiévale ou romanesque au début du siècle suivant) jusque dans les années 1820. Aussi, dans les deux premières générations de notre corpus, la peinture de fleurs est d'autant plus dévaluée qu'elle est surtout enseignée aux jeunes filles d'origine modeste (dans l'École gratuite de dessin fondée par Mme Frère de Montizon, par exemple, comme on l'a vu) car elle leur permet d'être ensuite employées dans des domaines tels que l'industries du luxe (décoration d'éventails ou de porcelaine…), dans l'enseignement (pensionnats de jeunes filles, cours particuliers…) ou dans l'édition (ornementation d'ouvrages…). En conséquence, et à l'exception de Madeleine Basseporte (1701-1780, titulaire du

---

[249] An. « Salon de 1842 », *L'Artiste,* 3e série, tome I, p.523.

[250] A. Bermingham, *Learning to draw. Studies in the cultural history of a polite and useful art,* New Haven and London, Yale University Press, 2000, pp. 202-215. Dans le cadre de son souci de n'enseigner qu'un art qui soit « utile » aux jeunes filles, la peinture de fleurs est, par exemple, explicitement prônée par Fénelon à la fin du XVIIe siècle (*De l'éducation des filles*, 1687).

très prestigieux poste de dessinateur du Jardin du Roi pendant près de 40 ans) et de celle qui fut, probablement, son élève, l'académicienne Anne Vallayer-Coster, les principaux représentants de la peinture de fleurs au Salon, à la fin de l'Ancien Régime comme dans les premières décennies du XIXe siècle, sont des hommes.

En outre, la peinture de fleurs s'est toujours imposée comme une spécialité clivée entre deux pôles *a priori* antinomiques, les sciences (naturelles) et les arts (décoratifs)[251]. D'ailleurs, ses représentants les plus renommés sont alors plus souvent affiliés à l'Académie des Sciences ou au Jardin du Roi (plus tard appelé Jardin des Plantes), qu'à l'Académie de peinture et de sculpture. Ce genre connaît toutefois un certain renouveau au tournant du XIXe siècle, avec la consécration du peintre brabançon Gérard Van Spaendonck (1746-1822) qui parvient à en réconcilier l'aspect scientifique et l'aspect décoratif, et à donner à son art une importante visibilité grâce à ses contacts à la Cour. Nommé Peintre en miniature au Jardin du Roi (en remplacement de Basseporte), il est, parallèlement, reçu à l'Académie royale en 1781. Cette double consécration se poursuit après la Révolution puisque, tout en étant le premier titulaire de la chaire d' « iconographie naturelle » (définie alors comme « l'art de dessiner ou peindre toutes les productions de la nature ») au Muséum d'histoire naturelle de 1793 à 1822, il est aussi membre de l'Institut dès 1795 – une reconnaissance officielle couronnée enfin par son anoblissement sous l'Empire[252].

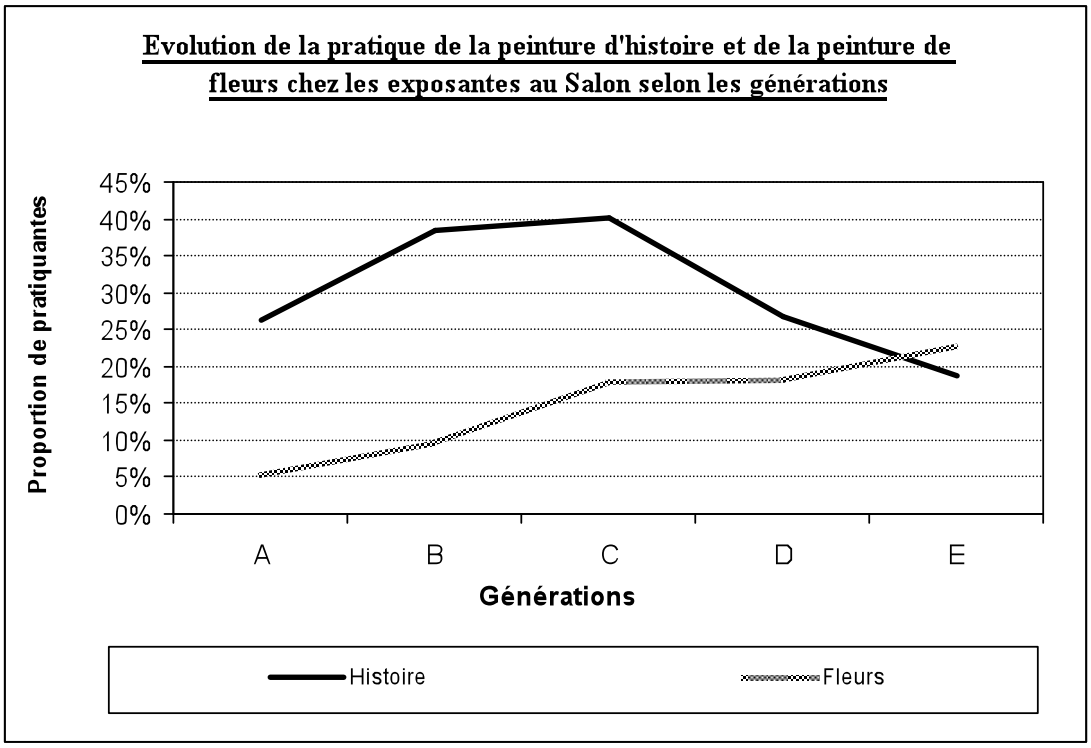
A la même époque toutefois, quelques femmes parmi les artistes formées sous l'Ancien Régime et la Révolution pratiquent ce genre, mais il est d'autant plus difficile d'en connaître le nombre qu'elles se sont massivement abstenues d'exposer, sans doute parce que l'exposition ne fait pas partie de leurs habitudes de travail ou parce que, plus proches des arts décoratifs ou industriels (travail en manufacture, industries du luxe, etc.) ou des milieux scientifiques (travail d'illustration

---

[251] Ce clivage entre botanique et ornementation, et ses conséquences néfastes pour la reconnaissance de la peinture de fleurs comme un art véritable, est parfaitement explicité par Eugène Villemin, en 1842 : « Les traités d'anatomie superficielle à l'usage des artistes ne manquent point (…). Les peintres de fleurs ne sont pas à beaucoup près aussi heureusement partagés : ou bien ils ont à leur disposition des compilations insignifiantes pour l'art, telles que le *Langage des fleurs,* la *Flore des dames* et autres, ou bien ils en sont réduits à consulter d'effrayants in-octavo, tout hérissés de grec et de latin, de définitions ultra-savantes, qui (…) ne jettent aucune espèce de lumière dans l'esprit des artistes qui affectionnent exclusivement cette branche si suave, si gracieuse, si exquise de la peinture, la reproduction par le dessin et le coloris de ce qu'un poète du dernier siècle nommait les *coquetteries de la nature.* » (Dr E. Villemin « Considérations pratiques et appliquées aux beaux-arts sur la physiologie et l'anatomie des fleurs », *L'Artiste*, 3e série, t. II, 1842, p.49)

[252] Sur Van Spaendonck, voir E. Buijsen « Gerard et Cornelis Van Spaendonck. Deux peintres brabançons à Paris », *Septentrion. Revue de culture néerlandaise,* n°2, 1989, pp.78-79, et Hardouin-Fugier et Grafe, , *Les peintres de fleurs en France, op. cit.,*

dans le domaine botanique, par exemple) [253], elles n'ont pas autant besoin que les portraitistes ou les peintres d'histoire de cette instance pour se faire connaître. Dès lors, en dehors de Vallayer-Coster qui s'impose davantage comme une peintre de natures mortes que comme une peintre de fleurs *stricto sensu* et continue d'exposer régulièrement au Salon pendant et après la Révolution, rares sont les peintres de fleurs dans les deux premières générations de notre corpus, comme on peut le voir dans le graphique ci-dessous.



C'est clairement à partir de la génération « C » (formée dans les années 1810-1820) que les artistes femmes commencent à opter pour cette spécialisation au Salon : la proportion d'exposantes de peinture de nature morte est presque multipliée par deux, puisqu'elle passe de moins de 10 % chez les artistes formées pendant la Révolution à 18 puis 23 % chez leurs cadettes formées sous la Restauration et la monarchie de Juillet, proportionnellement au nombre d'exposantes (qui, lui, rappelons-le, ne cesse de croître), tandis que la peinture d'histoire est de moins en moins

[253] Sous le Consulat et l'Empire, Van Spaendonck a par exemple coutume de faire travailler ses élèves, hommes et (surtout) femmes aux illustrations gravées des *Annales du Muséum national d'histoire naturelle* (Oppenheimer, *Women Artists, op. cit.*, p.29, ainsi que A.N., F[4] 1423, Rapport au ministre de l'Intérieur du chef de la 3e division, 19 septembre 1807).

pratiquée par elles[254]. Parmi les exposantes qui se professionnalisent à la fin de la période qui nous intéresse, c'est donc presque une plasticienne sur quatre qui présente de la peinture de nature morte (majoritairement de fleurs).

Genre dévalué dans la hiérarchie académique, délaissé par les hommes et globalement peu pratiqué (il ne concerne que 3 à 5 % des exposants hommes et femmes au Salon, sur toute la période), la peinture de fleurs est un espace esthétique relativement marginal que, par conséquent, en particulier à partir des années 1820, les femmes ont pu pratiquer en toute légitimité[255]. Une proportion notable de ces plasticiennes ont, en outre, pu y accéder, sinon à la consécration, du moins à une notable reconnaissance. Ainsi, au Salon, les médaillées relèvent souvent de ce genre et rares sont les artistes (hommes ou femmes) qui, comme la peintre de fleurs Olympe Arson (1814-ap.1870), obtiennent leur première récompense au Salon à 21 ans[256]. Parmi les plasticiennes formées sous la monarchie de Juillet, on s'aperçoit qu'une médaillée sur quatre est une peintre de fleurs. De même, toutes générations confondues, sur les 121 peintres de fleurs dont la carrière s'est déroulée sur plus de cinq ans, près d'un tiers ont obtenu une marque de reconnaissance (médaille au Salon, entrée au Luxembourg, fonction officielle…). Autrement dit, choisir la carrière de peintre de fleurs, *pour peu qu'on y « dure » assez longtemps*, apparaît comme une stratégie efficace pour obtenir une certaine consécration – même si la pratique de la peinture d'histoire reste, comme on l'a vu, la plus déterminante pour le succès et la longueur d'une carrière. On distingue deux « vagues » de peintres de fleurs : les élèves de Van Spaendonck ou de l'élève et successeur de celui-ci, Jean-François Van Dael, constituent la première ; les élèves de Redouté, nous allons y revenir, la seconde. A la première vague, appartient par exemple d'Élise Bruyère (1776-1842), fille, nièce et sœur de peintres[257], qui obtient d'excellentes critiques à chacun de ses Salons sous l'Empire – elle y est régulièrement considérée comme une héritière directe du style de

---

[254] Cet essor de la pratique des genres « mineurs » (peinture sur porcelaine, miniature, aquarelle, fleurs) chez les plasticiennes se poursuit dans la seconde moitié du siècle, puisque ce sont près de 30 % des participantes au Salon qui en exposent en 1870 et plus de 40 % à la fin des années 1880 (D. Noël « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Clio*, n°19, 2004, p.87).

[255] La présence des femmes dans cette spécialité nous semble légitime, dans la mesure où nous n'avons *pas une seule fois* rencontré, dans les comptes rendus critiques des Salons de la première moitié du XIXe siècle, de déploration du nombre de femmes dans ce genre, comme cela a pu être le cas dans les domaines du portrait ou de la peinture d'histoire.

[256] Élève de P.-J. Redouté, elle devient sa collaboratrice principale pour ses enseignements au Muséum d'histoire naturelle. Après le Salon de 1842 cependant (elle a 28 ans), la revue *L'Artiste* annonce qu'elle met un terme à sa carrière pour prendre le voile (*L'Artiste,* 3e série, t. I, 1842, p.524).

[257] Elle est la fille du peintre d'histoire Jean-Jacques Lebarbier (1738-1826), membre de l'Académie royale.

Van Spaendonck. Médaillée au Salon de 1827, elle travaille beaucoup pour l'État, qui lui commande notamment un tableau de fleurs, en 1836, pour la somme considérable de 4000 francs[258]. Elle est, en outre, la seule peintre (femme) de fleurs exposée au musée du Luxembourg[259]. Sa carrière (44 ans) est l'une des plus longues, tant parmi les peintres de fleurs que parmi ses consœurs spécialistes d'autres genres. Son dernier tableau, laissé inachevé par sa mort, est terminé par Antoine Chazal[260] (1793-1854) et exposé sous leurs deux noms au Salon de 1844. **[Ill. 44 et 46]**

Consœur de Bruyère, Mélanie Comoléra (act.1816-1859) est, quant à elle, élève de Gérard Van Spaendonck, qui la fait rapidement entrer à la manufacture de Sèvres, peut également se prévaloir d'une longue carrière de près de 40 ans, dont la moitié passée entre Paris et Londres, où elle obtient le titre de « Peintre de fleurs auprès de la reine Adélaïde » puis de la jeune reine Victoria. **[Ill. 48]** Dans ses courriers à l'administration, Comoléra (qui se fait d'ailleurs appeler « *de* Comoléra ») fait parfois montre d'une certaine arrogance qui témoigne du prestige qu'elle semble reconnaître à son activité. Ainsi, lorsqu'un gardien du Louvre l'empêche de s'approcher trop près du tableau qu'elle était en train de copier, elle écrit aussitôt au directeur des Musées pour se plaindre :

> « Je trouve odieux qu'on traite les artistes avec si peu d'égards (…). Je suis connue de M. et de Mme la comtesse D'Hautefort, et plus encore dans les arts. (…) J'expose depuis dix ans, et cette année, j'ai exposé un dessus de table fleurs et fruits [*sic*] (…) dont on a rendu un compte favorable dans les journaux. »[261].

L'évocation d'une critique favorable obtenue lors d'un Salon est une pratique courante dans les courriers des artistes à l'administration, mais cette évocation prend une valeur tout à fait particulière pour les peintres de fleurs, car peu de critiques s'intéressent vraiment à leur spécialité. Dans beaucoup des comptes rendus, la peinture de fleurs n'est même pas mentionnée : en effet, on l'a vu, celle-ci reste le fait d'une minorité d'artistes au Salon et, par ailleurs, les critiques ne voient guère, dans le commentaire de ces tableaux, de quoi exercer leurs talents de polémiste ou de littérateur. Pourtant, à partir de la Restauration, même si on ne lui accorde le plus souvent que quelques lignes, la peinture de fleurs fait son apparition dans les critiques, sans doute sous l'effet

---

[258] A. N., F[21] 0496A , dos. 1. Voir aussi la notice d'É. Bruyère dans le *Dictionnaire des artistes* de Charles Gabet (1831) pour un recensement des travaux hors peinture de fleurs (des portraits, surtout) qu'elle a effectués pour l'État.

[259] Cet honneur a, d'ailleurs, été peu dispensé aux peintres de fleurs hommes, puisque seuls Jean-François Van Dael (élève de Van Spaendonck et maître d'Élise Bruyère) et Pierre-Joseph Redouté figurent au livret de ce musée.

[260] Chazal est notamment connu pour être le beau-frère de Flora Tristan, c'est-à-dire le grand-oncle de Paul Gauguin.

[261] A.M.N., série P[18], dos. 1, lettre de Mélanie Comoléra au duc de Luynes, s.d. [1825].

de l'augmentation du nombre d'exposants dans cette spécialité. Les commentateurs du Salon sont de plus en plus nombreux à évoquer la peinture de fleurs comme un genre en plein renouveau, et la plupart constatent la part considérable qu'y prennent les artistes femmes :

> « Ce genre acquiert de jour en jour un nouveau degré de perfection, ajoute un nouvel éclat à notre école ; on n'y comptait, il y a vingt ans, que deux ou trois artistes d'un talent supérieur. Le nombre en est beaucoup augmenté et leurs productions sont remarquables… »[262]

> « Enfin, les fleurs sont partout, ou pour notre agrément, ou pour notre utilité. La peinture à l'aquarelle qui en exploite les trésors depuis qu'un cours en fut ouvert au Jardin des Plantes sous la direction du savant Gérard Van Spaendonck, est devenue chez nous une partie indispensable de l'éducation des jeunes demoiselles. Toutes veulent et doivent savoir peindre des fleurs. (…) Les dames sont donc cette année en majorité, au Musée, parmi les peintres de fleurs à l'aquarelle. M. Redouté vient se placer au milieu d'elles : c'est un maître qui suit ses disciples dans l'arène. »[263]

> « Personne n'a encore remplacé Van Spaendonck, enlevé par la mort (…) [mais] un assez grand nombre d'artistes parcourent la même carrière avec un talent très recommandable, si ce n'est avec le même éclat. »[264]

Pratiquée par un très petit groupe d'artistes majoritairement masculins, plutôt proches des milieux scientifiques jusqu'aux dernières années de l'Empire, la peinture de fleurs se popularise en même temps qu'elle se féminise progressivement sous la Restauration, au point que, au Salon de 1830, le *sex ratio* des exposants de fleurs s'est totalement inversé : alors qu'en 1810, les peintres de fleurs étaient pour un quart des femmes et pour trois quarts des hommes, on atteint à partir de 1831 la proportion de deux tiers de femmes pour un tiers d'hommes. La féminisation de la peinture de fleurs est également symbolique : en s'éloignant de plus en plus de ses attaches techniques et scientifiques, la vogue pour cette spécialité s'attache ostensiblement à ses aspects les plus ornementaux. Ce double mouvement de popularisation et de féminisation tient d'abord à l'effet du mécénat de l'impératrice Joséphine puis de la duchesse de Berry, qui contribue en même temps à ennoblir et à féminiser ce genre pictural. On peut également rattacher le nouveau succès de la peinture de à l'essor contemporain de l'aquarelle qui rend plus abordable – à la fois en termes de compétence, de commodité et de coût – la peinture de la nature (paysage, fleurs, etc.). De plus, il est probable que le développement de la peinture de fleurs soit associé à celui du marché éditorial (évoqué plus haut), les revues et les ouvrages publiés nécessitant l'emploi d'illustrateurs ornemanistes, et créant ainsi un véritable appel d'air et une demande croissante de

---

[262] C.-P. Landon, *Annales du musée…, Salon de 1824,* Paris, Pillet Aîné 1824, p. 91.

[263] Hilaire-Léon Sazerac, *Lettres sur le Salon de 1834*, Paris, Delaunay, pp. 388-389.

[264] An. « Salon de 1838 – Fleurs à l'huile », *Journal des artistes,* n°16, 22 avril 1838, p. 221.

spécialistes dans ce domaine[265]. Enfin, sont publiés des dizaines de manuels de peinture de fleurs à l'aquarelle, d'ouvrages sur le « langage des fleurs » [266] et de recueils de modèles, leurs nombreuses rééditions donnant une idée de leur succès. Dans ce dernier domaine, l'auteur le plus populaire est alors, sans conteste, Pierre-Joseph Redouté (1759-1840), dont les *Roses* (trois volumes parus entre 1817 et 1824) sont régulièrement rééditées jusqu'à aujourd'hui[267]. Dans les années 1820-1830, Redouté enseigne la peinture de fleurs à la duchesse de Berry, une « rosiériste » accomplie, puis aux princesses d'Orléans, mais il attire surtout près d'une centaine de personnes à chacun des cours qu'il donne au Muséum d'histoire naturelle. Ceux-ci deviennent d'ailleurs une curiosité de la vie parisienne, au point d'être mentionnés dans les guides touristiques pour les visiteurs étrangers dans la capitale[268]. Au Salon, Redouté expose peu, mais il est présent à travers les œuvres de ses nombreux élèves. Or, à l'exception de Pancrace Bessa (1772-1835) qui devient rapidement le rival de son maître, les élèves connus de Redouté sont surtout des femmes : Caroline Adrien (act.1834-1845), la Suissesse Esther de Maulnoir (1796-1843), Ange Picard (1802-1842), née Wasset, Élisa Lemire (1807-1868), Pauline Girardin (1818-ap.1875), née Joannis, Laure Devéria (1813-1838), la sœur cadette d'Eugène et Achille Devéria, Olympe Arson (1814-ap.1870), Adèle Riché (1791-1887)[269] qui l'assistent dans ses fonctions au Muséum, mais aussi Rosine Delaporte, née Bessin (1807-1876) qui fut professeur à la Maison de la Légion

---

[265] Il est alors courant d'ajouter des ornements floraux sur les couvertures, les lettrines ou les en-têtes de chapitres.

[266] Le premier ouvrage sur ce thème, *Le Langage des Fleurs* de Charlotte de la Tour, paraît en 1819 (Bermingham, *Learning to draw, op. cit.*, p.207)

[267] La dernière en date est celle de 2009 chez Taschen, pour le 25e anniversaire de cette maison d'édition. Redouté est né dans une famille de peintres wallons. Fixé à Paris dans les années 1780, il travaille pour la Cour, mais aussi pour l'Académie des Sciences et le Jardin des Plantes où il collabore avec Van Spaendonck. A la fin des années 1790, Joséphine lui confie le décor de sa résidence de la Malmaison et en fait son peintre officiel. Contre toute attente et en dépit du succès éditorial de ses recueils d'eaux-fortes (*Les Liliacées* en 8 vol., 1802-1816, *Les Roses* en 3 vol., 1817-1824, etc.), il n'obtient ni le poste de Van Spaendonck à la mort de celui-ci (mais il est nommé « maître de dessin » au Muséum d'histoire naturelle), ni son siège à l'Institut (même s'il obtient la Légion d'honneur en 1825), comme si la féminisation massive de la peinture de fleurs sous la Restauration avait empêché qu'il n'atteigne une consécration similaire à celle de son maître. Cf. Hardouin-Fugier et Grafe, , *Les peintres de fleurs en France, op. cit.,* pp. 27-28, ainsi que *L'impératrice Joséphine et les sciences naturelles*, catalogue d'exposition, Paris, RMN, 1997, pp. 73-81

[268] Hardouin-Fugier et Grafe, , *Les peintres de fleurs en France, op. cit.*, p.27

[269] Riché était la fille d'un jardinier employé au Jardin des Plantes. Formée au dessin et à l'aquarelle par Van Spaendonck et Van Dael, puis Redouté, qu'elle assiste dans ses cours au Muséum, elle figure comme peintre et enseignante dans le dictionnaire de Charles Gabet (1831). Sa carrière au Salon s'étend sur près de vingt ans entre la Restauration et la monarchie de Juillet. (Hardouin-Fugier et Grafe, , *Les peintres de fleurs en France, op. cit.,* p.54)

d'honneur, ou Eulalie Delille (dates inc.) qui ont contribué à diffuser l'œuvre de leur maître par la gravure.

A la mort de Redouté en 1840, son atelier se disperse et nombreuses sont celles qui, comme Aline Corbin, en profitent pour ouvrir leur propre école en peinture de fleurs :

> « La mort de M. Redouté laissant sans guide un grand nombre d'élèves, nous les prévenons que mademoiselle Aline Corbin, élève du célèbre peintre, vient d'ouvrir chez elle, rue des Moulins, 10, un cours de peinture de fleurs à l'aquarelle, les mardi, jeudi et samedi de chaque semaine. »[270]

Or, c'est bien dans l'émergence de ces nouveaux ateliers qu'il faut voir, nous semble-t-il, l'origine de l'augmentation relativement stable du nombre de peintres de peintres de fleurs femmes dans les Salons des années 1840 (et ce en dépit du taux de refus particulièrement élevé qui les frappe à ce moment-là[271]) mais également tout au long du Second Empire, parce que ces ateliers ont permis la professionnalisation d'une nouvelle génération d'artistes dans cette spécialité.

Outre la part croissante des peintres de fleurs, les deux dernières générations de plasticiennes de notre corpus sont porteuses d'une autre nouveauté : un considérable développement de la pratique de la copie institutionnelle, c'est-à-dire de la copie de tableaux pour le compte (et sur commande) de l'État. Dans ce domaine, qui se trouve en dehors des prérogatives de l'Académie, donc relativement préservé des rapports de force qui traversent le monde de l'art, les peintres, hommes et femmes, entretiennent des rapports avec l'administration directs et nombreux, « matérialisés » par une abondante correspondance qui a jusqu'alors, étonnamment, suscité peu d'intérêt parmi les chercheurs. Plutôt que d'une administration, il nous faut en réalité parler de deux administrations distinctes : la responsabilité des octrois de commandes de copies revient, en effet, d'abord à la direction des Musées jusque sous la monarchie de Juillet, puis, tandis que les fonctions de soutien à la création sortent progressivement de ses compétences, comme nous l'avons vu en Partie II, au nouveau département des beaux-arts du ministère de l'Intérieur, dirigé par Edmond Cavé[272]. Notons cependant que tout ce qui concerne le quotidien des copistes dans

---

[270] « Annonces » *Journal des artistes,* XIVe année, 2e vol., n°1, 8 juillet 1840, p.15.

[271] Ainsi que le note Élisabeth Hardouin-Fugier et Étienne Grafe, les élèves de Redouté, hommes et surtout femmes, subissent « une véritable hécatombe » au Salon de 1843 (*Les peintres de fleurs en France, op. cit.,* pp.63-64).

[272] Le recours à ces deux administrations, dont les prérogatives se chevauchent dans les premières années qui suivent la création du département des beaux-arts, a eu des conséquences dans la répartition des archives : la correspondance

les galeries du musée du Louvre – quotidien riche en événements, ainsi que nous allons le voir – continue, même après 1830, à relever de la direction des Musées. Mais, surtout, une étude de la pratique de la copie nous permet de voir à l'œuvre les discours et les pratiques développés par les artistes dans un secteur du monde de l'art particulièrement hétéronome.

III – 3. 2. Les copistes : « petites mains » et exposantes consacrées

Comme on l'a vu, dans la seconde moitié du XVIIIe siècle, une partie significative de la production artistique commandée par les services de la Cour était composée de copies d'effigies des membres de la famille royale, destinées à être offertes en cadeau, en récompense ou lors d'un échange diplomatique par exemple (cf. notre encadré pp. 62-63). Après s'être tarie durant la période révolutionnaire, cette production reprend très progressivement au tout début du XIXe siècle. La copie est, tout au long de la période qui nous intéresse, un débouché lucratif et commode pour les artistes, et peut être produite à la fois pour des commanditaires privés (qui peuvent souhaiter avoir la reproduction de telle ou telle œuvre d'un maître consacré, contemporain ou non) et pour l'État, ainsi que les instances préfectorales ou municipales. C'est principalement à ce deuxième « marché » pour les copies, beaucoup plus important en termes d'œuvres produites et de prestige des commandes, que nous nous intéresserons ici.
Sous le Consulat, une politique d'encouragement aux artistes pour la production d'un art officiel s'instaure peu à peu, en lien avec le besoin pour ce régime récent, de créer et d'asseoir sa légitimité par la diffusion d'images du pouvoir. Cependant, les commandes de copies de portraits officiels sont moins nombreuses que sous l'Ancien Régime et l'octroi d'une d'entre elles représente, pour un·e artiste, un honneur dont on peut se faire une idée grâce à une lettre de l'ancienne élève de David, Marie-Guillemine Benoist, bénéficiaire en 1803 de la commande d'une copie du portrait en pied du Premier Consul, devenu Empereur pendant la réalisation du tableau :

> « Mon voyage devait être au printemps, mais le portrait de l'Empereur que j'ai eu à faire et pour lequel j'ai été choisie avec toute la grâce qui peut faire croire au talent et satisfaire l'amour-propre, ce portrait m'a pris le temps destiné au voyage ; le Salon du Louvre, dont l'exposition est dans six semaines, le portrait de Mme Maret, d'autres encore, toute cette besogne ne me laissera de libre que les vendanges que j'irai passer en Anjou. Mon grand tableau est fini et il a du succès, il est pour la ville de Gand et

---

des copistes avec la direction des Musées est, en effet, conservée aux Archives des musées nationaux (sous-série P^{18} et P^{30}), tandis que celle qui s'adresse au département des beaux-arts est conservée aux Archives nationales (série F^{21}).

> me sera payé mille écus[273], cela est le prix de cette grandeur de portrait ; mais comme je tiens plus encore à la réputation qu'à l'argent, j'ai mis beaucoup de détails à ce tableau qui porte 7 Pieds sur 6 [*env. 2 m x 1,80 m*] ; le costume est celui de consul. J'ai fait pour le ministre de l'Intérieur le portrait de sa mère et j'ai eu un très beau solitaire de quinze cents francs. Ma barque se mène très bien et je suis très contente de ces succès qui ajoutent à notre bonheur intérieur. »[274]

On le voit, en outre, obtenir une telle commande fait entrer l'artiste dans la sphère du pouvoir et lui permet d'y acquérir une légitimité qui signifie l'octroi de bien d'autres portraits ou copies de portraits tout aussi prestigieux[275]. Avec le retour des Bourbons au pouvoir, la politique de commandes de copies du portrait du Roi prend un nouvel essor, jusqu'à atteindre une ampleur considérable sous la monarchie de Juillet. En revanche, les copies commandées ou (moins souvent) achetées aux artistes, sous la double tutelle de la section des beaux-arts du ministère de l'Intérieur et de la direction des musées, sont désormais moins systématiquement des copies des portraits royaux (dont la production, néanmoins, se maintient) que de copies de tableaux d'église.

Dynamisme de la peinture religieuse
sous la Restauration et la monarchie de Juillet

L'importance de la demande en copies de « tableaux de sainteté » ou « de dévotion », comme on les qualifie à l'époque, est à replacer dans le contexte du renouveau du christianisme que connaît la France des années 1820-1840, et de son corollaire dans le domaine artistique : l'explosion de la peinture religieuse,

[273] L'écu est alors le nom que l'on donne à la pièce d'argent de 5 francs. La copie du portrait de Napoléon est donc payée environ 5000 francs à Benoist. Rappelons qu'à la fin du XVIIIe siècle, un manœuvre parisien gagne 320 livres pour un an de travail, soit, si l'on tient compte de la parité livres/francs décidée sous le Directoire, environ 300 francs.

[274] Lettre de Marie-Guillemine Benoist à son beau-frère, datée du 28 prairial an XII (20 juin 1804) et citée in Ballot, *La Comtesse Benoist, op. cit.,* p.157. Ce portrait a probablement été exécuté à partir de celui commandé à Greuze en 1802 (et très probablement réalisé par la fille du peintre à partir du portrait que son père avait fait du jeune Napoléon Bonaparte dix ans auparavant, dans un contexte qui n'était alors pas officiel, ce tableau de 1792 étant aujourd'hui considéré comme le premier portrait connu du futur Empereur). Comme cela se pratique à l'époque (nous y reviendrons), les copistes ont le droit de modifier des éléments du tableau original. Benoist a pu ajouter des éléments personnels à la copie du portrait de Greuze, ainsi qu'elle le précise dans sa lettre. Toutefois, étant donné qu'elle n'a apparemment pas bénéficié d'une séance de pose de la part du Premier Consul, on suppose que la personnalisation du portrait a été obtenue à partir de quelques croquis probablement effectués au cours de cérémonies publiques ou au cours d'une rapide entrevue, comme c'était alors courant pour la représentation des personnages de pouvoir (cf. Edward Lilley « Consular Portraits of Napoleon Bonaparte », *Gazette des Beaux-Arts*, CVI, n°1402, nov. 1985, pp.147-156 – notamment p.151).

[275] Médaillée au Salon de 1804 (A. N., O² 847), Benoist obtient ainsi, dans les années qui suivent l'exécution de cette copie du portrait de Napoléon, la commande d'un portrait de Marie-Pauline Bonaparte (exposé au Salon de 1808), un autre de la princesse de Piombino, Napoléone Élisa Baciocchi (Salon de 1810), puis un autre enfin de l'Impératrice Marie-Louise (Salon de 1812).

dans le but de fournir de nouveaux décors aux églises du pays[276]. Sur ce sujet, qui a été peu traité, l'ouvrage de référence reste celui de Bruno Foucart : *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*, paru en 1987[277]. Celui-ci montre que, contrairement aux idées reçues, le XIXe siècle s'impose en effet comme une époque de profond renouveau de la peinture religieuse et que cet essor a largement été encouragé par l'État, dès 1815. Bruno Foucart a, par exemple, montré que les tableaux religieux « envahissent » littéralement les Salons de la monarchie constitutionnelle : si environ un tableau d'histoire sur cinq a un sujet religieux à la fin de l'Empire, c'est le cas de plus de la moitié des toiles d'histoire exposées sous la monarchie de Juillet.
Le besoin en tableaux religieux est tel que les artistes qui souhaitent se voir acheter une toile en arrivent systématiquement à choisir ce domaine, dans la mesure où ils/elles savent que l'État s'en portera généralement acquéreur. Dans le cas des toiles commandées, Foucart montre que l'objectif de l'administration est double et, surtout, contradictoire, car il lui faut à la fois satisfaire le plus grand nombre d'artistes, et privilégier les plus consacrés d'entre eux afin d'assurer le prestige de la commande. Pour Foucart, ce sont ces obligations antithétiques qui, dans le domaine de la peinture religieuse notamment, conduisent en fait l'État à entretenir une politique de commandes très hétérogène du point de vue esthétique, sans préférence apparente pour l'une ou l'autre des « écoles » en présence[278]. L'administration se retrouve donc dans une situation où elle maintient en même temps l'anomie (en empêchant la domination d'un atelier sur les autres) et l'hétéronomie du monde de l'art (en faisant de la commande publique une ressource plus accessible pour les peintres que le marché).

Faut d'une étude systématique qui reste à faire, il est difficile de quantifier précisément la production de copies par l'État dans la première moitié du XIXe siècle et on ne peut qu'en rester au stade de l'estimation[279]. Au vu des sondages aléatoires que nous avons effectués dans les

---

[276] Sur le renouveau chrétien du début du XIXe siècle, cf. notamment Philippe Joutard, René Remond et Jacques Le Goff (dir.), *Histoire de la France religieuse*. T. 3 : *Du roi très chrétien à la laïcité républicaine : XVIIIe - XIXe siècles*, Paris, Seuil, 1991, et le numéro thématique « Religion, politique et culture au XIXe siècle » de la *Revue d'histoire du XIXe siècle* (n°28, 2004) coordonné par Jacqueline Lalouette et Michèle Riot-Sarcey.

[277] Cet ouvrage est paru à Paris, aux éditions Arthéna. Les données de cet encadré sont essentiellement tirées de son chapitre VI « Les commandes publiques et la production de la peinture religieuse ».

[278] Comme tous les commentateurs de l'art de cette époque, face au contexte de multipolarisation de l'espace de production artistique que nous avons évoqué plus haut, Foucart doit construire ici sa propre typologie d'ateliers et de styles, à partir de la dichotomie traditionnelle classiques/romantiques : il évoque ainsi l'« école de la tradition » représentée par Abel de Pujol ou J.-F. Heim, les « ingresques » comme H. Flandrin ou Amaury-Duval, les « romantiques spiritualistes » comme A. Scheffer ou P. Delaroche, les « romantiques philosophes » comme P. Chenavard, etc.

[279] La production de copies dans les années 1820-1840, qui constitue pourtant une part notable de la production artistique globale de cette période, n'a pas donné lieu à des recherches approfondies. Les études existant déjà concernent en effet, surtout la seconde moitié du XIXe siècle (A. Boime « Le Musée des Copies », *Gazette des beaux-arts,* n°64, 1964, pp. 237-247 ; T. Reff « Copyists in the Louvre 1850-1870 », *Art Bulletin,* n°46, 1964, pp. 552-559 ; A. Boime, *Academy and French Painting… op. cit.,* pp. 122-133 ; P. Duro « The 'Demoiselles à copier' in the Second Empire », *Woman's Art Journal,* vol.7 ,n°1, 1986, pp. 1-7 et « Copyists in the Louvre during the Middle Decades of the Nineteenth Century », *Gazette des beaux-arts,* avril 1988, pp. 249-254 ; Patricia Mainardi « Copies, Variations, Replicas : Nineteenth-Century Studio Practice », *Visual Resources : An International Journal of Documentation,* vol.15, n°2, 1999, pp. 123-147).

dossiers de commande, cette estimation nous semble légèrement inférieure à la réalité. En outre, Foucart ne tient compte que des copies de tableaux d'Église, en laissant de côté celles de portraits royaux destinées aux bâtiments publics ou aux échanges diplomatiques, ainsi que les copies de portraits de personnages historiques commandées à partir du milieu des années 1830 pour le Musée historique de Versailles. La dispersion et la nature lacunaire des sources nous obligent à ne pouvoir donner qu'une fourchette : il nous semble que, pour la seule monarchie de Juillet, l'État a pu commander ou acheter entre 1500 et 2500 copies aux artistes, la majorité d'entre elles (environ les deux tiers) datant des années 1840[280]. Les portraits royaux constituent l'écrasante majorité des commandes de copies dans les années 1830 : il est, en effet, logique que la demande dans ce domaine soit plus forte au début du règne du nouveau Roi, puis que celle-ci se réduise progressivement. Marie-Claude Chaudonneret et Neil McWilliam estiment qu'une vingtaine de toiles de ce type sont commandées tous les ans, sous Louis-Philippe – un chiffre qui, nous semble-t-il, doit être compris comme une moyenne[281]. Bruno Foucart recense plus de 700 copies de tableaux d'Église commandées entre 1815 et 1850, ce qui, considérant notre estimation du nombre de copies de ce type produites *dans les seules années 1840*, est probablement légèrement sous-estimé[282]. On peut ainsi faire l'hypothèse d'une répartition des copies commandées par l'État sous la monarchie de Juillet selon le modèle suivant : trois quarts de portraits royaux pour un

---

[280] Pour arriver à cette évaluation, nous avons consulté les dossiers de commandes d'œuvres du département des beaux-arts, dont l'indexation et le dépouillement partiel ont permis de constituer la base « Arcade », des Archives nationales, grâce à laquelle nous avons pu faire des calculs, par année et par type d'œuvre commandée (nous avons limité les recherches aux tableaux enregistrés comme des copies). Dans la mesure du possible, nous avons éliminé du compte les doublons ou les dossiers de commandes non abouties (pour peu que l'artiste n'ait pas livré sa copie ou que la destination de l'œuvre ait changé après une première attribution, une commande peut, en effet, donner lieu à plusieurs dossiers). Enfin, les chiffres obtenus doivent être compris *a minima* dans la mesure où l'on ignore la proportion de dossiers perdus. De 1832 à 1840, le décompte des dossiers nous permet d'évaluer la production de copies, en moyenne, une cinquantaine par an. Cette estimation est confirmée par une liste récapitulative de paiements aux artistes pour la période 1831-1841 (A.N., F21 0496A, dos. 1, pièce 3) qui comprend près de 600 entrées. Dans les dernières années du régime, principalement sous l'effet de l'augmentation du nombre de copies de tableaux de dévotion, la production de copies s'accélère, avec 150 à 250 commandes par an jusqu'en 1847. L'année 1848, marquée par la proclamation de la IIe République, enregistre un nombre particulièrement élevé de commandes de copies, en lien avec la politique d'aide aux artistes mise en œuvre par Charles Blanc : pour le seul été 1848 (juillet à septembre), on compte ainsi 90 commandes de copies, dont une écrasante majorité sont des tableaux religieux (C. Georgel *1848. La République et l'art vivant*, Paris, Fayard-RMN, 1998, « Achats et commandes de l'État », p.167 *sqq*)

[281] M.-C. Chaudonneret et N. McWilliam « 1848 : la République des arts », *Oxford Art Journal,* vol. 10, n°1, 1987, pp.59-70.

[282] Foucart, *Le Renouveau de la peinture religieuse, op. cit.*, et G. Monnier, *L'Art et ses institutions en France*, Paris, Gallimard, 1995, pp. 159-161.

quart de tableaux religieux ou historiques dans la première moitié du règne de Louis-Philippe, cette proportion s'inversant dans la seconde.

S'il est difficile de quantifier la production de copies, il s'avère encore plus complexe de trouver des chiffres précis concernant le sexe des copistes[283]. Toujours suivant la méthode des sondages aléatoires et des décomptes par année à partir des dossiers recensés par la base « Arcade », nous estimons qu'environ un tiers des copistes ayant travaillé pour l'Etat au cours de la période, sont des femmes[284]. Cette forte proportion, qui se maintient sous le Second Empire[285], est, de plus, confirmée par une autre source. Pour copier au Louvre, les artistes – c'est toujours le cas aujourd'hui – doivent, en effet, s'adresser au directeur des Musées pour demander une autorisation officielle (la « carte de copiste »). C'est donc à cette même administration que les copistes s'adressent non seulement pour obtenir ou renouveler leur autorisation de copier, mais aussi en cas de problème ou afin d'obtenir une information spéciale. Ainsi sur les 244 demandes de ce type conservées aux Archives des musées nationaux pour la période 1795-1848, 79 (soit 32 %) concernent des copistes femmes[286]. Ces lettres, néanmoins ne concernent pas que les artistes professionnel·le·s, puisque les élèves artistes comme les amateurs viennent également copier au musée pour s'exercer et produire, généralement, « pour leur compte »[287]. En revanche, les « permissions du matin » (c'est-à-dire l'autorisation de venir travailler dans les salles du musée

---

[283] Nous avons consacré un article à cette question : S. Sofio, « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIXe siècle », *Travail, genre et sociétés,* n°19, Avril 2008, pp. 23-39.

[284] Pour effectuer ces décomptes en fonction du sexe des copistes, nous avons choisi trois années « témoins » : pour l'année 1835, 28 % des commandes de copies ont été passées à une femme ; 30 % en 1840 ; 33 % en 1845. Nous n'avons pas considéré les commandes antérieures à 1835, en raison du caractère manifestement lacunaire des dossiers conservés pour cette période. Toutefois, la proportion de copistes femmes devait alors être assez importante puisque l'essentiel des commandes, sur certaines années, a été exécuté par des femmes. En 1830 par exemple, seuls 14 dossiers ont été conservés, sur lesquels 13 sont des portraits du Roi ; or, sur ces 13 copies de portraits, seules 5 ont été réalisées par des hommes.

[285] Paul Duro (« The Demoiselles à Copier », *art. cit.,* p.6, n.6) a fait des statistiques similaires pour la période 1858-1868. La proportion de copistes femmes se situe entre une sur trois et une sur deux selon les années.

[286] Ces 244 courriers se répartissent de la façon suivante : 4 pour la période 1795-1815, dont 2 par (ou pour) une femme, 78 pour la période 1815-1840, dont 26 par (ou pour) une femme et 162 pour la période 1841-1848, dont 51 par (ou pour) une femme (A.M.N., sous-série P^{18}, index). On peut légitimement supposer que les lettres conservées ne représentent qu'une petite partie de la totalité des courriers adressés par des copistes à l'administration du Louvre, mais il n'y a *a priori* aucune raison de penser que le sex-ratio soit différent parmi les lettres conservées et parmi les lettres disparues.

[287] Les élèves sont cependant recensé·e·s dans un registre spécifique, conservé aux A.M.N. : le « Registres des cartes d'étude délivrées aux élèves » qui compte plus de 25 000 noms sur la période 1834-1870 – près de 9000 pour la période 1834-1865 – et a été étudié par Paul Duro (« The Demoiselles à copier », *art. cit.,* pp.253-254, n.2 et n.8)

avant l'ouverture au public, soit le plus souvent entre 6h et 8h du matin) ne sont généralement demandées que par les copistes professionnel-le-s, lorsqu'ils/elles se trouvent pressé·e·s par leurs commanditaires ou par l'approche du Salon qui entraîne la fermeture d'une partie du musée[288]. Ces autorisations spéciales étaient accordées chaque mois en nombre réduit. A notre connaissance, aucun recensement n'existe pour ces permissions spéciales, mais on possède trois listes des permissions délivrées pour des périodes courtes : au 1e décembre 1840, 23 permissions du matin ont été délivrées, dont 9 pour des copistes femmes, et entre juillet et septembre 1841, 21 ont été délivrées, dont 8 pour des femmes – une proportion qui excède chaque fois légèrement le tiers[289].

L'examen de la correspondance des copistes avec la direction des Musées permet donc de confirmer l'hypothèse, élaborée à partir des dossiers de commande du ministère de l'Intérieur, selon laquelle figureraient 30 % de femmes parmi les copistes employés par l'Etat en ce premier XIXe siècle. Or, dans notre corpus d'exposantes, nous avons pu identifier avec certitude *au moins* 200 copistes ayant travaillé pour l'État dans les années 1820-1840 – « au moins » dans la mesure où, faute de sources complètes, nous en avons peut-être omis, mais aussi dans la mesure où certaines copistes (rares, cependant, comme nous allons le voir) n'ont jamais exposé au Salon et ne font donc pas partie de notre corpus. Cette évaluation chiffrée concernant les copistes femmes nous permet toutefois de pallier l'absence de décomptes similaires pour les hommes et d'estimer à *au moins* 600 le nombre de peintres hommes ayant produit des copies pour l'État sous la Restauration et la monarchie de Juillet.

Avant d'examiner les (éventuelles) caractéristiques spécifiques de ces peintres, hommes et femmes, pratiquant la copie, il nous faut nous intéresser au statut de la copie dans la hiérarchie des pratiques artistiques dans ce contexte de prégnance des valeurs académiques. On l'a évoqué

---

288 Lorsque le Salon ouvre, en effet, les œuvres du musée sont dissimulées sous des panneaux qui permettent d'exposer, par-dessus, les ouvrages du Salon. Les tableaux copiés par les artistes sont donc inaccessibles pendant plusieurs semaines, ce qui ne manque pas de poser des problèmes aux copistes, à l'instar de la peintre Sophie Chanal qui, comme des dizaines de copistes à l'approche du Salon, obtient une permission du matin (« J'ai reçu de l'administration de la Ville de Paris la commande d'une copie de l'Assomption de Sassoferrato (…) On me presse beaucoup pour ce tableau. Ma mère venant d'être malade pendant six semaines, il m'a été malheureusement impossible de le commencer de suite. Maintenant le musée va fermer… » Lettre du 22 mai 1841, A.M.N., sous-série P18, dos. 2). Les mécontentements suscités finissent par aboutir au déplacement du Salon hors du Louvre après 1848 (Chaudonneret, « Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle. Musée d'art vivant ou marché de l'art ? », *art. cit.*, et Mainardi, « The. Eviction of the Salon from the Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1988, pp. 31-40).

289 A.M.N., sous-série P18, dos.2, « Liste des permissions du matin au 1e décembre 1840 » et « Liste des permissions du matin jusqu'au 31 juillet, au 1e août ou au 1e septembre 1841 ».

plus haut, à propos de la formation des peintres, en effet : avant même de donner lieu à des commandes officielles, la copie s'impose comme une pratique tout à fait usuelle dans la trajectoire des artistes. Après un apprentissage fondé essentiellement sur cette pratique, on peut donc supposer que tous les artistes, quel que soit leur sexe, leur niveau de consécration ou leur spécialisation esthétique, maîtrisent assez la copie pour en produire, à un moment ou à un autre de leur carrière, par goût ou par nécessité. La copie est alors en effet considérée comme le moyen le plus efficace de s'exercer, de « s'approprier » un grand maître du passé ou, tout simplement, à une époque où la photographie en est encore à ses balbutiements, de garder le souvenir d'une toile, d'une composition ou d'une figure découverte dans des circonstances spéciales (voyages à l'étranger, visites chez un particulier, etc.) et particulièrement appréciée[290]. Albert Boime cite plusieurs extraits de correspondances de peintres, témoignant de la centralité de cette pratique, y compris auprès des artistes les plus confirmés. Usant d'une image qui illustre bien les vertus d'identification et d'absorption de la « manière » d'un maître, que l'on prête alors à la copie, Regnault écrit par exemple vouloir « dévorer Velazquez tout entier »[291]. Règne alors effectivement l'idée diffuse que la copie intensive des plus grands maîtres du passé permettrait d'incorporer les caractéristiques stylistiques propres aux grands artistes, dans le but de produire ensuite des œuvres supérieures à celles de chacun de ces maîtres pris individuellement, les défauts des uns étant compensés par les qualités des autres. C'est notamment pourquoi, jusque dans les années 1820, il était demandé aux pensionnaires de l'Académie française à Rome de produire un certain nombre de copies des maîtres italiens (qui étaient ensuite envoyées à Paris pour servir de modèles à l'École des Beaux-Arts en particulier). On voit, en effet, en acte ici l'un des postulats esthétiques les plus essentiels du système académique, sans lequel on ne peut comprendre l'importance que cette époque accorde à la copie : pour les peintres du début du XIXe siècle, le progrès esthétique résulte d'un retour réussi vers un « âge d'or » artistique (l'Antiquité, la Renaissance italienne…), c'est-à-dire d'une régénération des traditions du passé[292]. C'est, enfin, ce principe que l'on retrouve au fondement du grand projet de « Musée des Copies », porté par le directeur des Musées, le comte de Forbin, dès 1817, mais véritablement lancé par Adolphe Thiers, alors ministre de l'Intérieur, en 1834, dans le but d'instruire les jeunes artistes par l'exemple et de

---

[290] Durant son voyage aux Pays-Bas, en compagnie d'Élisabeth Boulanger, Eugène Delacroix a, par exemple, abondamment copié Rubens pour son plaisir (B. E. White, « Delacroix's Painted Copies after Rubens », *The Art Bulletin*, Vol. 49, n°1, 1967, p.39). Il fait, d'ailleurs, un éloge explicite des vertus pédagogiques de la copie dans la longue recension qu'il consacre à la méthode de dessin écrite – justement – par Élisabeth Boulanger devenue, après son second mariage, Élisabeth Cavé (*Revue des Deux Mondes,* 15 septembre 1850).

[291] Cité in Boime, *The Academy and French Painting, op. cit.,* p.124.

[292] Sur ce point, voir par exemple, E. Pommier, *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*, Paris, PUF 1994.

permettre au public de former son jugement esthétique, en constituant un « musée universel » avec les copies des plus belles œuvres d'art de l'histoire[293].

La pratique de la copie doit donc être comprise à la lumière de la prégnance des valeurs attachées au système académique : il ne faut donc pas, selon nos schèmes de perception contemporains, concevoir systématiquement les copistes travaillant pour l'administration comme des peintres « ratés » ou de second ordre,. Comment comprendre autrement que des artistes confirmés et reconnus continuent alors à recevoir des commandes de copies ? Charles Gleyre, par exemple, exécute la copie d'une *Assomption* en 1845, soit deux ans après sa consécration au Salon[294]. De même, Louise Desnos écrit au ministère de l'Intérieur pour obtenir la commande d'une copie en 1849, bien qu'elle jouisse déjà d'une reconnaissance certaine, actualisée neuf ans plus tôt par l'acquisition de l'une de ses toiles, *Le Denier de la veuve*, par le musée du Luxembourg[295]. Lizinka de Mirbel, qui est alors la miniaturiste la plus réputée à Paris, non seulement accepte de se charger elle-même de la copie du portrait du Roi à la demande de la Reine qui souhaitait offrir cet exemplaire à son fils (une tâche qui est pourtant généralement déléguée à un·e élève), mais elle exécute la commande en huit jours, ce qui est extrêmement rapide[296]. Aussi, si la copie est bien, certes, à l'époque qui nous intéresse, une production de moindre valeur qu'une création originale, elle n'en est pas pour autant un « sale boulot »[297] car la place qu'elle occupe alors dans la hiérarchie des pratiques artistiques en fait davantage un exercice de routine ou une activité alimentaire comparable à la production de portraits, qu'un travail réellement dévalorisant.

La copie
avant et après la modernité

La pratique de la copie à l'époque qui nous intéresse – c'est-à-dire à un moment où les artistes ont parfaitement intériorisé qu'elle est une part fondamentale de l'exercice de leur métier – ne doit pas être comparée à la pratique de la copie dans un contexte contemporain, c'est-à-dire postérieur à la révolution

[293] Ce projet, repris en 1848 par Charles Blanc qui le porte jusqu'à son retour à la direction des Beaux-arts en 1871, est brutalement abandonné en 1874, et ce bien que des centaines de commandes aient déjà été passées (et payées !) aux copistes. En effet, la valorisation de la copie est intrinsèquement liée au maintien du système académique qui, précisément, s'effondre à partir des années 1870 (Boime « Le Musée des Copies », *Gazette des Beaux-arts,* n°64, 1964, p.245).

[294] AN F[21] 33, dos.6.

[295] AN F[21] 25, dos.36.

[296] Le directeur des Musées propose d'ailleurs, pour remercier la miniaturiste de son zèle, de lui offrir « un présent en porcelaine de la Manufacture de Sèvres » car « elle n'a pu faire [ce travail] qu'en négligeant tous ses autres travaux » (A.M.N., sous-série P[30], dos. « Mirbel », note à l'intendant général de la liste civile, 31 décembre 1838).

[297] Nous prenons cette formule dans le sens qu'en a donné Everett C. Hughes (*Le Regard sociologique, op. cit.*)

nomologique qu'ont pu représenter la modernité en art et son corollaire, la nécessité de faire œuvre originale. Dans son étude des prix pratiqués sur le marché des œuvres et des objets d'art, G. Reitlinger montre que l'originalité et l'authenticité sont devenues des notions valorisées à partir des années 1860[298]. Cette transformation se traduit par une considérable augmentation des prix de l'art contemporain (qui dépassaient jusque là très rarement le prix des œuvres du passé) et par la diminution de l'intérêt des marchands et de la clientèle pour les copies. Alain Bonnet fait le rapprochement entre cette évolution du marché de l'art et la réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 par laquelle l'originalité devient un critère scolairement valorisé[299]. On peut voir une répercussion de cette dévalorisation de la copie dans les archives de l'administration des Beaux-Arts, puisqu'elle devient *à partir de ce moment seulement* une activité explicitement secondaire. Par exemple, le peintre Adolphe Dallemagne qui se propose comme copiste sous le Second Empire, reçoit cette réponse, inconcevable vingt ans auparavant : « Nous ne donnons plus ces sortes de travaux qu'à ceux qui ne savent pas faire autre chose ; puisque vous exposez tous les ans (…), faites un tableau ! »[300].
Résultat des schèmes de perception contemporains de l'art, la copie telle qu'elle est perçue *aujourd'hui* (*i.e.* ce que l'on qualifie plutôt de « reproduction ») est donc assez comparable à la pratique de la traduction, en ce que sa qualité se mesure à la capacité de celui ou celle qui l'accomplit à se rendre invisible[301]. Or, cette logique n'est pas du tout, soulignons-le, celle du début du XIXe siècle, puisque les copistes sont alors aussi considéré·e·s comme « faisant œuvre », ainsi qu'on va le voir.

---

[298] G. Reitlinger *The Economics of Taste,* vol. II, London, Barrie and Rockcliff, 1963, pp. 9-11. Dans la première moitié du XIXe siècle, les tableaux anciens se vendent effectivement bien plus cher que les tableaux contemporains. En conséquence, il est alors assez courant que des artistes copient des œuvres anciennes, les vieillissent artificiellement et les fassent passer pour telles auprès des acheteurs. Cette pratique est suffisamment répandue pour que, lorsqu'elle tente de vendre l'une de ses toiles à l'État, la peintre d'origine bavaroise, Catherine Grassis (1790-1871, née Catarina Von Predl), soucieuse de montrer son savoir-faire, explique en détails, dans une lettre à la direction des Musées, comment, lors de son séjour en Italie, elle s'est servie, comme c'est courant là-bas, « du bois des vieux confessionnaux pour en préparer des tablettes pour la peinture » : « j'ai fait appliquer dessus non pas un fond d'huile, mais du plâtre parce que les couleurs se conservent plus transparentes, et (…) comme le monde est injuste et que l'on n'achète presque pour rien les tableaux modernes, en arrivant à Paris, j'ai couvert mon nom qui est sur la droite, au dessous (…) [Mon] grand tableau sur bois rappelle (…) le XIVe siècle, école que j'ai suivie constamment (…) [si bien que] plusieurs de mes ouvrages ont été vendus (…) pour des anciens ouvrages. » (A.M.N., sous-série P[30], dos. « Predl », lettre de Catherine Grassis au comte de Cailleux, 30 mai 1837).

[299] A. Bonnet, *L'Enseignement des arts, op. cit.,* p.27, n.18.

[300] A.N., F[21] 265, note de la direction des beaux-arts à A. Dallemagne, 5 juin 1869.

[301] La notion contemporaine de copie, comme la traduction, font ainsi écho à des dispositions si parfaitement intériorisées par les femmes au cours de leur socialisation, qu'elles en sont devenues une « seconde nature », justifiant ainsi l'idée qu'il existe des tâches plus « féminines » que d'autres (B. Lahire, « Héritages sexués: incorporation des habitudes et des croyances » in T. Bloss (dir.), *La dialectique des rapports hommes-femmes*, Paris, PUF, 2001, pp 9-26 et P. Bourdieu, *La Domination masculine,* Paris, Seuil, 1998, ainsi que M. Perrot, « Qu'est-ce qu'un métier de femme ? », *Les Femmes ou les silences de l'histoire,* Paris, Champs-Flammarion, 1998, pp. 201-207) Sur la traduction, comme activité symboliquement dévalorisée et donc économiquement précaire : (I. Kalinowski, « La vocation au travail de traduction », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°144, 2002, pp. 47-54 et N. Heinich, « Les traducteurs littéraires : l'art et la profession », *Revue française de sociologie*, n°25, 1984, p. 264-280)

Le caractère tout à fait honorable de la copie est visible à deux phénomènes que l'étude statistique de la population des copistes au sein de notre corpus de exposantes, nous permet de mettre en évidence. Premièrement, les artistes (hommes ou femmes) ayant ponctuellement ou plus régulièrement travaillé comme copistes pour l'Etat dans les années 1820-1840, ont très majoritairement exposé au moins une fois au Salon – autrement dit, les copistes dont nous avons croisé les noms dans les dossiers de commandes et dans la correspondance de la direction des Musées figurent quasiment tou·te·s, parallèlement, dans les livrets de l'exposition[302]. A la fin des années 1840, il semble même (officieusement ?) requis d'avoir exposé au moins une fois au Salon pour pouvoir prétendre à une commande de copie de l'administration.

> « Je désirerais obtenir la commande d'un tableau d'église à copier. Je suis élève de mesdames Hersent et Desnos de Paris et j'ai exposé à Paris en 1839. Mon titre d'artiste exposante me donne droit à cette demande »[303].

> « M. Bonheur, (…) *ayant été admis cinq fois avec plusieurs tableaux à l'exposition du musée royal du Louvre* réclame, comme ayant droit à la bonté de M. le ministre, pour [sic] une copie du portrait du Roi. »[304]

Face à l'augmentation et au rajeunissement global de la population des artistes (cf. supra), il est en effet logique que l'administration ait besoin d'organiser une sélection parmi les aspirants à l'octroi de commandes publiques, et, faute d'alternative, l'exposition au Salon reste un critère de sélection commode. Ce nouveau *requisit,* qui renforce encore le statut de « passage obligé » dans la carrière de l'exposition au Louvre au moment même où sa légitimité est remise en cause dans la presse spécialisée, a notamment pour effet d'empêcher les artistes les plus jeunes de travailler pour l'État et de limiter la pratique relativement courante jusqu'alors pour les maîtres, par le biais de la recommandation auprès de la direction des musées, d'utiliser la copie officielle comme un moyen d'aider financièrement leurs élèves dans le besoin lorsqu'ils/elles étaient jugé·e·s suffisamment avancé·e·s[305]. Ainsi, non seulement les copistes et les exposants au Salon sont les mêmes artistes –

---

302 Pour ce qui concerne les plasticiennes, en 1842 par exemple, on recense, grâce aux données de la base « Arcade », 45 dossiers de copies commandées à des femmes, sur lesquelles trois seulement (Mlle Beaugé, Mlle Darley et Mme Guichard) n'ont jamais exposé au Salon.

303 A.N., F21 0023, dos. 1, lettre de Jenny Dabry au ministère de l'Intérieur, 12 février 1844.

304 A.N., F21 0016, dos. 46, lettre de Raymond Bonheur (le père de Rosa) au ministre de l'Intérieur, datée de janvier 1841. Les italiques figurent dans le courrier original.

305 Il est toutefois possible d'obtenir une dérogation à cette règle, à condition que les aspirant·e·s copistes soient agréé·e·s par un représentant du département des beaux-arts. C'est ainsi le cas de la jeune Élisa Drojat (« Fille d'un lieutenant-colonel en retraite (….), je viens, dans le but de prêter assistance à ma famille, me ranger au nombre des artistes qui sollicitent des copies du gouvernement. Bien qu'on m'ait fait observer que cette faveur ne s'accorde

ce qui infirme à nouveau notre projection rétrospective selon laquelle les copistes seraient une catégorie spécifique d'artistes ratés, déclassés ou trop médiocres pour faire une « véritable » carrière – mais, du moins chez les plasticiennes, faire de la copie pour l'État s'impose comme un facteur extrêmement positif dans la poursuite de carrières longues, comme on le voit dans le tableau suivant[306].

Variable sur laquelle l'effet de la pratique de la copie est testée[307]	Modalités	Coefficients	Significativité au seuil de 1 %	Rapport de chance (*odds ratio*)
Temps de carrière	Court (5 ans et –)	Réf.	Réf.	Réf.
	Moyen (6-25 ans)	1,9691	***	7
	Long (26 ans et +)	3,3406	***	28

Lecture : Toutes choses égales par ailleurs, les copistes ont 7 fois plus de chances de faire une carrière moyenne plutôt que courte, et 28 fois plus de chances de faire une carrière longue plutôt que courte.

Les copistes ont donc, plus souvent que les autres exposantes au Salon, des carrières longues. C'est ainsi presque la moitié (43 %) de celles formées durant la monarchie de Juillet (générations « D » et « E »), c'est-à-dire pendant l'âge d'or de la copie institutionnelle, qui présentent une carrière longue de plus de 26 ans – sachant que, dans ces générations, une artiste sur quatre a été identifiée comme copiste, et qu'une artiste sur six seulement est active pendant plus de 26 ans. Cette concentration de longues carrières parmi les copistes doit être mise en rapport avec la nature des tableaux copiés : nous avons vu, en effet, que les « tableaux de dévotion » constituent

---

qu'aux sujets dont les noms ont été inscrits sur les livrets de l'exposition, j'ai lieu d'espérer que la réserve que je me suis imposée à cet égard [*habile manière de dire que, si elle n'a jamais exposé, ce n'est pas parce qu'elle aurait été refusée*], trouvera grâce devant les titres que je crois avoir acquis à l'estime de mon excellent maître, Monsieur Léon Cogniet. » A.N., F[21] 0026, dos. 21, lettre d'Élisa Drojat au ministère de l'Intérieur, 10 août 1849) que l'inspecteur des beaux-arts a finalement jugé digne d'obtenir une commande pour l'État après une visite effectuée à son domicile (*Ibid.,* Rapport de Th. Dubois, 5 juin 1850).

[306] Faute de données quantitatives similaires pour les artistes hommes, nous ne pouvons être sûrs que cette situation vaut aussi pour les artistes hommes. La condition de copiste serait-elle corrélée au succès de la carrière, uniquement pour les femmes ? L'étude qualitative des dossiers de commande aux copistes hommes ne nous permet pas de répondre avec certitude, même s'il nous semble peu probable que cela soit le cas *dans les années 1820-1840*. Sur ce point, nous ne pouvons nous servir des résultats statistiques d'Andrée Sfeir-Semler qui a effectué ses calculs sur l'octroi de copies aux exposants hommes sur un siècle, de 1791 à 1880, alors même que la valorisation de la copie change considérablement entre le début et la fin de la période (*Die Maler, op. cit.,* p.381).

[307] Nous avons également testé l'effet de la pratique de la copie sur un indicateur de succès : l'obtention d'une médaille au Salon. En considérant cette variable seule, l'effet de la copie apparaît positif (coefficient d'une valeur de 1,1525 et significativité au seuil de 0,1 %), mais cet indicateur est trop corrélé au temps de carrière pour que l'on puisse en tenir compte comme d'un résultat toutes choses égales par ailleurs.

peu à peu une majorité des commandes de copies sous la monarchie de Juillet. En 1840, par exemple, 92 % des commandes de copies passées à des plasticiennes sont des tableaux d'Église. La peinture religieuse participe du « grand genre » dans la hiérarchie académique. Or, lorsque l'on observe la proportion de copistes parmi les exposantes de peinture d'histoire, on peut supposer que la copie intensive de ce genre pictural en particulier a joué un rôle non négligeable dans la spécialisation d'un certain nombre de plasticiennes[308].

Proportion de peintres d'histoire…	**Artistes formées sous la monarchie de Juillet (Gén. « D » et « E ») N = 721**	**Totalité des artistes du corpus N = 1124**
… parmi les exposantes	22 %	28 %
… parmi les exposantes enregistrées comme copistes par l'administration	31 %	41 %

Si la part de la copie est visible parmi les artistes des deux dernières générations de notre corpus (avec quasiment dix points d'écart), elle est en général très importante pour la totalité des exposantes de notre corpus, puisqu'on y compte 28 % de peintres d'histoire, mais 41 % lorsqu'on s'intéresse aux seules copistes, toutes générations confondues.

La copie a manifestement constitué pour ces artistes une ressource que l'on pourrait dire « technique » considérable, en leur donnant la possibilité de travailler et d'améliorer leur maîtrise de la composition de grand format et en leur procurant une certaine légitimité dans le « grand genre ». C'est ainsi probablement grâce à la pratique de la copie que le taux de peintres d'histoire se maintient à 27 % parmi les artistes de la génération « D » (c'est-à-dire celles qui arrivent dans le monde professionnel de l'art au milieu des années 1830 au moment de l'explosion de la demande en copies de tableaux religieux), puis s'effondre dans la génération « E » dont les représentantes se professionnalisent à la fin des années 1840, dans un contexte de recrudescence des genres « mineurs » et d'obsolescence du genre historique.

[308] Ce pourrait être un effet inverse (les peintres d'histoire choisissant plus que les autres d'être copistes), mais cela nous semble peu probable, d'abord parce que les copies sont commandées et les sujets imposés (ou au moins suggérés) par l'Administration, ensuite parce que, comme on va le voir, les copistes sont avant tout des artistes en devenir (en début de carrière) ou dans le besoin, ce qui va à l'encontre de la corrélation mise au jour plus haut entre la pratique de la peinture d'histoire et une origine sociale privilégiée.

a) Un cas de consécration par la copie : les peintres sur porcelaine

L'accès qu'elle permet à la peinture d'histoire n'est pas la seule ressource qu'il convient de prendre en compte, pour saisir l'importance de la copie dans les trajectoires des artistes. Dans certains cas, en effet, la copie peut se révéler une voie de consécration en soi, comme en témoigne l'exemple des peintres sur porcelaine. Plus que la gravure ou la lithographie (et *a fortiori* la photographie qu'on commence alors tout juste à expérimenter) qui ne peuvent être réalisées que sur des formats réduits, la peinture sur porcelaine est apparue, en ce début de XIXe siècle, comme la technique idoine pour la conservation des chefs d'œuvre de la peinture ancienne qui était une importante préoccupation des autorités dans le domaine des beaux-arts. Les techniques de restauration sont encore peu développées et la détérioration des œuvres de la Renaissance notamment, saisies par les armées révolutionnaires (comme la *Madone de Foligno* de Raphaël, arrivée au Louvre en 1799 en très mauvais état) était perçu comme un problème insoluble. Or, nous l'avons vu, la transmission du patrimoine artistique est alors une préoccupation constante. C'est Alexandre Brongniart, le directeur de la manufacture de Sèvres, qui eut le premier l'idée de fabriquer des plaques de porcelaine sur lesquelles on reproduirait ces tableaux de maître. Ces copies sur porcelaine présentent l'intérêt de conserver non seulement l'œuvre originale, mais surtout – ce qui les différencie des copies traditionnelles sur toile, elles-mêmes susceptibles de s'altérer avec le temps – l'éclat et la permanence de ses couleurs[309]. La technique est jugée révolutionnaire et les copies sur porcelaine, rapidement perçues comme des tableaux parfaits, aux couleurs et à l'éclat inaltérables, quittent la catégorie des « arts industriels » pour devenir des œuvres d'art à part entière. Exposées au Salon, ces copies particulières ont un tel succès qu'elles deviennent, comme la peinture d'histoire, le portrait ou l'aquarelle, une catégorie spécifique pour l'octroi de médailles au Salon[310]. Cette technique a une spécialiste dès la Restauration : Victoire Jaquotot (1772-1855), peintre de la manufacture de Sèvres (qu'elle quitte d'ailleurs rapidement, à la fureur de Brongniart). **[Ill. 21 et 71]** Nommée « Premier peintre sur porcelaine » par Louis XVIII, ce qui en fait l'équivalent du Premier peintre du Roi – un titre hérité de l'Ancien Régime, qui était allé au baron Gérard à la Restauration – Jaquotot obtient une pension annuelle (titre et

---

[309] A. Lajoix, « Marie-Victoire Jaquotot (1772-1855) et ses portraits pour la tabatière de Louis XVIII », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français,* 1990, pp. 153-172 et *Marie-Victoire Jaquotot, 1772-1855 : peintre sur porcelaine*, Troyes, Le Trait d'Union, 2006, pp.46-51. Voir aussi A.M.N., sous-série P[30], dos. Jaquotot, lettre du 4 octobre 1852 à Napoléon III. Elle parle du « genre (qu'elle a inventé) qui ne change jamais, qui n'est susceptible d'aucune humidité, ni du soleil le plus ardent, enfin qui est ineffaçable et inaltérable. »

[310] *Le Moniteur Universel,* n°229, 17 août 1831.

pension lui sont renouvelés après 1830, en dépit du changement de régime) et devient sans doute, à partir des années 1820, l'artiste la mieux payée de son temps. Sa copie sur porcelaine de *L'Amour et Psyché* de Gérard est acquise en 1821 par l'Etat pour près de 25 000 francs, celle de la *Sainte Famille* de Raphaël l'est, quatre ans plus tard, pour 35 000 francs, mais l'artiste en aurait initialement demandé 100 000 francs[311].

Popularisée par Jaquotot, la copie sur porcelaine devient rapidement un secteur de production particulièrement dynamique à la manufacture de Sèvres, où se distinguent un grand nombre de femmes, souvent disciples de Jaquotot elle-même : les médailles obtenues dans cette catégorie au Salon sont quasi systématiquement remportées par des femmes telles Adélaïde Ducluzeau (1787-1849), Athénaïs Paulinier (act.1832-1865), Pauline Laurent (1805-1860), Virginie Bocquet (act.1835-1869), et dont on trouve, par ailleurs, régulièrement les noms dans les dossiers de commande de l'État[312]. Constituant environ 10 % du total des exposantes aux Salons de la monarchie de Juillet, les femmes peintres sur porcelaine sont proportionnellement plus nombreuses que les hommes à pratiquer cette technique – ou, du moins, à exposer au Salon. En effet, le personnel de la manufacture de Sèvres compte un grand nombre d'hommes qu'on retrouve pourtant moins souvent que leurs collègues femmes dans les expositions[313]. Enfin, parce qu'ils/elles constituent alors un groupe de spécialistes « à part » dans la population des copistes, les peintres de la manufacture de Sèvres bénéficient d'un atelier collectif spécial au sein du musée

---

[311]René-Jean, « Madame Victoire Jaquotot, peintre sur porcelaines », *Archives de l'Art Français*, VII, nouvelle période, 1913, pp. 514-515. A titre de comparaison, la toile la plus chère acquise lors du Salon de 1827, *La prise du Trocadéro* de Delaroche, est achetée pour 10 000 francs (A.M.N., série X Salon 1827, « Etat des tableaux commandés par la Direction du Musée Royal »).

[312] Voir par exemple : A.N., F^{21} 0065, dos. 54 (où l'on apprend notamment que Bocquet est la fille d'un chef d'atelier à la manufacture de Sèvres et qu'elle a été formée à la peinture d'histoire par Louise Hersent et à la miniature par Lizinka de Mirbel) ou A.M.N., sous-série P^{30}, dos. « Ducluzeau » ou « Paulinier ».

[313] Cf. A.N., O^2 933, O^3 1557 ou O^3 1560 pour avoir des « États du personnel de la manufacture de Sèvres » sous l'Empire, la Restauration et la monarchie de Juillet. Parmi les peintres employés à la manufacture, peu ont bénéficié d'une formation artistique et la plupart travaillent « à la pièce », ce qui tend à maintenir les employé·e·s dans une certaine précarité en les contraignant à avoir d'autres sources de revenus, leurs rémunérations à la manufacture variant fortement d'une année sur l'autre. Entre 1817 et 1823, par exemple, le revenu annuel de Fanny Charrin (1784-1854), qui fut élève de Charles-Étienne Leguay (le premier mari de Jaquotot) et probablement aussi de Jaquotot elle-même, va de 120 à 2440 francs selon les années. En plus d'être attachée à la manufacture, Charrin, qui travaille tout au long de sa vie avec sa sœur aînée Sophie (1782-1855), pratique donc parallèlement le portrait en miniature, expose au Salon régulièrement entre 1808 et 1824, et donne des leçons de miniature et de peinture sur porcelaine (A.M.S., Vj'25, fol 225, 216-216v°, 223 ; Vj'26 fol 255-255v° ; Vj'27 fol 244 ; Vj'29 fol 224-224v° et Vj'30 fol 215-215v° ; voir aussi sa notice biographique dans le *Dictionnaire des artistes* de Charles Gabet et chez Oppenheimer, *Women Artists, op. cit.*)

du Louvre, où ils/elles travaillent dans une atmosphère plus calme, à l'écart de la foule des copistes peuplant les galeries du musée. Les peintres sur porcelaine se différencient en effet des copistes à un niveau à la fois technique (on ne peint évidemment pas de la même manière une toile et une plaque de porcelaine, de taille plus réduite mais lourde et extrêmement fragile) et statutaire (à la différence des copistes indépendant·e·s qui travaillent sur commande pour leur propre compte, les peintres sur porcelaine sont très majoritairement employé·e·s par la manufacture de Sèvres à laquelle des contrats très stricts d'exclusivité les lient[314]). Étant sous la responsabilité du directeur de la manufacture, les copistes sur porcelaine bénéficient donc de conditions de travail globalement plus favorables que leurs collègues peintres sur toile, dont nous allons voir que le quotidien au musée n'est pas toujours de tout repos. Ainsi, lorsque, en 1834, Athénaïs Paulinier, indisposée par « un état de grossesse très avancée », demande que le tableau de Rembrandt qu'elle était alors chargée de copier sur porcelaine pour la manufacture, soit décroché et transporté chez elle pour qu'elle puisse terminer sa copie dans les délais qui lui sont impartis, elle obtient cette faveur exceptionnelle[315].

Copistes sur toile et sur porcelaine ne se fréquentent donc guère et quand les seconds n'ont affaire qu'à la manufacture qui fait office d'intermédiaire entre les artistes et l'Administration, les premiers doivent en revanche, pour obtenir une copie, en faire eux-mêmes la demande en proposant leurs services par écrit soit à la direction des Musées, soit au ministère de l'Intérieur. Fruit d'une démarche personnelle, dont la réussite dépend de la réputation obtenue à l'exposition, d'une certaine persévérance et de l'étendue de leur réseau social, la copie représente, en fait, pour les artistes hommes et femmes une triple ressource qui justifie largement les efforts mobilisés

---

[314] Pour un exemplaire de ces contrats, cf. A.N., O^3 1560, lettre de Pauline Knip, s.d.

[315] A.M.N., sous-série P^{18}, dos. 1, lettre du comte de Forbin à l'Intendant général de la Liste civile, 1e décembre 1832 et A.M.N., sous-série P^{30}, dos. « Paulinier », lettre d'Athénaïs Paulinier, s.d. : « Mme Paulinier a récemment entrepris pour le compte de la manufacture de Sèvres et dans le local du musée Royal réservé aux artistes travaillant pour cet établissement, la copie d'un portrait de Rembrandt qu'elle destine à faire partie de l'exposition prochaine. Un état de grossesse très avancée, et les indispositions qui en sont la conséquence, la mettent dans l'impossibilité de continuer ses travaux au musée et elle serait forcée de renoncer à terminer son ouvrage si M. le comte de Forbin ne consent pas à lui donner l'autorisation de faire transporter chez elle l'original dont elle a besoin. (…) [F]orte de l'intérêt que lui portent M. le baron Gourgault, M. Brongniart, M. Ducis et M. Isabey, auprès desquels M. le comte de Forbin peut prendre les renseignements qui serviront à diriger sa confiance ; et surtout n'ayant point à abuser de la latitude qui lui sera donnée, puisque quelques séances doivent suffire à l'accomplissement de son travail (…) [e]lle a tout espoir dans la bonté de M. le comte de Forbin qui ne voudra pas la priver des avantages qu'elle a lieu d'attendre du concours qui va s'ouvrir. »

pour l'obtenir. La première et la plus évidente de ces ressources est évidemment d'ordre économique.

b) Copier pour gagner sa vie

Plus pratique encore que le portrait qui implique d'avoir des commanditaires, la copie est une ressource couramment mobilisée par les artistes impécunieux – qu'ils/elles soient temporairement sans revenus à la suite d'un accident de parcours (une maladie, un veuvage …), ou dans une indigence durable. Les jeunes peintres en début de carrière et n'ayant pas encore eu le temps de se « construire » une clientèle, sont à l'origine d'une part importante des demandes de copies auprès de l'Administration : la copie est alors une manière de « mettre le pied à l'étrier » et de gagner sa vie pendant qu'ils/elles travaillent à des œuvres originales susceptibles de les faire remarquer au prochain Salon. Mais une période de « chômage » prolongé peut aussi conduire des artistes plus expérimenté·e·s à demander l'octroi d'une copie.

> « Cette année a été absolument stérile en ouvrages fournis par les particuliers, et je ne pense pas être la seule qui vous dise qu'il n'y a que les artistes employés par le gouvernement qui puissent se tirer d'affaire, et si j'y ai recours, ce n'est que nécessité, car je voudrais bien être en mesure de ne pas importuner par des demandes… »[316], écrit la peintre d'histoire Angélique Rumilly.

> « La pension que m'assurait la ville de Douai cesse cette année, mes travaux particuliers ne suffisent pas à mes dépenses, j'ai donc plus que jamais besoin de l'appui de votre Excellence. »[317], invoque M. Petit.

Dans ce registre d'aide, la copie peut même remplacer ce que l'on appelle alors les « secours », ces aides financières versées aux artistes les plus nécessiteux. Céline Grouet, par exemple, une portraitiste qui expose au Salon à la fin des années 1830, en bénéficie, après avoir dépensé ses quelques économies pour les soins à son père, malade. En 1841, elle écrit au ministre de l'Intérieur pour demander de l'aide (« Orpheline maintenant, je n'ai d'autres ressources que mes

---

[316] A.M.N., sous-série P^{30}, dos. « Rumilly », lettre d'Angélique Rumilly (1799-1849) au comte de Cailleux s.d. (le fait qu'elle s'adresse à Cailleux – et non à Forbin – et la mention de son adresse sur ce courrier, que l'on peut recouper avec l'adresse qu'elle donne alors aux Salons, nous permettent toutefois de dater cette demande de la fin des années 1830). Peintre de genre et d'histoire issue de l'atelier de Regnault, Rumilly a exposé au Salon de 1808 à 1839.

[317] A.N., F^{21} 0049, lettre d'un certain monsieur Petit au ministre de l'Intérieur, datée de janvier 1844.

pinceaux… »), mais les fonds réservés à l'aide aux artistes sont épuisés : à la place, par conséquent, le ministère lui commande une copie[318].

La copie a également ceci de commode que l'on peut toujours, en cas de difficultés financières, vendre quelques unes de celles que l'on a exécutées pour soi. En 1845, de retour d'un séjour en Italie, Clarisse Amic (act.1831-1860), ancienne élève de Hortense Haudebourt-Lescot et habituée des copies institutionnelles, propose à l'intendant général de la Liste civile d'acquérir sa copie « grande comme nature » d'une Vierge de Raphaël qu'elle avait faite à Gênes, cette même année[319]. D'ailleurs, une lettre à l'Administration de la peintre de fleurs Mélanie Comoléra (évoquée plus haut) nous apprend, en outre, que les artistes ne sont pas les seul·e·s à profiter de la vente des copies et qu'un commerce – plus ou moins légal – était organisé en plein cœur du musée, par l'entremise des gardiens[320].

En dépit de la place que semble prendre la copie dans la production des peintres, rares sont néanmoins les copistes véritablement professionnel·le·s, c'est-à-dire qui ne vivraient *que* de la copie. Celle-ci est donc avant tout une source de revenus stable que l'on peut mobiliser en cas de besoin. En effet, dans la plupart des lettres, les copistes évoquent très souvent d'autres activités, en l'occurrence, le plus fréquemment, l'enseignement et la production d'œuvres originales sur commandes de particuliers ou en vue du Salon. En réalité, beaucoup de copistes semblent, dans les courriers échangés avec l'administration, littéralement submergé·e·s de travail. Félicie Morvanchet (née en 1812, act.1835-1842) par exemple, a en cours une copie de la *Vierge aux cerises* pour le ministère de l'Intérieur, lorsqu'elle demande une permission du matin pour rendre à

---

[318] A.N., F^{21} 0034, dos. 12 et 13. A l'inverse, une copie est accordée à Maria Buhner (act.1831-1883, née Dauby) en récompense de son désintéressement » : « Mme Buhner avait été portée en août sur la liste des encouragements [bourses réservées aux jeunes artistes] pour une somme de 200 francs. Bien que sans fortune, elle se trouve au dessus du besoin, elle a donc cru ne pouvoir accepter ces 200 francs. Il y aurait lieu, ce me semble, à lui tenir compte de cet acte de délicatesse en lui accordant la copie qu'elle sollicite. » (A.N., F^{21} 18, dos. 32, note interne du ministère de l'Intérieur, s.d.).

[319] A.M.N., sous-série P^{30}, dos. « Amic » : lettre de Clarisse Amic, 30 juillet 1845. Nous avons également évoqué plus haut (en note 298, p.624) le cas de Catherine Grassis, qui tente de vendre ses « faux » tableaux anciens.

[320] Comoléra, qui a fait l'essentiel de sa carrière à Londres, était revenue à Paris pour régler des affaires de famille. Ayant besoin d'argent, elle rencontre alors par hasard M. Coudret, un gardien du musée qu'elle connaissait bien pour avoir passé de nombreuses années à copier au Louvre avant son départ pour l'Angleterre. Celui-ci, manifestement habitué de ce genre de transactions, lui propose de l'aider à vendre quelques unes de ses vieilles copies inachevées : elle accepte et les lui confie… mais voilà qu'il se fait renvoyer du Louvre et devient introuvable. Comoléra, persuadée que Coudret allait faire terminer la copie par un peintre pour pouvoir le revendre, écrit alors à la direction des Beaux-Arts pour que soit surveillé l'original du tableau dont le complice du larcin aura forcément besoin pour achever la copie (A.M.N., sous-série P^{30}, dos. « Comoléra », lettre au comte de Nieuwekerke, 21 juillet 1859).

temps la copie d'une *Vierge* de Murillo qu'on lui avait commandée par ailleurs : elle justifie sa demande en expliquant qu'elle a, en plus, « des leçons à donner de neuf à cinq heures »[321]. L'angoisse de ne pas finir à temps ou de ne pas pouvoir travailler correctement est à l'origine d'un certain nombre d'échanges épistolaires entre la direction des Musées et les copistes, et, au ton pathétique de certaines lettres, on devine la situation dramatique de certain·e·s artistes :

> « Je vous supplie Monsieur de vouloir bien prendre en considération que ce tableau n'étant pas livré à l'époque convenue me resterait, ce qui serait une grande perte pour moi »[322] .
> « [Si je n'achève pas la commande] je crains qu'elle ne me soit retirée et alors, comment ferai-je ?… »[323]
> « [V]otre refus, citoyen, me forcerait à avoir recours à des emprunts onéreux que je voudrais bien éviter… »[324]
> « En attendant une réponse qui puisse délivrer un père de famille des catastrophes qu'il ne pourrait en aucune manière éviter… »[325]

Les problèmes de santé sont un motif d'angoisse permanent. La peintre Teresa Rondelli-Bonetti, par exemple, qui est l'une des rares copistes à n'avoir jamais exposé au Louvre, travaille sur la copie d'un tableau dont

> « la position est telle que, pour la prise de son jour, je suis obligée de travailler constamment debout. Ma santé très délicate ne peut me permettre de prendre cette attitude fatigante. (…) Cependant du succès de mon travail dépend ma fortune et mon avenir, puisqu'aussitôt terminé, on m'envoie en Espagne pour y copier des tableaux des plus grands maîtres »[326].

Les grossesses, de même, n'empêchent pas les artistes de venir travailler au Louvre – sauf en cas d'indispositions majeures, comme on l'a vu dans le cas d'Athénaïs Paulinier (qui demande toutefois à pouvoir travailler à son domicile). En juillet 1842, la peintre Delphine Morlay (act.1827-1870) demande même une « permission du matin » pour pouvoir terminer avant son accouchement (prévu pour septembre) les commandes qu'on lui a confiées[327]. Enfin, comme

---

[321] A.M.N., sous-série P[18], dos. 2, lettre de Félicie Morvanchet à la direction des Musées, 27 septembre 1842.

[322] A.M.N, sous-série P[18], dos. 2, lettre d'Irma Gabourd (act.1843-1851) à la direction des Musées, 2 septembre 1844.

[323] A.M.N, sous-série P[18], dos. 2, lettre de Nina Bianchi (act.1843-1873) à la direction des Musées, 11 octobre 1848.

[324] A.N., F[21] 0053, dos.12, lettre de Charles Richard au ministre de l'Intérieur [été 1848].

[325] A.N., F[21] 0053, dos.34, lettre de J. Ristori (sculpteur) au ministre de l'Intérieur, 20 juin 1849.

[326] A.M.N., sous-série P[18], dos. 1, lettre T. Bonetti au directeur des Musées, 8 juin 1841. Une lettre de recommandation en son nom nous apprend, par ailleurs, qu'elle est le seul soutien de son mari.

[327] A.M.N., sous-série P[18], dos. 2, lettre de D. Morlay au directeur des musées, 18 juillet 1842 (« Je me trouve dans le plus pressant besoin de terminer [ma copie] puisque je suis le seul [*sic*] artiste de ma famille et suis à la veille d'accoucher… ») Il nous semble que cette précision sert avant tout à justifier le fait qu'elle n'a personne pour terminer sa copie à sa place, comme cela pouvait se faire de temps en temps.

l'enseignement qui est l'une des rares sources de revenus stables pour les artistes, la copie apparaît souvent comme un moyen de couvrir les frais engagés pour la production, en vue du Salon, d'un tableau original particulièrement long ou cher à exécuter – ce qui revient au même, puisque les peintres doivent toujours se nourrir pendant qu'ils/elles travaillent à leur œuvre. Il est d'ailleurs très courant d'obtenir une avance sur le paiement de la copie (qui n'a lieu qu'au moment de la livraison de la toile par les services administratifs) afin d'assurer les frais de matériel – toiles et couleurs – qui coûtent, naturellement, d'autant plus cher que le tableau est de grand format, ce qui est souvent le cas des tableaux religieux[328].

Deux critères entrent en compte dans la fixation des tarifs des copies : le format du tableau original et le statut de la transaction – acquisition d'une copie déjà produite ou commande (l'énorme majorité des commandes ayant été, rappelons-le, sollicitée). Les copies proposées à la vente par des artistes, qui recourent généralement à ce type de transaction lorsqu'ils se trouvent dans un urgent besoin de liquidités, sont payées environ deux fois moins cher que les copies commandées, soit entre 200 et 400 francs, quel que soit le tableau original ou la qualité de la copie elle-même, car l'achat par l'État dans ces conditions relèvent davantage d'un acte philanthropique que d'un geste artistique. Les copies sur commande en revanche, sont payées plus cher : les tarifs, dans ce cas, s'échelonne en effet entre 600 et 1000 francs[329]. On peut d'ailleurs noter que la différence de prix entre une copie et une création n'est finalement pas aussi importante que ce que l'on a pu écrire[330]. Un tableau original, selon son genre, son format et la réputation de son auteur, est en effet rarement acquis par l'État pour une somme inférieure à 200 francs ou supérieure à 3000 francs, la moyenne pour un tableau d'histoire religieuse comparable à

---

[328] Les exemples sont nombreux. Citons les cas de Mathilde Boudon, élève de Henry Scheffer, qui demande un acompte de 300 francs sur les 700 francs prévus pour sa copie du *Saint Bruno en prière* de Lesueur (A.N., F^{21} 0017, dos.29-30, lettre du 23 novembre 1848) ou de Savinien Petit qui demande successivement deux acomptes au ministère de l'Intérieur, l'un pour pouvoir commencer la toile, l'autre pour pouvoir l'achever (A.N., F^{21} 0049, lettre du18 février 1845).

[329] Ces tarifs sont ceux des copies sur toiles. Les copies sur porcelaine, comme on l'a vu, peuvent atteindre des tarifs nettement plus élevés. A titre de comparaison, rappelons que le salaire journalier d'un ouvrier qualifié à Paris dans les années 1830 est de 4 francs (Bourillon, *Les Villes en France, op. cit.,* p. 54 *sqq.*). Une fois défalqué le prix du matériel (que l'on évalue à environ 10 ou 15 % du prix du tableau, c'est-à-dire bien moins que pour un tableau d'histoire original, par exemple, puisqu'il n'y a pas besoin de payer un modèle), l'exécution d'une copie peut permettre à son auteur de vivre relativement confortablement pendant plusieurs mois.

[330] Gérard Monnier, par exemple, évalue le prix d'une production originale à trois fois celui d'une copie (Monnier, *L'Art et ses institutions en France*, *op. cit.,* pp. 159-161), une différence qui nous semble un peu surestimée.

la plupart des copies acquises à la même époque, se situant entre 1300 et 1500 francs[331]. Selon les configurations, par conséquent, une copie commandée d'un tableau de grand format peut être payée bien plus qu'un tableau original[332].

La pratique de la copie présente ainsi beaucoup d'avantages par rapport à la production d'une œuvre originale : une copie sera certes, généralement, payée (un peu) moins par l'Administration qu'une création originale. Mais autant la première peut être confiée à des peintres peu expérimenté·e·s et exécutée assez rapidement, sans trop de difficultés, autant l'octroi de la seconde dépend de critères réputationnels qui la rendent bien plus difficile à obtenir. Enfin, il est particulièrement intéressant de noter que la copie est une des seules activités professionnelles de l'époque où, à « travail égal », les copistes, *quel que soit leur sexe,* perçoivent un salaire équivalent[333]. La valeur économique d'une copie est, en effet, fixée non en fonction du « nom » de l'artiste ou du type de tableau produit, mais en fonction de la taille de la reproduction, c'est-à-dire de l'estimation des frais engagés par l'artiste pour sa réalisation et de la difficulté du travail qu'elle représente. En outre, le tarif est convenu au moment de la commande de la copie – même s'il est possible de le faire réévaluer en cours de réalisation – le savoir-faire du/de la copiste n'étant considéré qu'*a posteriori*, une fois que le tableau achevé a été soumis à l'examen d'un inspecteur du département des beaux-arts, chargé de juger de sa qualité et de sa recevabilité[334]. Si le tableau est

---

331 Voir par exemple, à titre de comparaison, A.M.N., X Salon 1844, « Etat des acquisitions ordonnées par le roi… » ou, dans un carton d'archives choisi aléatoirement (A.N., F^{21} 008) contenant 47 dossiers datés de 1836 à 1840, les artistes dont le nom commence par « L » (« Lacroix » à « Lernay »). On y trouve 21 commandes de copies dont les prix vont de 600 à 800 francs, une seule atteignant les 1800 francs en raison de son très grand format, et 21 commandes ou acquisitions de tableaux originaux dont les prix vont de 1000 à 3000 francs, avec une moyenne de 1500 francs et un tarif médian de 1300 francs.

332 Ainsi, les plus grosses commandes obtenues par Marie-Éléonore Godefroid (1778-1849) sous la Restauration, par exemple, ont été les commandes de copies de portraits royaux en pied (la toile faisant, pour chacun, au moins 2m de haut) qu'elle a faites en au moins trois exemplaires et qui lui ont été payés de 2400 à 3000 francs chacune (A.M.N., sous-série P^{30}, dos. « Godefroid » et A.N., O^3 1415). Le cas d'Atala Varcollier, née Stamaty (1803-1885) montre également qu'une réputation et une grande expérience dans ce domaine sont susceptibles de faire monter les prix de chacune des copies. Varcollier, qui a consacré l'essentiel de sa carrière à la copie de tableaux religieux, a notamment copié trois fois *La Sainte Famille* de Raphaël ; pour le même tableau, elle est ainsi payée 800 francs à la fin de la Restauration, 1800 francs dans les années 1830 et 2000 francs en 1850. Sa dernière copie enregistrée par l'administration (*Le Martyre de Saint André* de Sébastien Bourdon) lui est payée 2500 francs sous le Second Empire (A.N., F^{21} 0059A, dos. 26 ; F^{21} 0374, dos. 26 ; F^{21} 0496A, dos. 1 et F^{21} 0111, dos. 18).

333 Il nous semble que ce constat vaut également pour les toiles originales, mais en l'absence de données suffisantes concernant les prix pratiqués auprès des particuliers, nous en restons, à ce sujet, au stade de l'hypothèse.

334 Avant la monarchie de Juillet, probablement en raison du plus petit nombre de copies commandées, c'est le directeur des Musées qui est chargé de ce type de tâches (cf. par exemple, A.M.N., sous-série P^{30}, dos. « Forestier »,

jugé satisfaisant, l'inspecteur donne alors l'autorisation de verser le paiement à l'auteur de la copie. En revanche, si l'ouvrage accompli laisse à désirer, il peut demander au/à la copiste de la retravailler jusqu'à satisfaction. Si aucune amélioration ne suit, l'inspecteur est contraint de confier la copie à un·e autre copiste (ce qui engage un coût supplémentaire pour l'État) et de suggérer, dans son rapport, au département des beaux-arts de ne plus employer le/la copiste en question[335]. Pourtant, même dans les cas où le rapport de l'inspecteur est extrêmement défavorable, le paiement de la copie est *toujours* versé et au prix qui avait été convenu lors de la commande. En revanche, il est possible que le prix versé soit finalement supérieur au tarif initialement fixé, les copistes pouvant demander un supplément, lorsque des éléments, ajoutés sur la base de la toile originale, le justifient[336]. Compte tenu de ce qu'est la perception d'une copie, dans le premier XIXe siècle, la qualité d'un travail de reproduction d'une œuvre, dans la logique de la pédagogie académique, n'est évaluée que partiellement en fonction de la *ressemblance* avec le modèle : la capacité du/de la copiste à *améliorer* celui-ci entre aussi compte, si bien qu'il arrive qu'un rapport d'inspection relève la médiocrité d'une copie qui aurait « reproduit les défauts » de l'original[337].

Enfin, même si elle n'est que consultative, l'évaluation menée par l'inspecteur des beaux-arts s'avère d'autant plus nécessaire qu'elle permet, en quelque sorte, de « compenser » sur le plan esthétique, les conditions d'attribution des copies par l'Administration dont les critères ne sont pas artistiques, mais avant tout sociabilitaires. Autrement dit, dans l'octroi d'une commande de copie, c'est alors autant la compétence du/de la copiste qui importe, que le nombre et la qualité de ses recommandations – ce qui constitue un nouveau signe de l'hétéronomie du monde de l'art dans ce premier XIXe siècle.

---

lettre du 30 avril 1825, dans laquelle le duc d'Aumont demande au comte de Forbin son avis sur la copie de la *Vierge à la chaise* d'après Raphaël, exécutée par Julie Forestier).

[335] Il ne s'agit bien que d'une suggestion, la décision finale revenant au directeur des beaux-arts. Ainsi, en dépit du rapport très négatif de l'inspecteur Théodore Dubois, daté du 14 juin 1850, à propos de Blanche-Joséphine Delépine, une élève de Léon Cogniet (« [J]e me suis rendu hier 13 juin chez Mlle Delépine artiste peintre, demeurant rue Fontaine Saint-Georges (…) afin de m'assurer si véritablement cette demoiselle était capable d'exécuter la copie qu'elle désire obtenir. Mlle Delépine [n'avait] chez elle que peu de choses à me montrer, deux portraits d'une grande médiocrité et une petite copie incapable de me fixer... »), Delépine obtient tout de même une copie, par un arrêté du 6 août 1850 (A.N., F[21] 0025, dos. 1).

[336] On a déjà évoqué un cas de ce type, à propos du portrait de l'Empereur par M.-G. Benoist. La portraitiste Jeanne Belloc (act.1824-1839), sœur du peintre Jean-Hilaire Belloc, demande ainsi à la direction des Musées que le tarif de sa copie soit finalement augmenté de 300 francs, car elle a dû « remplir » une grande partie de la toile, l'original étant bien plus petit que sa copie (A.M.N., sous-série P[30], dos. « J. Belloc », lettre du 24 novembre 1833).

[337] Sur ce point, cf. Boime, *The Academy and French Painting, op. cit.*, p. 126. Voir aussi, par exemple, A.N., F[21] 0075, dos. 39 et 41, rapports de l'inspecteur Dubois sur les copies de Louise Desnos et de monsieur Despagne.

c) La rhétorique de l'honorabilité

Les lettres adressées par les aspirant·e·s copistes à la direction des beaux-arts présentent en effet deux aspects particulièrement frappants : le premier, c'est la présence systématique d'apostilles (en nombre parfois impressionnant) et/ou de lettres de recommandation accompagnant chacune des requêtes des peintres hommes ou femmes ; le second, c'est la profession et le statut de la majorité de ces auteurs d'apostilles ou de lettres de soutien. Contre toute attente, en effet, en dehors de la signature de son maître, qui fonctionne comme une garantie minimale du sérieux et de la légitimité de la demande, les recommandations dont se prévalent les copistes sont beaucoup moins souvent le fait d'artistes reconnus, que de députés, de hauts fonctionnaires ou de proches de la Cour, n'ayant qu'un rapport tout à fait ténu avec l'univers de la peinture. Si on ne relie pas cette pratique de la recommandation exogène, à la situation que nous avons identifiée d'hétéronomie partielle du monde de l'art et à sa profonde anomie qui pousse alors les artistes à aller chercher *hors* de leur sphère professionnelle, des ressources qui soient clairement identifiables et aisément rentabilisables auprès de leur autorité de tutelle, il est impossible de saisir la logique qui pousse des peintres à mettre systématiquement en avant, lorsqu'ils/elles s'adressent à leur administration de tutelle, leur inscription dans un réseau qui n'a rien d'artistique[338].

Au début du XIXe siècle, l'État fonde, en effet, une partie de sa légitimité sur sa capacité à intervenir dans le monde de l'art et à entretenir le dynamisme de l'École nationale en aidant les artistes. Or, sous la monarchie de Juillet, l'augmentation de leur nombre rend cette tâche de plus en plus complexe. Alors que le pouvoir de dispenser les aides de l'État revenait avant tout au directeur des Musées qui l'exerçait seul et sans tutelle politique, celui-ci se trouve désormais délégué à un service spécifique – le département des beaux-arts rattaché au ministère de l'Intérieur. Dans ce contexte, pour distinguer les plus dignes de recourir à la commande publique, l'Administration ne peut que mobiliser des critères qui lui sont propres : après un premier « tri » (avoir exposé au moins une fois au Salon) censé garantir la reconnaissance des impétrants comme professionnels par leurs pairs (le jury), la sélection s'opère donc d'abord sur le capital social de l'artiste (dans l'acception la plus large de cette notion[339]), puis, dans un second temps seulement,

---

[338] Sur l'importance de l'analyse des discours pour saisir les logiques internes à une profession, voir A. Quemin, « Les rhétoriques professionnelles comme ressources : analyse dynamique du discours des commissaires-priseurs », *Utinam,* n°23, 1997, pp. 75-94.

[339] Nous entendons bien ici la notion de « capital social » dans la définition qu'en a donnée Pierre Bourdieu,. Le capital social mobilisé par les artistes et évalué par l'administration correspond bien, selon nous, en effet, à

sur ses compétences artistiques (c'est le rôle de l'inspecteur qui n'intervient que *ex post*, comme on l'a vu). On peut, en outre, voir combien sont importantes les recommandations dans le processus de distinction par l'État, à certains indices concrets, comme l'inscription au crayon, sur les courriers des artistes, soit des personnes qu'ils/elles ont pu mobiliser pour soutenir et visibiliser leur requête, soit de précisions biographiques, en même temps que des éléments concernant plus directement leur expérience professionnelle (nombre de Salons, nombre d'œuvres refusées ou médailles éventuellement obtenues)[340].

Les artistes hommes et femmes, soucieux de se « faire un nom » auprès de l'Administration des beaux-arts, n'hésitent donc pas à mobiliser le plus de protecteurs possible, au point que certaines lettres ne comptent pas moins d'une dizaine d'apostilles et de paraphes divers[341]. Certaines lettres, plus détaillées que d'autres, permettent, de plus, de voir comment ont pu être constitués ces

---

« l'ensemble des ressources actuelles ou potentielles (…) liées à un réseau durable de relations plus ou moins institutionnalisées d'interconnaissance et d'interreconnaissance » (P. Bourdieu, « Le capital social », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°31, 1980, pp. 2-3), c'est-à-dire à l'inscription dynamique des artistes dans une structure sociale qui leur préexiste, à travers la mobilisation de ressources à la fois héritées et construites. La notion de capital social est ainsi plus large que celle de « réseau social » (*i.e.* l'ensemble des « liens forts », c'est-à-dire des relations soutenues, et des « liens faibles », c'est-à-dire des relations plus distendues – voir M. Granovetter, « The strenght of weak ties », *American Journal of Sociology,* 78, pp. 1360-1380). Voir sur ces notions les mises au point théoriques de Gisèle Sapiro («Réseaux, institutions et champ», *Les Réseaux littéraires*, D. de Marneff et B. Denis, Bruxelles, LE CRI/CIEL-ULB-Ug, 2006, pp. 44-59) et Frédéric Deschenaux et Claude Laflamme (« Réseau social et capital social : une distinction conceptuelle nécessaire illustrée à l'aide d'une enquête sur l'insertion professionnelle de jeunes Québécois », *SociologieS*, 2009, art. en ligne http://sociologies.revues.org/index2902.html).

[340] On peut ainsi voir, sur la demande de permission du matin d'Ernestine Bigarne (act.1838-1848), cette mention manuscrite : « Mme Bigarne est femme de M. Bigarne, chef de Bureau aux Ponts et Chaussées, fille de Mme Labroux ». La permission lui est accordée. (A.M.N., sous-série P^{18}, dos. 1, lettre de Mme Bigarne, 3 août 1840). De même, sur l'arrêté du 1e mai 1850 qui accorde une copie à la portraitiste Armide Lepeut, élève d'Henry Scheffer (act.1844-1869), on peut lire : « Armide Lepeut est fortement recommandée par M. le maire de Belleville. » (A.N., F^{21} 42A, dos. 34).

[341] Pour ne prendre que quelques exemples parmi des centaines d'autres, on peut évoquer le cas d'Alphonse Lavaudan qui précise n'avoir jamais obtenu du gouvernement « de faveurs qui m'aient dédommagé des sacrifices considérables que j'ai faits pour mes études. Je pense que l'oubli dans lequel je suis resté provient du manque de recommandations », mais n'oublie pas de faire signer sa lettre par le député du Rhône (A.N., F^{21} 008, dos. 17, lettre du 11 mars 1834). De même, lorsque la peintre Céline Grouet demande une aide au département des beaux-arts, son courrier, qui ne compte pas moins de neuf apostilles de députés et de hauts fonctionnaires, est accompagné d'une lettre de recommandation de M. Girod de l'Ain, pair de France (A.N., F^{21} 0034, dos. 12-13, lettres de mai 1841). Aux courriers eux-mêmes peuvent aussi être joints divers documents, tels ces « onze pièces, certificats, quittances et lettres » accompagnant la lettre de M. Lécluse dans le but d'obtenir une commande pour sa fille, Henriette (A.N., F^{21} 92, dos. 29-30, lettre du 14 janvier 1852).

réseaux de soutien, qui sont composés de « liens dormants », généralement établis grâce à des ressources héritées[342]. Ces protecteurs proviennent très majoritairement de l'espace politique (préfets, députés, pairs de France, etc.), de l'élite sociale (noblesse) ou de l'armée (ce qui est à relier avec le nombre croissant de filles de militaires parmi les plasticiennes). Autrement dit, il s'agit d'hommes influents dont le nom ou le titre sont susceptibles d'avoir une efficacité en soi auprès de l'Administration : inutile, donc, de revenir sur les mérites proprement artistiques de leurs protégé·e·s. En outre, le « capital social » mobilisé étant alors essentiellement hérité, ce sont les mérites (professionnels, militaires, etc.) des parents connus des protecteurs qui sont mis en avant. Le rapport entre les arguments avancés pour convaincre l'administration des beaux-arts et la condition d'artiste n'en apparaît que plus mince : ces protecteurs conseillent aux autorités de faire travailler ces artistes parce qu'ils/elles ont des parents respectables, sont eux/elles-mêmes pleins de vertu ou sont dans une condition particulièrement difficile – la compétence artistique, lorsqu'elle est mentionnée, reste secondaire et fait relever l'octroi de la copie requise, d'une logique caritative.

> Mlle Beaufils « a perdu depuis quelques années les personnes qui s'intéressaient à elle, se trouv[e] maintenant dans l'impossibilité de secourir son père et sa mère, vieillards respectables de 80 ans (…) [E]lle vient d'une famille honorable et mérite votre bienveillance. »[343]
>
> « Mademoiselle de Lagrange, par son talent, ses malheurs et les services que son père a rendus à l'administration, mérite tout l'intérêt de monsieur le directeur des beaux-arts… »[344]
>
> Anne-Charlotte Rouvier, épouse Jodin est une « [a]rtiste distinguée et femme d'un des habitants les plus honorables de mon arrondissement (M. Jodin remplit depuis de

---

[342] A la fin 1841, par exemple, Henriette Cappelaere, peintre (act.1841-1877) et élève de Léon Cogniet, fait appel au mari de sa sœur, un certain M. Bellaguet, ancien professeur au Collège Bourbon. Celui-ci contacte alors un ancien élève, Edmond Blanc, qui est conseiller d'État et inspecteur général à la Liste civile. Blanc, qui a coutume de travailler avec le directeur des beaux-arts, Edmond Cavé, lui recommande alors les tableaux de Cappelaere. Quelques échanges de courriers et deux mois plus tard, elle obtient une commande de copie, sans même avoir eu besoin d'exposer au Salon – ce qu'elle ne fait qu'en 1846 (A.N., F^{21} 0019, dos. 34-36). La formule « liens dormants » est empruntée à Izabela Wagner (« La formation des violonistes virtuoses : les réseaux de soutien », *Sociétés contemporaines,* n°56, 2004, pp. 133-163).

[343] A.M.N., sous-série P^{30}, dos. « Beaufils », lettre de recommandation d'un certain Marbeuf (un homme d'Église) au nom de la peintre de fleurs Eugénie Beaufils (act.1831-1846), [s.d., probablement la fin des années 1830].

[344] A.N., F^{21} 0039, dos. 18, lettre de recommandation du député Dufaure de Charente Inférieure, au nom de la peintre Camille de Lagrange (act.1838-1850), 30 juin 1843.

longues années les fonctions gratuites de médecin du bureau de bienfaisance et de chirurgien aide-major de la 9e légion)… »[345]

« Mlle Blondel, jeune artiste distinguée par le talent et par les vertus de famille, la seule artiste qu'ait produit le département de l'Ain, est attaquée de la poitrine et obligée d'aller demander à un climat plus doux (…) quelques années peut-être d'une vie languissante. (…) Il lui reste un tableau exposé cette année (…). Ce tableau a du mérite comme tout ce qui sort du pinceau de Mlle Blondel. Il vaut 1000 ou 1500 francs. M. le Ministre est supplié de l'acheter (…). La ville de Bourg serait heureuse d'avoir l'œuvre d'un de ses enfants qu'elle aime et dont elle est fière et M. le ministre de l'Intérieur aura fait une bonne action en tendant honorablement la main à une jeune femme pleine de talent et de vertus… »[346]

« M. le ministre de l'Intérieur a bien voulu accorder, l'an dernier, un tableau de maître-autel à la nouvelle église de Saint-Privat (Ardèche). (…) Le curé et les habitants de ma commune (Baix, arrondissement de Privas, lieu où j'ai mon manoir patrimonial et mon cœur électoral), émerveillés du tableau de Mme Boulanger, seraient bien satisfaits, me disent-ils, d'en avoir un de cet [*sic*] artiste pour une chapelle restaurée qui en manque. (…) Mme Boulanger est veuve d'un peintre (…). [L]aissée sans fortune avec un enfant, [elle] a bien quelque droit à la bienveillance du gouvernement et j'espère avec elle que son aide ne saura lui faillir. »[347]

« M. Granger est malade depuis trois ans ; (…) sans sa fille, jeune personne de 21 ans, qui l'aide dans ses travaux et donne des leçons en société de son père, il est à croire que cette famille serait dans la misère. Mlle Granger [est un] vrai modèle de piété filiale (…). Je supplie Votre Majesté de ne pas envoyer des secours pécuniers [*sic*], ils blesseraient cette digne famille ; mais bien des tableaux à copier afin d'utiliser le beau talent de Mlle Granger et lui donner la joie de soulager sa famille. »[348]

« M. le comte, j'aurai besoin d'avoir, le plus promptement possible, quelques renseignements particuliers sur M. Belloc, qui réclame les bienfaits de Sa Majesté. Il paraît que son père, tenant l'une des plus honorables maisons de commerce, a été ruiné à la suite (…) de l'ordonnance du 23 avril 1814, qui réduisit la valeur des cotons. M. Belloc aurait tout sacrifié, même sa fortune personnelle, pour faire face aux engagements souscrits par son père, et serait resté dans la détresse avec une femme et des enfants. Je vous serai obligé, M. le comte, de me faire connaître tout ce que vous savez en ce qui concerne M. Belloc et de me dire quelle est votre opinion à son égard, comme artiste. »[349]

---

[345] A.N., F21 0037, dos. 48, lettre de recommandation du député Locquet, maire du 9e arrondissement, au nom d'Anne Jodin (act.1837-1852), 28 janvier 1846.

[346] A.N., F21 0065, dos. 30, lettre de recommandation du député De la Tournelle, de l'Ain, au nom de la peintre Élisa Blondel (1811-1845), s.d. [mai 1842].

[347] A.N., F21 0017, dos. 33, lettre de recommandation du député Champanhet, de l'Ardèche, au nom de la peintre d'histoire Marie-Élisabeth Boulanger, née Blavot (1809-ap.1863), 31 mai 1843. Notons que dans les deux derniers cas évoqués, il ne s'agit pas ici de copie, mais de l'acquisition d'une toile originale – procédure pour laquelle la recommandation a le même rôle et la même importance que pour l'obtention d'une copie.

[348] A.M.N., sous-série P30, dos. « J.-P. Granger », lettre au Roi de la veuve Farge, née Mignot, 12 septembre 1840.

[349] A.M.N., sous-série P30, dos. « J. Belloc », lettre du vicomte La Rochefoucauld au comte de Forbin, 6 novembre 1824, à propos du peintre d'histoire Jean-Hilaire Belloc.

> « A ces titres [les expositions de son fils, Charles-Jean Richardot, élève de Delacroix], monsieur, j'ose joindre ceux qui peuvent résulter de mes trente-sept années de service militaire en seize campagnes de guerre dont les quatre d'Égypte et de Syrie, et les sacrifices que depuis huit ans, dénué de fortune, je fais pour les études artistiques de mon fils… »[350]

Dans ces lettres, les aspirant·e·s copistes se trouvent abondamment loué·e·s pour leur honorabilité, leur piété filiale, leur goût pour le travail, voire leur ferveur religieuse – qualités que, par extension, la plupart se mettent à revendiquer au même titre que leurs expositions ou leurs éventuels succès dans le monde de l'art.

> « [M]on père, major de la 8e légion a été tué le 23 juin 1848 place de la Bastille, à la tête d'un détachement de gardes nationaux. (…) Si ce malheur pouvait être un titre à la faveur que je sollicite, je l'évoquerais près de vous, M. le Ministre, heureuse de devoir encore quelque chose à mon pauvre père qui n'est plus. »[351]

> « Mère de deux enfants en bas âge, je suis pour ainsi dire leur seul soutien (…) car pour comble de malheur, mon mari ne gagne rien. Daignez, Monsieur le Directeur, accorder votre haute protection à la fille d'un vieux capitaine qui a servi 35 ans sa patrie. (…) J'ose donc espérer que votre bienveillante humanité jettera un regard de compassion sur une malheureuse famille qui n'a plus d'autre espoir qu'en votre bonté… » [352]

> « Honorée de la protection de votre prédécesseur [la lettre s'adresse au ministre de l'Intérieur] (…), j'ai exécuté une copie dont le travail consciencieux m'a valu des éloges (…) Comme veuve et mère de famille, j'ose espérer que vous m'accorderez ce que je réclame de votre bienveillance toute paternelle et qui est nécessaire à mon existence et à celle de mes enfants. »[353]

Surtout, on constate que cette rhétorique de l'honorabilité et de l'inscription dans les cadres sociaux les plus normatifs, est mobilisée de la même façon pour (et par) les artistes hommes ou femmes. Contre toute attente, l'insistance sur la vertu et la situation familiale n'est, à l'époque, absolument pas réservée aux femmes. Comme dans le cas du peintre Labonne, évoqué plus haut, qui souhaitait pouvoir travailler pour l'État dans le seul but de pouvoir rejoindre sa femme et sa fille, installées à Paris, le peintre Simon Bidau, par exemple, justifie ses demandes de copies à l'administration par sa situation d'honnête père de famille et de citoyen vertueux.

---

[350] A.N., F21 0053, dos. 13, lettre du lieutenant-colonel d'artillerie Richardot, au nom de son fils peintre, 3 mars 1843.

[351] A.N., F21 052, dos. 1, lettre de la peintre d'histoire Élisa Anfray (act.1841-1852), au ministre de l'Intérieur, 18 septembre 1848 (apostille du maire du 8e arrondissement).

[352] A.M.N., sous-série P30, dos. « Morlay », lettre de Delphine Morlay (act.1827-1870) au directeur des Musées, s.d. [probablement début des années 1840].

[353] A.N., F21 0049, dos. 13, lettre de la peintre de genre Esther Paris-Persenet (act.1831-1871) au ministre de l'Intérieur, s.d. [mars 1849]. Les italiques sont de nous.

> « [P]ar suite de mon élection au grade de Lieutenant dans la Garde nationale, j'ai cru de mon devoir de me rendre digne de la confiance de mes voisins et camarades en m'occupant exclusivement de mes nouvelles fonctions (…). [Il décrit ses faits d'armes de l'année 1848]. Aujourd'hui (…), il est de mon devoir, comme père de famille, de chercher à reprendre des travaux qui sont notre seul moyen d'existence. »[354]

L'ensemble de ces lettres montre l'importance que l'on accorde alors, dans la construction du mérite artistique, à des éléments exogènes tels que la moralité, le respect des devoirs civiques et, plus globalement, à la réussite de l'intégration sociale dans le double sens qu'Émile Durkheim donne à cette expression. Est valorisée en effet, d'une part, l'inscription de l'individu dans la vie sociale (ce que Durkheim appelle la vie « collective ») actualisée ici par l'étendue et le prestige du réseau de liens faibles mobilisés par les artistes et garants de leur honorabilité, et, d'autre part, l'« intériorisation du social », autrement dit l'adhésion aux valeurs dominantes et la connaissance des règles (implicites et explicites) de fonctionnement du monde social – en l'occurrence, ici, d'un monde de l'art multipolaire et hétéronome, où l'on sait que l'État, médiateur efficace entre une clientèle (communes, église locales…) très demandeuse d'art et les artistes eux/elles-mêmes, fonctionne alors sur une logique duale, autant mécénale que philanthropique. La nécessité, pour les artistes *des deux sexes*, de mettre en avant leur condition de chargé·e·s de famille (piété filiale, responsabilités parentales, etc.) met, par conséquent, les plasticiennes dans une position relativement favorable pour l'octroi de commandes en même temps qu'elle leur fournit un motif de légitimité absolument irréfutable, puisque c'est au nom même de leur condition de mère (ou d'épouse, de fille, etc.) qu'elles sont artistes. A travers la correspondance entre l'administration et les copistes – qui sont aussi quasiment toutes, rappelons-le, des exposantes au Salon, c'est-à-dire des artistes reconnues comme telles par leurs pairs – on comprend donc comment les plasticiennes sont parvenues, au cours de la première moitié du XIXe siècle, à annuler l'argument familialiste de l'antinomie entre vocation domestique et vocation artistique.

---

[354] A.N., F[21] 0016, dos. 9, lettre du 27 mai 1850. Sur Labonne (A.N., F[21] 0039, dos. 2), cf. p.602, n.245. On retrouve cet argument de la respectabilité de l'artiste comme élément – ou comme complément indispensable – de tout mérite artistique à propos des artistes consacrés. Dans son rapport sur le Salon de 1827, par exemple, le directeur des Musées, Forbin, propose de récompenser Léon Cogniet, qui a débuté il y a peu à l'exposition. Il commente son travail en quelques lignes puis précise : « Le caractère de M. Léon Cogniet est en outre des plus honorables, je pourrais presque dire des plus vertueux ; je réclame pour ce peintre la croix de la Légion d'honneur. » (A.N., O[3] 1311, « Rapport sur le Salon de 1827 »).

d) La copie, une ressource pour « outsiders » ?

Si la copie s'impose comme un moyen d'accéder à la peinture d'histoire et comme une évidente ressource économique pour les artistes dans le besoin, l'étude de l'origine sociale des copistes met en évidence le fait que tou·te·s les artistes n'y ont pas recours de la même façon.

Profession du père	**Proportion d'exposantes enregistrées comme copistes par l'administration**	**Proportion d'exposantes n'ayant jamais été enregistrées comme copistes**	***Total***
Prof. intellectuelles (artistes, hommes de sciences…)	39 %	72 %	*58 %*
Classes privilégiées (nobles ou rentiers, hauts fonctionnaires, négociants…)	17 %	9 %	*12 %*
« Petite bourgeoisie » (employés, commerçants, artisans, militaires…)	44 %	19 %	*30 %*
TOTAL	*100 % N=95*	*100 % N=131*	*100 % N=226*

La répartition des origines sociales entre exposantes copistes et exposantes non copistes diffère ostensiblement. Avec quasiment trois quarts de filles d'artistes parmi les non copistes pour moins de 40 % chez les copistes, la pratique de la copie pour l'administration apparaît nettement comme une ressource spécifiquement mise à profit par les exposantes qui sont des « outsiders », c'est-à-dire qui sont non seulement extérieures par filiation au monde de l'art, mais proviennent en plus des classes sociales les moins privilégiées. Parmi ces dernières, les filles de militaires sont nettement majoritaires (elles représentent 60 % des exposantes copistes issues de ce milieu), en revanche les filles d'artisans et de petits commerçants (qui sont seulement 2 % parmi les copistes de la « petite bourgeoisie ») semblent plutôt suivre un modèle de trajectoire comparable à celui des filles d'artistes – du moins, pour ce qui concerne la pratique de la copie institutionnelle. Enfin, ces résultats sont plus accentués encore lorsqu'on s'intéresse uniquement aux exposantes des générations formées sous la monarchie de Juillet, qui sont plus nombreuses à pratiquer la copie que leurs consœurs actives au début du siècle. On constate en effet que 80 % des exposantes qui ne sont pas filles d'artistes des générations « D » et « E » ont travaillé au moins

une fois comme copistes pour l'administration, tandis que ce n'est le cas que de seulement 23 % des exposantes filles d'artistes[355].

La copie s'impose, par conséquent, comme une ressource indispensable pour ces « outsiders », doublement exclues de l'espace de production artistique, par une naissance et une socialisation hors de ce monde, et par une origine sociale moins élevée, c'est-à-dire par l'absence *a priori* de ce type particulier de liens avec le monde de l'art dont les plasticiennes des classes dominantes peuvent bénéficier, grâce aux ressources en « capital social et culturel » qui caractérisent généralement leurs groupes familiaux. Or, on l'a vu, en raison de la rigidité du système académique et de l'étroitesse de ses voies de reconnaissance, l'étape de la formation est cruciale pour les artistes des deux sexes : autrement dit, il faut faire les bons choix très tôt (ateliers, spécialisations, sujets des toiles, etc.). Cet état de fait nécessite une bonne connaissance des « règles du jeu » et un « sens pratique » dont le plus efficace est celui qui se transmet par reproduction familiale[356]. Parce qu'ils/elles sont mieux informé·e·s que les autres, les enfants d'artistes sont, à cet égard, nettement favorisé·e·s par rapport à leurs collègues « outsiders ». Non seulement ils/elles savent quel maître est le mieux placé, à un moment donné, pour favoriser leurs chances de réussir, mais ils/elles ont généralement, grâce aux contacts familiaux, les moyens de se constituer une clientèle dès la fin de leur formation – autant de ressources qui (en dehors des périodes de crises économiques) tendent à les préserver de l'indigence et à faciliter leur professionnalisation (premières commandes, premier Salon, etc.). Pour les artistes né·e·s hors du monde de l'art, en revanche, la copie institutionnelle est un recours tout indiqué, dans la mesure où les ressources relationnelles exogènes qu'il convient de mobiliser sont finalement beaucoup plus aisées à obtenir pour des filles de fonctionnaires ou de militaires, que pour des filles d'artistes[357]. Surtout, c'est un investissement dont on peut espérer des gains considérables, à la

---

[355] Sur ce point, nous manquons bien sûr de sources précises et de données chiffrées pour la population des artistes hommes. Nous avons donc eu recours à nouveau à la méthode du sondage aléatoire dans les dossiers de commandes des Archives Nationales. Les trois cartons qui ont servi de base à ce sondage concernent des commandes passées entre 1835 et 1850 à des artistes dont les noms commencent par « F » (A.N., F^{21} 006), par « L » (A.N., F^{21} 008) et par « P » (A.N., F^{21} 0049). Les résultats mériteraient bien sûr d'être précisés et approfondis, mais, pour ceux dont la profession du père a pu être identifiée, la part de fils d'artistes parmi les copistes hommes travaillant pour l'État est nettement inférieure à 20 %, ce qui nous permet de supposer que, parmi les artistes hommes, la copie est, comme chez leurs consœurs, une ressource essentiellement mobilisée par les « outsiders ».

[356] Voir P. Bourdieu et J.-C. Passeron, *La reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Minuit, 1970.

[357] La plus-value de l'emploi de la rhétorique de l'honorabilité et du recours explicite à la nature caritative du mécénat officiel est telle, pour les artistes, qu'elle en arrive à *annuler* l'efficacité de la condition d'héritière. C'est ce que l'on constate à la lecture d'un courrier envoyé au ministère de l'Intérieur en 1838 par la peintre de genre historique

fois économiques et symboliques : une entrée facilitée dans le monde de l'art et une certaine légitimité dans le « grand genre » (dont nous avons vu qu'il était majoritairement pratiqué, sur toute la période, par des exposantes issues des milieux sociaux les plus privilégiés). Enfin, pratiquer la copie représente une opportunité de socialisation dans l'espace de production artistique, car, bien qu'elle soit invisible dans les statistiques, elle n'en est pas moins cruciale dans le quotidien des jeunes copistes qui apprennent ainsi, au quotidien et au contact de leurs collègues, dans les couloirs encombrés du Louvre, ce qu'est la condition d'artiste.

e) Les copistes au Louvre : un aspect méconnu de la vie d'artiste

La pratique de la copie n'ayant que très peu intéressé la recherche, il n'y a que par le biais de la correspondance des copistes avec l'administration du musée du Louvre que l'on peut avoir une idée du quotidien de ces peintres. Nous considérerons, dans ce chapitre, essentiellement les années 1820-1840, dont datent la quasi totalité des lettres et des documents que nous avons retrouvés pour éclairer le quotidien des copistes au musée. Rappelons que cette période se caractérise par une remarquable permanence du personnel dirigeant à la tête du Louvre, ce qui explique que les conditions de travail des artistes au musée aient manifestement très peu changé en plus de vingt ans. Dans ces lettres, loin de l'image de « sanctuaire » qui est celle du musée

---

Eugénie Servières (1784-1855), que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer. A ce moment, artiste consacrée mais veuve et quinquagénaire, Servières a des problèmes d'argent. Elle écrit donc à l'administration des beaux-arts pour que son tableau *Desdémone chantant la romance du saule* soit acquis par l'État. Or, alors qu'elle est la fille du peintre Lethière, membre de l'Institut et ancien directeur de l'Académie de France à Rome, mort six ans auparavant, Servières n'en fait pas une seule fois mention. Retraçant sa carrière en quelques lignes, elle consacre en revanche les trois quarts de sa missive à une description des épreuves traversées par sa famille, comme si la seule mention de sa consécration passée était moins efficace, pour obtenir la considération de l'administration, que le *pathos* d'une mère indigente : « Élève de M. Lethière, je débutai dans la carrière des arts sous les plus heureux auspices. J'obtiens deux fois la médaille d'or [au Salon] (…) et je vis, à diverses époques, quelques uns de mes tableaux pris ou commandés par le gouvernement (…). Je poursuivais ma carrière avec zèle, lorsque je perdis M. Servières, mon mari, référendaire à la cour des comptes, si justement aimé et honoré de ses collègues ! (…) Mais j'étais mère, le courage ne m'abandonna pas, je trouvais dans la pratique de mon art une ressource suffisante, lorsque de nouvelles pertes, non moins cruelles, vinrent rouvrir la source de mes larmes. (…) Un seul fils me restait (…) [mais il est] à peine convalescent aujourd'hui d'une grave maladie, qui a duré quatre mois (…) [C]ette extrémité me contraint à vous supplier de vouloir bien acquérir pour le gouvernement l'un de mes tableaux, seul débris dont je puisse espérer encore un utile et honorable secours. » (A.N., F^{21} 011, dos. 37, lettre de la veuve Servières, 20 février 1838 – son tableau est acheté pour 1000 francs).

contemporain[358], le Louvre apparaît avant tout comme un lieu de travail pour des dizaines d'hommes et de femmes, de tous âges et de toutes conditions, qui se retrouvent là tous les jours, plusieurs années durant[359]. Les copistes viennent, en outre, avec tabourets, chevalets et matériel de peinture, qui encombrent les galeries **[Ill. 84]** : dans ces conditions, c'est aux gardiens de dégager les allées, préserver les toiles exposées (cette tâche n'est pas la plus simple, on va y revenir) et faire régner l'ordre au sein de ce petit monde[360]. Dans le Louvre du début du XIXe siècle, on trouve, en effet, en plus des éventuels visiteurs et des amateurs, à la fois des jeunes artistes, travaillant par petits groupes plus ou moins bruyants, venu·e·s copier des toiles de maîtres pour s'exercer au dessin ou à la peinture après la matinée passée à l'atelier du maître, et des dizaines de copistes professionnel·le·s souvent press·é·es par le temps, qui viennent parfois dès 6 heures du matin, avant l'ouverture du musée au public, lorsqu'ils/elles ont réussi à obtenir une permission spéciale. De même, la présentation aérée de nos musées contemporains n'est pas encore d'actualité : il faut imaginer un espace où les œuvres sont exposées les unes au dessus des autres. Parfois accrochées très haut, les toiles ne sont pas facilement visibles : les copistes, trop petit·e·s ou trop myopes, sont donc obligé·e·s de demander à la direction du musée de les déplacer[361]. Cette proximité des œuvres les unes par rapport aux autres a une autre conséquence immédiate pour les copistes, en l'occurrence une importante promiscuité qui n'est pas sans poser problème. Certaines œuvres sont, en effet si souvent prises pour modèle (*L'Assomption* de Murillo, *La Vierge au raisin* de Mignard, la *Descente de croix* de Philippe de Champaigne ou le *Portrait*

---

358 P. Bourdieu « Piété religieuse et dévotion artistique », *Actes de la recherche en sciences sociales,* n°105, 1994, pp.71-74.

359 Pauline Laurent, peintre sur porcelaine, habituée de l'atelier du Louvre réservé aux artistes de la manufacture de Sèvres, présente une des carrières de copiste les plus longues : « Depuis vingt-neuf ans, je vis au musée, sans y avoir entendu un mot désagréable » (A.M.N., sous-série P30, dos. « Laurent », lettre s.d.). La portraitiste Adrienne Duport (act.1831-1846), élève de Louis Hersent, suggère en post-scriptum du courrier qu'elle envoie au comte de Cailleux, que celui-ci lui fasse passer sa réponse en la confiant à un employé du musée de sa connaissance, au bureau duquel elle ira la chercher, puisqu'elle va « tous les jours au Louvre » (A.M.N., sous-série P18, dos. 1, lettre du 15 octobre 1840).

360 La confusion y est manifestement telle que la fille de M. Demontpetit (dont on ignore le prénom), venue au musée pour copier quelques toiles, en arrive à perdre son chevalet (A.M.N., sous-série P18, dos. 1, lettre du 30 juin 1796).

361 La jeune peintre Eugénie Beaufils écrit ainsi au directeur des Musées pour le remercier d'avoir accepté qu'ait été descendu le tableau d'Annibal Carrache, pour qu'elle puisse en faire l'esquisse, « un soir jusqu'à la tombée du jour » (A.M.N., sous-série P30, dos. « Beaufils », lettre du 31 juillet [1831 ou 1832]). Pour Palmyre Granger, fille du peintre Jean-Pierre Granger, le tableau « *La Conception de la Vierge* par Zurbaran (…) est si mal éclairé et si haut que je suis obligée, monsieur le Directeur, de vous prier instamment de le faire placer plus commodément. » (A.M.N., sous-série P18, dos. 2, lettre du 12 juillet 1841).

de Louis-Philippe de Franz-Xavier Winterhalter par exemple), qu'il est nécessaire, pour la direction des musées, d'établir des listes d'attente[362]. Malgré tout, il peut y avoir jusqu'à cinq copistes autour d'un même tableau et, à en croire la lecture des rapports de gardiens ou des plaintes des artistes, la cohabitation ne se révèle pas aisée. Si cette situation peut présenter quelques avantages pour les copistes qui profitent tou·te·s, par conséquent, des avantages accordés à l'un·e d'entre eux[363], la nécessité de travailler dans de telles conditions de promiscuité est souvent source de conflits, dont les plus expérimenté·e·s semblent se sortir plus aisément. Ainsi, la jeune Élisa Guillaume, chargée d'une copie pour le ministère de l'Intérieur (probablement sa première commande, puisqu'elle n'a même pas encore commencé à exposer au Salon), a tant de mal à s'imposer face aux autres copistes, qui ont manifestement peu d'égards pour cette jeune collègue, qu'elle est contrainte de demander la permission d'arriver avant l'ouverture du musée pour pouvoir arriver la première et prendre une place qui lui permette de travailler correctement[364]. En revanche, copiste depuis près de dix ans, Adrienne Duport, face à la même situation, a apparemment moins de difficultés à sa faire entendre. Pressée par ses commanditaires, toutefois, elle écrit à l'administration pour faire part de son agacement :

> « Chargée par le ministère d'une copie pressée de *l'Assomption* de Murillo, je dois en outre en terminer une autre copie qu'une personne tombée malade n'a pu elle-même achever. *Cette personne attend impatiemment la fin de cet ouvrage pour quitter Paris.* Cinq peintres cependant se pressent en ce moment autour du tableau original avec de grandes toiles et s'il n'est pas impossible de faire des ébauches dans une pareille gêne, il l'est tout à fait de terminer des copies. »[365]

---

[362] C'est le cas d'Anne Jodin, par exemple, qui souhaite copier le portrait de Louis-Philippe de Winterhalter, pour une commande du maire du IXe arrondissement : elle est mise sur liste d'attente à la fin de 1847 (A.M.N., sous-série P18, dos. 2, lettre du 3 novembre 1847). Les événements politiques, dans les mois qui suivent, ont certainement annulé sa commande avant que son tour n'arrive.

[363] Par exemple, la peintre Cornélie Revest (1795-1856) , chargée de copier le *Christ* de Champaigne pour la préfecture de la Seine, demande que le tableau soit mieux placé pour rendre la copie plus aisée : « …En m'obligeant, vous obligerez également deux autres artistes qui sont chargés de copier le même tableau je crois pour le ministère de l'Intérieur » (A.M.N., sous-série P30, dos. « Revest », lettre du 10 juillet 1841).

[364] « [Q]uoique je me sois trouvée toujours avant l'ouverture, MM. les artistes arrivent les premiers dans les salles et je me trouve placée derrière eux, alors je suis trop éloignée du modèle. » (A.M.N., sous-série P30, lettre d'Élisa Guillaume (act.1840-1880), 4 septembre 1840).

[365] A.M.N., sous-série P18, dos. 1, lettre du 15 octobre 1840. Le soulignement est d'origine. Apparemment, Duport obtient, après cette missive, une « permission du lundi » (jour de fermeture du musée) qui est très exceptionnellement accordée.

Les conflits, évidemment, sont loin de ne concerner que les femmes et il arrive que l'on en vienne aux mains :

> « Monsieur le directeur, je vous fais bien des excuses de ce que je prends la liberté de vous importuner, mais je m'adresse à vous afin de vous prier (…) de faire faire des réprimandes à un jeune homme, le seul qui peint plus grand que le modèle le Christ porté au tombeau d'après le Titien : j'exécute le même sujet à l'aquarelle (…). [C]et artiste à l'habitude d'arriver tard, de beaucoup flâner, après il se met à peindre et (…) veut toujours que je lui cède ma place, pourtant il ne m'a jamais rendu service. [S]amedi dernier il a voulu tirer mon tabouret qui est très haut, je m'y suis opposé ; là-dessus il l'a tiré avec tant de violence que j'ai fait une chute, qui a cassé de mes objets, abîmé, déchiré, taché mes habillements, et <je> me suis meurtri sur le côté. (…) [J]'en était tout tremblant de tous mes membres. Tout le monde amassé l'a blâmé, mais le gardien ne lui a presque rien dit, il s'est seulement contenté de ramasser les morceaux et le liquide répandu sur le parquet. »[366]

Une hiérarchie de prestige plus ou moins implicite existe donc entre copistes. Celle-ci est fondée non seulement sur l'ancienneté dans le métier, mais aussi sur le prestige académique des techniques pratiquées par les artistes : la lettre précédente nous apprend qu'un aquarelliste, quel que soit le genre du tableau copié, est manifestement censé céder le pas à un copiste en peinture à l'huile – un dessinateur, en conséquence, devant probablement laisser les meilleures places aux deux autres. Par ailleurs, nous n'avons trouvé aucun exemple de conflit entre copistes susceptible de nous laisser penser qu'il existe également une hiérarchie fondée sur le sexe – ce qui ne veut évidemment pas dire que les relations entre copistes hommes et femmes aient été parfaitement égalitaires. Dans le contexte social du début du XIXe siècle, il serait même fort étonnant qu'aucune artiste femme ne se soit retrouvée, à un moment ou à un autre, contrainte, *parce qu'elle était une femme*, de s'effacer dans une querelle ou d'adopter une attitude et un parti qui auraient été différents si elle avait été de l'autre sexe. Il est, en outre, probable qu'un tel comportement sexué, parce qu'il était parfaitement conforme aux normes d'une société structurée par la domination masculine, serait apparu « naturel » tant aux protagonistes qu'aux témoins de la scène, et, pour cette raison, n'aurait donné lieu à aucune plainte ou n'aurait pas été jugé digne d'être mis par écrit, c'est-à-dire susceptible d'arriver jusqu'à nous sous la forme d'archives.

Il nous semble néanmoins que, tout en prenant en compte cette quasi invisibilité, dans les archives, des effets quotidiens de l'intériorisation par les individus d'un système de valeurs fondé sur la différence et l'inégalité des sexes, le musée du Louvre – et plus généralement, le monde de l'art au cours de la période étudiée – ait constitué un monde de relatif « desserrement » des contraintes liées au genre. Parmi les copistes, la raison est d'une part la forte légitimité des femmes dans ce secteur spécifique de la production artistique et, d'autre part, la considérable

---

[366] A.M.N., sous-série P^{18}, dos. 2, lettre d'un certain C. de Pied (ou Depied) à la direction des Musées, 18 juillet 1842.

intrication des rapports de domination dans lesquels l'ancienneté, la spécialité technique, le prestige des recommandations, le type de formation, l'identité du maître ou la reconnaissance obtenue au Salon, tendent, finalement, à primer sur le sexe. Par exemple, en cas de conflit, la condition d'artiste, quelque soit son sexe, prévaut sur celle de gardien de musée, et les copistes en semblent parfaitement conscients, si l'on en croit cette lettre de plainte envoyée par la peintre de fleurs Mélanie Comoléra, en 1825, au duc de Luynes, l'un de ses protecteurs et garde du corps du Roi.

> « J'expose depuis dix ans, et (…) jusque là je me suis conformée à tous les règlements, (…), je suis paisible, travaillant de tout mon courage, lorsque M. Joslin, qui avait sans doute de l'humeur d'autre part, est venu avec peu de politesse et une rudesse à laquelle je suis peu accoutumée me dire que mon tableau ne doit pas porter sur la barre [*i.e. la barrière qui empêche copistes et visiteurs de s'approcher trop des œuvres*]. Cela est possible, mais ébauchant les raisins [*elle copie un tableau de fleurs et de fruits de G. Van Spaendonck*] et me trouvant à plus de cinq pieds [*1,50 m*] de distance du modèle, voyant journellement faire cela sans aucun inconvénient aux autres artistes, je ne croyais pas qu'il y ait rien à redire puisque le tableau ne dépassait pas de cinq pouces [*15 cm*]. (…) [J]e lui dis que je ne le craignais pas et j'étais fort étonnée du ton brusque et peu convenable avec lequel il me parlait. Il me dit qu'il me fera suspendre mon ouvrage. Je ne sais pas s'il a ce droit, (…) [mais] je n'ai pas mérité ce mauvais traitement. Je trouve odieux qu'on traite les artistes avec si peu d'égards. Je viens vous en demander justice. »[367]

A la suite du rapport du gardien incriminé par la peintre, les documents conservés ne nous permettent pas de savoir quelle fut la décision du comte de Cailleux (qui était alors le collaborateur du comte de Forbin à la direction des musées, en charge des copistes), mais la note du duc de Luynes attachée à la lettre de l'artiste et adressée à Cailleux lui-même, laisse supposer que Comoléra eut gain de cause – probablement en obtenant l'atelier individuel qu'elle avait réclamé un peu auparavant[368]. Conformément à la logique qui préside à la distribution des

---

[367] A.M.N., sous-série P[18], dos. 1, lettre de Mélanie Comoléra (act.1816-1859) au duc de Luynes, s.d. [septembre 1825].

[368] Voici, en substance, les faits relatés dans le rapport de M. Jausselin, employé au musée du Louvre : « Il y a environ 15 jours, Mlle Comoléra vint me trouver à l'effet de faire retirer les deux petits tableaux (…) placés sous le tableau de fleurs de Van Spaendonck et le descendre en première ligne parce que disait cette demoiselle, 'ayant la vue basse je ne puis voir le détail de ce tableau qui est très terminé'. (…) M. de Cailleux autorisa cette faveur. (…) Il y a peu de jours, le (…) gardien de service dans l'École Française, vint me trouver et me dit qu'une dame avait sa toile placée sur son chevalet de manière que le moindre mouvement (…) la jetterait dans l'original ; qu'il l'avait observé à l'artiste mais sans aucun succès. Je montai et priai cette demoiselle de vouloir bien rapprocher sa toile en dehors afin d'éviter un accident qui pourrait arriver à l'original ; que malgré toutes les précautions et l'habitude d'en remuer, il nous en arrivait encore trop souvent. Cette demoiselle ne voulut point adhérer à ma prière (…) et dit avec humeur qu'on voulait l'empêcher de travailler. Pour terminer et préserver le tableau, je rapprochai moi-même la toile en lui disant

commandes de copies, c'est à nouveau la protection de hauts personnages dont peuvent bénéficier les artistes qui leur permet d'asseoir le prestige de leur statut et les (passe-)droits qui en découlent.

L'atelier individuel dont a sans doute pu bénéficier Comoléra, est un privilège rarement accordé : il existe, en effet, un certain nombre de petits espaces privatifs (parfois appelés « cellules » ou « cabinets particuliers »), à la disposition des copistes qui souhaiteraient travailler au calme, loin du désordre qui règne parfois dans les galeries du musée. Toutefois ces ateliers privatifs, où l'on peut peindre seul·e ou à deux, sont en petit nombre et leur usage exige le déplacement des toiles copiées hors des galeries : pour ces deux raisons, pouvoir y travailler est donc un notable privilège. La sélection des artistes auxquel·le·s on l'accorde, toutefois, obéit à des critères si variables qu'ils semblent être en réalité à la discrétion du comte de Cailleux. En effet, elle ne s'opère pas sur des critères de compétence proprement artistique, puisque la jouissance d'un atelier particulier peut être obtenue pour des raisons personnelles[369], sur recommandation[370] ou en fonction de l'urgence et de la nature de l'ouvrage à réaliser (les commandes publiques étant, dans ce cas, prioritaires sur les copies d'exercice). Plus encore que la mise à disposition d'un atelier au Louvre, la plus grande faveur qui puisse être obtenue par un·e copiste reste le transport de la toile originale à son domicile : seul·e·s les artistes les plus réputé·e·s ont droit à cette faveur qui prive les visiteurs du musée et les autres copistes d'un tableau pendant un temps indéterminé. Julie Duvidal de Montferrier, comtesse Hugo, se voit ainsi notifiée par le directeur des Musées lui-même que la commande de copie qu'on lui destine avait changé et que le nouveau tableau qu'elle est chargée de reproduire pour le musée historique de Versailles, sera directement porté à son domicile[371]. De même, Atala Varcollier, copiste fameuse qu'on a déjà évoquée , doit s'excuser

---

que si elle continuait, j'en rendrai compte et que l'on interdirait son travail. Plusieurs personnes étaient présentes et l'on peut se rendre compte de la véracité des faits. » (*Ibid.*, rapport de Jausselin, 25 septembre 1825).

[369] On peut évoquer l'exemple de la peintre d'histoire Antoinette Sandelier de Béfort (act.1810-1839), élève de Gioacchino-Giuseppe Sérangéli et Césarine Davin-Mirvault (tous deux élèves de David). Béfort, malade et « obligée de prendre quelques potions pendant plusieurs jours », obtient ainsi, sans aucune recommandation, du directeur des Musées de pouvoir copier *Les bergers d'Arcadie* de Poussin dans un petit atelier (A.M.N., sous-série P[18], dos. 1, lettre du 3 septembre 1821).

[370] C'est le cas de la portraitiste C. Bonnal [prénom inconnu], élève de Girodet, qui a pu obtenir de pouvoir copier un tableau religieux dans un « cabinet particulier » grâce à l'intervention personnelle du baron de Damas, pair de France et ministre de la Guerre – celui-ci usant, dans sa lettre de recommandation, de la traditionnelle rhétorique de l'honorabilité évoquée plus haut : « Cette jeune artiste [Mlle Bonnal] appartient à une famille honorable et elle mérite sous tous les rapports les égards bienveillants que je vous demande pour elle » (A.M.N., sous-série P[18], dos. 1, lettre du 28 février 1826).

[371] A.M.N., sous-série P[30], dos. « Duvidal de Montferrier », note du comte de Cailleux, s.d. [début des années 1830].

auprès du comte de Cailleux d'avoir dû garder plus longtemps que prévu les deux tableaux qu'elle devait copier : elle a en effet dû s'occuper de l'un de ses enfants, qui a été malade pendant plusieurs jours[372].

En dehors de ces cas exceptionnels, toutefois, la grande majorité des copistes doit travailler dans les galeries du musée, et l'on peut s'étonner qu'à l'époque, des femmes – jeunes ou moins jeunes, mariées ou non – se rendent seules et aussi régulièrement, dans un lieu tel que le Louvre, où règnent au quotidien, on l'a vu, un certain désordre ainsi qu'une mixité totale. Rappelons en outre que le monde de l'art est, dès la fin de l'Empire, réputé pour l'indiscipline et l'audace de ses plus jeunes représentants (le fameux « esprit d'atelier », évoqué plus haut). Or, les archives de la direction des Musées nous montrent alors plusieurs dizaines de femmes, issues de différentes classes sociales, jouissant manifestement d'un respect et d'une légitimité qui ne sont, semble-t-il, jamais remis en cause, comme si la condition d'artiste professionnelle les préservait de l'opprobre qu'aurait logiquement dû impliquer, à cette époque, le fait de travailler, seules, dans un espace pourtant public. L'appartenance de classe est évidemment un facteur important dans cette situation « enchantée » : la plupart des copistes sont issues de milieux sociaux où le travail des femmes est une pratique non seulement courante mais, parce qu'elle est nécessaire dans les revenus des ménages, dominante. Pourtant, on l'a vu (tableau p. 644), près d'une copiste sur cinq provient des classes privilégiées – ces classes mêmes d'où viennent les peintres amateurs pour lesquels il est hors de question sinon de peindre, du moins de le faire seule et en public[373]. Au musée, elles sont en effet, contrairement aux artistes *professionnelles*, explicitement soumises au risque de déshonneur.

Pour cette raison, les jeunes filles qui pratiquent la peinture en amateur – c'est-à-dire sans intention d'en faire leur métier – et viennent au Louvre pour s'exercer à la copie dans le cadre de leurs loisirs, sont contraintes de se protéger par d'autres biais : en l'occurrence, l'isolement ou la présence d'un chaperon, voire les deux en même temps. Il est, par exemple, totalement inconcevable que mademoiselle de Chevilly, cousine du général-comte de Rumigny, vienne peindre avec les autres artistes dans la Grande galerie[374]. De même, pour aller copier au musée, la

---

[372] A.M.N., sous-série P[30], dos. « Varcollier », lettre de M. Varcollier au directeur des Musées, s.d. [milieu des années 1840]. C'est l'époux de la copiste, chef de division à la Préfecture de la Seine et ami de Cailleux (ainsi que de nombreux artistes, tels Delacroix qui le mentionne dans son *Journal* à la date du 2 avril 1852), qui écrit à ce dernier pour le remercier de sa patience lorsque sont renvoyés, avec retard, les deux tableaux copiés par sa femme.

[373] Voir le cas de la baronne Meyendorff, évoqué *supra* pp. 499-500.

[374] Le général comte Théodore Gueully (ou Gueilly) de Rumigny (1789-1860), issu d'une famille d'ancienne noblesse picarde, ruinée par la Révolution, a fait carrière dans l'armée napoléonienne. Élu député en 1830, il devient aide de camp du Roi. Impliqué dans le massacre de la rue Transnonain (avril 1834), Rumigny suit Louis-Philippe en exil en

jeune Élisa Hérard, peintre amateur de la meilleure société et recommandée par la baronne de Bawr (aristocrate et célèbre femme de lettres) en personne auprès du directeur des Musées, doit se faire accompagner par son père ou sa mère[375].

En fait, on n'a connaissance que d'un seul cas de scandale dans le petit monde des copistes, et celui-ci est légèrement postérieur à notre période d'étude, puisqu'il date du début du Second Empire. Il met cependant en scène une artiste de notre corpus : Élisa Guillaume, cette peintre qui avait eu tant de mal à obtenir une bonne place pour sa première copie (cf. *supra* p.647). Treize ans après ses débuts, en 1853, Guillaume est, en effet, au centre d'une affaire qui conduit le directeur des Musées à lui « retirer le droit de travailler au Louvre pour trois mois ». S'estimant victime d'une injustice, elle écrit à celui-ci une longue lettre pour donner sa version des faits. Elle y explique qu'elle a été, plusieurs mois durant, la victime des brimades de deux de ses consœurs, Mlle Périgot et Mme Doux : « toutes les fois qu'elles se trouvaient auprès de moi, elles attaquaient constamment ma moralité et <disaient> que, très jeune fille, j'avais eu des mœurs très dissolues et qu'il y a une année <de cela>, j'avais vendu un tableau (…) à un médecin, (…) [qui] m'avait fait faire une fausse couche et abandonnée. » Toujours d'après Élisa Guillaume, les racontars des deux femmes, sur son « manque de probité » avaient fini par circuler parmi les autres copistes et les gardiens, qui s'étaient mis à se moquer d'elle et à la harceler de même. Un soir, à la sortie du musée, n'y tenant plus, à la mère d'une jeune copiste qui « a fait comme les autres [et] dit que le tableau que j'ai copié pour la ville de Paris avait été reçu par charité, que je n'avais pas de feu chez moi, ni châle, ni manteau sur le dos », Guillaume répondit « qu'elle était une vieille impertinente », à Mlle Périgot qui se tenait là, « qu'elle était une canaille », et à une dame qui « se moquait toujours de moi <et> de mes vêtements, je lui ai dit qu'elle avait la poitrine très bien faite et qu'il

---

Angleterre en 1848. En 1834, Rumigny écrit à Cailleux à propos de sa cousine qui peignait dans la galerie d'Apollon, loin de l'agitation de la Grande galerie ; lorsque la galerie d'Apollon doit fermer pour restauration, Mlle de Chevilly s'en voit interdire l'entrée : « Comme je ne pourrais pas convenablement laisser aller ma cousine dans la Grande galerie, je viens vous prier de vouloir être assez bon pour arranger cette petite difficulté et me dire s'il est nécessaire que je demande au Roi une autorisation nouvelle pour lui donner les moyens de cultiver un talent qui s'est beaucoup développé. » (A.M.N., sous-série P[18], dos. 1, lettre du général de Rumigny, 24 juillet 1834).

[375] « Mlle Élisa Hérard, ma fille, qui s'occupe de peinture depuis quelques années, désirerait copier au musée (...). J'ai l'honneur de vous prier, monsieur, d'avoir la bonté de m'adresser une carte d'entrée pour le musée, au nom de Mlle Elisa Hérard, en mentionnant qu'elle sera accompagnée par son père ou sa mère » (A.M.N., sous-série P[18], dos. 1, lettre du 4 juillet 1840)

lui suffirait de descendre sa robe d'une ligne pour que l'on puisse faire une étude »[376]. On devine que c'est cet esclandre qui vaut à la copiste son exclusion de trois mois.

Il ne nous revient évidemment pas de juger de la véracité des faits rapportés par Élisa Guillaume ou de savoir si les rumeurs colportées par ses consœurs copistes étaient fondées ou non. Cette affaire, néanmoins, est instructive à plus d'un titre. Son caractère unique est, tout d'abord, une information en soi. Il est évidemment possible que d'autres scandales de ce type, autour de la vie supposément dissolue d'une plasticienne, aient éclaté parmi les copistes du Louvre avant 1848, mais, même s'il y en a eu, ces affaires ont été suffisamment rares pour qu'il n'en existe plus *aucune* trace aujourd'hui, ni dans les archives de la direction des Musées, ni dans les correspondances et les témoignages des artistes. Deuxièmement, les rumeurs et la plupart des manifestations d'hostilité de la part des copistes à l'égard d'Élisa Guillaume ont été le fait de femmes. Guillaume ne mentionne les moqueries d'hommes (elle nomme un gardien, en particulier, dans sa lettre) que brièvement, de manière assez évasive et surtout ne les présente que comme le résultat des manipulations des deux copistes qu'elle considère comme étant à l'origine de l'affaire : Mlle Périgot et Mme Doux[377].

Enfin, si l'on prête attention à la nature des divers sarcasmes adressés à la copiste au fur et à mesure du temps, on s'aperçoit que les accusations – d'ailleurs extrêmement précises – lancées à propos des mœurs de Guillaume cèdent très vite le pas à des moqueries visant explicitement et uniquement sa pauvreté supposée et son endettement auprès du marchand de couleurs chez qui elle se fournit, qui aurait, selon Périgot et Doux, menacé de lui saisir le tableau sur lequel elle travaillait pour se rembourser (ce que Guillaume nie). Cette affaire invite à deux conclusions. La première, est que le motif de discrédit le plus directement sexué (car sexuel) est rapidement écarté au profit d'un autre qui peut concerner indifféremment un homme ou une femme. De même, on le voit, à travers sa pauvreté supposée, ce n'est pas la condition de célibataire ou de « vieille fille » dont les copistes rient, puisque l'une des responsables de l'affaire – Périgot – est elle-même une célibataire, très probablement du même âge que Guillaume. La seconde conclusion est un constat paradoxal. En effet, que tout le monde semble, alors, s'accorder pour percevoir les rumeurs sur

---

[376] A.M.N., sous-série P[30], dos. « Guillaume », lettres au comte de Nieuwekerke, 15 et 24 juillet 1853. Bien qu'on ignore de quelle manière, cette « affaire » s'est, semble-t-il, calmée et un compromis a dû être trouvé, puisque Guillaume est encore active comme copiste au musée jusqu'en 1880.

[377] Nous avons retrouvé ces deux copistes : il s'agit d'Amélie Périgot, fille de militaire et élève d'Henry Scheffer, exposante au Salon de 1848, qui ne s'est jamais mariée et travaille régulièrement comme copiste pour l'administration jusqu'en 1880 (voir par exemple A.N., F[21] 0049, dos. 31), et de Lucile Doux, née Fournier-Verneuil, élève de Perrin et Chaplin, portraitiste et exposante au Salon de 1840 à 1879, qui travaille aussi régulièrement comme copiste entre 1850 et 1873 (voir par exemple A.N., F[21] 0211, dos. 19).

l'indigence de cette copiste comme une insulte en soi, nous apparaît particulièrement surprenant, dans la mesure où nous avons dépouillé des centaines de demandes de copies où la majorité des artistes justifient leur requête par une situation économique difficile. Pourtant, la présomption de la misère la plus noire chez un membre du groupe (« …pas de feu chez moi, ni châle, ni manteau sur le dos… ») devient, pour les copistes, un motif de stigmatisation si fort qu'il prend le pas sur les accusations de débauche – qui est alors un « classique » de la disqualification des femmes dans l'espace public. Nous manquons évidemment d'éléments pour interpréter ce paradoxe : doit-on voir dans cette violence vis-à-vis de Guillaume, un moyen d'« exorciser » le risque de pauvreté qui, d'après leurs lettres à l'administration, menace la plupart d'entre eux ? Les copistes reprocheraient-ils/elles, en fait, à la copiste une *apparence* négligée (« elle se moquait toujours de moi <et> de mes vêtements »), c'est-à-dire le risque de discrédit collectif qu'elle représenterait, vis-à-vis des « autres », en l'occurrence vis-à-vis des non artistes et commanditaires potentiels ? Ou bien y a-t-il un motif implicite dans la lettre de la copiste – motif qui, par conséquent, nous aurait échappé – à l'acharnement dont elle a manifestement été victime ? Il est probable que nous ne le saurons jamais, mais que ce scandale soit légèrement postérieur à la période qui nous intéresse pourrait confirmer l'hypothèse selon laquelle « l'enchantement » de la première moitié du siècle, pour ce qui concerne la situation des copistes femmes (et des plasticiennes dans le monde de l'art en général) s'estompe peu à peu sous le Second Empire. En effet, au cours de la seconde moitié du XIXe siècle, il semblerait qu'il devienne progressivement plus difficile, pour les femmes, de travailler au Louvre, la protection de la professionnalisation ne fonctionnant apparemment plus aussi bien[378]. Symptôme de cette évolution, on voit d'ailleurs apparaître, dans la littérature (qui s'était totalement désintéressée du sujet jusque là, à notre connaissance), le personnage de la copiste, sous la forme de deux archétypes peu flatteurs : la vieille fille et la coureuse de dot[379].

mari

---

[378] Marie Bashkirtseff (1860-1884), peintre issue de la grande bourgeoisie, déplore à plusieurs reprises, dans son *Journal*, les restrictions qui sont faites à ses possibilités de déplacement, et qui lui interdisent d'aller, par exemple, copier seule et à sa guise au musée du Louvre : « Ce que j'envie, c'est la liberté de se promener tout seul, d'aller, de venir, de s'asseoir sur les bancs du jardin des Tuileries et surtout du Luxembourg, de s'arrêter aux vitrines artistiques (…) ; voilà ce que j'envie et voilà la liberté sans laquelle on ne peut pas devenir un vrai artiste. Vous croyez qu'on profite de ce qu'on voit, quand on est accompagnée ou quand, pour aller au Louvre, il faut attendre sa voiture, sa demoiselle de compagnie ou sa famille ? Ah ! cré nom d'un chien, c'est alors que je rage d'être femme ! » (*Journal de Marie Bashkirtseff,* Paris, Mazarine, 1980*,* entrée du jeudi 2 janvier 1879, p.393)

[379] On trouve le premier archétype chez Flaubert, sous l'apparence de Mlle Vatnaz dans l'É*ducation sentimentale* (1869)*,* ou chez les frères Goncourt, dans une cruelle description : « Les vieilles femmes, aux anglaises grises, penchées sur des copies de Boucher roses et nues, avec un air d'Alecto enluminant Anacréon, les dames au teint orange, à la robe

sans manchettes, au bavolet gris sur la poitrine, penchées, les lunettes en arrêt, au haut de l'échelle garnie de serge verte pour la pudeur de leurs maigres jambes, les malheureuses porcelainières, les yeux tirés, grimaçantes de copier à la loupe la *Mise au tombeau* du Titien, les petits vieillards qui, dans leur petite blouse noire, les cheveux longs séparés au milieu de la tête, ressemblant à des enfants Jésus de cinquante ans conservés dans l'esprit-de-vin, tout ce monde, avec sa lamentable cocasserie, amusait Anatole et le faisait délicieusement rire en dedans. » (*Manette Salomon,* Paris, Folio-Gallimard, 1996 (1867), p.128). On trouve le second archétype chez le critique Louis Leroy, qui décrit ainsi une copiste : « Noblesse douteuse, beauté certaine, mais pas de dot. Elle vient au Louvre pour se mettre en montre et tâcher de cueillir un riche étranger. » (« Les Pensionnaires du Louvre », *L'Art,* I, 6e série, 1880, p.189).

CONCLUSION : Mlle Camille Eudes, artiste universelle ?

A l'issue du Salon de 1840, le nombre de refusés est si élevé que la légitimité de la sélection par le jury est, pour la première fois, explicitement remise en cause. Une pétition « contre les abus du jury » est rédigée par un groupe d'artistes, dont quatre académiciens, donc membres du jury de droit (H. Vernet, P. Delaroche, M.-M. Drölling et David d'Angers), afin de dénoncer le fonctionnement du système de sélection. Le texte et les 150 signatures qui l'accompagnent sont imprimés sous la forme d'une brochure, et déposés à la Chambre des députés le 28 novembre.

> « …le jury tel qu'il existe aujourd'hui est l'institution la plus barbare, la plus illégale et la plus incroyable qui se puisse imaginer ! (…) [L]e but [de la pétition] est de solliciter une modification dans une institution vicieuse qui, chaque année, frappe au cœur des gens d'honneur, entr'ouvre des tombes et ôte le pain à de malheureuses victimes dont tout le crime est de n'être pas protégés par l'un de MM. les juges.
> (…) Les décisions du jury ont tué plus d'un artiste, et chaque année nous accompagnons au cimetière de malheureux et jeunes artistes qui n'ont pu survivre à leurs espérances déçues ; s'il faut citer un exemple entre mille, s'il faut citer un nom, nous le ferons pour l'édification de MM. les députés. En mars 1840, mademoiselle Camille Eudes, élève de M. Steuben, reçue à un Salon et refusée à ceux de 1839 et 1840, était, le 1e mars au matin, riche d'espérance, enjouée, et, quinze jours après, nous assistions à ses obsèques. Personne au monde n'osera démentir ce fait et le motif qui l'a déterminé ! » [1]

Pour illustrer le désarroi des artistes, en particulier des plus jeunes qui n'ont que le Salon pour se faire connaître, face à la violence d'un refus et au discrédit qu'il implique dans une carrière, les auteurs de la pétition ont choisi de ne mentionner qu'un seul exemple « entre mille » : celui d'une peintre, « mademoiselle Camille Eudes », morte de s'être vue refuser le droit d'exposer deux ans de suite – dont on ignore si elle a réellement existé ou si son personnage a été construit de toutes pièces pour les besoins de la pétition[2]. Quoi qu'il en soit, on constate que, pour la première et – jusque là – unique fois dans l'histoire du monde de l'art, c'est une femme qui incarne la condition des artistes.

Cette pétition témoigne du statut singulier des plasticiennes dans le monde de l'art de la première moitié du XIXe siècle, provoqué par une homologie de position, par rapport au pôle de la

---

[1] A.M.N., série X Salon, 1840, « Pétition des artistes contre les abus du jury ».

[2] Aucune Camille Eudes n'a été recensée dans les registres de Salon, mais une « Mlle Eudes » obtient un secours de 150 francs en 1839 – toutefois, ce nom étant alors assez courant et en l'absence de prénom, rien ne prouve qu'il s'agisse bien de cette artiste (A.M.N., série AS, dos. 1839, lettre du comte de Cailleux à l'Intendant général de la Liste civile, 15 mars 1839).

consécration académique, entre les artistes femmes, exclues structurelles, et la majorité des artistes, exclus conjoncturels d'un système qui oscille tout au long de la période entre deux logiques contradictoires : la responsabilité de l'État vis-à-vis des artistes et le respect de leur droit à exposer et se faire connaître d'une part, et l'élitisme des instances académiques chargées d'assurer le haut niveau et la cohésion de l'École nationale autour des préceptes qui ont permis l'émergence des « beaux-arts ». En un peu plus d'un demi-siècle, en effet, le monde de l'art est passé d'un espace de production organisé sur le modèle artisanal des petits ateliers familiaux et dominé par une élite protégée par le pouvoir royal, à un champ structuré par des instances étatiques et travaillé par des tendances à l'autonomie qui prennent alors deux formes antagonistes : d'une part, le surinvestissement du dogme académique et, d'autre part, le recours au jugement du public, c'est-à-dire à un marché de l'art indépendant, qui ne fait qu'émerger au milieu du siècle. Or, c'est dans cette évolution du monde de l'art qu'il faut trouver les conditions de possibilité non seulement de la progressive élaboration d'une identité collective par les artistes, mais aussi du fait que cette identité collective – si l'on en croit le rôle attribué à la figure de Camille Eudes – en arrive à se substituer, au moins temporairement (c'est-à-dire dans le cadre de la lutte qui fonde, ici, les représentations collectives), à l'identité sexuée. La pétition de 1840 relève évidemment de l'ordre discursif, mais la singulière configuration des rapports de genre qui le caractérise, s'ancre dans les pratiques et dans le relatif desserrement des contraintes liées au sexe que l'on constate alors généralement dans le cadre spécifique de l'espace de production artistique[3]. Celui-ci peut, nous semble-t-il, être ramenée à deux causes générales, l'une relative aux représentations qui s'attachent au monde de l'art et à la figure de l'artiste telle qu'elle se (re)construit après la période révolutionnaire ; l'autre liée au contexte social global dans lequel s'inscrit alors l'espace de production artistique et qui est marqué, jusqu'aux dernières années de la monarchie de Juillet, par la persistance de l'idéal de l'*otium* aristocratique. En effet, tant que l'oisiveté, conçue comme un marqueur de prestige social, reste davantage liée à l'appartenance de classe qu'à l'appartenance de sexe, c'est une logique de tolérance à l'égard du travail des femmes qui domine, en dehors des classes privilégiées.

---

[3] Sur les liens indissociables entre pratiques sociales et représentations collectives, nous nous fondons sur l'analyse de R. Chartier (« Le monde comme représentation », in *Au bord de la falaise : l'histoire entre certitudes et inquiétudes,* Paris, Albin Michel, 1998, pp. 67-86, en particulier le chapitre « Représentations collectives et identités sociales » pp.77-80). Voir aussi, pour une approche plus détaillée de la manière dont pratiques et discours jouent l'une sur l'autre, l'article de C. Flament « Structure dynamique et transformation des représentations sociales » in J.-C. Abric (dir.) *Pratiques sociales et représentations,* Paris, PUF, 1994, pp. 37-57.

La féminisation symbolique de la figure de l'artiste

Dans la première partie de ce travail, nous avons vu à quel point les dernières décennies de l'Ancien Régime ont valorisé les beaux-arts, l'investissement des classes privilégiées dans la pratique artistique redoublant ce mouvement, en rendant prestigieuse – donc attractive – la condition d'artiste. Le rôle politique de premier plan de J.-L. David pendant la Révolution est à la fois l'apogée et la dernière expression de cette prééminence des beaux-arts dans le domaine des productions symboliques. La mise sous tutelle du monde de l'art à partir du Directoire, avec la création de l'Institut ainsi que la confirmation de la tutelle de l'État sur le Salon et l'École des Beaux-Arts contribuent à une certaine « fonctionnarisation » des artistes les plus consacrés, en même temps que ces derniers subissent une forme de discrédit collectif : les années 1810-1820 sont ainsi marquées par un basculement fondamental, l'écrivain se substituant peu à peu au peintre dans l'incarnation du créateur idéal-typique. Cette domination durable de la peinture par la littérature (dont le processus d'autonomisation est bien plus avancé) se traduit notamment par le fait que les beaux-arts apparaissent clairement « à la traîne » de la création littéraire jusque dans la seconde moitié du siècle, la position « dominée » des artistes plasticiens les incitant à chercher dans les grilles de lecture et les thèmes adaptés du champ littéraire, une importante source de légitimité en même temps qu'une garantie de succès[4].

Dominés sur le plan symbolique, les beaux-arts connaissent également, à partir de la Restauration, un processus d'éloignement de la part des élites – ceux des héritiers des classes dominantes qui aspirent alors à une carrière artistique, choisissant de préférence le domaine littéraire (et en son sein, le genre le plus valorisé : la poésie). Nous avons ainsi montré dans la deuxième partie, le rôle essentiel des réformes pédagogiques sous l'Empire dans le désintérêt croissant des jeunes garçons issus des milieux privilégiés pour la pratique du dessin, tandis qu'au même moment et à l'inverse,

---

[4] Durant la période qui nous intéresse, en effet, on l'a vu, les peintres « recyclent » des modes qui sont d'abord passées par le filtre littéraire : le renouveau du christianisme, l'Ossianisme, le goût pour l'histoire médiévale et nationale, l'anglomanie, le vogue du gothique et du mélodrame, la mode espagnole, l'intérêt pour la représentation de la Nature, et, plus largement, toutes les problématiques romantiques (renouveau de la hiérarchie des genres, langage émotionnel, etc.) qui sont alors largement – comme nous l'avons montré dans la deuxième partie de ce travail – importées dans l'espace des arts plastiques par ces transfuges du champ littéraire que sont les critiques et les journalistes. De même, les peintres et les sculpteurs n'ont jamais autant choisi des sujets littéraires : ne citons que la mode du genre historique dans lequel une considérable proportion des productions sont directement inspirées des romans de Walter Scott ou de Sophie Cottin. Enfin, c'est également dans cette perspective qu'il faut voir l'essor, parmi les artistes (Achille Devéria, Louis Boulanger, Eugène Delacroix, etc.), de la pratique de la lithographie et de l'illustration.

dans les pensionnats de jeunes filles, cet enseignement conserve une place prépondérante. Dès lors, si, dans les premières décennies du XIXe siècle, le prestige de la pratique des beaux-arts est déclinant au sein des fractions dominantes de la société (du moins pour les hommes, les femmes n'ayant recours à la professionnalisation qu'en cas de déclassement), il est néanmoins resté intact pour les hommes et les femmes issus des « classes moyennes » (petite bourgeoisie commerçante ou artisanale, professions libérales, employés des services administratifs, militaires, etc.), d'autant que ces derniers voient leur accès au champ littéraire limité par la nature informelle des ressources et des titres qui sont requis pour s'y faire connaître[5]. Le mouvement de désertion des élites, s'accompagne donc d'une double tendance : l'augmentation du nombre d'artistes des deux sexes et la baisse de leur niveau social moyen. Ces enfants de la bourgeoisie urbaine, qui ont vu une garantie d'ascension sociale dans les études qu'ont permises les bouleversements sociaux de la Révolution et la politique éducative de l'Empire, choisissent à leur tour massivement les carrières artistiques[6].

Dans ce contexte, la création artistique et littéraire, devenue une sorte de « négatif » intellectuel et « sensible » du pouvoir politique, économique ou militaire, entame un processus de féminisation sociale, dans la mesure où les dispositions requises pour les carrières de peintres ou d'écrivains s'affirment de plus en plus clairement comme contraires aux « valeurs 'viriles' de l'action »[7]. Cet imaginaire qui place « l'artiste, comme la femme, (…) du côté des 'nerfs', référence physiologique qui revient comme un leitmotiv à l'époque »[8] est redoublé par l'identification du dessin comme talent d'agrément – identification d'autant plus forte que, comme on l'a vu, il ne fait plus partie

---

[5] Anthony Glinoer constate ainsi « l'expansion démographique de la population intellectuelle dont on peut raisonnablement penser qu'elle triple entre le milieu du XVIIe et la fin du XIXe siècle » mais aussi « un recrutement de plus en plus massif hors des classes oisives. Les intellectuels parvenant à l'âge adulte vers 1820-1830 sont même les premiers, dans l'histoire des lettres françaises, à vivre massivement de leur plume, et cela non par goût d'indépendance, mais par suite des contraintes de leur situation sociale » (A. Glinoer, *La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, 2008 p.12).

[6] J.-C. Caron, *Générations romantiques, op. cit.*

[7] La féminisation de la figure de l'artiste s'incarne d'ailleurs, à cette époque, physiquement dans l'apparence androgyne « romantique ». Les beaux-arts se trouvent associés à ce processus à partir des années 1810-1820, c'est-à-dire bien plus tard que la littérature dont les représentations ont commencé à évoluer dans ce sens dès la fin du XVIIIe siècle. Sur la notion de féminisation sociale, voir S. Miceli « Division du travail entre les sexes et division du travail de domination. Une étude clinique des anatoliens au Brésil », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°5-6, 1975, pp.162-182 et L. Boltanski « Pouvoir et impuissance : projet intellectuel et sexualité dans le journal d'Amiel », *Ibid.*, pp.80-108.

[8] P. Hamon et A. Viboud (dir.), *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France 1814-1914,* Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003, p.128 (art. « Artiste »).

du corpus minimal de connaissances exigées dans l'enseignement primaire ou secondaire masculin, sinon dans ses aspects techniques et scientifiques[9]. Dès les dernières années de l'Empire, se développe la croyance selon laquelle la peinture est non seulement une activité honorable, mais qu'elle est, en outre, recommandée aux jeunes filles. D'où l'idée commune d'une

> « alliance naturelle entre les facultés des femmes et les beaux-arts. (…) [L]es mêmes dons de l'âme qui donnent tant de charme et de pouvoir à un sexe faible, font aussi fleurir les talents, la sensibilité, un certain souffle d'inspiration, le goût de la nature, la vivacité des impressions, le désir d'embellir le monde matériel pour en retirer l'essence d'une vie divine et pure. »[10]

En conséquence, ainsi que l'explique Alain Bonnet, « [i]l est rare de ne pas trouver dans les préambules des méthodes abréviatives un paragraphe entendant démontrer que le dessin n'est pas une occupation futile, le passe-temps stérile des jeunes filles bourgeoises, mais la condition première de la pratique d'une quantité de métiers économiquement utiles. »[11]

La féminisation symbolique de la pratique artistique, parce qu'elle rend son choix par une femme banal ou, au moins, acceptable, facilite la féminisation « physique » du monde de l'art, dont nous avons rappelé les étapes dans les deux premières parties de ce travail (en l'occurrence, une première vague de féminisation « par le haut » autour de la période révolutionnaire, suivie d'une féminisation « par défaut » dans les années 1810-1840, sous l'effet à la fois d'une force d'inertie de la reproduction de modèles existants et de la persistance de conditions favorables sur le plan social). Ainsi, comme on l'a vu dans l'étude générale et dans l'analyse typologique menées dans la troisième partie, la population des plasticiennes connaît – sur un demi-siècle et en proportion de leur nombre – non seulement la même évolution (en termes quantitatifs et *a priori* sociaux) que celle de la population de leurs collègues hommes, mais également un taux équivalent de consécration au Salon[12].

---

[9] R. d'Enfert, *L'enseignement du dessin en France, op. cit.*

[10] Adrienne Albertine Necker de Saussure (1765-1841) *L'éducation progressive ou Étude du cours de la vie,* vol. 3, Paris, Paulin, 1838, p.152. Publié entre 1828 et 1838, ce traité, récompensé par l'Académie française, est l'un des traités de pédagogie les plus lus de l'époque. L'auteur prône l'enseignement de l'art pour les jeunes filles (et pour elles seules), mais avec des limites – dont celle de ne surtout pas les encourager à la professionnalisation. Le traité de Mme Necker de Saussure, pénétré d'une morale religieuse extrêmement stricte, s'adresse en effet aux parents des milieux les plus privilégiés, qui ont recours aux services de précepteurs.

[11] Bonnet, *L'Enseignement des arts, op. cit.,* p.265.

[12] La population des artistes hommes a été multipliée par un peu moins de cinq (on est passé de 224 exposants au Salon de 1791 à 1108 au Salon de 1847) et celle des artistes femmes l'a été par un peu plus de six (de 23 exposantes

Sur le plan tant des pratiques que de l'imaginaire social, cette époque est marquée, par conséquent, par une certaine banalisation de la figure de la plasticienne – dessinatrice ou peintre essentiellement, les sculptrices et les graveuses, on s'en souvient, sont alors en nombre plus réduit. En témoignent par exemple les multiples gravures de mode qui, dans les périodiques spécialisés tels que le *Journal des dames et des modes* (le plus lu d'entre eux, fondé à la fin des années 1790), mettent en scène des femmes en train de dessiner ou bien à leur chevalet, parées des dernières robes à la mode, brosses et palette à la main[13]. **[Ill. 85]**

Dans cette perspective, on pourrait également interpréter le silence de la littérature fictionnelle du premier XIXe siècle autour de la figure de la plasticienne, comme un symptôme du désintérêt des écrivains pour une condition qui ne serait ni transgressive, ni – *a fortiori* – subversive, et du coup beaucoup moins problématique, du point de vue social, moral et politique, que celle de la femme de lettres par exemple[14]. Bien plus que la peintre, l'écrivaine incarne alors la menace de l'indifférenciation et le bouleversement de l'ordre social, probablement en raison de la nature beaucoup plus purement intellectuelle de la position d'auteur. Qu'à cette époque, en effet, les beaux-arts – plus « manuels », plus associés aux talents d'agrément – n'aient pas le prestige, l'« aura » de la littérature est sans doute ce qui permet aux femmes d'être plus légitimes dans le

---

en 1791 à 142 en 1847). De même, de 1804 à 1848, c'est 6% des hommes comme des femmes qui ont été honorés d'une médaille au Salon.

[13] Le *Journal des dames et des modes* a été fondé en 1797 par un écrivain que le *Dictionnaire historique et bibliographique* de Gabriel Peignot (Paris, Gayet, 1822) qualifie de « mondain », Jean-Baptiste Sellèque (1764-1801), et par la très jeune Albertine Clément, née Hémery (1778-1855), une ancienne élève du peintre J.-B. Regnault, auteur d'une réponse à Sylvain Maréchal à propos du projet d'empêcher les femmes d'apprendre à lire (*Les Femmes vengées de la sottise d'un philosophe d'un jour*, Paris, 1801). Sellèque n'ayant pas survécu aux blessures subies lors de l'attentat de la rue Saint-Nicaise contre Bonaparte le 24 décembre 1800, et Clément-Hémery suivant son mari, officier, dans ses déplacements (elle continue à collaborer au journal, toutefois, jusqu'en 1831), c'est un journaliste, l'abbé de la Mésangère (1761-1831), qui prend la direction du *Journal*, et en devient l'éditeur et le principal rédacteur à partir de 1801. Les gravures de mode sont réalisées par des grands noms de l'art contemporain : J.-B. Isabey, Carle puis Horace Vernet ou Pauline Auzou, camarade de Clément-Hémery chez Regnault. Sur l'histoire de ce journal, voir A. Kleinert, *Le Journal des dames et des modes ou la conquête de l'Europe féminine,* Stuttgart,Thorbecke, 2001 et H. Belnap-Jensen, « The Journal des Dames et des Modes : Fashioning Women in the Arts, c. 1800-1815 », *Nineteenth-Century Art Worldwide,* vol. 5, n°1, March 2006 (art. en ligne) et plus généralement E. Sullerot et J. Godechot, *Histoire de la presse féminine en France, des origines à 1848,* Paris, A. Colin, 1966 .

[14] Pour la première moitié du XIXe siècle, en effet, grâce à la consultation de l'index thématique de la Bibliothèque nationale de France et grâce à l'aide amicale de Deborah Gutermann, dont la thèse (*Les Équivoques du genre. La question des identités sexuées à l'époque du romantisme,* sous la direction de G. Houbre) porte sur un corpus d'une centaine d'œuvres littéraires de cette période, nous avons pu constater que *La Vendetta* de Balzac apparaît bien comme le seul roman de l'époque mettant en scène une plasticienne.

monde de l'art que dans l'espace littéraire. Christine Planté, par exemple, revient sur le poncif, chez les écrivaines de cette époque, du choix qu'il conviendrait d'opérer entre le bonheur (conjugal, familial…) et l'écriture[15]. On ne trouve nulle part dans les toiles de plasticiennes de thématiques de cette sorte, entre autodénigrement et mise en garde. Au contraire, tout au long de la période et dans la mesure où nous avons pu en juger[16], la représentation d'une peintre (portrait d'une consœur ou autoportrait) est généralement associée à la représentation du plaisir apparemment procuré par cette activité (expression souriante ou sereine) ou de la réussite sociale (intérieurs cossus, vêtements luxueux, etc.), voire d'une certaine autosatisfaction[17]. La différence très nette entre le monde de l'art et l'espace littéraire, pour ce qui concerne la légitimité des créatrices, peut d'ailleurs être illustrée par le fait que, contrairement à un certain nombre de romancières ou de journalistes, aucune plasticienne n'a jugé utile de dissimuler son sexe derrière un pseudonyme masculin au cours du premier XIXe siècle (ce ne sera plus le cas par la suite)[18]. Alors qu'il travaille à sa série d'estampes consacrées aux *Bas-bleus* publiées entre 1837 et 1849, Daumier établit une distinction manifeste entre les intellectuelles, dont il moque cruellement les ambitions politiques ou littéraire, et leurs consœurs peintres. En effet, dans la seule lithographie où il met en scène une peintre (« Madame Duruflé ménageant une surprise à son époux ») **[Ill. 76]**, le caricaturiste montre une artiste au travail, maigre et soucieuse, en train de portraiturer une corpulente bourgeoise : dans cette estampe, le sujet ridicule n'est pas l'artiste, mais « Mme Duruflé », qui figure la vanité bourgeoise[19]. Loin de faire partie de la catégorie des « bas bleus », la

---

[15] Planté, *La petite sœur de Balzac, op. cit.* On peut rapprocher ces avertissements pessimistes de la propension des « salonnières » à dénigrer en public leurs compétences intellectuelles et littéraires. Sur ce sujet, voir A. Lilti, « La femme du monde est-elle une intellectuelle ? Les Salons parisiens au XVIIIe siècle » *in* N. Racine et M. Trebitsch, *Intellectuelles: du genre en histoire des intellectuels,* Paris, Complexe *,* 2004, pp. 85-100.

[16] Nous ne prétendons évidemment pas avoir vu *toutes* les œuvres de plasticiennes représentant une peintre ou une dessinatrice, notamment parce que beaucoup de ces œuvres sont aujourd'hui perdues, détruites ou mal attribuées. Nous avons néanmoins eu l'occasion d'en recenser une grande partie à l'occasion de la rédaction d'une communication sur ce sujet (« From self-portraits to sacrificed heroines : French women artists, self-representation and institutional recognition at the beginning of the 19th century », intervention au congrès annuel de la Social History Society, Reading University, 30 mars 2006).

[17] Ne citons que les exemples de l'autoportrait de M.-G. Laville-Leroulx (1785), dans lequel, alors qu'elle est encore élève chez David, elle se montre, dans une tenue « à la grecque » alors très à la mode, en train de copier le tableau du maître, et de celui de H. Haudebourt-Lescot (1825), à la manière de Rembrandt, avec le béret et la chaîne qui sont les attributs de l'allégorie de la Peinture. **[Ill. 8 et 62 – voir aussi Ill. 12 et 18]**

[18] J. Bergman-Carton *The Woman of Ideas in French Art 1830-1848, New Haven et Londres,* Yale University Press, 1995.

[19] Daumier a consacré plusieurs caricatures à ce sujet. Voir par exemple **Ill. 49**.

peintre, sur cette lithographie, apparaît moins comme une intellectuelle que comme une *travailleuse*.

La légitimation par le travail

Le relatif relâchement des contraintes sociales liées au genre, que nous avons identifié dans le monde de l'art au début du XIXe siècle, pourrait bien être dû non seulement aux conditions favorables à la féminisation du monde de l'art lui-même, mais aussi à un contexte social global qui tolère un peu plus le travail des femmes jusqu'aux années 1840-1850, celles-ci marquant un tournant décisif dans l'imposition du modèle de la « femme au foyer » comme idéal social et dans le développement de résistances réelles et symboliques au travail des femmes[20]. C'est ce que montre clairement Bonnie G. Smith, à propos des « bourgeoises du Nord » que l'on voit couramment, dans la première moitié du siècle, participer aux côtés d'un frère ou d'un époux à la gestion de l'atelier familial, s'occuper de la comptabilité ou gérer les relations avec les employés ou les clients – autant de situations qui se font de plus en plus rares, jusqu'à disparaître totalement au début du Second Empire : c'est à partir de ce moment seulement, en effet, que s'actualise réellement dans les pratiques quotidiennes ce que Smith a appelé « l'idéologie domestique », c'est-à-dire l'assignation des femmes aux seules tâches d'intendance du foyer, fondée sur une naturalisation des différences entre les sexes qui justifie non seulement leur retrait du monde du

---

[20] Nous parlons ici spécifiquement des milieux sociaux où se recrutent la majorité des plasticiennes au cours de la première moitié du XIXe siècle, c'est-à-dire la bourgeoisie « petite » et « moyenne » (commerçants, artisans, ingénieurs, employés administratifs, etc.), où les filles sont scolarisées en institutions quelques années pendant l'adolescence. Nous excluons donc de notre propos les ouvrières et les travailleuses pauvres rarement alphabétisées et pour lesquelles travailler ne relève pas d'un choix mais d'une nécessité, ainsi que, à l'autre extrémité de l'échelle sociale, les femmes des milieux privilégiés où les valeurs et le mode de vie se rapprochent de ceux de l'aristocratie, c'est-à-dire où le travail est associé à la dérogeance. Cette derni~~1~~ere vision vaut sous l'Empire et la Restauration, pour les deux sexes, mais la norme de l'oisiveté tend à devenir exclusivement féminine à la fin de la période qui nous intéresse : cette évolution est à rapprocher de celle que nous esquissons ici pour les autres classes sociales. Sur les ouvrières, voir J. W. Scott, « 'L'ouvrière , mot impie, sordide'. Le discours de l'économie politique française sur les ouvrières 1840-1860 », *Actes de la recherche en sciences sociales,* n°83, 1990, pp.2-15 et M. Perrot, « L'éloge de la ménagère dans les discours ouvriers au XIXe siècle », *Romantisme*, vol. 6, n°13-14, 1976 (l'article porte en fait sur le dernier tiers du XIXe siècle) ; sur les femmes de la grande bourgeoisie, voir A. Daumard, « La femme dans la société bourgeoise en France au XIXe siècle » *Recherches et Travaux*, 1990, n°19, pp. 19-41 ou C. Pellissier, *La vie privée des notables lyonnais au XIXe siècle*, Lyon, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 1996.

travail mais aussi leur illégitimité dans la sphère publique en général[21]. On peut voir dans cette mutation sociale, économique et culturelle de grande ampleur un effet différé de la mise en place du Code civil (promulgué en 1804) qui traduit la doctrine de la séparation des sphères en langage juridique, celle-ci ne passant toutefois « dans les mœurs » qu'avec une ou deux générations d'écart, à travers l'imposition d'une division sexuelle du travail plus nette, d'une plus grande restriction de la liberté de déplacement des femmes et d'un contrôle plus rigide de leurs activités[22].

Cette évolution doit être mise en rapport, nous semble-t-il, avec deux éléments. Le premier est la fin de l'influence, dans le domaine de l'éducation, des femmes – héritières directes des « salonnières » du second XVIIIe siècle – qui avaient bénéficié, sous l'Ancien Régime, d'une éducation extrêmement complète et qui s'étaient souvent reconverties dans la pédagogie et l'écriture après la Révolution, à l'instar de Mme Campan. Or, à partir des années 1830, on assiste à l'érosion de cette influence qui se traduit par un mouvement de différenciation de l'éducation en fonction du sexe, de plus en plus nette, comme on l'a évoqué dans la deuxième partie[23]. On peut voir une résonance de ces changements en matière éducative dans la recrudescence, chez les plasticiennes formées sous la monarchie de Juillet, de genres picturaux plus « féminins » comme

---

[21] B. Smith, *Ladies of the Leisure Class. The Bourgeoises of the Northern France in the nineteenth century*, Princeton, Princeton University Press, 1981, trad. fr. :*Les bourgeoises du Nord*, 1850-1914, Paris, Perrin, 1989. On retrouve cette idée de deux phases distinctes au XIXe siècle dans S. Schweitzer *Les Femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux XIXe et XXe siècles,* Paris, Odile Jacob, 2002.

[22] C'est ce que montre notamment Denise Z. Davidson, *France after Revolution: Urban Life, Gender, and the New Social Order,* Cambridge, Harvard University Press. 2007.

[23] Ce mouvement est notamment mis en évidence par Rebecca Rogers (*Les Bourgeoises au pensionnat, op. cit.*) et peut être relié, pour ce qui concerne les classes dominantes, à la disparition des salons féminins, ainsi que le montre Noëlle Dauphin (« Les hôtesses de la Restauration, pour les plus âgées, ont été élevées dans le courant philosophique ; les plus jeunes, nées sous l'Empire, ont reçu une éducation dans la famille ou les institutions tenues par des femmes elles-mêmes marquées par l'esprit critique et mondain de la fin de l'Ancien Régime (…) ; on leur a donné le goût de la littérature, de la musique, des sciences… (…) Ces femmes rayonnent facilement sur un monde masculin dans l'ensemble plus fruste. (…) Les jeunes femmes qui tiendront leurs salons sous la monarchie de Juillet, nées sous la Restauration, élevées dans des institutions plus fermées ou plus futiles, ne semblent pas avoir eu la même influence, alors que leurs époux ou leurs hôtes, dans l'ensemble de quinze ans plus âgés, ont été, eux, formés par les derniers grands salons. Le fossé se creuse entre monde masculin et féminin, alors que se développe la concurrence des cercles et clubs. » (« Les salons de la Restauration : mondanité et politique » in A. Corbin, J. Lalouette et M. Riot-Sarcey (dir.), *Femmes dans la Cité, 1815-1871,* Paris, Creaphis, 2002, p. 258 – voir aussi, sur le même sujet, l'article de G. Houbre « L'entrée dans le monde : le jeune homme et les femmes (première moitié du XIXe siècle) », *Ibid.,* pp.261-277).

on l'a montré précédemment. Le second élément lié à la sortie en masse du monde du travail par les femmes des classes moyennes à partir du milieu du XIXe siècle est d'ordre idéologique et il est lié à l'association symbolique du droit au travail et du droit à la citoyenneté politique, qui se justifient l'un par l'autre dans les discours aboutissant à la promulgation du suffrage universel masculin en 1848 : la logique, exprimée dès les années 1790, de la légitimation du droit de vote par la contribution au bien collectif à travers le travail trouve ici sa cohérence dans l'exclusion des femmes de l'un comme de l'autre[24].

Jusqu'à la Révolution de 1848 néanmoins, en dehors des milieux saint-simoniens et républicains, la question de la place des femmes dans le monde du travail reste un « impensé »[25] ce qui ménage, de fait, l'existence (certes réduite et généralement limitée à un cadre familial) de possibilités pour les femmes d'entrer dans le monde du travail au cours de cette période pourtant marquée, par ailleurs, par une normativité morale très forte aux conséquences directes sur le contrôle de la sexualité des femmes, on l'a vu, et la restriction de leurs droits dans le mariage[26].

Néanmoins, la conjonction entre la féminisation symbolique des artistes, la relative dévaluation de l'activité picturale par rapport à la littérature, et un contexte social qui n'est pas foncièrement défavorable au travail des femmes dans les classes où se recrutent les plasticiennes, ont fait du monde de l'art – qui se trouve alors au carrefour de ces évolutions – *le seul espace professionnel de l'époque* où, comme on l'a vu tout du long, les femmes bénéficient à la fois d'une formation similaire à celle des hommes, de lieux de travail et d'exposition mixtes, d'une rémunération

---

[24] Sur ce point, voir L. Frader, « Définir le droit au travail : rapports sociaux de sexe, famille et salaire en France aux XIXe et XXe siècles », *Mouvement Social*, n°184, juillet-septembre 1998, p. 5-22, J. Scott, « La travailleuse » in G. Fraisse, M. Perrot (dir.), Histoire des femmes en Occident, Paris, Perrin 2002 (1991), pp. 479-512 ainsi que le chapitre consacré à Jeanne Derouin dans J. Scott, *La citoyenne paradoxale : les féministes françaises et les droits de l'homme*, Paris, Albin Michel, 1998, M. Riot-Sarcey, *La démocratie à l'épreuve des femmes trois figures critiques du pouvoir, 1830-1848*, Paris, Albin Michel, 1994. Voir aussi L. Devance « Femme, famille, travail et morale sexuelle dans l'idéologie de 1848 », *Romantisme,* vol. 6, n°13-14, 1976, pp. 77-103.

[25] J. Scott, « La travailleuse » , *art. cit.* ; M. Riot-Sarcey, « La place des femmes : un enjeu politique ? » *in* I. Poutrin (dir.), *Le XIXe siècle : science, politique et tradition,* Paris, Berger-Levrault, 1995, p. 407 *sqq.* et J. DeGroat, « The Public Nature of Women's Work: Definitions and Debates during the Revolution of 1848 », *French Historical Studies*, vol. 20, n°1, 1997, pp. 31-47.

[26] Patricia Mainardi rappelle ainsi que le droit de divorce, accordé en 1792, est maintenu par le Code civil (qui rend cependant illégal l'adultère féminin) avant d'être définitivement supprimé sous la Restauration et jusqu'en 1884 (P. Mainardi, *Husbands, Wives, and Lovers, op. cit.*, p. 19). Voir aussi G. Houbre, *La Discipline de l'amour. L'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du romantisme*, Plon, 1997.

équivalente pour un même travail[27], des mêmes modes et des mêmes critères de reconnaissance, mais aussi, et surtout, de l'honorabilité considérable fournie par une profession aussi prestigieuse. Ceci ne signifie évidemment pas que l'espace de production artistique ait été, pendant un peu plus d'un demi-siècle, un univers parfaitement égalitaire. Le monde de l'art demeure, en effet, inscrit dans une société structurée par la différence et l'inégalité des sexes : ainsi, les plasticiennes restent plus nombreuses dans les pratiques (genres picturaux, techniques) les moins valorisées et n'ont pas accès au *cursus honorum* académique ni aux instances de consécration suprêmes que sont le Concours du Prix de Rome ou l'élection à l'Institut[28]. Nous avons surtout montré que, en tant que professionnelles des beaux-arts, les femmes ont alors pu bénéficier de marges de manœuvre non négligeables et tout à fait exceptionnelles pour l'époque[29]. De plus, parce qu'elles arrivent relativement massivement dans le monde de l'art et s'y maintiennent sur plusieurs générations, une plasticienne n'a, en soi, rien d'exceptionnel : nous sommes, par conséquent, loin du modèle de ces « pionnières » qui ne sont parvenues à pénétrer la sphère des formations et des professions les plus prestigieuses que grâce à la possession de ressources sociales, culturelles et scolaires

---

[27] Rappelons que tout au long du XIXe siècle, il est habituel de rémunérer le travail d'une femme deux fois moins que celui d'un homme : à Paris, par exemple, sous la Restauration, un ouvrier dans une filature de coton touche de 2,25 francs à 3 francs pour une journée de douze à quinze heures de travail ; pour un nombre d'heures équivalents et un travail similaire, une femme ne peut espérer que de 60 centimes à 1,30 franc par jour (P. Paillat « Les salaires et la condition ouvrière en France à l'aube du machinisme (1815-1830) », *Revue économique,* vol. 2, n°6 Nov. 1951, pp.767-776. Voir aussi J. Rougerie, « Remarques sur l'histoire des salaires à Paris au XIXe siècle », *Le Mouvement social,* n°63, 1968, pp.71-108).

[28] Il convient toutefois de relativiser les effets potentiels (autocensure, infériorisation, etc.) de ces deux interdictions sur les carrières des artistes femmes, dans la mesure où la très grande majorité des artistes hommes ont aussi peu de chances que leurs consœurs, d'accéder au Prix de Rome (voire à l'École des Beaux-Arts, comme on l'a vu) et à l'Institut. Conformément au principe constitutif de l'habitus qu'est l'aspiration préférentielle à des statuts objectivement accessibles, ces instances de consécration ne constituent, de fait, un objectif que pour une extrême minorité de la population des artistes hommes (P. Bourdieu, *Le sens pratique, op. cit.*).

[29] Sur la notion de marges de manœuvre dans le domaine des rapports sociaux de sexe, voir les travaux de Nicky Le Feuvre (notamment « Pouvoirs et contre-pouvoirs des femmes : une épineuse question de recherches », in A.-M. Granié et H. Guétat-Bernard, *Empreintes et inventivités des femmes dans le développement rural*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006, pp.187-196 ou, avec N. Lapeyre, « Concilier l'inconciliable ? Le rapport des femmes à la notion de 'conciliation travail-famille' dans les professions libérales en France », *Nouvelles questions féministes,* 23-3, 2004, pp. 42-58). Sur les possibilités pour les femmes, *dans certaines configurations*, d'échapper aux traditionnelles assignations de genre en tirant bénéfice de capitaux notamment scolaires, voir l'exemple des militantes dans les organisations politiques de jeunesse, étudié par Lucie Bargel (*Aux avant-postes. La socialisation au métier politique dans deux organisations de jeunesse de partis. Jeunes populaires (UMP) et Mouvement des jeunes socialistes (PS)*, thèse de science politique sous la direction de Frédérique Matonti, Univ. Paris 1, soutenue en oct. 2008).

globalement plus importantes que celles des hommes, et à la persistance d'une attitude de « profil bas » visant à faire oublier leur sexe, à l'image de cette « révolution respectueuse » que Catherine Marry a mise en évidence à propos des femmes ingénieurs[30]. La professionnalisation dans le monde de l'art représente donc alors une opportunité unique, car les femmes n'ont accès à aucun autre emploi de prestige : les postes à responsabilités dans l'administration restent masculins, les professions libérales (dans le domaine médical, juridique ou scientifique) commencent seulement à s'organiser en tant que telles, et les formations universitaires qui deviennent peu à peu nécessaires pour y accéder, demeurent explicitement fermées aux femmes[31]. Or, la maîtrise d'un savoir-faire artistique suppose, pour les femmes, non seulement celle (ne serait-ce qu'*a minima*) d'une culture lettrée ou de connaissances scientifiques et le passage, avec succès et au même titre que ses confrères, d'un certain nombre d'« épreuves » (admission dans un grand atelier, au Salon, comme copiste, parmi les médaillés, etc.) assurant la légitimité comme artistes auprès des pairs et du public, mais aussi, plus concrètement, la double possibilité d'être financièrement autonome et

---

[30] C. Marry, *Les femmes ingénieurs, une révolution respectueuse,* Paris, Belin, 2004. Voir aussi, sur ces « pionnières », l'étude de Juliette Rennes (*Le mérite et la nature, op. cit.*), ainsi que F. Battagliola, *Histoire du travail des femmes*, Paris, La Découverte, 2000 et, pour une vision européenne de la question, M. Malatesta *Professionisti e gentiluomini. Storia delle professioni nell'Europa contemporanea*, Turin, Biblioteca Einaudi, 2006. Voir aussi, dans le domaine politique, C. Achin, « Un 'métier d'hommes' ? Les représentations du métier de député à l'épreuve de sa féminisation », *Revue française de science politique,* vol.55, n°3, 2005, pp.477-499.

[31] Ce n'est qu'en 1861 qu'une femme – Julie-Victoire Daubié – obtient le baccalauréat, c'est-à-dire le droit de poursuivre des études universitaires, et c'est la scolarisation massive des femmes menée par l'État afin de les soustraire à l'influence de l'Église, qui leur permet, sous la IIIe République, d'accéder progressivement à des professions de prestige qui étaient jusqu'alors des « bastions » masculins. Sur ce sujet et les controverses qui accompagnent cette féminisation progressive et font, ainsi, apparaître les paradoxes du discours républicain et méritocratique, voir J. Rennes *Le mérite et la nature, op. cit.*. Voir aussi S. Schweitzer « Du vent dans le ciel de plomb ? L'accès des femmes aux professions supérieures, XIXe-XXe siècles », *Sociologie du Travail,* vol. 51, n°2, 2009, pp.183-198. A l'époque que nous étudions, il n'existe qu'une seule voie d'ascension sociale par les études et la professionnalisation : l'enseignement. Rebecca Rogers (*Les Bourgeoises au pensionnat, op. cit.*) a, par exemple, montré que les directrices de pensionnats, loin du modèle de la célibataire déclassée que la littérature nous a transmis, incarnent en fait une nouvelle stratégie sociale et professionnelle – encore cela vaut-il plus pour le milieu que pour le début du siècle. Voir aussi, sur ce sujet, M. Cacouault, « La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? », *Travail, genre et sociétés,* n°5, 2001, pp. 93-113. C'est d'ailleurs comme enseignantes que les femmes entrent très progressivement dans l'administration, à partir de 1837, lorsque le comte Achille de Salvandy, ministre de l'Éducation, nomme Eugénie Chevreau-Lemercier au poste nouvellement créé de « déléguée générale pour les salles d'asile » (un équivalent des écoles maternelles) – voir L. Clark, *The Rise of Professional Women in France. Gender and Public Administration since 1830*, Cambridge University Press, 2000.

de pouvoir espérer quitter – ou, selon les cas, retrouver – sa classe sociale d'origine selon une trajectoire ascendante.

Il nous faut donc revenir sur le *topos* de la peintre ou de la sculptrice forcément rebelle et scandaleuse : bien au contraire, la profession d'artiste, dans la première moitié du XIXe siècle, apparaît comme un statut accessible et très enviable pour des femmes qui, tout en n'étant pas filles d'artistes, maîtrisent assez le dessin pour pouvoir gagner leur vie voire obtenir quelque succès par ce biais. Pour les femmes issues des milieux privilégiés qui, à la suite de quelque accident biographique, se trouvent contraintes de gagner leur vie, l'art est une occupation assez prestigieuse pour leur permettre de vivre de manière honorable voire, pour certaines artistes consacrées, de regagner la position sociale enviable que leur famille avait perdue – ce que, dans la logique de l'époque, seul le mariage aurait pu leur permettre. Dès lors, pour une jeune femme qui doit travailler, et *a fortiori* pour sa famille, il est à la fois commode et valorisant de devenir artiste – c'est-à-dire d'avoir passé avec succès toutes les épreuves qui permettent d'être reconnue comme telle (admission dans un grand atelier, exposition au Salon, emploi comme copiste par l'administration, etc.). Loin d'être rejetées par leurs proches et contrairement à ce que pourrait nous laisser croire ce poncif de la littérature pédagogique de la mise en garde des parents contre les éventuelles (et forcément excessives) ambitions de leurs filles instruites dans les arts, les plasticiennes se révèlent donc fortement soutenues par leurs parents dans leur formation et leur carrière, tout au long de la période[32]. L'apprentissage dans un atelier parisien étant un passage obligé dans tout parcours artistique, nombre de familles mettent toutes leurs ressources au service de son instruction, allant parfois jusqu'à déménager pour l'accompagner à la capitale : l'objectif

[32] N'oublions pas que cette littérature, normative et moralisante, s'adresse d'abord aux classes dominantes qui ne voient la professionnalisation artistique des femmes que comme un recours en cas de besoin. On trouve plusieurs exemples de ces mises en garde dans le *Journal des dames et des modes*, sous la plume de l'abbé de la Mésangère évoqué plus haut. Ainsi, à la lettre d'une mère (très probablement rédigée par La Mésangère lui-même), qui demandait s'il valait mieux qu'elle fasse apprendre la musique ou la peinture à sa fille, le rédacteur répond sans ambiguïté que la peinture est de loin préférable à la musique, qui lui semble un art mondain et superficiel (« Le dessin, au contraire, et la peinture sont la plus douce et la plus forte chaîne qui puisse retenir une femme au sein de ses foyers, d'où elle ne s'éloigne qu'à regret, quand les bienséances lui en font un devoir. (…) Tout entière à cette espèce de création, les distractions la fatiguent, les visites l'importunent, Paris n'est rien pour elle »). Mais La Mésangère ajoute : « [G]arde-toi, mère prudente, de laisser ta fille dessiner ou peindre autre chose que des fleurs, des prés, des bois. En vain elle voudrait s'élever à la dignité de l'histoire. Que de temps et quels talents il faut pour y atteindre. » (« Le dessin et la peinture préférables à la musique sous la rapport de l'éducation des demoiselles », *Journal des Dames et des Modes,* n°18, 31 mars 1812, p.142).

est bien que l'élève mette toutes les chances de son côté pour sa carrière à venir, quels qu'en soient les coûts.

Un champ en chantier : des incertitudes propices à la féminisation

L'une des particularités du monde de l'art dès la fin de l'Ancien Régime, est d'offrir aux femmes un accès aux mêmes formations que leurs collègues masculins, à l'exception de l'École des Beaux-Arts qui perd, parallèlement, son monopole dans la transmission de la *doxa* académique pour n'être plus perçue que comme un complément plus ou moins facultatif à la formation dans les grands ateliers de la capitale, avant tout destiné aux jeunes artistes préparant le Prix de Rome. L'essentiel de l'éducation artistique s'accomplit donc dans les ateliers des académiciens qui sont également membres du jury au Salon. Or les ateliers des maîtres consacrés – qui sont, en toute logique, les plus fréquentés – ont quasiment tous, toujours sur le modèle de celui de David dans les années 1780, une section féminine. De même, la plupart des cours, privés ou publics de perspective, d'anatomie, d'iconographie florale ou animalière, sont ouverts à tou·te·s, ou bien présentent une section féminine. Cette similitude de la formation reçue par les artistes des deux sexes joue, nous semble-t-il, un rôle fondamental dans la situation favorable des plasticiennes jusqu'au milieu du XIXe siècle, puisque artistes hommes et femmes, formés par les mêmes maîtres et selon les mêmes principes, reçoivent, durant leur formation, les mêmes ressources technico-cognitives (qui passent à travers la maîtrise de la copie, de l'iconographie classique, des règles de composition, de la hiérarchie des genres, etc.) ou symboliques (l'autorité du nom du maître étant d'autant plus fondamentale pour « exister » dans le monde de l'art multipolarisé d'après 1815). C'est sur ce « fond » commun que se greffent ensuite les ressources propres à chacun·e, que ce soit la condition d'héritier ou d'héritière, un important capital social familial dans l'administration ou l'obtention de titres prestigieux (Prix de Rome, médailles au Salon, etc.) Ainsi, dans la multiplicité des identités qui orientent les types de trajectoires des artistes (identités liées entre autres à l'atelier de formation, à la spécialisation dans un genre ou une technique, à la pratique de la copie institutionnelle, à l'appartenance à l'Académie, à l'emploi par la manufacture de Sèvres, au fait d'avoir obtenu une médaille, à l'origine géographique), l'identité sexuée ne

semble « jouer » que combinée aux autres – et non « en soi », sous la forme d'une conscience de groupe propre aux plasticiennes[33].

En effet, tant que celles-ci bénéficient d'une formation équivalente à celle des hommes en matière artistique, leur légitimité dans l'espace de production artistique ne peut être remise en question et elles se retrouvent « prises » dans les multiples rivalités qui caractérisent alors ce champ en devenir. Les conditions de possibilité de la situation favorable qu'y expérimentent les plasticiennes de la fin du XVIIIe au milieu du XIXe siècle se révèlent, en effet, fortement corrélées à l'état transitoire d'un monde de l'art qui s'autonomise. Nous avons vu, dans la première partie de ce travail, que la première vague de féminisation du monde de l'art était étroitement associée à l'émergence d'un premier mouvement d'autonomisation qui s'incarnait alors dans « l'anti-académisme » d'une partie de la population des artistes – académiciens ou non – confrontés aux paradoxes d'un statut de profession libérale dans un marché soumis à un contrôle strict de la direction générale des Bâtiments.

La Révolution est ensuite une période d'incertitudes statutaires pour les artistes qui assure paradoxalement, en raison de conditions économiques difficiles, la professionnalisation d'une nouvelle génération d'artistes femmes. Le système académique recréé par le Directoire vise à assurer un équilibre entre un État pourvoyeur des fonds nécessaires au « redémarrage » de la production artistique nationale, et une Académie, théoriquement autonome, chargée de transmettre la doctrine classique et de consacrer les meilleurs éléments de l'École nationale. En réalité, une rivalité entre ces deux instances s'instaure rapidement, l'État entendant entretenir le dynamisme de la création à tout prix, contre les recommandations de l'Académie qui souhaite exercer un minimum de contrôle sur les politiques d'aide aux artistes et les programmes de commandes.

Or si la situation d'hégémonie totale de David sur le monde de l'art depuis les années 1780 avait permis la diffusion du système de l'apprentissage en ateliers privés – auquel les femmes avaient

---

[33] Femme de lettres, compositrice et comédienne, amie intime de Girodet, Julie Candeille (1767-1834) note avec une pointe de regret, dans ses mémoires, que les créatrices n'ont jamais fait preuve de solidarité (*Souvenirs de Brighton, de Londres et de Paris. Et quelques fragments de littérature légère,* Paris, Delaunay, 1818, pp.126-127), un constat que reprend Florence Launay en l'appliquant à tous les domaines de la production culturelle jusqu'à la seconde moitié du XIXe siècle (*Les compositrices françaises de 1789 à 1914*, Thèse de doctorat de musicologie, Université de Rennes 2, soutenue en 2004, p.196). Mary Sheriff explique l'absence de solidarité entre plasticiennes à la fin du XVIIIe siècle par la tradition de systématiquement comparer les artistes femmes entre elles – nous avons évoqué cette tendance, en effet, à propos des deux académiciennes, Vigée-Lebrun et Labille-Guiard. Avec l'augmentation du nombre des plasticiennes et la diversification de leurs productions toutefois, ce procédé devient rapidement impraticable, même si de rares critiques continuent à traiter des exposantes ensemble.

accès depuis la fin de l'Ancien Régime – elle a également provoqué un « nivellement » de l'École nationale, empêchant qu'un de ses disciples ne prime sur les autres. L'hétéronomie du monde de l'art se complète donc, après 1815, d'une situation d'anomie profonde provoquée par la fin de la domination de l'École davidienne et la multiplication des successeurs possibles. De plus, le fonctionnement de l'Académie avait été soigneusement pensé par ses membres pour éviter de tomber sous le contrôle d'un seul : le pouvoir y est alors si « dilué » dans des instances collégiales que personne, parmi les maîtres les plus consacrés de l'époque, ne parvient à y imposer une direction esthétique. C'est donc l'État qui arbitre les luttes entre les Écoles rivales qui se multiplient alors d'autant plus que le nombre d'artistes – des deux sexes – ne cesse d'augmenter. Dans ce contexte, la deuxième vague de féminisation est une conséquence directe du maintien de logiques hétéronomes dans le monde de l'art et des incertitudes qui en découlent et obligent les artistes à chercher ou valoriser hors de l'espace de production artistique des ressources (essentiellement du capital social) susceptibles d'être reconverties en reconnaissance par leurs pairs. De plus, les plasticiennes, formées par les mêmes maîtres que leurs collègues masculins, investissent le Salon d'où elles tirent la légitimité suffisante pour se maintenir dans le monde de l'art.

Cependant, à partir des années 1840, les controverses qui émergent autour de l'augmentation du nombre de refusés minent peu à peu le prestige de l'exposition elle-même : au fur et à mesure que s'accroît le discrédit du jury, l'exposition se dévalorise peu à peu. A partir de 1848, un mouvement de bascule s'amorce, avec le déménagement du Salon (qui quitte le Louvre) et l'apparition d'un marché de l'art vivant dont les bénéficiaires – encore très minoritaires au début du second XIXe siècle – sont les artistes dits « indépendants », c'est-à-dire ceux qui affichent comme une qualité distinctive la poursuite de la carrière hors du Salon et du système académique. En détachant le Salon du Louvre, c'est-à-dire en séparant la production contemporaine de l'idéal de la tradition académique incarnée dans les collections nationales du Musée, l'État semble assumer la fonction commerciale du Salon et, en se plaçant sur un terrain qui n'est pas le sien, prend le risque de dévaluer définitivement l'exposition en lui ôtant définitivement sa fonction de consécration[34]. Face à la nécessité de créer désormais leur propre légitimité, la population des artistes se scinde en deux groupes : les artistes qui continuent à se conformer au modèle de carrière proposé par le système académique (École des Beaux-Arts, Salon, commandes officielles) et ceux qui s'en détachent, en ayant recours à un réseau d'expositions alternatives ainsi qu'au

[34] Voir P. Mainardi, « The. Eviction of the Salon from the Louvre », *art. cit.* et Chaudonneret « Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle : musée d'art vivant ou marché de l'art ? », *art. cit.*

monde de la critique et au marché[35]. L'autonomie du champ de l'art s'actualise enfin par la « fin du Salon » [36] dont l'État se désengage en en confiant l'organisation à la Société des artistes français en 1881. Au pôle le plus autonome du champ, on assiste à une « institutionnalisation de l'anomie » qui se fonde sur une « révolution symbolique », c'est-à-dire la domination d'une manière radicalement différente de penser et de produire l'art désormais *moderne*[37]. Au niveau des représentations, le modèle des avant-gardes s'accompagne d'une version « revirilisée » de la figure de l'artiste, dont l'existence marginale, passionnée et incertaine se veut une antithèse d'un « féminin » assimilé à la vie rangée et bourgeoise[38]. Au niveau des pratiques, le mode de vie communautaire, la fréquentation de lieux publics comme les cafés ou les grands boulevards, et les voyages pour les expositions à l'étranger qu'implique une internationalisation de plus en plus importante de la production artistique au tournant du XXe siècle, la nécessité de « se vendre » auprès des puissants marchands, tous ces aspects qui font la « vie d'artiste » excluent les femmes du pôle des avant-gardes aussi efficacement que le font les discours[39].

---

[35] H. et C. White, *La Carrière des peintres au XIXe siècle,* op. *cit.* ainsi que les corrections apportées à la théorie du « système du marchand-critique » (telle qu'elle a été mise en avant par les White) par David Galenson et Robert Jensen (« Careers and Canvases: The Rise of the Market for Modern Art in the Nineteenth Century », Working Paper, 2002, art. en ligne).

[36] P. Mainardi, *The End of the Salon, op. cit.*

[37] P. Bourdieu, « L'institutionnalisation de l'anomie », *art. cit.* Sur les liens au monde politique de ce nouveau paradigme structurant dans le champ de l'art : P. Mainardi « The Political Origins of Modernism », *Art Journal*, vol. 45, n°1, 1985, pp.11-17.

[38] A partir des années 1860, le roman, qui s'intéresse de plus en plus au monde de l'art, ne figure plus les femmes qu'à travers le personnage du « modèle », muse à la lisière de la prostitution. Lorsque l'artiste l'épouse, toutefois, la maîtresse devient l'incarnation de la bourgeoisie et de son incompréhension des valeurs artistiques (E. et J. Goncourt, *Manette Salomon*, 1867 ou E. Zola, *L'œuvre*, 1886). Dans son *Dictionnaire des idées reçues* écrit entre 1850 et 1880*,* Flaubert livre une définition hétéroclite des artistes et montre, dans la foulée, que l'image des femmes dans les arts s'est nettement dégradée (« Artistes : Tous farceurs. Vanter leur désintéressement (*vieux*). S'étonner de ce qu'ils sont habillés comme tout le monde (*vieux*). Gagnent des sommes folles, mais les jettent par les fenêtres. Souvent invités à dîner en ville. Femme artiste ne peut être qu'une catin. Ce qu'ils font ne peut s'appeler travailler »), tout en créant un personnage de peintre femme (Mlle Vatnaz, dans l'*Education sentimentale,* 1869) plus proche du « bas bleu » et du stéréotype de la vieille fille, que de celui de la courtisane. Enfin, dans son recueil de nouvelles de 1881, *Le Pays des arts,* Louis Duranty met en scène Lucie Hambert, un personnage de sculptrice qui ne crée pas, mais pose pour un confrère.

[39] Béatrice Joyeux-Prunel (*Nul n'est prophète en son pays » ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes (1855-1914),* Paris, Musée d'Orsay-Nicolas Chaudun, 2009) montre ainsi comment les artistes de la génération « post-impressionniste » (Seurat, Gauguin, Signac, les « nabis ») ont eu l'idée de vendre à l'étranger, avant de tirer parti en France, par ricochet, de la caution que leur apportaient ces expositions internationales.

L'autonomisation du champ de l'art s'accompagne donc, pour les femmes, d'une exclusion explicite du pôle des avant-gardes. Il se trouve en outre que la profession d'artiste ne présente plus, pour elles, le même prestige et le même intérêt que trente ans auparavant[40]. Au même moment, en effet, dans le monde social, tandis que le travail manuel devient une caractéristique exclusive des classes défavorisées, la IIIe République développe l'enseignement secondaire féminin et l'université commence à s'ouvrir lentement aux femmes, en offrant à celles qui peuvent y avoir accès des perspectives d'ascension sociale beaucoup désormais beaucoup plus importantes que celles offertes par une carrière dans les beaux-arts. Pourtant la présence des plasticiennes se maintient au Salon au cours du second XIXe siècle[41]. Ne pouvant aspirer au pôle des avant-gardes, elles vont donc chercher la légitimité que ne leur offre plus le Salon, du côté de ce qu'il reste du système académique : l'École des Beaux-Arts, seule instance susceptible leur procurer les titres nécessaires pour pouvoir se maintenir au pôle le plus hétéronome du champ de l'art, sous la protection de l'État. Pour obtenir l'autorisation d'y suivre des cours, il leur faut donc, pour la première fois dans l'histoire du monde de l'art en France, s'organiser en collectif et fonder leurs revendications sur la base de leur sexe, c'est-à-dire qu'elles se présentent désormais non en artistes (femmes), mais en *femmes-artistes*[42]. L'Union des femmes peintres et sculpteurs, fondée à l'initiative d'une sculptrice, Hélène Bertaux, marque ainsi la naissance officielle d'une conscience

---

[40] La condition de peintre professionnelle s'assimile désormais à un déclassement que les familles de la « bonne société » ne cautionnent plus que difficilement. Ainsi, à propos de Berthe et Edma Morisot, ses élèves, le peintre Joseph Guichard écrit à leur mère : « Avec des natures comme celles de vos filles, ce ne sont pas des petits talents d'agrément que mon enseignement leur procurera ; elles deviendront des peintres. Vous rendez-vous compte de ce que cela veut dire ? Dans le milieu de grande bourgeoisie qui est le vôtre, ce sera une révolution, je dirais presque une catastrophe. Êtes-vous bien sûr de ne jamais maudire un jour l'art qui, une fois entré dans cette maison si respectablement paisible, deviendra le seul maître de la destinée de vos deux enfants ? » (cité par D. Bona, *Berthe Morisot,* Paris, Grasset, 2000, p. 38).

[41] Les plasticiennes représentent environ 14% des exposantes aux Salons des années 1869-1879, avec une pointe à 22% en 1879 (le dernier Salon avec jury du XIXe siècle), soit une proportion semblable à celle entre 1789 et 1848. En revanche, les taux de reconnaissance ne sont plus du tout équivalents entre la première moitié et la seconde moitié du siècle : alors qu'environ 6% des exposantes sont médaillées entre 1804 et 1848 pour la même proportion d'hommes, elles ne sont plus que 0,2% entre 1863 et 1879 pour une proportion de médaillés qui se maintient autour de 6% chez les exposants hommes (ces pourcentages ont été calculés d'après les données d'A. Sfeir-Semler *Die Maler am Pariser Salon*, *op. cit.*, pp.155-156).

[42] Cf. M. Sauer, *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts 1880-1923*. Paris, Éd. de l'ENSBA, 1990. Une telle association exclusivement féminine existait alors depuis quelques années dans le domaine musical : l'Association des Femmes Artistes et Professeurs, fondée en 1877, dans le but de créer un réseau de solidarité pour les musiciennes et compositrices (F. Launay *Les compositrices françaises, op. cit.*, pp.200-201).

de groupe chez les plasticiennes, l'année même de la suppression du Salon tel qu'il avait été établi un siècle auparavant, par la Révolution française[43].

Prologue

Par cette étude des modalités de la féminisation du monde de l'art de la fin de l'Ancien Régime au milieu du XIXe siècle, nous espérons avoir montré que l'on peut établir un lien entre les configurations historiques d'un espace de production artistique au moment de sa transformation en champ autonome, et le statut, tant matériel que symbolique, qui est accordé aux femmes qui s'y professionnalisent. La période choisie s'impose comme un temps de transition entre deux états du monde de l'art, une période de relative indétermination institutionnelle pendant laquelle les artistes sont progressivement amenés à se poser la question de ce qui les constitue comme catégorie sociale et professionnelle singulière[44]. Il nous semble ainsi possible d'adapter aux spécificités du monde de l'art observé au prisme de la théorie des champs, le phénomène traditionnellement constaté, en sociologie historique des professions, de la coïncidence entre l'arrivée des femmes dans une activité et la déstabilisation de cette activité, due à des facteurs à la fois internes et externes qui, en provoquant la transition entre deux modes d'organisation et de fonctionnement, rendent provisoirement les critères d'entrée dans la profession instables et flous[45]. C'est une situation de ce type que connaît à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle

---

[43] Sur la notion d'identité collective, cf. H. Serry, « La littérature pour faire et défaire les groupes » introduction au dossier, *Sociétés Contemporaines,* n°44, décembre 2001, p. 5-15. Sur la fondation de l'UFPS, cf. E. Lepage *Une page de l'histoire de l'art au XIXe siècle, une conquête féministe, Mme Léon Bertaux*, Imprimerie Française Dangon, Paris, 1911. Après une intense campagne de lobbying, l'UFPS obtient l'ouverture de certaines classes de l'École des Beaux-Arts en 1897 (la mixité des enseignements, cependant, n'y est totale qu'en 1934 – cf. A. Jacques, *Les Beaux-arts, de l'Académie aux Quat'z'arts, op. cot.*) et la possibilité pour les femmes de concourir pour le Prix de Rome en 1903. La dissolution de l'UFPS, encore très active dans les années 1960-1970, a eu lieu en 1995 (F. Dumont « Les années 1968 des plasticiennes. Création de collectifs et ruptures dans les parcours individuels » *Clio,* n°29, 2009, pp. 141-151).

[44] « Il fallait (…) que le groupe accomplisse sur lui-même un travail de constitution, d'unification symbolique et de représentation, qu'il s'objective dans des institutions agissant et parlant en son nom collectif et qu'il impose sa reconnaissance officielle et légale » (L. Boltanski, « Le système de représentation d'un groupe social : les cadres », *Revue française de sociologie*, XX, 1979, p.636). On voit l'aboutissement de ce mouvement dans l'autonomisation des beaux-arts, l'instauration d'un véritable marché de l'art vivant et la prise en charge du Salon en 1881 par une société d'artistes.

[45] M. Malatesta, *Professionisti e gentiluomini, op. cit.* ou C. Gadéa et P. Bouffartigue, *Sociologie des cadres*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2000. Cette coïncidence, passée au filtre du sens commun, a souvent été interprétée « à

un monde de l'art dont les mutations sont à la fois sociales, économiques, symboliques, précipitées par l'agitation politique, mutations qui conduisent finalement, en un temps relativement bref, à une évolution majeure de la condition d'artiste. De même, l'introduction de nouvelles techniques et de nouveaux modes de production s'accompagne non seulement d'une transformation en profondeur de la profession qui doit s'adapter aux nouveautés, mais aussi de l'arrivée d'une nouvelle catégorie de producteurs qui portent la transition dans l'espace de production[46]. Et de ce point de vue, en effet, il n'y a absolument rien de commun entre l'artiste de 1750, qui emploie, pour la production picturale, des procédés et des instruments dont la plupart remontent à la Renaissance, et son successeur de 1850, qui bénéficie notamment des progrès des sciences optiques, de l'invention de l'aquarelle et de la peinture en tubes (qui permettent, pour la première fois, de peindre en extérieur), de la découverte de la lithographie et du renouveau technique de la gravure sur bois (qui permettent l'essor du marché de l'estampe et l'apparition des fonctions d'illustrateur ou de caricaturiste), et surtout de l'apparition de la photographie, sous la monarchie de Juillet, qui révolutionne le rapport à l'image[47]. On peut ainsi voir dans la nature profonde et radicale de l'évolution des modes de production artistique, un élément d'explication aux conditions exceptionnelles dont ont pu bénéficier les artistes femmes – au point que le malheur de l'une d'elles (« Mlle Camille Eudes ») en arrive à incarner celui de la condition des artistes de son époque.

On pourrait, dans cette perspective, se demander si, au tournant de notre XXIe siècle, le monde de l'art contemporain, soumis à des évolutions sociales, économiques, symboliques et techniques considérables, n'est pas en train de traverser une phase similaire d'évolution d'un paradigme (l'artiste « vocationnel ») à l'autre (l'artiste « entrepreneur »), créant des conditions favorables à une nouvelle période d'ouverture aux femmes[48].

---

l'envers », ainsi que l'a montré Marlaine Cacouault (« La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? » *art. cit.*) : en effet, les contemporains du changement prennent généralement les causes (multiples, intriquées et qu'on ne peut bien souvent comprendre qu'avec le recul de l'analyse) pour les conséquences (en l'occurrence, la féminisation qui est, elle, plus immédiatement visible). Autrement dit, l'arrivée des femmes dans une profession est vue comme la cause d'une dégradation de celle-ci.

[46] A. Grelon « Genèse des métiers modernes », *Le Mouvement social,* n°193, 2000, pp.3-7.

[47] M. Frizot, *Nouvelle histoire de la photographie,* Paris, Larousse, 2001 et P.-L. Roubert, *L'image sans qualités : Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie : 1839-1859*, Paris, Centre des monuments nationaux, 2006. Voir aussi W. Benjamin, « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), in *Œuvres III,* Paris, Gallimard, Folio, 2000, pp. 269-316.

[48] Voir les décomptes effectués par Alain Quemin à partir des classements du *Rapport annuel Artprice* (sur les artistes nés après 1945 dont les œuvres sont les plus chères) et du *Kunst Kompass* (qui mesure le degré de reconnaissance des

artistes vivants) : ainsi, de 1976 à 2007, le nombre de plasticiennes parmi les cent artistes les plus reconnus au monde est passé de 5 à 23% du total (A. Quemin « Femmes et artistes : la difficile voie du succès dans le secteur de l'art contemporain », texte publié en ligne en juin 2009, sur http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=167). Notons de même qu'une femme est entrée à l'Académie des beaux-arts, pour la première fois depuis la réception de Labille-Guiard et Vigée-Lebrun en 1783 : il s'agit de Jeanne Moreau, élue en 2000. Sur le changement de paradigme dans le champ de l'art contemporain, voir notamment P. Bourdieu « Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur », *Sociétés et Représentations*, n°11, 2001, pp.15-18. Nous nous permettons de renvoyer également à l'article que nous avons consacré à cette hypothèse (S. Borja et S. Sofio « Productions artistiques et logiques économiques : quand l'art entre en régime entrepreneurial », à paraître dans *Regard sociologique* en 2009).

ANNEXES

Les artistes femmes au Salon 1791-1848

Tableaux synoptiques

TABLEAU 1 : LES POSTULANT · E · S AU SALON

	SALON	POSTULANTES	POSTULANTS (H)	TOTAL (H+F)	*% DE FEMMES PARMI LES POSTULANTS*
Période révolutionnaire	**1791**	23	224	247	*9*
	1793	33	339	372	*8*
	1795	-	-	273	*-*
	1796	23	226	249	*9*
	1798	27	248	275	*9*
	1799	38	222	260	*14*
	1800	34	251	285	*11*
	1801	35	256	291	*12*
	1802	53	274	327	*16*
	1804	65	372	437	*14*
Empire	**1806**	62	369	431	*14*
	1808	62	392	454	*13*
	1810	86	502	588	*14*
	1812	89	541	630	*14*
Restauration	**1814**	86	554	640	*13*
	1817	74	528	602	*12*
	1819	98	616	714	*13*
	1822	-	-	-	*-*
	1824	-	**-**	993	*-*
	1827	-	-	1226	*-*
Monarchie de Juillet	**1831**	199	1106	1305	*15*
	1833	272	1256	1528	*17*
	1834	212	1047	1259	*16*
	1835	258	1196	1454	*17*

	1836	254	1357	1611	*15*
	1837	276	1268	1544	*17*
	1838	279	1270	1549	*18*
	1839	275	1377	1652	*16*
	1840	326	1491	1817	*17*
	1841	278	1258	1536	*18*
	1842	309	1531	1840	*16*
	1843	314	1539	1853	*16*
	1844	277	1516	1793	*15*
	1845	-	**-**	1734	*-*
	1846	-	**-**	2127	*-*
	1847	-	-	2159	*-*
IIe République	**1848**	297	2403	2700	*11*
	SALON	POSTULANTES	POSTULANTS (H)	TOTAL (H+F)	*% DE FEMMES PARMI LES POSTULANTS*

TABLEAU 2 : LES EXPOSANT · E · S AU SALON

	SALON	EXPOSANTES	EXPOSANTS (H)	TOTAL (H+F)	*% DE FEMMES PARMI LES EXPOSANTS*
Période révolutionnaire	**1791**	23	224	247	*9*
	1793	33	339	372	*8*
	1795	23	223	246	*9*
	1796	23	226	249	*9*
	1798	26	225	251	*10*
	1799	38	222	260	*14*
	1800	34	230	264	*12*
	1801	33	224	257	*12*
	1802	49	242	291	*16*
	1804	46	296	342	*13*
Empire	**1806**	53	314	367	*14*
	1808	57	347	404	*14*

	1810	79	455	534	***14***
	1812	82	475	557	***14***
Restauration	**1814**	74	433	507	***14***
	1817	56	382	438	***12***
	1819	83	545	628	***13***
	1822	86	500	586	***14***
	1824	104	686	790	***13***
	1827	80	652	732	***10***
Monarchie de Juillet	**1831**	175	1005	1180	***14***
	1833	189	1001	1190	***15***
	1834	159	920	1079	***14***
	1835	189	1042	1231	***15***
	1836	173	905	1078	***16***
	1837	178	887	1065	***16***
	1838	149	874	1023	***14***
	1839	190	1059	1249	***15***
	1840	138	872	1010	***13***
	1841	181	1060	1241	***14***
	1842	172	986	1158	***14***
	1843	118	778	896	***13***
	1844	192	1124	1316	***14***
	1845	170	1067	1237	***13***
	1846	149	1043	1192	***12***
	1847	142	1108	1250	***11***
IIe République	**1848**	297	2403	2700	***11***
	SALON	EXPOSANTES	EXPOSANTS (H)	TOTAL (H+F)	*% DE FEMMES PARMI LES EXPOSANTS*

TABLEAU 3 : LES REFUSE · E · S

	SALON	REFUSEES	REFUSES (H)	TOTAL (H+F)	*% DE FEMMES PARMI LES REFUSES*
Période révolutionnaire	**1791**	0	0	0	*0*
	1793	0	0	0	*0*
	1795	-	-	27	*-*
	1796	0	0	0	*0*
	1798	1	23	24	*4*
	1799	0	0	0	*0*
	1800	-	21	21	*0*
	1801	2	32	34	*5*
	1802	4	32	36	*11*
	1804	19	76	95	*20*
Empire	**1806**	9	55	64	*14*
	1808	5	45	50	*10*
	1810	7	47	54	*13*
	1812	7	66	73	*9*
Restauration	**1814**	12	121	133	*9*
	1817	18	146	164	*11*
	1819	15	71	86	*17*
	1822	-	-	-	*-*
	1824	-	-	203	*-*
	1827	-	-	494	*-*
Monarchie de Juillet	**1831**	24	101	125	*19*
	1833	83	255	338	*24*
	1834	53	127	180	*29*
	1835	69	154	223	*30*
	1836	81	452	533	*15*
	1837	98	381	479	*20*
	1838	130	396	526	*24*
	1839	85	318	403	*21*
	1840	188	619	807	*23*
	1841	97	198	295	*32*
	1842	137	545	682	*20*
	1843	196	761	957	*20*

	1844	85	392	477	*17*
	1845	-	-	497	-
	1846	-	-	935	-
	1847	-	-	909	-
IIe République	**1848**	0	0	0	*0*
	SALON	REFUSEES	REFUSES (H)	TOTAL (H+F)	*% DE FEMMES PARMI LES REFUSES*

TABLEAU 4 : LES MEDAILLE · E · S

	SALON	MEDAILLEES	MEDAILLES HOMMES	*% DES MEDAILLEES PAR RAP. AUX EXPOSANTES*	% DES MEDAILLES (H) PAR RAP. AUX EXPOSANTS (H)
Période révolutionnaire	**1791**	0	0	*0*	0
	1793	0	0	*0*	0
	1795	0	0	*0*	0
	1796	0	0	*0*	0
	1798	0	0	*0*	0
	1799	0	0	*0*	0
	1800	0	0	*0*	0
	1801	0	0	*0*	0
	1802	0	0	*0*	0
	1804	4	20	*8*	6
Empire	**1806**	3	21	*5*	6
	1808	3	35	*5*	10
	1810	5	49	*6*	10
	1812	4	43	*4*	9
Restauration	**1814**	4	19	*5*	4
	1817	5	41	*8*	10
	1819	11	-	*13*	-
	1822	2	-	*2*	-
	1824	15	-	*14*	-
	1827	4	60	*5*	9
Monarchie de	**1831**	14	87	*8*	8

Juillet	**1833**	9	61	***4***	6
	1834	8	26	***5***	2
	1835	12	40	***6***	3
	1836	6	55	***3***	6
	1837	7	52	***3***	5
	1838	7	61	***4***	7
	1839	10	44	***5***	4
	1840	9	52	***6***	6
	1841	10	50	***5***	4
	1842	5	48	***2***	4
	1843	8	55	***6***	7
	1844	3	58	***1***	5
	1845	14	48	***8***	4
	1846	7	64	***4***	6
	1847	9	53	***6***	4
IIe République	**1848**	21	190	***7***	7
	SALON	MEDAILLEES	MEDAILLES HOMMES	***% DES MEDAILLEES PAR RAP. AUX EXPOSANTES***	% DES MEDAILLES (H) PAR RAP. AUX EXPOSANTS (H)

NB : Les données ~~sont~~ manquantes sont signalées par un « - »

Sources pour la réalisation des tableaux :

Guiffrey, Jules, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800, vol. VI : Salons de 1785, 1787, 1789, 1791,* Paris, A. Gouverneur, 1869, reprint Nogent-le-Roi, Librairie des arts et métiers, 1990.

Guiffrey, Jules, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800, vol. VII : Salons de 1793, 1795, 1796,* Paris, A. Gouverneur, 1869, reprint Nogent-le-Roi, Librairie des arts et métiers, 1990.

Guiffrey, Jules, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800, vol. VIII : Salons de 1798, 1799, 1800*, Paris, A. Gouverneur, 1869, reprint Nogent-le-Roi, Librairie des arts et métiers, 1991.

Sanchez, Pierre et Seydoux, Xavier, *Les Catalogues des Salons des Beaux-Arts : 1801-1819,* Paris, L'Échelle de Jacob, 1999.

Sanchez, Pierre et Seydoux, Xavier, *Les Catalogues des Salons des Beaux-Arts : 1819 (supplément)-1834*, Paris, L'Échelle de Jacob, 2000.

Sanchez, Pierre et Seydoux, Xavier, *Les Catalogues des Salons des Beaux-Arts : 1802 (supplément) et 1835-1840*, Paris, L'Échelle de Jacob, 2001.

Sfeir-Semler, Andrée *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880,* Frankfurt, Campus Verlag, Paris, Éditions de la MSH, 1992 : « Die Zahl der Künstler und ihrer Werke am Salon », pp.40-41

I. Sources manuscrites

ARCHIVES DE PARIS

État civil parisien reconstitué
Actes de naissance, mariage et décès reconstitués 1798-1860 : V5E
Table des mariages et des divorces parisiens 1793-1802 : V10E 1 à 12
Relevé des mariages parisiens 1843-1852 : V10E 13 à 21

ARCHIVES NATIONALES

Minutier central des notaires
Série F^{13} : bâtiments publics
F^{13} 1179 à 1248 : lettres pour obtenir des logements ou des ateliers 1811-1827
Série F^{17}
F^{17} 1001-1480, Archives des comités d'Instruction publique de la Législative et de la Convention
Série F^{21}
F^{21} 1 à 261 : dossiers des commandes et achats d'oeuvres d'art aux artistes, an X-1880
F^{21} 318 à 475 : dossiers des attributions d'oeuvres d'art aux musées, an IV-1880
F^{21} 496A : listes de commandes et achats d'oeuvres d'art aux artistes, 1815-1858
F^{21} 262-317, 500, 503, 514-518, 543-548, 936-938, 1750-1759, 1817-1819, 2016-2022, 2284-2289. Indemnités, secours, missions, demandes d'emploi...
F^{21} 476-743 : indemnités, missions, octroi d'ateliers : administration des Beaux-arts (indemnités diverses, octroi de marbre à des sculpteurs, attribution d'ateliers, etc. XIXe siècle).
Série O
O^{2} 150-223, Intendance générale de la Maison de l'empereur (anX [1802]-1815)
O^{2} 224-344, Intendance générale des bâtiments de la Couronne
O^{3} 1275-1598 : Département des Beaux-Arts (musées, Monnaie des médailles, manufactures)

ARCHIVES DES MUSEES NATIONAUX

série AS : Secours aux artistes (liasse par année, à partir de 1823)
Liasses 1823 à 1848

série *KK
1 à 22 : Enregistrement des notices, 1824-1852
23 à 46 : Enregistrement des ouvrages, 1824-1853

série X Salon (liasse par Salon à partir de 1793)

Liasse X – Salon 1793 à 1848

Dossier X^{10} – Liste des artistes ayant obtenu une médaille aux Salons depuis l'An XIII, origine des Médailles jusqu'en 1824 (1827)

sous-série P^{18}

1er dossier 1795-1848

2e dossier 1848-1859

sous-série P^{30}

Dossiers nominatifs d'artistes

BIBLIOTHEQUE NATIONALE DE FRANCE

Collection Deloynes (63 vol. microfilmés) : compilation de textes publiés ou manuscrits concernant les expositions et les beaux-arts entre 1673 et 1808.

ARCHIVES NUMERISEES

Bases de données en ligne utilisées pour cette recherche :

- Base « Joconde » (Direction des musées de France) : catalogue collectif des collections des musées de France[49]
- Base « Arcade » (Archives nationales), issue du dépouillement d'une partie des dossiers de commandes ou d'acquisitions d'œuvres par l'Etat et les collectivités territoriales de 1800 à 1939[50]
- Base de données « Image of France » (Université de Chicago), issue du recensement de toutes les images imprimées (estampes, gravures, lithographies, etc.) ayant reçu une autorisation légale de publication entre 1811 et 1831, et figurant dans la *Bibliographie de la France*[51].
- Base de l'INHA : dictionnaire en ligne des historiens d'art et des critiques[52]
- Base « Léonore » (Archives nationales)[53], constituée des dossiers des titulaires de l'Ordre de la Légion d'Honneur, depuis la création de l'Ordre et décédés avant 1977

II. Sources imprimées

---

[49] http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm

[50] http://www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/rch_liste.htm

[51] http://humanities.uchicago.edu/homes/mckee

[52] http://www.inha.fr/spip.php?rubrique347

[53] http://www.culture.gouv.fr/documentation/leonore/leonore.htm, ainsi que http://www.patrimoine-de-france.org/hommes/honneurs-1.html

OUTILS DE RECHERCHE

Herluizon (Henri), *Actes d'état-civil d'artistes français, peintres, graveurs, architectes, etc. extraits des registres de l'Hôtel de ville de Paris,* Orléans, 1873

Lazard (Lucien), *Inventaire alphabétique des documents relatifs aux artistes parisiens conservés aux Archives de la Seine,* Paris, 1906 (Extrait du *Bulletin de la Société de l'Histoire de Paris et de l'Ile-de-France*, XXXIII, 1906)

McWilliam (Neil) (ed.), *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the Ancien Régime to the Restoration 1699-1827,* Vol. 1, Cambridge, Cambridge University Press, 1991

McWilliam (Neil) (ed.), *A Bibliography of Salon Criticism in Paris from the July Monarchy to the Second Republic 1831-1851*, Vol. 2, Cambridge, Cambridge University Press, 1991

Rambaud (Mireille), *Les sources de l'histoire de l'art aux Archives nationale (avec une étude sur les sources de l'histoire de l'art aux Archives de la Seine, par Georges Bailhache et Michel Fleurys),* Paris, SEVTEN, 1955

CATALOGUES D'EXPOSITION

Bellier de la Chavignerie (Emile), « L'Exposition du Colisée en 1776 », *Revue Universelle des Arts*, XVIII, 1863-1864, pp. 287-303

Bellier de la Chavignerie (Emile), *Notes pour servir à l'histoire de l'Exposition de la Jeunesse,* Paris, Renouard, 1864.

Bellier de la Chavignerie (Emile), « Les artistes français du XVIIIe siècle oubliés ou dédaignés. Pahin de la Blancherie et le Salon de la Correspondance », *Revue Universelle des Arts*, XIX, 1864, pp. 203-224, 249-267, 354-367 ; XX, 1864-1865, pp 46-58, 116-127, 189-195, 253-262, 320-329, 402-427 ; XXI, 1865, 34-38, 87-112, 175-190

Explication des ouvrages de peinture et sculpture (…) [du] Musée royal du Luxembourg, destiné aux artistes vivants, Paris, Didot, 1825

Explication des ouvrages de peinture exposés au profit des Grecs, Galerie Lebrun, Paris, 1826

Explication des ouvrages de peinture et sculpture exposés au profit de la caisse ouverte pour l'extinction de la mendicité, Galerie Lebrun, Paris, 1829

Guiffrey, Jules, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800,* vol. VI : Salons de 1785, 1787, 1789, 1791, Paris, A. Gouverneur, 1869, reprint Nogent-le-Roi, Librairie des arts et métiers, 1990.

Guiffrey, Jules, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800,* vol. VII : Salons de 1793, 1795, 1796, Paris, A. Gouverneur, 1869, reprint Nogent-le-Roi, Librairie des arts et métiers, 1990.

Guiffrey, Jules, *Collection des livrets des anciennes expositions depuis 1673 jusqu'en 1800*, vol. VIII : Salons de 1798, 1799, 1800, Paris, A. Gouverneur, 1869, reprint Nogent-le-Roi, Librairie des arts et métiers, 1991.

Guiffrey (Jules), *Livret de l'Exposition du Colisée suivi de l'analyse de l'exposition ouverte à l'Elysée en 1797*, Paris, Baur, 1875

Maës (Gaëtane), *Les Salons de Lille de l'Ancien Régime à la Restauration 1773-1820,* Dijon, L'Échelle de Jacob, 2004.

Sanchez (Pierre) et Seydoux (Xavier), L*es Catalogues des Salons des Beaux-Arts : 1801-1819,* Dijon, L'Échelle de Jacob, 1999.

Sanchez (Pierre) et Seydoux (Xavier), *Les Catalogues des Salons des Beaux-Arts : 1819 (supplément)-1834*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2000.

Sanchez (Pierre) et Seydoux (Xavier), *Les Catalogues des Salons des Beaux-Arts : 1802 (supplément) et 1835-1840,* Dijon, L'Échelle de Jacob, 2001.

Sanchez (Pierre), *Les salons de Dijon, 1771-1950*, Dijon, L'Échelle de Jacob, 2002

ARCHIVES EDITEES

Ancien Régime :

Montaiglon (Anatole de) (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (1648-1793), publiés pour la Société de l'Histoire de l'Art Français d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts*, Tome VIII : 1769-1779, Paris, J. Baur, 1888

Montaiglon (Anatole de) (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (1648-1793), publiés pour la Société de l'Histoire de l'Art Français d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts*, Tome IX : 1780-1788, Paris, J. Baur, 1889

Montaiglon (Anatole de) (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie Royale de peinture et de sculpture (1648-1793), publiés pour la Société de l'Histoire de l'Art Français d'après les registres originaux conservés à l'École des Beaux-Arts*, Tome X : 1789-1793, Paris, J. Baur, 1892

Période révolutionnaire :

Lacroix (Sigismond), « Éclaircissements », *Actes de la Commune de Paris pendant la Révolution,* 2e série, t. IV, 21 juin-31 juillet 1791, Paris, L. Cerf, 1905, pp. 598-641

Furcy-Raynaud (Marc) (éd.), *Procès-verbaux des assemblées du jury élu par les artistes exposants au Salon de 1791 pour la distribution des prix d'encouragement,* Paris, Jean Schemit, 1906.

Lapauze (Henri) (éd.), *Procès-verbaux de la Commune générale des arts de peinture sculpture, architecture et gravure (18 juillet 1783-tridi de la première décade du 2e mois de l'an II) et de la Société populaire et républicaine des arts (3 nivôse an II-28 floréal an III),* Paris, Imprimerie nationale, 1903

Guillaume (James) (éd.), *Procès verbaux du Comité d'instruction publique de la Convention nationale (1792-1795)*, Paris, Imprimerie nationale, 1901

Bonnaire (Marcel) (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie des Beaux-Arts, an IV-an VIII (1796-1800*), vol. I, Paris, Armand Colin, 1937

XIXe siècle :

Goudail (Agnès) et Giraudon (Catherine) (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts,* Tome I : 1811-1815, Paris, Editions de l'École des Chartes, 2001

Giraudon (Catherine) (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts,* Tome II : 1816-1820, Paris, Editions de l'École des Chartes, 2002

Bouvier (Béatrice) et Fossier (François) (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts,* Tome III : 1821-1825, Paris, Editions de l'École des Chartes, 2003

Bouvier (Béatrice) et Fossier (François) (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts,* Tome IV : 1826-1829, Paris, Editions de l'École des Chartes, 2006 (édition revue)

Naud (François) (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts,* Tome V : 1830- 1834, Paris, Editions de l'École des Chartes, 2004

Bouvier (Béatrice) et Massounie (Dominique) (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts,* Tome VI : 1835-1839, Paris, Editions de l'École des Chartes, 2003

Massounie (Dominique) (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts,* Tome VII : 1840-1844, Paris, Editions de l'École des Chartes, 2007

Bellamy-Brown (Sybille) (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie des beaux-arts,* Tome VIII : 1845-1849, Paris, Editions de l'École des Chartes, 2008

DICTIONNAIRES BIOGRAPHIQUES ET ANNUAIRES D'ARTISTES

Bellier de la Chavignerie (Émile) et Auvray (Louis), *Dictionnaire Général des Artistes de l'école française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours,* Paris, Renouard, 1882, 4 vol.

Bénézit (Emmanuel), *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays par un groupe d'écrivains spécialistes français et étrangers,* Paris, Gründ, 1994 (4e éd.), 14 vol.

Clouzot (Henri), *Dictionnaire des miniaturistes sur émail,* Paris, Editions Albert Morancé, 1924

Gabet (Charles), *Dictionnaire des artistes de l'École française*, Paris, Vergne, 1831

Guiffrey (Jules), « Liste des peintres, sculpteurs, architectes, graveurs et autres artistes de la maison du Roi, de la Reine ou des autres princes du sang, pendant les XVIe, XVIIe et XVIIIe siècles », *Nouvelles Archives de l'art français,* 1872, pp. 55-108.

Guyot de Fère (François-Fortuné), *Annuaire statistique des artistes français,* Paris, Journal des beaux-arts, 1836.

Jeffares (Neil), *Dictionary of pastellists before 1800,* London, Unicorn Press, 2006

Lacroix (Paul), *Annuaire des artistes et des amateurs,* Paris Renouard, 1860

Michaud (Louis) (dir.), *Biographie universelle ancienne et moderne,* Paris, Thoisnier-Desplaces, 1811-1856, 90 volumes

Petteys (Chris), *International Dictionary of Women Artists Born before 1900,* Boston, G.K. Hall, 1985

Quérard (Joseph-Marie), *La France littéraire, ou Dictionnaire bibliographique des savants, historiens, et gens de lettres de la France,* Paris, Didot, 1826-1842, 14 vol.

Thieme (Ulrich) et Becker (Felix), *Allgemeines Lexikon der Bildenden Künstler von der Antike bis zur Gegenwart,* Leipzig, E. A. Seemann, 1911-1950, 37 vol. de 1907 à 1950

BIOGRAPHIES, MEMOIRES, CORRESPONDANCES, XVIIIE-XIXE SIECLES

Agoult (Marie d'), *Mes souvenirs 1806-1833*, Paris, Calmann-Lévy, 1877.

Amaury-Duval, *L'atelier d'Ingres : souvenirs*, Paris, G. Charpentier, 1878.

Ancelot (Marguerite-Louise-Virginie) *Un Salon de Paris - 1824 à 1864*. Paris, E. Dentu, 1866

Bashkirtseff (Marie), *Journal (1873-1884),* Paris, Mazarine, 1980, rééd. en version intégrale, Genève, L'Âge d'homme, 1999, 3 vol.

Campan (Jeanne-Louise Henriette), *De l'éducation, suivi des Conseils aux jeunes filles, de quelques essais de morale, et d'un théâtre pour jeunes personnes*, Paris, Beaudoin Frères, 1823

Campan (Jeanne-Louise Henriette), *Journal anecdotique de Mme Campan ou Souvenirs recueillis dans ses entretiens, suivi d'une correspondance inédite de Mme Campan avec son fils*, ed. Maigne (Pierre), Paris et Londres, Colburn, 1825

Campan (Jeanne-Louise Henriette), *Mémoires sur la vie de Marie-Antoinette, reine de France et de Navarre*, Paris, Firmin-Didot Frères, fils et Cie, 1867 (rééd. Mercure de France, 1999)

Candeille (Julie), *Souvenirs de Brighton, de Londres et de Paris. Et quelques fragments de littérature légère,* Paris, Delaunay, 1818

Chennevières (Charles Philippe de), *Souvenirs d'un directeur des beaux-arts*, Paris, Aux bureaux de l'Artiste, 1883-1889

Courbet (Gustave), *Correspondance de Courbet*, ed. Chu (Petra Ten-Doesschate), Paris, Flammarion, 1996

Curzon (Henri de), *Alfred de Curzon, peintre 1820-1895, sa vie et son oeuvre, d'après ses souvenirs, ses lettres, ses contemporains, par son fils Henri de Curzon*, Paris, 1916

Delaborde (Hemri), *Ingres, sa vie, ses travaux, sa doctrine, d'après les notes manuscrites et les lettres du maître*, Paris, Plon, 1870

Delacroix (Eugène), *Journal 1822-1863*, Paris, Plon-Nourrit, 1893-1895

Delacroix (Eugène), *Eugène Delacroix, further correspondence 1817-1863,* ed. Johnson (Lee), Oxford, Clarendon Press, 1991

Delécluze (Etienne-Jean), *David, son école et son temps,* Paris, Macula, 1983 (1855)

Diderot (Denis), *Oeuvres Complètes*, Paris, Hermann, 1976

Flandrin (Hippolyte), *Lettres et pensées d'Hippolyte Flandrin,* Paris, H. Plon, 1865

Flandrin (Marthe) et Froidevaux-Flandrin (Madeleine) (éd.), *Les Frères Flandrin, trois jeunes peintres au XIXe siècle. Leur correspondance. Le journal inédit d'Hippolyte Flandrin en Italie*, Olonne sur Mer, 1984

Fontaine (Pierre-François-Léonard), *Journal (1799-1853),* Paris, ENSBA, 1987

Fort (Bernadette), *Les Salons des « Mémoires secrets », 1767-1787*, Paris, Ensba, 1999

Gérard (François, baron), *Correspondance de François Gérard, peintre d'histoire, avec les artistes et les personnages célèbres de son temps*, Paris, Ad. Laine, 1867.

Gigoux (Jean), *Causeries sur les artistes de mon temps*, Paris, Calmann-Lévy, 1885.

Goncourt (Edmond) et Goncourt (Jules), *Journal. Mémoires de la vie littéraire*, Charpentier et Cie, Paris, 1887

Gonse (Louis) et Guiffrey (Jules), « Louis David : lettres et documents divers (1748-1825) », *Nouvelles Archives de l'Art Français*, Première série, 1874-1875, pp. 373-434

Grote (Harriet) (ed.), *Memoir of the life of Ary Scheffer,* Londres, Murray, 1860

Lebrun (Jean-Baptiste Pierre), *Précis historique de la vie de la citoyenne Lebrun, peintre*, Paris, 1794

Lenoir (Alexandre), « Mémoires. David. Souvenirs historiques » *Journal de l'Institut historique,* 1835, III, 2e année, pp.1-13.

Lenoir (Alexandre), *David souvenirs historiques*, Institut historique, Paris, 1837

Marcille (Eudoxie), « Les dernières lettres de Prud'hon », *Gazette des beaux-arts,* 2e période, IX, 1874

Miette de Villars, *Mémoires de David : peintre et député à la convention*, Chez tous les libraires, Paris, 1850

Moitte (Adélaïde Marie-Anne), *Un ménage d'artistes sous le Premier Empire, journal inédit de Madame Moitte, 1805-1807*, Ed. Paul Cottin, Paris, Plon, 1932

Moreau-Nélaton (Etienne), *Millet raconté par lui-même*, Paris, H. Laurens, 1921, 3 vols

Moreau-Vauthier (C.), *Gérôme*, *peintre et sculpteur*, Paris, 1906

Nodier (Charles) *Correspondance de jeunesse,* vol. 2, Genève, Droz, 1995

Peyre (Roger), « Quelques lettres inédites de Louis David et de Mme David », *La chronique des arts et de la curiosité,* n°11, 1900

Roland (Marie-Jeanne), *Mémoires particuliers de Mme Rolland* [sic], Paris, Firmin Didot, 1847, (rééd. Paris, Mercure de France, 2004)

Sand (Georges), *Histoire de ma vie*, 8 vol., Paris, M. Lévy Frères, 1856

Vigée-Lebrun (Louise-Elisabeth), *Souvenirs,* Paris, H. Fournier, 1835-1837, 3 vol., rééd. Paris, Tallandier, 2009

Wille (Johann-Georg), *Mémoires et journal,* Paris, Renouard, 1857

III. Bibliographie

ARTISTES FEMMES – GENERALITES

[Coll.] *Les femmes peintres au XVIIIe,* catalogue de l'exposition, musée Goya, Castres, 1973

[Coll.] *La Femme artiste d'Elisabeth Vigée-Lebrun à Rosa Bonheur*, Catalogue d'exposition, Musée Despiau-Wlerick, Donjon Lacataye, Mont-de-Marsan, 1981

Bartolena (Simona), *Femmes artistes : de la Renaissance au XXIe siècle*, Paris, Gallimard, 2003

Beauvoir (Simone de), « Les femmes et la création » (1966), *in Les Écrits de Simone de Beauvoir,* édité par Claude Francis et Fernande Gontier, Paris, Gallimard, 1979, pp. 458-474.

Bonnet (Marie-Jo), « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe-XIXe siècles) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* vol.49, n°3, 2002, pp. 140-167.

Bonnet (Marie-Jo), *Les femmes dans l'art : qu'est ce que les femmes ont apporté à l'art ?*, Paris, La Martinière, 2004.

Bonnet (Marie-Jo), *Les femmes artistes dans les avant-gardes,* Paris, Odile Jacob, 2006

Borzello (Frances), *Femmes au miroir : une histoire de l'autoportrait féminin*, Paris, Thames and Hudson, 1998.

Callen (Anthea), *Women Artists of the Arts and Crafts Movement, 1870-1914*, New York, Pantheon Books, 1979.

Cameron (Vivian), *Women as Image and Image-makers in Paris during the French Revolution*, Ph.D thesis, Yale University, 1984.

Chadwick (Whitney), *Women, Art and Society*, London, Thames and Hudson, 1996.

Cossy (Valérie), « Femmes et création littéraire au XIXe siècle ou comment réconcilier des contraires » *in* Fidecaro (A.), Lachat (S.) (eds.) *Profession : créatrice, La place des femmes dans le champ artistique*. Antipodes, Lausanne, pp. 49-72, 2007

Doy (Gen), « Hidden from histories : women history painters in early nineteenth-century France », *in* R.Cardoso-Denis et C.Trodd (dir.), *Art and the Academy in the 19th Century,* Rutgers University Press, 2000, pp. 71-85.

Doy (Gen), « Women and the Bourgeois Revolution of 1789 : Artists, Mothers and Makers of (Art) History », *in Seeing and Consciousness. Women, Class and Representation*, Oxford and Washington, Berg Publishers, 1995, pp. 27-53.

Dumont (Fabienne), *Femmes, art et féminisme en France dans les années 1970*, Thèse de doctorat, dir. Laurence Bertrand-Dorléac, Université d'Amiens, 2004

Dumont (Fabienne) et Sofio (Séverine), « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art », *Cahiers du Genre*, n°43, 2007, pp. 17-43.

Dumont (Fabienne), « Les années 1968 des plasticiennes. Création de collectifs et ruptures dans les parcours individuels » *Clio,* n°29, 2009, pp. 141-151

Fine (Elsa Honig), *Women and Art : A History of Women Painters and Sculpters from the Renaissance to the 20th Century,* Westview Press, 1978

Frontisi-Ducroux (Françoise), « La 'fille de Dibutade' ou l'inventrice inventée », *Les Cahiers du Genre,* n°43, 2007, pp. 133-151

Garb (Tamar), *Sisters of the Brush. Women's artistic culture in late 19th-century France*, Yale University Press, New Haven and London, 1994.

Garb (Tamar), *Women Impressionnists*, London, Paidon, 1986.

Gaze (Delia) (ed.), *Dictionary of Women Artists*, 2 vols, London and Chicago, Fitzroy Dearborn Publishers, 1997

Gonnard (Catherine) et Lebovici (Elisabeth), *Femmes artistes, artistes femmes,* Paris, Hazan Eds, 2007.

Greer (Germaine), *The Obstacle Race: The Fortunes of Women Painters and their Works,* New York, St Martin's Press, 1979

Harris (Ann Sutherland) et Nochlin (Linda), *Women Artists: 1550-1950*, New York, Alfred A. Knopf, 1976, trad. fr. : *Femmes peintres 1550-1950*, Paris, Editions des Femmes, 1981

Harten (Elke), Harten (Hans-Christian), *Femmes, culture et Révolution*, textes choisis et présentés par, Paris, Editions des Femmes, 1989

Heller (Nancy G.), *Women Artists: An Illustrated History*, Abbeville Press, 1997, pp. 82-83

Hyde (Melissa), « Les femmes et les arts plastiques au temps de Marie-Antoinette », *in Anne Vallayer-Coster, peintre à la cour de Marie-Antoinette,* Musée des Beaux-Arts de Marseille, Somogy, 2003, pp. 75-93

Launay (Florence), *Les compositrices françaises de 1789 à 1914*, Thèse de doctorat de musicologie, Université de Rennes 2, soutenue en 2004

Lely (Sandrine), « Des femmes d'exception : l'exemple de l'Académie royale de peinture et de sculpture », *in* Naudier (Delphine) et Rollet (Brigitte) (dir.) *Genre et légitimité culturelle,* Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 21-36.

Lely (Sandrine), *« Le sceptre d'Apollon est tombé en quenouille ». Peintres femmes en France 1650-1791,* Thèse de doctorat en histoire de l'art, Université Paris IV Sorbonne, Mérot (Alain) (dir)), en cours.

Nochlin (Linda), *Femmes, art et pouvoir et autres essais (*trad. de *Women, Art, and Power and Other Essays,* 1989), Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993

Noël (Denise), Les *Femmes peintres au Salon. Paris, 1863-1889*, thèse de doctorat, Université de Paris 7-Denis Diderot, 1997

Noël (Denise), « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle »*, Clio,* n°19, 2004, pp. 85-103

Parker (Roszika), Pollock (Griselda), *Old Mistresses. Women, Art and Ideology*, London, Routledge & Kegan, 1981

Petersen (Karen), *Women Artists,* New York, Harper & Row, 1976

Planté (Christine), *La Petite sœur de Balzac. Essai sur la femme auteur,* Paris, Seuil, 1989

Pollock (Griselda), « Des canons et des guerres culturelles », *Les Cahiers du Genre*, n°43, 2007, p. 45-69

Pollock (Griselda), « Modernity and the Spaces of Femininity," *in Vision and Difference: Femininity, Feminism and the Histories of Art,* London, Routledge, 2003 (1e éd. 1988), pp. 78-127 ;

Sauer (Marina), *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts 1880-1923*. Paris, Éd. de l'ENSBA, 1990

Schmidt-Linsenhoff (Victoria), « Gleichheit für Künstlerinnen ? » *Sklavin oder Bürgerin ? Französische Revolution und Neue Weiblichkeit 1760-1830,* catalogue de l'exposition Historisches Museum Frankfurt am Main, 1989, p.114-132

Sheriff (Mary D.), *The Exceptional Woman. Élisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art,* University of Chicago Press, Chicago and London, 1996

Showalter (Elaine), *A Literature of Their Own: British Women Novelists from Bronte to Lessing,* Princeton, Princeton Univ. Press, 1998 (1977)

Sterckx (Marjan), « The Invisible "Sculpteuse": Sculptures by Women in the Nineteenth-century Urban Public Space — London, Paris, Brussels », *Nineteenth Century Art Worldwide,* vol. 7, n°2, Autumn 2008

Tourneaux (Maurice), « Une exposition rétrospective d'art féminin », *Gazette des Beaux-Arts*, XXXIX, Troisème période, premier semestre, 1908, pp. 290-300

Vachon (Marius), *La femme dans l'art : les protectrices des arts, les femmes artistes*, Paris 1893

Vergine Lea, *L'autre moitié de l'avant-garde 1910-1940*. Paris, Des Femmes, 1982 (1980)

Vidal (Mary), « The other atelier. Jacques-Louis David's female students », *in* Hyde (Melissa), Milam (Jennifer) (eds), *Women, Art and the Politics of Identity in XVIIIth Century France*, Ashgate, Aldershot, 2003, pp. 237-262

Waller (Susan), *Women artists in the modern era : a documentary history*, London, Scarecrow Press, 1991

Woolf (Virginia), *A Room's of One's Own*, London, Hogarth Press / New York, Harcourt Brace & Co., 1929

Yeldham (Charlotte), *Women Artists in nineteenth-century France and England,* PhD Thesis, Courtauld Institute of Art, New York and London, 1984

ARTISTES FEMMES ACTIVES ENTRE 1789 ET 1848 - ÉLEMENTS BIOGRAPHIQUES

[Coll.] *Elisabeth Vigée-Lebrun,* catalogue de l'exposition, Kimbell Art Museum, Fort Worth, TX, 1982

Ananoff (Alexandre), « Propos sur les peintures de Marguerite Gérard », *Gazette des Beaux-Arts,* 6e série, XCIV, 1979, pp. 211-218

Arbaud (Léon), « Mademoiselle Godefroid », *Gazette des Beaux-Arts*, I, deuxième série, 1869, pp. 38-52 et 512-522

Ashton (Dora), *Rosa Bonheur: A Life and a Legend,* New York, A Studio Book/The Viking Press, 1981

Auricchio (Laura), *Portraits of impropriety : Labille-Guiard and the careers of professional women artists in late eighteenth-century Paris,* PhD. Diss. Graduate School of Arts and Sciences, Columbia University, 2000

Baillio (Joseph), « Le dossier d'une œuvre d'actualité politique *Marie Antoinette et ses enfants* par Mme Vigée-Lebrun », *L'œil,* n°308, mars 1981, pp. 34-41 et 74-75 ; n°310, mai 1981, pp. 52-61 et 90-91

Baillio (Joseph), « Quelques peintures réattribuées à Mme Vigée-Lebrun », *Gazette des Beaux-Arts,* 6e série, XCIX, 1982, pp. 13-26

Baillio (Joseph), « Propos sur un dessin de Mme Vigée-Lebrun », *L'œil,* n°335-336, juin-juillet 1983, pp. 30-35

Baillio (Joseph), « Une artiste méconnue : Rose Adélaïde Ducreux », *L'œil*, n°399, octobre 1988, pp. 20-27

Baillio (Joseph), « Mme Vigée-Lebrun », *Gazette des Beaux-Arts,* n°127, avril 1996, pp. 125-164

Ballot (Marie-Juliette), *Une Elève de David. La Comtesse Benoist, L'Émilie de Demoustier, 1768-1826*, Paris, Plon, 1914

Bazin (Germain), « Greuze, Prudhon et Constance Mayer », *L'amour de l'art*, 21, octobre 1931, pp. 407-12

Blumenfeld (Carole) et Los Llanos (José de), *Marguerite Gérard. Artiste en 1789 dans l'atelier de Fragonard* (catalogue de l'exposition du musée Cognacq-Jay), Paris, Éditions Paris-Musées, 2009

Boime (Albert), « The Case of Rosa Bonheur : why should a woman want to be more like a man ? », *Art History,* IV, 1981, pp.384-409

Bona (Dominique), *Berthe Morisot,* Paris, Grasset, 2000

Bonnet (Marie-Jo), « La révolution d'Adélaïde Labille-Guiard et Elisabeth Vigée-Lebrun, ou deux femmes en quête d'un espace dans la société », *in* Brive (Marie-France), *Les femmes et la Révolution française,* Toulouse, Les Presses Universitaires de Toulouse Le Mirail, 1991, pp. 337-44

Boulinier (Georges), « Notes biographiques sur le peintre Isabelle Pinson (1769-1855) », *Dix-huitième siècle*, 36, 2004, pp. 249-254

Bruel (François-Louis), « Girodet et les dames Robert », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français,* 1e fascicule, 1912, pp. 76-93

Bruun Neergaard (Tönnes Chistian), « Sur un ouvrage de Mlle Julie Charpentier, artiste », *Le petit Magasin des Dames*, V, 1807, pp. 147-154

Cameron (Vivian), « Portrait of a Musician by Pauline Auzou », *The Currier Gallery of Art Bulletin*, n° 2, 1974, pp. 1-17.

Clément-Hémery (Albertine), *Souvenirs de 1793 et 1794,* Cambrai, 1832.

Clouzot (Henri), « Note rectificative sur Geneviève Brossard de Beaulieu », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1910, p. 25

Cournault (Charles), « Étienne-Maurice Falconet et Marie-Anne Collot », *Gazette des Beaux-Arts*, t.II , 1869, pp.117-144.

Creusen (Alexia), « Corr, Fanny (1807–1883), épouse Geefs », *in* Gubin (Eliane), Jacques (Catherine), Piette (Valérie) et Puissant (Jean) (eds), *Dictionnaire des femmes belges: XIXe et XXe siècles.* Bruxelles: Éditions Racine, 2006

Delas (Raphaële), « La sculpture religieuse néo-gothique des frères Aimé et Louis Duthoit entre 1840 et 1870, en Picardie », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, n° 12, La sculpture en ses murs, 2e semestre 2006 (sur Florence Duthoit)

Dellac (Christiane), *Marie-Anne Collot : Une sculptrice française à la cour de Catherine II, 1748-1821*, Paris, L'Harmattan, 2005

Denton (Margaret), « A Woman's Place: The gendering of genre in post-revolutionary French Painting », *Art History*, 21, 1998, pp. 219-246 (sur Angélique Mongez)

Digne (Danielle), *Rosa Bonheur ou l'insolence : l'histoire d'une vie*, Paris, Denoël-Gonthier, 1980

Dion-Tenenbaum (Anne), *Marie d'Orléans, 1813-1839 : princesse et artiste romantique*, Paris, Musée du Louvre Editions, 2008.

Doin (Jeanne), « Constance Mayer » *Revue d'art ancien et moderne,* vol. 29, janv. 1911, pp.49-60 et février 1911, pp. 139-50

Doin (Jeanne), « Marguerite Gérard (1761-1837) », *Gazette des Beaux-Arts*, CIX, 1912, pp. 429-452

Doria (Arnauld, comte), *Une émule d'Adélaïde-Labille Guiard : Gabrielle Capet, portraitiste*, Paris, Les Beaux-Arts, Edition d'Etudes et de Documents, 1934

Draper (James David), « Thirty Famous People: Drawings by Sergent-Marceau and Bosio, Milan, 1815-1818 », *Metropolitan Museum Journal*, Vol. 13, 1978 (1978), pp. 113-130 (sur Emira Marceau)

Ducker (Sophie C.), Knip, « Antoinette Pauline Jacqueline Rifer de Courcelles », *in* Kerr (J.) (ed.), *Heritage: The National Women's Art Book,* Melbourne, G + B Arts International Limited, 1995, pp. 163, 384

Easterday (Anastasia), « 'Labeur, Honneur, Douleur': Sculptors Julie Charpentier, Felicie de Fauveau, and Marie d'Orleans » *Woman's Art Journal*, Vol. 18, No. 2 (Autumn, 1997 - Winter, 1998), pp. 11-16

Fine (Amy M.), « Césarine Davin-Mirvault : Portrait of Bruni and other works by a student of David », *Women's Art Journal*, vol. 4, n°1, Spring/Summer 1983, pp. 15-20

Foucart (Jacques), « Anne Vallayer-Coster » *in French Painting 1774-1830. The Age of Revolution, New York,* exposition Metropolitan Museum of New York, 1975, p. 639

Foucart-Borville (Jacques), « Les frères Aimé et Louis Duthoit sculpteurs décorateurs à Amiens », *Bulletin de l'Association des Amis des Musées d'Amiens*, Musée d'Amiens, 1985, n°4, pp. 10-17

Gallet (Michel), « La maison de Mme Vigée-Lebrun rue du Gros-Chenêt », *GBA,* 6e période, vol. LVI, novembre 1960, pp. 275-284.

Galy (Bérengère), *De la citoyenne Janinet à madame Giacomelli. Portrait, trait pour trait, d'une artiste sous le Consulat et l'Empire*, Infolio, Gollion (à paraître en 2010)

Gardner (Elizabeth E), « David's portrait of Mme de Richemont and her daughter », *Metropolitan Museum of Art Bulletin,* November1953, pp. 57-59

Gaehtgens (Thomas W.), «Eine gemalte Künstlergenealogie. Zu Marie-Gabrielle Capets Atelierszene in der Münchener Neuen Pinakothek». *Niederdeutsche Beiträge zur Kunstgeschichte*, 38, 1999, pp. 209-19

Geiger (Monique), « La famille Magnin d'après ses portraits », *Mémoires de l'Académie de Dijon*, CXXIII, 1979, pp. 431-446 (sur Sophie Rude)

Geiger (Monique), « Quelques femmes peintres de Dijon au XIXème siècle », *Mémoires de l'Académie des Sciences, arts et belles-lettres de Dijon*, 1983-1984 (1985), pp. 213-229

Geiger (Monique), *Sophie Rude, peintre et femme de sculpteur. Une vie d'artiste au XIXe siècle : Dijon-Bruxelles-Paris*, Dijon, Société des amis du Musée de Dijon, 2005.

Genaille (Jeanne), « Caroline Baudry de Balzac, peintre de fleurs » *Archives de l'art français,* XXV, 1978, pp. 292-95

Girodie (André), « Biographical notes on Aimée Duvivier », *Burlington Magazine*, XXIV, n°132, October 1913 – March 1914, pp. 306-309

Gueullette (Charles), « Mademoiselle Constance Mayer et Prud'hon », *Gazette des beaux-arts,* XIX, 1879, pp. 479-490 et XX, 1879, pp. 337-357 et 525-538

Guffey (Elisabeth E.), « Pierre-Paul Prud'hon, Constance Mayer and *The Dream of Happiness* », *Master Drawings,* 34, n°4, Déc. 1996, pp. 390-99

Guffey (Elisabeth E), *Drawing an elusive line : the art of Pierre-Paul Prud'hon,* Newark & London, University of Delaware Press, 2001 (sur Constance Mayer)

Guiffrey (Jules), « Réception de Mmes Vigée-Lebrun et Guiard à l'Académie de Peinture (31 mai 1783) », *Nouvelles Archives de l'Art français*, VI, 3e série, 1890, pp. 181-84

Hamy (Ernest-Théodore), « Julie Charpentier, sculpteur et préparateur de zoologie (1770-1845) », *Bulletin du Muséum d'Histoire naturelle*, V, n°7, 28 novembre 1899, pp. 329-334

Hautecoeur (Louis), « Quelques dessins de Madame Haudebourg-Lescot au Musée du Louvre », *Beaux-Arts, revue d'information artistique*, décembre 1925, pp. 324-325

Hautecoeur (Louis), *Mme Vigée-Lebrun,* Paris, 1914

Helm (WilliamHenry), *Vigée-Lebrun 1755-1842 : her life, works and friendships*, London, 1915

Hoffmann (Roald), « Mme Lavoisier » *American Scientist*, vol.90, n°1, janv-fév 2002, pp. 22-24

Hood (Susan), « Re-Reading Constance Mayer's 'Full-length Portrait of a Father and His Daughter' (1801) » *Southeast College Art Conference Review,* vol. 12, n°2, 1992, pp. 81-86

Jeannerat (Carlo), « L'auteur du portrait de Vestris II, Adèle de Romance, et son mari, le miniaturiste François-Antoine Romany », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1923, premier fascicule, pp. 52-63

Jouin (Henry), *Mademoiselle Marie-Geneviève Bouliard, peintre de portraits (1772-1819)*, Paris, Aux Bureaux de *l'Artiste*, 1891

Jouin (Henry), « Brienne, Drolling, Niquevert, Trezel, Destouches, Mme Jaquotot, peintres », *Nouvelles archives de l'Art français,* VI, 3e série, 1890, pp. 281-88

Kagan (Andrew), « A Fogg 'David' reattributed to Mme Adélaïde Labille-Guiard », *Fogg Art Museum Acquisitions 1969-1970,* Harvard, 1971, pp. 31-40

Klumpke (Anna), *Rosa Bonheur, sa vie, son œuvre*, Paris, Flammarion, 1908, rééd. en anglais : Klumpke (Anna) et Van Slyke (Gretchen) (ed.), *Rosa Bonheur, The Artist's (Auto)biography*, Arbor (Ann), University of Michigan Press, 1998

Lajoix (Anne), « Peinture et porcelaine, substituer à la toile une plaque en porcelaine », *La revue de la céramique et du verre,* n°21, mars 1985, pp. 9-13

Lajoix (Anne), « Marie-Victoire Jaquotot (1772-1855) et ses portraits pour la tabatière de Louis XVIII », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français,* 1990, pp. 153-172

Lajoix (Anne), « Tableaux précieux en porcelaine », *L'Estampille – L'Objet d'Art,* mai 1991, pp. 109-123

Lajoix (Anne), *Marie-Victoire Jaquotot, 1772-1855 : peintre sur porcelaine*, Troyes, Le Trait d'Union, 2006

Lambertson (John Paul), « Lizinka de Mirbel and French Romanticism », *Woman's Art Journal,* vol. 18, n°2, Fall 1997-Winter 1998, pp. 17-21

Lapauze (Henri), *Le Roman d'amour de M. Ingres*, Paris, P. Laffitte, 1910 (sur Julie Forestier)

Laruelle (René), « Mme de Courcelles (Mme Knip) », *Le Bulletin des Beaux-Arts*, III, 1885-1886, pp. 97-107

Lebreton (Joachim), *Nécrologie. Notice sur Mme Vincent née Labille, peintre*, Paris, Imprimerie de Chaignieau aîné, an XI, 1801

Legré-Zaidline (Françoise), *Emois romantiques à La Rochelle ou Les passions de Louise la portraitiste et de Sander le marin,* Le Croît vif, Paris, 2006 (sur Louise Rang)

Levitine (George), « Marguerite Gérard and her stylistic significance », *The Baltimore Museum of Art Annual,* III, 1968, pp. 21-31

Louzier-Gentaz (Valérie), « François-Joseph Talma et Amélie Munier-Romilly : une amitié d'artistes entre Genève et Paris (1812-1826) », *Les Cahiers d'histoire de l'art,* n°5, 2007, p.86

Marmottan (Paul), « Sur Mme Louise Krugler et François Soiron, peintres en émail », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1915-1917 pp. 97-107

McColl (D. S.) « Jacques Louis David and the Ducreux Family » *The Burlington Magazine,* juin 1938, pp. 263-270

Moissy (Pierre), « A pupil of Greuze : Geneviève Brossard de Beaulieu », *Gazette des Beaux-Arts,* XXXII, sixième période, 1947, pp. 177-184

Montrosier (Eugène), *Les artistes modernes, Laure de Chatillon*, n°17, Paris, Goupil, s.d. (1882 ?)

Monval (Georges Mondain), *Les collections de la Comédie française, catalogue historique et raisonné*, Paris, 1897 (nombreuses œuvres de Adèle Romany de Romance)

Morin (Marie-Renée) (éd.*), «* Une artiste en Italie. Correspondance de Stéphanie de Virieu et Aymon de Virieu (1823-1824) », *Cahier d'études sur les correspondances du XIXe*, n°3, Clermont-Ferrand, 1993

Naef (Hans), « Eighteen Portrait Drawings by Ingres », *Master Drawings*, IV, n°3, 1966, pp. 262-264, 281 ; n°7, pl. 6.

Naef (Hans), « Ingres et les demoiselles Harvey », *Bulletin du Musée Ingres*, n°22, décembre 1967, pp. 7-9

Naef (Hans), « Ingres à Mme Jaquotot : deux lettres inédites », *Bulletin du Musée Ingres,* 25, juillet 1969, pp. 21-22

Naef (Hans), « Henrietta Harvey and Elizabeth Norton : Two English Artists », *The Burlington Magazine*, February 1971, pp. 79-89

Nikolenko (Lada), « The Russian portraits of Mme Vigée-Lebrun », *Gazette des Beaux-Arts*, 6e série, LXX, 1967, pp. 91-120

Nolhac (Pierre de), *Mme Vigée-Lebrun, peintre de la reine Marie-Antoinette*, Paris, 1908, éd. révisée 1912

Oppenheimer (Margaret A.), *Women artists in Paris 1789–1814*, PhD diss., New York, New York University, 1996 (la 2e partie de la thèse est un dictionnaire biographique des artistes identifiées par l'auteur)

Oppenheimer (Margaret A.), « Three Newly Identified Paintings by Marie-Guillemine Benoist », *Metropolitan Museum Journal*, 31, 1996, p.143-50

Oppenheimer (Margaret A.), « Nisa Villers, née Lemoine (1774-1821) », *Gazette des Beaux-Arts*, 127, 1527 (April 1996), p.167-80

Oppenheimer (Margaret A.), « 'The Charming Spectacle of a Cadaver' : Anatomical and Life Study by Women Artists in Paris, 1775-1815 », *Nineteenth-Century Art Worldwide,* vol. 6, n°1, Spring 2007, art. en ligne sur 19th Century Art Worldwide, http://www.19thc-artworldwide.org/spring_07/articles/oppe.shtml

Parfait (Noël), « Sergent (Antoine-Francois) et Marie-Jeanne-Louise-Françoise-Suzanne Marceau-Desgraviers son épouse; en premières noces, femme Champion de Cernel », *Le Bulletin des Beaux-Arts* II, 1884-85, pp. 71-162

Passez (Anne-Marie), *Adelaïde Labille-Guiard Biographie et catalogue raisonné de son œuvre,* Paris, Arts & Métiers Graphiques, 1973

Pillet (Charles), *Mme Vigée-Lebrun*, Paris, 1890

Pilon (Edmond), *Constance Mayer (1775-1821)*, Paris, André Delpeuch, Editeur, 1927
Pinault-Sorensen (Madeleine), « Madame Lavoisier, dessinatrice et peintre » *La Revue du Musée des Arts et Métiers*, n°6, mars 1994, pp. 23-25
Pinault-Sorensen (Madeleine), « Les planches du *Spectacle de la Nature* » *in* Gevrey (Françoise), Boch (Julie), Haquette (Jean-Louis) (dir.) *Écrire la nature au XVIIIe siècle: autour de l'abbé Pluche*, Presses Paris Sorbonne, 2006, pp. 141-163
Portalis (Roger), « Adélaïde Labille-Guiard » *Gazette des Beaux-Arts,* 3e série, XXVI, 1901, pp. 353-67, pp. 477-94 ; XXVII, 1902, pp. 100-18, pp. 325-47
Pougetoux (Alain) « Un autoportrait d'Henriette Lorimier », *Bulletin des Musées de Dijon,* n°1, 1995, pp. 47-51
Pougetoux (Alain), « Peinture 'troubadour', histoire et littérature : autour de deux tableaux des collections de l'impératrice Joséphine », *La Revue du Louvre et des Musées de France*, 44, n°2, avril 1994, pp. 51-60
Radisich (Paula), « Qui peut définir les femmes? *Vigée-Lebrun's* Portraits of an Artist », *Eighteenth-Century Studies*, n°25, Summer 1992, pp. 441–468
René-Jean, « Madame Victoire Jaquotot, peintre sur porcelaines », *Archives de l'art français,* nouvelle série, t.VII, 1913, pp. 509-517.
Rice (Danielle), « Vigée-Lebrun vs Labille-Guiard : a rivalry in context », *Proceedings of the XI Annual Meeting of the Western Society for French History*, 1983, pp. 130-138
Rigaud (Jean-Jaques), *Renseignements sur les beaux-arts à Genève,* Genève, Imprimerie Jules-Guillaume Fick, 1876 (sur Henriette Rath)
Roland-Michel (Marianne), « A propos d'un tableau retrouvé d'Anne Vallayer-Coster », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français,* 1965
Roland-Michel (Marianne), *Anne Vallayer-Coster,* Paris, Comptoir international du livre, 1970
Rosenberg (Pierre), Bailey (Colin B.), « Not Greuze, but Bernard d'Agesci », *The Burlington Magazine*, Vol. 143, n°1177, April 2001, pp. 204-211 (sur Mme Dagesci)
Roth (Michel), « Le peintre Aimée Duvivier », *in* La Rochelle, Musée d'Orbigny et Musée des Beaux-Arts, *La Rochelle au XVIIIe siècle*, La Rochelle, 1967
Rückert (Rainer), « Marie-Victoire Jaquotot » *Weltkunst*, 55, n°15, août 1985, pp. 2103-2109 et n°17, sept 1985, pp. 2352-2358
Ruelland (Jacques G.), « Marie-Anne Pierrette Paulze-Lavoisier, comtesse de Rumford (1758-1836) : lumière surgie de l'ombre » *Dix-huitième siècle,* 36, 2004, pp. 99-112
Ryszkiewicz (Andrzej), « Les portraits polonais de Mme Vigée-Lebrun », *Bulletin du Musée national de Varsovie*, XX, 1979, pp. 16-42
Sainte-Beuve (Mlle), « A propos de l'émigration de Mme Vigée-Lebrun » *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français,* 1934, 1e fascicule, pp. 181-185
Schaefer (Jean Owens), « The souvenirs of Elisabeth Vigée-Lebrun : the self-imaging of the artist and the woman », *International Journal of Women's Studies*, IV, 1981, pp. 35-49
Scoutetten (Dr.), *Notice sur Madame Sturel, née Marie-Octavie Paigné,* Metz, Imp. S. Lamort, 1854
Stanton (Theodore), *Reminiscences of Rosa Bonheur*, London, Andrew Melrose, 1910
Sterling (Charles), « A fine 'David' reattributed », *Metropolitan Museum of Art Bulletin,* IX, 1951, pp. 121-132
Stryienski (Casimir), « Un mémoire inédit de Vincent de Montpetit », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art français,* 1910
Trapp (Frank Anderson), « A Mistress and a Master : Mme Cavé and Delacroix », *Art Journal,* 27-1, 1967, pp.40-60
Tripier-Lefranc (J.T.L.E.), *Notice sur la vie et les ouvrages de Mme Lebrun*, Paris, 1828
Valagrègue (Antony), « Les femmes artistes du XIXe siècle, Madame Haudebourt-Lescot », *Les Lettres et les Arts*, 1887, I, pp. 102-109
Valabrègue (Anthony), « Étienne-Maurice Falconet. Lettre à sa belle-fille Marie-Anne Collot (1779), *Nouvelles archives de l'art français,* t. IX, 1895, pp. 18-23

Van Slyke (Gretchen), « L'auto/biographie de Rosa Bonheur : un testament matrimonial », *Romantisme,* vol.24, n°85, 1994 pp.37-45
Wells-Robertson (Sally), « Marguerite Gérard et les Fragonard », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1977, pp. 179-189
Weston (Helen) « The case for Constance Mayer », *The Oxford Art Journal*, 3, n°1, 1980, pp.14-19
Wildenstein (George), « Un tableau attribué à David et rendu à Mme Davin-Mirvault : 'Le portrait du violoniste Bruni' (Collection Frick) », *Gazette des Beaux-Arts*, LIX, sixième période, n°1117, février 1962, pp. 93-98

MONDE DE L'ART, CRITIQUE ET ARTISTES (XVIIIE-XIXE SIECLES)

[Coll.] *De David à Delacroix*, catalogue de l'exposition au Grand Palais, 1974-75
[Coll.] *French Painting 1774-1830 : the age of revolution*, cata expo Grand Palais, 1974
[Coll.] *Trésors des Musées du nord de la France : la peinture française 1770-1830,* catalogue de l'exposition, Arras, Musée d'Arras, 1975
[Coll.] *Consulat-Empire-Restauration : Art in early 19th century France,* Catalogue de l'exposition, Londres, 1981
[Coll.] *Fragonard,* catalogue de l'exposition, Grand Palais, 1987
[Coll.] *Les peintres de la famille de Jean-Honoré Fragonard,* catalogue de l'exposition, Grasse, 1988
[Coll.] *La révolution française et l'Europe 1789-1799,* catalogue de l'exposition, Grand Palais, 1989
[Coll.] *Les femmes au temps de la Révolution française,* catalogue de l'exposition, Bruxelles, 1989
[Coll.], *Léon Cogniet (1794-1880),* catalogue d'exposition, Orléans, Ed. du musée des beaux-arts d'Orléans, 1990
[Coll.] *Les années romantiques, la peinture française de 1815 à 1850*, catalogue de l'exposition, Nantes, RMN, 1995
[Coll.] *L'impératrice Joséphine et les sciences naturelles*, catalogue d'exposition, Paris, RMN, 1997
[Coll.] *Delaroche, un peintre dans l'histoire,* catalogue d'exposition, Nantes, musée des beaux-arts, 1999
[Coll.] *Jean-Jacques Bachelier, 1724-1806. Peintre du Roi et de Madame de Pompadour,* catalogue d'exposition, Somogy- musée Lambinet de Versailles, 1999
[Coll.] *Les peintres du roi, 1648-1793*, catalogue d'exposition, musée des beaux-arts de Tours et musée des Augustins à Toulouse, RMN, 2000.
[Coll.] *Au temps des Merveilleuses. La société parisienne sous le Directoire et le Consulat*, catalogue de l'exposition au musée Carnavalet, 2005.
[Coll.] *Gustave Courbet,* Paris, RMN, 2007
[Coll.] *Honoré Daumier (1808-1879),* Paris, BNF, 2008),
[Coll.] *Juliette Récamier, muse et mécène,* Paris, Hazan, 2009
Allard (Sébastien) (dir.), *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique*, Zurich, Peter Lang, 2005
Allard (Sébastien) (dir.), *Portraits publics, portraits privés, 1771-1830*, Paris, RMN, 2005
Allard (Sébastien) et Chaudonneret (Marie-Claude), *Ingres. La Réforme des principes : 1806-1834,* Paris, Fage, 2006.
Allemand-Cosneau (Claude), « Le Salon à Paris de 1815 à 1850 » *in Les années romantiques,* Catalogue de l'exposition, Nantes, RMN, 1995, pp.106-129.
Angrand (Pierre), *Le comte de Forbin et le Louvre en 1819*, Paris, Bibliothèque des arts, 1972
Antal (Frederick), *Classicism and Romanticism, with Other Studies in Art History*, London, Routledge and Kegan Paul, 1966.
Aulanier (Christiane), *Histoire du Palais et du Musée du Louvre* (10 vol.), Paris, Editions des Musées nationaux, 1948-1958.

Auricchio (Laura), « Pahin de la Blancherie's Commercial Cabinet of Curiosity (1779-1787) », *Eighteenth-Century Studies,* vol.36, n°1, 2002, pp. 47-61.
Auricchio (Laura), « The Laws of Bienséance and the Gendering of Emulation in Eighteenth-Century French Art Education » *Eighteenth Century Studies,* vol.36, n°2, Winter 2003, pp. 231-240.
Bakhuÿs (Diederik) et Collange (Adeline), catalogue de l'exposition, *Moïse Jacobber, Œuvres provenant du don de Cornelia Marjolin Scheffer, 1897 Cabinet des dessins, Cahiers N° 9*, Rouen, musée des Beaux-arts, 2007
Bailey (Colin B.), *Patriotic Taste: Collecting Modern Art in Pre-Revolutionary Paris,* New Haven et Londres, Yale University Press, 2002.
Balze (Raymond), *Ingres, son école, son enseignement du dessin,* Paris, 1880
Barker (Emma), « Painting and Reform in 18th century France : Greuze's L'Accordée de village », *Oxford Art Journal,* vol.20, n°2, 1997, pp.42-52.
Barrell (John), « Painter and Public Life in 18th century Paris by Thomas Crow », *Oxford Art Journal,* vol.9, n°1, 1986, pp.67-70
Baschet (Robert), *Delécluze : témoin de son temps 1781-1863*, Paris, Boivin et Cie, 1942.
Beard (Dorothea K.), « Emile-Jean-Horace Vernet », *Grove Art Online*, Oxford University Press, 2007, art. en ligne sur Grove Art, http://www.groveart.com/
Becq (Annie), « Expositions, peintres et critiques : vers l'image moderne de l'artiste », *Dix-huitième siècle,* n°14, 1982, pp. 131-149.
Becq (Annie), « Artistes et marché » *in* Bonnet (Jean-Claude), *La Carmagnole des Muses : l'homme de lettres et l'artiste dans la Révolution*, Paris, Armand Colin, 1989, pp.81-95.
Bellenger (Sylvain), (dir.), *Anne-Louis Girodet (1767-1824),* Paris, RMN-Gallimard, 2005
Benoît (François), *L'Art français sous la Révolution et l'Empire*, Paris, 1897 (reprint, Genève, Slatkine, 1975)
Blachon (Rémi), *La gravure sur bois au XIXe siècle,* Paris, Ed. de l'Amateur, 2001
Blanc (Charles), *Histoire des peintres de toutes les écoles. Ecole française,* Paris, 1865
Blanc (Charles), *Une famille d'artistes. Les trois Vernet : Joseph, Carle, Horace*, Paris, H. Laurens, 1907
Boime (Albert), « Le Musée des Copies », *Gazette des Beaux-arts,* n°64, 1964, pp. 237-247
Boime (Albert), « Les hommes d'affaires et les arts en France au XIXe siècle », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 28, 1979, pp. 57-75.
Boime (Albert), *Thomas Couture and the Eclectic Vision*, New Haven and London, Yale University Press, 1980
Boime (Albert), « The Prix de Rome: Images of Authority and Threshold of Official Success », *Art Journal*, Vol. 44, n°3, Autumn, 1984, pp. 281-289
Boime (Albert), *The Academy and French Painting in the 19th century*, New Haven and London, Yale Univ. Press, 1986 (1e éd. 1971).
Boime (Albert), *Art in age of Revolution,* Chicago University Press, 1987
Boime (Albert), *Art in an Age of Counterrevolution 1815-1848,* Chicago, Univ. Of Chicago Press, 2004
Boissard (Fernand), « Les ateliers d'élèves en peinture », *La Liberté. Journal des arts*, n°1, 1832, pp. 104-108
Bonfait (Olivier), « Les collections des parlementaires parisiens du XVIIIe siècle », *Revue de l'Art*, 1986, n°73, pp. 28-42.
Bonnet (Alain), *L'Enseignement des arts au XIXe siècle. La Réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique,* Rennes, PUR, 2006.
Bonnet (Jean-Claude) (dir.), *La Carmagnole des Muses. L'homme de lettres et l'artiste dans la révolution*, Paris, Armand Colin, 1989.
Bonnet (Jean-Claude) (dir.), *L'Empire des Muses : Napoléon, les arts et les lettres*, Paris, Belin, 2004.
Bordes (Philippe), « Les arts après la Terreur » , *Revue du Louvre*, n°3, 1979, pp. 203-212

Bordes (Philippe), *Le Serment du Jeu de Paume de Jacques Louis David*, Réunion des musées nationaux, Paris, 1983

Bordes (Philippe), Michel (Régis) (dir.), *Aux Armes et aux Arts ! Les arts de la Révolution 1789-1799,* Adam Biro, 1988

Bouchot (Henri), *La miniature française 1750-1825*, Paris, Goupil et Cie, 1907

Bourdin (Philippe), « Un public d'amateurs dans la France moderne ? » *in* Jam (Jean-Louis) (dir.), *Les Divertissements utiles. Des amateurs au XVIIIe siècle,* Clermont-Ferrand, Presses de l'Université Blaise Pascal, 2000, pp. 87-108

Bordes (Philippe), *David, Empire to Exile*, New Haven, Yale University press, 2007.

Bresc-Bautier (Geneviève), *Le Louvre, une histoire de palais,* Paris, Somogy, 2008.

Brem (Anne-Marie de), *Louis Hersent*, catalogue d'exposition, Paris, Musée de la vie romantique, 1993

Brookner (Anita), *Jacques-Louis David*, Paris, Armand Colin, 1990.

Bryson (Norman), *Tradition and Desire: From David to Delacroix*, New York, Cambridge University Press, 1984.

Buijsen (E.), « Gerard et Cornelis Van Spaendonck. Deux peintres brabançons à Paris », *Septentrion. Revue de culture néerlandaise,* n°2, 1989, pp.78-79

Camus (Fabienne), « The Abbé Le Brun and his 'Almanach des Artistes' », *The Burlington Magazine,* vol.135, n°1087, 1993, pp. 692-693.

Chaouche (Sabine), « L'économie du luxe. L'intendance des Menus-Plaisirs du Roi par Papillon de la Ferté (1756-1780) », *Dix-huitième Siècle,* vol. 40, n°1, 2008, pp. 395-412.

Chappey (Frédéric), « L'esquisse à l'École des Beaux-Arts : la création des concours de composition en 1816 », *Revue de l'Art*, 1994, n°104, pp. 9-14

Chappey (Frédéric), « Les professeurs de l'École des Beaux-Arts (1794-1973) », *Romantisme. Revue du dix-neuvième siècle*, 1996, n° 93, p. 95-101

Châtelus (Jean), *Peindre à Paris au XVIIIe siècle,* Paris, Jaqueline Chambon, 1991.

Chaudonneret (Marie-Claude), *Fleury Richard et Pierre Révoil. La peinture troubadour*, Paris, Arthena, 1980.

Chaudonneret (Marie-Claude) et McWilliam (Neil), « 1848 : La République des Arts », *Oxford Art Journal*, vol. 10, n°1, Art and the French State, 1987, pp. 59-70.

Chaudonneret (Marie-Claude), « La peinture en France de 1830 à 1848. Chronique bibliographique et critique », *Revue de l'Art,* n°91, 1991, pp. 71-80.

Chaudonneret (Marie-Claude) et Le Men (Ségolène), « Introduction », *Romantisme,* vol. 26, n°93 « Arts et institutions », 1996, pp. 3-6.

Chaudonneret (Marie-Claude), *L'Etat et les artistes De la restauration à la monarchie de Juillet (1815-1833),* Paris, Flammarion, 1999.

Chaudonneret (Marie-Claude), « Le 'romantisme' au Salon. Définition par la critique contemporaine (1822-1827) », *in* Allard (Sébastien) (dir.), *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique*, Zurich, Peter Lang, 2005, pp. 131-151.

Chaudonneret (Marie-Claude), « Collectionner l'art contemporain (1820-1840). L'exemple des banquiers », *in* Preti-Hamard (Monica) et Sénéchal (Philippe) (dir.), *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, PUR/INHA, 2005, pp. 273-282.

Chaudonneret (Marie-Claude), *Adolphe Thiers, critique d'art*, Paris, Champion, 2005

Chaudonneret (Marie-Claude), « La politique artistique de la Restauration », Mollier (Jean-Yves), Reid (Martine), Yon (Jean-Claude) dir., *Repenser la Restauration*, Paris, Nouveau Monde Éditions, 2005, p. 145-150

Chaudonneret (Marie-Claude), « De la peinture d'histoire à l'illustration, le 'genre anecdotique' », Mironneau (Paul) dir., catalogue de l'exposition *Eugène Devéria. 1805-1865*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2006, p. 103-108.

Chaudonneret (Marie-Claude), « Le Salon pendant la première moitié du XIXe siècle. Musée d'art vivant ou marché de l'art ? », art. en ligne sur HAL-SHS, http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00176804, 4 octobre 2007

Chaudonneret (Marie-Claude), « Le Portrait et la hiérarchie académique après 1815 », art. en ligne sur HAL-SHS, http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00260123, 2 mars 2008

Chaudonneret (Marie-Claude), « Regain d'intérêt pour les socialistes 'utopistes' du XIXe siècle », art. en ligne sur HAL-SHS, http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00321176, 12 septembre 2008

Chu (Petra Ten-Doesschate) et Weissberg (Gabriel P.) (éd.), *The Popularization of Images. Visual Culture Under the July Monarchy*, Princeton, Princeton University Press, 1994.

Clark (Timothy J.), *Le bourgeois absolu. Les artistes et la politique en France de 1848 à 1851*, Villeurbanne, Art Editions, 1992 (1e éd. 1973).

Clément (Charles), *Prud'hon, sa vie, ses œuvres et sa correspondance,* Paris, 1872

Clouzot (Henri), *La miniature sur émail en France,* Paris, Editions Albert Morancé, 1928

Coekelsberghs (Denis) et Loze (Philippe), *1770-1830 : autour du néoclassicisme en Belgique,* Bruxelles, Ed. Crédit Communal, 1985

Coupin de la Couperie (Pierre-Alexandre), *Essai sur Jacques-Louis David : Peintre d'histoire, Ancien membre de l'Institut, Officier de la Légion-d'Honneur*, Renouard, Paris, 1826

Courajod (Louis), *Histoire de l'École des Beaux-Arts au XVIIIe siècle,* Paris, Librairie des Arts et Métiers Ed., 1994 (1874).

Crow (Thomas), « The Abandoned Hero : The Decline of State Authority in the Direction of French Painting as seen in the Career of One Exemplary Theme, 1777-1789 », *in* Bermingham (Ann) and Brewer (John) (eds.), *The Consumption of Culture 1600-1800,* Routledge, 1997, pp. 89-102.

Crow (Thomas), « La critique des Lumières dans l'art du XVIIIe siècle », *Revue de l'art,* n°73, 1986, pp. 9-19.

Crow (Thomas), *L'atelier de David. Emulation et révolution*, Gallimard, Paris, 1997 (1995).

Crow (Thomas), *Painters and Public Life in Eighteenth Century Paris*, New Haven and London, Yale University Press, 1985, trad. fr. *La peinture et son public à Paris au XVIIIe siècle,* Paris, Macula, 2000

David (Jules), *Le peintre Louis David 1748-1825. Souvenirs et documents inédits,* Paris, V. Havard, 1880.

Delestre (Jean-Baptiste), *Gros et ses ouvrages; ou mémoires historiques sur la vie et les travaux de ce célèbre artiste,* Paris: J. Labitte, 1845

Delmas (Jean-François), « Le mécénat des financiers au XVIIIe siècle : étude comparative de cinq collections de peinture », *Histoire, économie et société,* vol.14, n°1, 1995, pp. 51-70.

Démoris (René), Ferran (Florence), *La peinture en procès: l'invention de la critique d'art au siècle des Lumières,* Presses Sorbonne Nouvelle, 2001

Desbuissons (Frédérique), « A Ruin : Jacques Louis David's Sabines Women », *Art History,* vol.20, n°3, 2003, pp. 432-448.

Dietz (Bettina) et Nutz (Thomas), « Collections Curieuses: The Aesthetics of Curiosity and Elite Lifestyle in Eighteenth-Century Paris », *Eighteenth-Century Life*, vol. 29, n°3, 2005, pp. 44-75.

Dorbec (Prosper), « L'exposition de la Jeunesse au XVIIIe siècle », *Gazette des Beaux-Arts,* vol.3, n°33 et 34, 1905, pp. 456–470 et 77–86.

Dowd (David L.), « The French Revolution and the Painters », *French Historical Studies,* vol.1, n°2, 1959, pp. 127-148.

Dreyfous (Maurice), *Les arts et les artistes pendant la période révolutionnaire (1789-1795), d'après les documents de l'époque,* 1906.

Duro (Paul), « The 'Demoiselles à copier' in the Second Empire », *Woman's Art Journal*, vol. 7, n°1, 1988, pp.1-7

Duro (Paul), « Copyists in the Louvre during the Middle Decades of the Nineteenth Century », *Gazette des beaux-arts,* avril 1988, pp. 249-254 ;

Duro (Paul), « Giving Up on History ? Challenges to the Hierarchy of the Genres in Early 19th-Century France », *Art History,* vol. 28, n°5, 2005, pp. 689-711.

Edwards (Peter J.), « La revue *L'Artiste* (1831-1904) : notice bibliographique », *Romantisme,* vol.20, n°67, 1990, pp. 111-118

Emile-Mâle (Gilberte), *Jean-Baptiste-Pierre Lebrun,* Paris, Ed. CTHS, 1956.

Fend (Mechthild), « Bodily and Pictorial Surfaces : Skin in French Art and Medicine, 1790–1860 », *Art History*, vol. 28, n°3, 2005, pp. 311- 339.

Fletcher (Pamela M.), « Creating the French Gallery: Ernest Gambart and the Rise of the Commercial Art Gallery in Mid-Victorian London », *Nineteenth-Century Art Worldwide* (revue en ligne), vol. 6, n°1, Spring 2007, art. en ligne sur 19th Century Art Worldwide, http://www.19thc-artworldwide.org/spring_07/articles/flet.shtml.

Forrest (Jennifer), « Nineteenth-Century Nostalgia for Eighteenth-Century Wit, Style, and Aesthetic Disengagement: The Goncourt Brothers' Histories of Eighteenth-Century Art and Women », *Nineteenth Century French Studies*, vol. 34, n°1-2, Fall-Winter 2005-2006, pp. 44-62.

Fort (Bernadette) « Voice of the Public: *Carnavalization* of Salon Art in Pre-Revolutionary France », *Eighteenth-Century Studies*, n°22, 1989, pp. 368-94

Fox (Daniel M.), « Artists in the Modern State: The Nineteenth-Century Background », *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, Vol. 22, No. 2. (Winter, 1963), pp. 135-148.

Foucart (Bruno), *Le Renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860*), Paris, Arthéna, 1987

Fouché (Louis), « L'opinion d'Ingres sur le Salon », *Chronique des arts et de la curiosité*, 14 mars 1908, p.98 et 129

Franchi-Verney (Alessandro), *L'Académie de France à Rome, 1666-1903*, Paris, Fischbacher, 1904

Frantz (Pierre) et Lavezzi (Elisabeth), *Les Salons de Diderot. Théorie et écriture,* Paris, Presses de la Sorbonne, 2008

Fraser (Elisabeth A.), « Uncivil Alliances : Delacroix, the Private Collector and the Public », *Oxford Art Journal,* vol.21, n°1, 1998, pp. 89-103.

Frizot (Michel), *Nouvelle histoire de la photographie,* Paris, Larousse, 2001.

Gaehtgens (Thomas W.) et Lugand (Jacques), *Joseph-Marie Vien (1716-1809),* Paris, Arthéna, 1988.

Gaehtgens (Thomas W.) (dir.) *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle,* Paris, Éditions de la MSH, 2001, pp.241-260

Galenson (David) et Jensen (Robert), « Careers and Canvases: The Rise of the Market for Modern Art in the Nineteenth Century », NBER Working Paper n°W912, August 2002, art. en ligne sur Social Sciences Research Network, http://papers.ssrn.com/sol3/papers.cfm?abstract_id=327149

Genêt-Delacroix (Marie-Claude), « Le statut social de l'artiste professionnel aux XIXe et XXe siècles », *in La condition sociale de l'artiste XVIe-XXe siècles*, Actes du Colloque du CIEREC, Université de Saint-Etienne, 1987, pp. 87-104.

Georgel (Chantal), *1848, La République et l'art vivant*, Paris, Arthème Fayard, RMN, 1998.

Gilmore Holt (Elizabeth), *The Triumph of Art for the Public. The Emerging Role of Exhibitions and Critics*, New York, Anchor Press, 1979

Glorieux (Guillaume), *A l'enseigne de Gersaint: Edme-François Gersaint, marchand d'art sur le Pont Notre-Dame, 1694-1750*, Paris, Editions Champ Vallon, 2002.

Goodman (John), « Jansenism, *Parlementaire* Politics and Dissidence in the Art World of Eighteenth-Century Paris : The Case of the Restout Family », *Oxford Art Journal,* vol.18, n°1, 1995, pp. 74-95

Grate (Pontus), *Deux critiques d'art de l'époque romantique ; Gustave Planche et Théophile Thoré*, Stockholm, Almqvist et Wicksell, 1959.

Grate (Pontus), « La critique d'art et la bataille romantique », *Gazette des beaux-arts,* sept. 1959, pp.129-148

Grate (Pontus), « Art, idéologie et politique dans la critique d'art » *Romantisme,* vol. 21, n°71, 1991, pp. 31-38.

Green (Nicholas), « Circuits of Production, Circuits of Consumption: The Case of Mid-Nineteenth-Century French Art Dealing », *Art Journal*, vol. 48, n°1, Spring 1989, pp.29-34
Griener (Pascal) et Hurley (Cecilia), « Une norme en transformation : la sytématique du vocabulaire artistique au XVIIIème siècle » *in* Gaehtgens (Thomas) *et al* (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle,* Paris, Éditions de la MSH, 2001, pp. 3-14.
Grunchec (Philippe), *Les Concours des Prix de Rome de 1797 à 1863,* Paris, ENSBA, 1983
Guégan (Stéphane), Yon (Jean-Claude), *Théophile Gautier, la critique en liberté,* Paris, RMN, 1997
Guégan (Stéphane), « Moderne », in Stendhal, *Salons,* Paris, Gallimard, 2002, pp. 21-41
Guichard (Charlotte), « Arts libéraux et arts libres à Paris au XVIIIe siècle : peintres et sculpteurs entre corporation et Académie royale », *RHMC*, vol. 49, n°3, 2002, pp. 54-68.
Guichard (Charlotte), « Valeur et réputation de la collection. Les éloges d'« amateur » à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle », *Hypothèses*, 2003/1, pp. 33-43.
Guichard (Charlotte), « La réglementation controversée du travail artistique au sein de la corporation des peintres et sculpteurs à Paris au XVIIIe siècle : art ou artisanat? », *in* Hamon (Maurice) (dir.), *Le Travail avant la révolution industrielle*, Nancy, CTHS, 2006, pp. 81-88
Guichard (Charlotte), «La signature dans le tableau aux XVIIe et XVIIIe siècles : identité, réputation et marché de l'art », *Sociétés et représentations*, n°25, 2008, pp. 49-79.
Guichard (Charlotte), *Les amateurs d'art à Paris au XVIIIe siècle,* Paris, Champ Vallon, 2008.
Guiffrey (Jules), *Notes et documents inédits sur les expositions du XVIIIe,* Paris, Baur, 1873
Guiffrey (Jules), « Ecoles de demoiselles dans les ateliers de David et de Suvée au Louvre », N*ouvelles Archives de l'art français,* III, 1874-1875, pp. 394-402
Guiffrey (Jules), « Histoire de l'Académie de Saint-Luc », *Archives de l'art français,* nouvelle période, t.IX, 1915
Guillerme (Jacques), art. « Greuze », *Encyclopedia Universalis* [éd. en ligne]
Haddad (Michèle), « Courbet et l'enseignement de l'art, ou comment faire école sans tenir école », *Romantisme*, n°122, 2003, pp. 71–79
Haddad (Michèle), *Courbet*, Paris, Gisserot, 2002
Hadjinicolaou (Nicos), « La liberté guidant le peuple de Delacroix devant son premier public », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°28, juin 1979, pp. 2-26.
Hardouin-Fugier (Elisabeth), *The pupils of Redouté*, Leigh-on-sea, F. Lewis Publishers, 1981
Hardouin-Fugier (Elisabeth) et Grafe (Étienne), *Les peintres de fleurs en France, de Redouté à Redon,* Paris, Ed. de l'Amateur, 1992.
Harris (Jonathan), *The New Art History : a critical introduction,* Londres New York, Routledge, 2001.
Haskell (Francis), *La Norme et le Caprice. Redécouvertes en art : aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*, Paris, Flammarion, 1993 (1986)
Haskell (Francis), *The Ephemeral Museum. Old master paintings and the rise of the art exhibition*, New Haven, Yale University Press, 2000
Hauptman (William), « Juries, Protests, and Counter-Exhibitions before 1850 », *The Art Bulletin*, Vol. 67, No. 1 (March 1985), pp. 95-109
Hautecoeur (Louis), *Pourquoi les académies furent-elles supprimées en 1793 ?*, Paris, Firmin Didot, 1953.
Heim (Jean-François), Béraud (Claire), Heim (Philippe), *Les salons de peinture de la Révolution française 1789-1799*, Paris, Editions CAC, 1989
Honour (Hugh), *Le néoclassicisme,* Paris, Livre de Poche, 1998 (1968)
Hould (Claudette), « Les Beaux-Arts en révolution : au bruit des armes, les arts se taisent ! » *Etudes françaises,* vol.25, n°2-3, pp. 103-208
Huygue (René), *Delacroix ou le combat solitaire*, Paris, Robert Laffont, 1990
Ivens (Maria), *Le peuple artiste, cet être monstrueux. La communauté des pairs face à la communauté des génies,* Paris, L'Harmattan, 2002
Jacques (Annie), (dir.), *Les Beaux-arts, de l'Académie aux Quat'z'arts : Anthologie historique et littéraire,* Ed. ENSBA, 2001

Jobert (Barthélémy), « The 'travaux d'encouragement' : An Aspect of Official Arts Policy in France under Louis XVI », *Oxford Art Journal,* vol.10, n°1, 1987, pp. 3-14

Jobert (Barthélémy), notice « Jacques-Louis David », *Encyclopedia Universalis,* éd. en ligne

Jobert (Barthélémy), *L'Invention du sentiment. Aux sources du romantisme*, catalogue d'exposition, Paris, musée de la Musique, 2002

Joly (Morwena), « L'obsession du « dessous » : Diderot et l'image anatomique », *Recherches sur Diderot et sur l'Encyclopédie*, vol. 43, n°1, 2008, art. en ligne sur Cairn

Jourdan (Annie), « Politique artistique et Révolution française (1789-1800) : la régénération des arts, un échec? », *Annales historiques de la Révolution française,* vol.309, n°1, 1997, pp. 401-421

Joyeux-Prunel (Béatrice), *Nul n'est prophète en son pays » ? L'internationalisation de la peinture des avant-gardes parisiennes (1855-1914),* Paris, Musée d'Orsay-Nicolas Chaudun, 2009

Kaenel (Philippe), *Le métier d'illustrateur, 1830-1880: Rodolphe Töpffer, J-J Grandville, Gustave Doré*, Paris, Messene, 1996

Kaiser (Thomas E.), « Rhetoric in the service of the King : the Abbé Du Bos and the concept of public judgment » *Eighteenth-Century Studies*, vol.23, n°2, Winter 1989-1990, pp. 182-199

Korchane (Mehdi), « L'Académie de France à Rome, 1815-1830 : un Romantisme impossible », in Bonfait (Olivier) dir., *Maestà di Roma. Les artistes français à Rome, d'Ingres à Degas*, catalogue de l'exposition, Villa Médicis, Rome, Electa, 2004

Korchane (Mehdi), « Guérin et ses élèves : paternité et filiation paradoxales », *in* Sébastien Allard (éd.), *Paris 1820. L'affirmation de la génération romantique*, Bern, Peter Lang Verlag, 2005, pp. 85-99

Korchane (Mehdi), *Pierre-Narcisse Guérin (1774-1833) et l'art français de la Révolution à la monarchie de Juillet*, Thèse de doctorat, Université Lumière Lyon 2, 2005

Korchane (Mehdi), *Entre lumière et romantisme. Dessins du musée des Beaux-Arts d'Orléans*, Paris, Somogy, 2006

Kris (Ernst) et Kurtz (Otto), *L'image de l'artiste*, Marseille, Éditions Rivages, 1987 (1934)

Laclotte (Michel) et Cuzin (Jean-Pierre) (dir.), *Dictionnaire de la peinture*, Paris, Larousse, 2003

P.[aul] L.[acroix] « Les femmes exclues de l'enseignement des beaux-arts par la République française », *Revue universelle des arts*, t.XVII, 1863, pp. 55-61

Lacroix (Paul), « L'Académie royale et l'Académie de Saint-Luc », *in L'Ancienne France. Peintres et graveurs. L'Académie de peinture,* Paris, Firmin-Didot, 1888, pp. 349-362.

Lafont (Anne), « Les stratégies marchandes des élèves de David pendant la Révolution » *in* M. Preti-Hamard et Philippe Sénéchal (dir.) *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, PUR/INHA, 2005, pp. 113-130

Lafont (Anne), *Girodet*, Paris, Réunion des Musées Nationaux, 2005

Lafont (Anne), « A la recherche d'une iconographie 'incroyable' et 'merveilleuse' : les panneaux décoratifs sous le Directoire », *Annales historiques de la Révolution française,* n°340, 2005, pp. 5-21

Lagrange (Léon) « Du rang des femmes dans les arts », *Gazette des Beaux-Arts*, t. VIII, oct. 1860, pp. 30-43

Lambertson (John Paul), *The genesis of French romanticism . P.-N. Guerin's studio and the public sphere,* Ph.D. Thesis, University of Illinois, 1994.

Langer (Laurent), «Les tableaux italiens de James-Alexandre comte de Pourtalès-Gorgier», *in* Bonfait (Olivier), Costamagna (Philippe), Preti-Hamard (Monica) (dir.), *Le goût pour la peinture italienne autour de 1800, prédécesseur, modèles et concurrents du cardinal Fesch*, Actes du colloque, Ajaccio, mars 2005, Ajaccio, Éd. Musée Fesch, 2006, pp.261-275

Larue (Anne), *Le Dictionnaire des beaux-arts d'Eugène Delacroix,* Paris, Hermann, 1996

Larue (Anne), « Historien- und Genremalerei », *in* Glaser (Horst Albert), Vajda (György Mihály) (eds), *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760-1820,* John Benjamins Publishing Company, Amsterdam & Philadelphie, 2000, pp. 501-514

Laveissière (Sylvain), *Prud'hon ou Le rêve du bonheur*, Paris, RMN, 1997

Leben (Ulrich), « La fondation de l'Ecole royale gratuite de dessin de Paris », *Histoire de l'ENSAD 1766-1941,* n° spécial du *Journal de l'ENSAD,* 2004, pp. 6-63
Lemaire (Gérard-Georges), *Histoire du Salon de peinture*, Paris, Klincksieck, 2004
Lemaistre (Alexis), *L'École des Beaux-Arts, dessinée et racontée par un élève*, Paris, J-Didot, 1889
Leniaud (Jean-Michel), « L'Académie des Beaux-Arts pendant la Restauration. Au-delà de la politique : invention d'un grand corps », *in* Mollier (Jean-Yves), Reid (Martine), Yon (Jean-Claude) (dir.), *Repenser la Restauration,* Paris, Nouveau Monde Editions, 2005
Leroy Jay Lemaistre (Isabelle), « Préface », *La sculpture romantique*, Paris, Gallimard, pp. 7-46
Lethève (Jacques), *La vie quotidienne des artistes français au XIXe siècle*, Paris, Hachette, 1968
Levitine (George), *The Dawn of Bohemianism. The Barbu rebellion and primitivism in neoclassical France*, University Park & London, Pennsylvania State Univ. Press, 1978
Lindsay (Jack), *Death of the Hero: French Painting from David to Delacroix*, London, Studio, 1960.
Locquin (Jean), *La peinture d'histoire en France de 1747 à 1785, étude sur l'évolution des idées artistiques dans la seconde moitié du XVIIIème siècle*, Paris, H. Laurens, 1912.
Locquin (Jean), « La lutte des critiques d'art contre les portraitistes au XVIIIe siècle », *Archives de l'art français,* t. VIII, 1913, pp. 309-320
Loir (Christophe), *L'émergence des beaux-arts en Belgique : institutions, artistes, public et patrimoine (1773-1835)*, Bruxelles, Editions de l'Université de Bruxelles, 2004
Luke (Yvonne), « The Politics of Participation : Quatremère de Quincy and the Theory and Practice of Concours Publics in Revolutionary France, 1791-1795 », *Oxford Art Journal*, vol. 10, n°1, 1987, pp. 15-43
Mainardi (Patricia), « The Double Exhibition in Nineteenth-Century France », *Art Journal,* 48-1, Spring 1989, pp. 23-28
Mainardi (Patricia), « The. Eviction of the Salon from the Louvre », *Gazette des Beaux-Arts*, juillet-août 1988, pp. 31-40
Mainardi (Patricia), *The end of the Salon : art and the state in the early Third Republic*, Cambridge, Cambridge University Press, 1993
Mainardi (Patricia), « Impertinent Questions », *French Historical Studies,* vol. 19, n°2, 1995, pp. 399-414
Mainardi (Patricia) « Copies, Variations, Replicas : Nineteenth-Century Studio Practice », *Visual Resources : An International Journal of Documentation,* vol.15, n°2, 1999, pp. 123-147
Mainardi (Patricia), *Husbands, Wives, and Lovers: Marriage and Its Discontents in Nineteenth-Century France,* New Haven, Yale University Press, 2003.
Marmottan (Paul), *L'école française de peinture 1789-1830,* Paris, H. Laurens, 1886.
Marrinan (Michael), *Painting Politics for Louis-Philippe. Art and Ideology in Orléanist France, 1830-1848*, New Haven, Yale University Press, 1988
Martin-Fugier (Anne), *La vie d'artiste au XIXe siècle*, Paris, Audibert, 2007
Massonaud (Dominique), *Le nu moderne au Salon (1799-1853),Revue de presse,* Paris, Ellug, 2005.
Mauclair (Camille), *Histoire de la miniature féminine française : le XVIIIe siècle - l'Empire - la Restauration,* Paris, Albin Michel, 1925
Mauger (Gérard), *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Editions de la MSH, 2007
McClellan (Andrew), *Inventing the Louvre. Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum*, Berkeley, University of California Press, 1999
McWilliam (Neil), « Opinions professionnelles : critique d'art et économie de la culture sous la Monarchie de Juillet », *Romantisme,* n°71, 1991, pp. 19-30
McWilliam (Neil), *Rêves de bonheur. L'art social et la gauche française (1830-1850)*, Dijon, Presses du Réel, 2007 (1993)
McWilliam (Neil), « Mythologising Millet » *in* Burmester (A.), Heilmann (C.) et Zimmermann (M. F.) (eds), *Barbizon. Malerei der Natur - Natur der Malerei*, Klinkhardt & Biermann, Munich, 1999, pp. 438-47

Méjanès (Jean-François), *Maurice Quentin Delatour, portrait de la marquise de Pompadour,* Paris, RMN, 2002

Merson (Olivier), « Les logements d'artistes au Louvre à la fin du XVIIIe et au commencement du XIXe siècle », *Gazette des Beaux-Arts,* t.XXIII 1881 : pp. 264-270 ; t. XXIV : pp. 276-288

Michel (Patrick), *Le commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIIIe siècle: acteurs et pratiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007.

Michel (Régis) (dir.), *David contre David : actes du colloque au Louvre du 6-10 décembre 1989*, Documentation Française, Paris, 1994

Michel (Régis) (dir.), *Géricault: Actes du colloque organisé par le Service culturel du musée du Louvre du 14 au 16 novembre 1991 et au musée des Beaux-Arts de Rouen le 17 novembre 1991*, Paris, La Documentation française, 1996, 2 vol.

Millard (Charles W.), « La Vie d'Auguste Préault », *in Auguste Préault sculpteur romantique 1809-1879,* Paris, Gallimard-RMN, 1997

Mirimonde (Albert P. de), « Les dépenses d'art des impératrices Joséphine et Marie-Louise », *Gazette des Beaux-Arts*, 1957, 2, p. 137-153

Mirzoeff (Nicholas), « Revolution, Representation, Equality : Gender, Genre and Emulation in the Académie royale de peinture et de sculpture » *Eighteenth-century Studies,* vol.31, n°2, Winter 1997-98, pp. 153-174

Monnier (Gérard), *L'Art et ses institutions en France*, Paris, Gallimard, 1995

O'Brien (David), *After the Revolution. Antoine-Jean Gros, painting and propaganda under Napoleon,* University Park, Pennsylvania State University Press, 2006

Oppenheimer (Margaret A.), *The French Portrait : Revolution to Restoration*, Northampton, Mass., Smith College Museum of Art, 2005

Orwicz (Michael R.), *Art criticism and its institutions in 19th century France,* Manchester University Press, Manchester, 1994

Pevsner (Nikolaus), *Les Académies d'art*, Paris, G. Montfort, 1999 (1940).

Philippe (Emmanuelle) et Sofio (Séverine), « 'I was born in this palace…' Emotional bonds in the artistic community of the Louvre (1750-1800) », *in* Broomhall (Susan) (ed.), *Emotions in the Household 1200-1900*, New York, Palgrave Macmillan, 2008, pp. 234-251.

Philippe (Emmanuelle), « Innover, connaître et transmettre : l'art de la restauration selon François-Toussaint Hacquin (1756-1832) », *Technè,* n°27-28, 2008, pp. 53-59.

Pineau (Laure), « Mais qui êtes-vous pour oser parler des arts ? Le débat sur la légitimité de l'écrivain critique d'art au début du XIXe siècle », intervention du 29 mars 2007 au séminaire *La Critique d'art des écrivains* (UFR Lettres, Paris IV)

Pomian (Krzysztof), « Marchands, connaisseurs, curieux à Paris au XVIIIe siècle », *Revue de l'art,* 1979, n°43, pp. 23-46

Pomian (Krzysztof), *Collectionneurs, amateurs et curieux: Paris, Venise, XVIe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1987

Pommier (Edouard), *Histoire et théories de l'art. De Winckelmann à Panofsky*, Paris, PUF 1994

Porterfield (Todd), *The Allure of the Empire. Art in the service of French Imperialism, 1798-1836,* Princeton, Princeton University Press, 1979.

Pougetoux (Alain), *La Collection de peintures de l'Impératrice Joséphine,* Paris, RMN, 2003

Poulot (Dominique), *Musée, nation, patrimoine (1789-1815),* Paris, Gallimard, 1997

Poulot (Dominique), *Une histoire des musées en France XVIIIe- XXe siècle,* Paris, La Découverte, 2005.

Poulot (Dominique), « Le Vasari français : Émeric-David », *in* Forlin (Olivier) (dir.), *Anticléricalisme, minorités religieuses et échanges culturels entre la France et l'Italie. De l'Antiquité au xxe siècle. Hommage à Jean-Pierre Viallet, historien*. Paris, L'Harmattan, 2006, pp. 203-217

Preti-Hamard (Monica) et Sénéchal (Philippe) (dir.), *Collections et marchés de l'art en France, 1789-1848*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2005

Pupil (François), *La Miniature,* Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1993

Ray (William), « Talking about Art. The French Royal Academy Salons and the Formation of the Discursive Citizen », *Eighteenth-century Studies,* vol.37, n°4, 2004, pp. 527-552

Reid (Martine), « Stendhal devant la peinture » in Stendhal, *Salons,* Paris, Gallimard, 2002, pp.7-20

Reff (Theodore), « Copyists in the Louvre 1850-1870 », *Art Bulletin,* n°46, 1964, pp. 552-559

Roberts (Warren), *Jacques-Louis David and Jean-Louis Prieur, Revolutionary Artists: the Public, the Populace, and Images of the French Revolution*, Albany, State University of New York Press, 2000

Roberts (Warren), *Jacques-Louis David, Revolutionary Artist: Art, Politics, and the French Revolution*, Univ. Of North Carolina Press, 1992 (1989)

Rosen (Charles), Zerner (Henri), *Romantisme et réalisme*, Paris, Albin Michel, 2000 (1e éd. 1985)

Rosenthal (Léon), La *Peinture romantique, essai sur l'évolution de la peinture française de 1815 à 1830,* Paris, LH. May, 1900

Rosenthal (Léon), *L'Art et les artistes romantiques*, Paris, Le Goupy, 1928

Rosenthal (Léon), *Du romantisme au Réalisme : essai sur l'évolution de la peinture en France de 1830 à 1848*, Paris, H. Laurens, 1914, rééd. Paris, Macula, 1987

Roubert (Paul-Louis), *L'image sans qualités : Les beaux-arts et la critique à l'épreuve de la photographie : 1839-1859*, Paris, Centre des monuments nationaux, 2006

Rouget (Georges), *Notice sur Abel de Pujol, peintre d'histoire, membre de l'Institut,* Valenciennes, Prignet, 1861

Rubin (James H.), « 'Pygmalion and Galatea' : Girodet and Rousseau », *The Burlington Magazine*, vol. 127, n°989, 1985, pp. 517-520

Sacy (Jacques Silvestre de). *Le comte d'Angiviller, dernier directeur général des bâtiments du roi*, Paris, Plon, 1953.

Sahut (Marie-Catherine) Michel (Régis), *David. L'art et le politique,* Gallimard coll. « Découverte », 1989

Schnapper (Antoine), « Painting during the Revolution 1789-1799 », *in exhibition catalogue French Painting 1774-1830 : The Age of Revolution,* Detroit, 1975.

Schnapper (Antoine), *David : Témoin de son temps*, Office du Livre, Fribourg, 1980

Schnapper (Antoine), *Curieux du Grand Siècle. Collections et collectionneurs dans la France du XVIIe siècle*, Paris, Flammarion, vol. 1 : 1988 et vol. 2 : 1994

Schnapper (Antoine), *Le métier de peintre au Grand Siècle,* Paris, Gallimard, 2004.

Schwartz (Emmanuel), *Les Sculptures de l'École des Beaux-Arts de Paris. Histoire, doctrines, catalogue*, Paris, ENSBA, 2003.

Scott (Katie), « Hierarchy, Liberty and Order: Languages of Art and Institutional Conflict in Paris (1766-1776) », *Oxford Art Journal*, vol. 12, n°2, 1989, pp. 59-70.

Scott (Katie), « Authorship, the Académie and the Market in Early Modern France », *Oxford Art Journal,* vol.21, n°1, 1998, pp. 29-41

Segu (Frédéric), *Un journaliste dilettante. Henri de Latouche et son intervention dans les arts*, Paris, Belles-Lettres, 1931

Sells (Christopher), *Jean-Baptiste Regnault,* PhD Thesis, Courtauld Institute, 1981

Sensier (Alfred) and Mantz (Paul), *La Vie et l'œuvre de Jean-François Millet*, Paris, A. Quantin, 1881

Sfeir-Semler (Andrée), *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880,* Frankfurt-am-Main ; New York : Campus Verlag ; Paris : Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1992

Shelton (Andrew Carrington), « Ingres versus Delacroix », *Art History,* vol.23, n°5, 2000, pp. 726-742

Siegfried (Susan L.), « The politicisation of art criticism in the post-revolutionary press » *in* Michael R. Orwicz, ed., *Art criticism and its institutions in 19th century France,* Manchester University Press, Manchester, 1994, pp. 9-28

Silverman (Deborah L.), *L'art nouveau en France: politique, psychologie, et style fin de siècle*, Paris, Flammarion, 1994 (1989)

Singer-Lecocq (Yvonne), *Quand les artistes logeaient au Louvre 1608-1835*, Paris, Perrin, 1998

Thomas (Christine), *Etude du personnel de la Manufacture de Sèvres, 1800-1848,* dir. J.-C. Debeir, mémoire de maîtrise d'histoire, Univ. Paris VII, 1987-88

Tabarant (Adolphe), *La vie artistique au temps* de *Baudelaire*, Paris, Mercure de France, 1942

Vaisse (Pierre), « Annexe sur l'image du marchand de tableaux pendant le XIXe siècle », *Romantisme*, vol. 13, n°40, 1983, pp. 77-86.

Vaisse (Pierre), « Considérations sur la Seconde République et les beaux-arts », *Revue d'histoire du XIXe siècle,* n°1, 1985, art. en ligne sur Revue d'Histoire du XIXe siècle, http://rh19.revues.org/document6.html.

Vaisse (Pierre), *La Troisième République et les peintres*. Paris, Flammarion, 1995

Valori (Madame de), « Notice sur Greuze et sur ses ouvrages », *Revue Universelle des Arts*, XI, 1860, pp. 248-261 et 362-386.

Van de Sandt (Udolpho), « Le salon de l'Académie de 1759 à 1781 », *Diderot et l'art de Boucher à David*, Catalogue de l'exposition présentée à l'Hôtel de la Monnaie du 5 octobre 1984 au 6 janvier 1985, RMN 1984, p. 79-84

Van de Sandt (Udolpho), « La fréquentation des Salons sous l'Ancien Régime, la Révolution et l'Empire », *Revue de l'Art,* 73, 1986, pp. 43-47.

Van de Sandt (Udolpho), « 'Grandissima opera del pittore sarà l'istoria' Notes sur la hiérarchie des genres sous la Révolution », *Revue de l'art,* 83, 1989, pp. 71-76

Van de Sandt (Udolpho), « La peinture : situation et enjeux », *in* Bonnet (Jean-Claude) (dir.), *La Carmagnole des Muses,* Paris, Armand Colin, 1989, pp. 333-357

Van de Sandt (Udolpho), « Le Salon », *in* Jean-Claude Bonnet (dir.) *L'Empire des Muses. Napoléon, les Arts et les Lettres,* Paris, Belin, 2004, pp. 67-79

Van de Sandt (Udolpho), *La Société des Amis des Arts 1789-1799. Un mécénat patriotique sous la Révolution*, Paris, Ed. de l'ENSBA, 2006

Venturi (Lionello), *Histoire de la critique d'art*, Paris, Flammarion, 1969 (1938)

Verbraeken (René), *Jacques-Louis David jugé par ses contemporains et la postérité*, Léonce Laget, Paris, 1973

Verlet (Pierre), « Les commerce des objets d'art et le commerce des marchands merciers à Paris au XVIIIe siècle » *Annales ESC*, vol. 13, n°1, 1958, pp.10-29

Véron (Théodore), *La légende des refusés, questions d'art contemporain,* Paris 1876

Voisin-Fougère (Marie-Ange), « La blague chez les Goncourt », *in* Cabanès (Jean-Louis), *Les frères Goncourt : art et écriture,* Bordeaux, Presses Universitaires de Bordeaux, 1997, pp. 71-91

Walczak (Gerrit), « Low Art, Popular Imagery and Civic Commitment in the French Revolution », *Art History,* vol.30, n°2, april 2007, pp. 247-277

Waquet, (Françoise), *Les Fêtes royales sous la Restauration, ou L'Ancien Régime retrouvé*, Droz, Arts et Métiers graphiques, Genève et Paris, 1981

Waquet (Françoise), « La Bastille académique », *in* Jean-Claude Bonnet (dir.), *La Carmagnole des Muses,* Paris, Armand Colin, 1989, pp. 19-36

Wermester (Catherine), « Antoine Quatremère de Quincy, *Considérations morales sur la destination des ouvrages de l'art* » *Sociétés et Représentations,* n°20, fév. 2005, art. en ligne sur Cairn

White (Barbara Ehrlich) "Delacroix's Painted Copies after Rubens", *The Art Bulletin*, Vol. 49, n°1, 1967,pp. 37-51

White (Harrison et Cynthia), *La Carrière des peintres au XIXe siècle. Du système académique au marché des impressionnistes*, Paris, Flammarion, 1991 (1e éd. 1965).

Whiteley (Jon), « Exhibitions of contemporary painting in London and Paris 1760-1860 » *in* Haskell (ed.) *Saloni, Gallerie, Musei e loro influenza sullo sviluppo dell'arte dei secoli XIX e XX,* Actes du congrès international d'histoire de l'art, Bologne, 1979, pp. 69-87

Whiteley (Linda), « Accounting for Tastes », *Oxford Art Journa*l, vol. 2, Apr. 1979, pp. 25-28.

Whiteley (Linda), « Art et commerce d'art en France avant l'époque impressionniste », *Romantisme,* vol.13, n°40, 1983, pp. 65-76.

Wolvesperges (Thibaut), « Le marché des meubles et objets d'art dans les premières années du XIXe siècle. Maëlrondt, le dernier des marchands merciers », *in* Monica Preti-Hamard et Philippe Sénéchal (dir.) *Collections et marché de l'art en France 1789-1848*, Rennes, PUR/INHA, 2005, pp. 207-227

Wrigley (Richard), « Censorship and Anonymity in 18th cent French Art Criticism », *Oxford Art Journal,* 6, 2, 1983, pp.17-28

Wrigley (Richard), « Apelles in Bohemia », *Oxford Art Journal*, 15, 1, 1992, pp.92-107

Wrigley (Richard), *The Origins of French Art Criticism from the Ancien Régime to the Restauration*, Oxford, Oxford University Press, 1993

HISTOIRE SOCIALE ET CULTURELLE (XVIIIE-XIXE SIECLES)

Abad (Reynald), *Le grand marché. L'approvisionnement alimentaire de Paris sous l'Ancien Régime*, Paris, Fayard, 2002

Allain (Ernest), *L'œuvre scolaire de la Révolution (1789-1802). Etudes critiques et documents inédits, Paris*, Firmin-Didot et Cie, 1891

Artières (Philippe), Kalifa (Dominique), « L'historien et les archives personnelles : pas à pas » (introduction au dossier « Histoire et archives de soi »), *Sociétés et représentations,* n°13, 2002, pp. 7-15

Azimi (Vida), « L'"exhérédation politique" de la femme par la Révolution », *Revue historique de droit français et étranger*, avril-juin 1991, pp. 177-215

Barjot (Dominique), Chaline (Jean-Pierre) et Encrevé (André), *La France au XIXe siècle,* Paris, Presses Universitaires de France, 1995

Battagliola (Françoise), *Histoire du travail des femmes*, Paris, La Découverte, 2000

Belhoste (Bruno), « La préparation aux grandes écoles scientifiques au XIXe siècle : établissements publics et institutions privées », *Histoire de l'éducation,* 2001, n°90, pp. 101-130.

Bellaigue (Christina de), *Educating Women. Schooling and Identity in England and France, 1800-1867*, Oxford University Press, 2007

Belmas (Elisabeth) et Muchembled (Robert), *Le XVIIIe siècle 1715-1815,* vol.2, Bréal, 1994

Belnap-Jensen (Heather), « The Journal des Dames et des Modes : Fashioning Women in the Arts, c. 1800-1815 », *Nineteenth-Century Art Worldwide,* vol. 5, n°1, March 2006 (art. en ligne)

Bergman-Carton (Janis), *The Woman of Ideas in French Art 1830-1848, New Haven et Londres,* Yale University Press, 1995.

Bermingham (Ann), *Learning to draw. Studies in the cultural history of a polite and useful art,* New Haven and London, Yale University Press, 2000.

Bertier de Sauvigny (Guillaume de), *Nouvelle histoire de Paris. La Restauration,* Paris, Association pour la publication d'une histoire de Paris/Hachette, 1977

Bianciardi (David-Paul), *Sophie Cottin, une romancière oubliée à l'orée du Romantisme : une vie, une oeuvre, contribution à l'étude de la réception,* thèse de doctorat, Université de Metz, 1995

Blanc (Olivier), *La dernière lettre. Prisons et condamnés de la Révolution. 1793-1794,* Paris, R. Laffont, 1992.

Blanchet (Didier) et Kessler (Denis) « La mobilité géographique, de la naissance au mariage », in J. Dupâquier et D. Kessler (dir.), *La Société française au XIXe siècle, op. cit.*, pp. 343-377.

Blayo (Yves), « La proportion de naissances illégitimes en France de 1740 à 1829 », *Population,* 1975, vol.30, pp.65-70

Bloch (Marc), *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien,* Paris, Armand Colin, 1952 (1949), éd. en ligne http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.blm.apo

Bourillon (Florence), *Les villes en France au XIXe siècle,* Paris, Ophrys, 1992

Brouard-Arends (Isabelle), « Femmes des lumières : Trajectoires de femmes, éthique et projet auctorial, Mme de Lambert, Mme d'Epinay, Mme de Genlis », *Dix-huitième siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2004, pp. 79-80

Brown (Gregory), *Literary Sociability and Literary Property in France, 1775–1793: Beaumarchais, the Société des auteurs dramatiques and the Comédie Française*, Aldershot, Burlington, Ashgate, 2006.

Caron (Jean-Claude)*, Générations Romantiques. Les étudiants et le quartier Latin (1814-1851),* Paris, Armand Colin, 1991

Chappey (Jean-Luc), « Pierre-Louis Roederer et la presse sous le Directoire et le Consulat : l'opinion publique et les enjeux d'une politique éditoriale »*, Annales historiques de la Révolution française*, n°334, 2003, pp. 1-21

Charle (Christophe), *Les Élites de la République, 1880*-1900, Paris, Fayard, 1987.

Charle (Christophe), *Histoire sociale de la France au XIXe siècle*, Paris, Seuil, 1991

Charle (Christophe) et Roche (Daniel) (dir.), *Capitales culturelles, capitales symboliques. Paris et les expériences européennes XVIIIe-XXe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2002.

Charle (Christophe), *Le siècle de la presse (1830-1939),* Paris, Le Seuil, 2004.

Chartier (Roger), « Espace social et imaginaire social : les intellectuels frustrés au XVIIe siècle », *Annales HSS,* vol.37, n°2, 1982, pp. 389-400

Chartier (Roger), *Les Origines culturelles de la Révolution française*, Paris, Seuil, 1990.

Clark (Linda), *The Rise of Professional Women in France. Gender and Public Administration since 1830*, Cambridge University Press, 2000

Cobb (Richard), *Death in Paris : the records of the Basse-Geôle de la Seine,* Oxford, Oxford University Press, 1978

Compayré (Gabriel), *Histoire critique des doctrines de l'éducation en France depuis le seizième siècle*, Paris, Hachette, 1904 (1879)

Contant (Jean-Paul), *L'Enseignement de la chimie au Jardin Royal des plantes*, Cahors, Université de Strasbourg, 1952

Corbin (Alain), Lalouette (Jacqueline) et Riot-Sarcey (Michèle) (dir.), *Femmes dans la Cité, 1815-1871,* Paris, Creaphis, 2002.

Cornette (Joël), *La monarchie entre Renaissance et Révolution 1515-1792*, Paris, Seuil, 2000

Courtine (Jean-Jacques), Haroche (Claudine), *Histoire du visage. Exprimer et taire ses émotions du XVIe au début du XIXe siècle,* Paris, Payot, 1994 (1988)

Crook (Malcom), *Elections in the French Revolution,* Cambridge, Cambridge University Press, 1996

Daumard (Adeline), *Les Bourgeois de Paris au XIXe siècle,* Paris, Flammarion, 1970

Daumard (Adeline), « La femme dans la société bourgeoise en France au XIXe siècle » *Recherches et Travaux*, 1990, n°19, pp. 19-41

Dauphin (Cécile), « Femmes seules », in G. Fraisse et M. Perrot (dir.), *Histoire des femmes en Occident,* vol. IV : le XIXe siècle, Paris, Perrin, 2002, pp. 513-531 ;

Dauphin (Noëlle), « Les salons de la Restauration : mondanité et politique » in Corbin (Alain), Lalouette (Jacqueline) et Riot-Sarcey (Michèle) (dir.), *Femmes dans la Cité, 1815-1871,* Paris, Creaphis, 2002, pp. 251-258.

Darnton (Robert), *Bohème littéraire et Révolution : le monde des livres au XVIIIe siècle*, Paris, Ed. de l'EHESS, 1983.

Darnton (Robert), *Édition et sédition : l'univers de la littérature clandestine au XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard, 1991.

Davidson (Denise Z.), *France after Revolution: Urban Life, Gender, and the New Social Order,* Cambridge, Harvard University Press, 2007

Daviet-Vincent (Marie-Bénédicte), « La prise en compte de plusieurs générations dans la méthode prosopographique : l'exemple des hauts fonctionnaires prussiens sous l'Empire et la République de Weimar », *Genèses,* n°56, 2004, pp.117-130.

DeGroat (Judith A.), « The Public Nature of Women's Work: Definitions and Debates during the Revolution of 1848 », *French Historical Studies*, vol. 20, n°1, 1997, pp. 31-47

Depauw (Jacques), « Amour illégitime et société à Nantes au XVIIIe siècle », *Annales ESC,* XXVII, 1972, p.1155-1182

Devance (Louis), « Femme, famille, travail et morale sexuelle dans l'idéologie de 1848 », *Romantisme,* vol. 6, n°13-14, 1976, pp. 77-103

Dewerpe (Alain) et Gaulupeau (Yves), *La Fabrique des prolétaires. Les ouvriers de la manufacture d'Oberkampf à Jouy-en-Josas. 1760-1815,* Paris, Presses de l'ENS, 1990

Diebolt (Claude), « Les effectifs scolarisés en France: XIXème et XXème siècles », *International Review of Education/Internationale Zeitschrift für Erziehungswissenschaft/Revue internationale l'éducation,* vol. 45, n°2, mars 1999, pp. 195-211

Duris (Pascal), *Linné et la France (1780-1850),* Genève, Droz, 1993

Enfert (Renaud d'), « L'enseignement du dessin dans les écoles centrales (1795-1802) », *Paedagogica Historica. International Journal of the History of Education,* vol.36, 2000/2, pp.601-629

Enfert (Renaud d'), *L'enseignement du dessin en France. Figure humaine et dessin géométrique (1750-1850)*, Paris, Belin, collection Histoire de l'éducation, 2003

Enfert (Renaud d') « De l'École royale gratuite de dessin à l'École nationale des arts décoratifs 1806-1877 », *Histoire de l'ENSAD 1766-1941,* n° spécial du *Journal de l'ENSAD,* 2004, pp. 64-107

Farge (Arlette), *Dire et Mal Dire, l'opinion publique au XVIIIe siècle,* Paris, Seuil, 1992.

Frader (Laura L.), « Définir le droit au travail : rapports sociaux de sexe, famille et salaire en France aux XIXe et XXe siècles », *Mouvement Social*, n°184, juillet-septembre 1998, p. 5-22

Fraisse (Geneviève), Perrot (Michelle) (dir.), *Histoire des femmes en Occident,* Paris, Perrin 2002 (1991)

Fraisse (Geneviève), *Muse de la Raison. Démocratie et exclusion des femmes en France*, Paris, Folio-Gallimard, 1995.

Froeschlé (Michel), *L'école au village: les petites écoles de l'Ancien Régime à Jules Ferry,* Paris, Serre, 2007

Furet (François) et Ozouf (Jacques), *Lire et écrire : l'alphabétisation des Français de Calvin à Jules Ferry*, Paris, Minuit, 1977

Gavoille (Jacques) et Luc (Jean-Noël), « Faut-il brûler la statistique de l'enseignement primaire ? », *Histoire de l'Éducation*, janv. 1987, n° 33, pp. 47-59

Godineau (Dominique), « Femmes en citoyenneté : pratique et politique », *Annales historiques de la Révolution française*, vol. 300, n°2, 1995, pp. 195-207

Godineau (Dominique), *Citoyennes Tricoteuses. Les Femmes Du Peuple À Paris Pendant La Révolution Française,* Paris, Perrin, 2004 (1988)

Goodman (Dena), *The Republic of Letters. A Cultural History of the French Enlightment*, Ithaca / London, Cornell University Press, 1994.

Grevet (René), *L'avènement de l'école contemporaine en France, 1789-1835*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2001

Grew (Raymond) et Harrigan (Patrick), « La scolarisation en France, 1826-1906 », *Annales E.S.C.*, jan-fév. 1984, pp. 116-155

Gruber (Alain-Charles), « Les Vauxhalls parisiens au XVIIIe siècle », *Bulletin de la société d'histoire de l'art français*, 1971, pp. 125-143

Hamon (Philippe) et Viboud (Alexandrine) (dir.), *Dictionnaire thématique du roman de mœurs en France 1814-1914,* Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2003

Hanne (Georges), « L'enregistrement des occupations à l'épreuve du genre : Toulouse, vers 1770-1821 », *Revue d'Histoire Moderne et contemporaine*, vol. 54, 2007, pp. 69-97

Hartog (Willie Gustave), *Guilbert de Pixerécourt : sa vie, son mélodrame, sa technique et son influence*, Paris, H. Champion, 1913

Hatin (Eugène), *Histoire politique et littéraire de la presse en France,* Paris, Poulet-Malassis et De Broise, 1859-1861

Henry (Louis) et Houdaille (Jacques), « Célibat et age au mariage aux XVIIIe et XIXe siècles en France: I. Célibat définitif », *Population,* vol.33, n° 1, 1978, pp. 43-84

Hobsbawm (Eric), « Faire une 'révolution bourgeoise' », *Revue d'histoire moderne et contemporaine,* n°53-4 bis, 2006, pp. 51-68

Houbre (Gabrielle), *La Discipline de l'amour. L'éducation sentimentale des filles et des garçons à l'âge du romantisme*, Plon, 1997

Houbre (Gabrielle), « L'entrée dans le monde : le jeune homme et les femmes (première moitié du XIXe siècle) », in A. Corbin, J. Lalouette et M. Riot-Sarcey (dir.), *Femmes dans la Cité, 1815-1871,* Paris, Creaphis, 2002, pp.261-277.

Huguet (François), « Les pensions et institutions privées secondaires pour garçons dans la région parisienne (1700-1940) » *Histoire de l'éducation,* n°90, 2001, pp. 205-221

Hunt (Lynn), *Le Roman familial de la Révolution Française*, Paris, Albin Michel, 1995

Iverson (John), « Introduction », *Eighteenth-Century Studies*, dossier « Emulation », vol.36, n°2, Winter 2003, pp. 217-223

Iverson (John) et Pieretti (Marie-Pascale), « 'Toutes personnes seront admises à concourir' : la participation des femmes aux concours académiques », *Dix-huitième siècle*, n°36, 2004 pp. 313-332

Johnson (James H.), « Musical Experience and the Formation of a French Musical Public », *Journal of Modern History,* vol.64, n°2, June 1992, pp. 191-226

Juratic (Sabine), « Solitude féminine et travail des femmes à Paris à la fin du XVIIIe siècle », *Mélanges de l'École française de Rome,* vol. 99, n°2, 1987, pp. 879-900 ;

Kaplan (Steven), « Idéologie, conflits et pratiques politiques dans les corporations parisiennes au XVIIIe siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, vol. 49, n°1, jan-mars 2002, pp. 5-56.

Kaplan (Steven), *Bread, Politics and Political Economy in the Reign of Louis XV,* La Haye, Martinus Nijhoff, 1976, 2 vol., trad. tr. : *Le pain, le peuple et le roi : la bataille du libéralisme sous le règne de Louis XV*, Paris, Librairie Académique Perrin, 1986

Kelche (Jean-Pierre) (dir.), *Les maisons d'éducation de la Légion d'honneur. Deux siècles d'apport a l'instruction et a l'éducation des jeunes filles*, Paris, L'Harmattan, 2007

Kergoat (Lucien), « Quelques aspects de la scolarisation secondaire dans les départements français au XIXe siècle », *Population,* n°3, mai - juin, 1990, pp. 617-649

Kleinert (Annemarie), *Le Journal des dames et des modes ou la conquête de l'Europe féminine,* Stuttgart,Thorbecke, 2001

Lagrave (Henri), *Le théâtre et le public à Paris 1715-1750,* Paris, Klincksieck, 1972

Lahalle (Agnès), *Les écoles de dessin au XVIIIe siècle,* Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

Laurent (Stéphane), *Les Arts appliqués en France. Genèse d'un enseignement*, Éditions du CTHS, 1999

Lazare (Félix) et Lazare (Louis), *Dictionnaire administratif et historique des rues de Paris et de ses monuments,* Paris, chez F. Lazare, 1844

Ledré (Charles), *La presse à l'assaut de la monarchie 1815-1848*, Paris, Armand Colin, 1960

Lelièvre (Claude) et Lelièvre (Françoise), *Histoire de la scolarisation des filles.* Paris, Nathan, 1991

Lévy (Maurice), *Le Roman gothique anglais, 1764-1824*, Paris, Albin Michel, 1995

Lévy-Vroelant (Claire), « Fragilité de la famille urbaine au XIXe siècle : itinéraires versaillais de 1830 à 1880 » *Population,* n°3, 1988, pp. 639-657

Lilti (Antoine), « La femme du monde est-elle une intellectuelle ? Les Salons parisiens au XVIIIe siècle » *in* Racine (Nicole) et Trebitsch (Michel), *Intellectuelles: du genre en histoire des intellectuels,* Paris, Complexe , 2004, pp. 85-100

Luc (Jean-Noël), « La scolarisation en France au XIXe siècle : l'illusion statistique », *Annales E.S.C.*, juil.-août 1986, pp. 887-911

Markovitch (T. J.), *L'industrie française de 1789 à 1964,* Paris, 1964

Marquiset Alfred, *Le Vicomte d'Arlincourt, Prince des Romantiques*, Hachette, Paris, 1909

Martin (Henri-Jean) et Chartier (Roger) (dir), *Histoire de l'édition française*, 4 vol., Paris, Promodis, 1982-1986

Mayeur (Françoise), *L'Éducation des filles en France au XIXe siècle,* Paris, Hachette, 1979.

Mayeur (Françoise), *Histoire générale de l'enseignement et de l'éducation en France, 1789-1930*, tome 3, Paris, Perrin, 2003

Merlin (Hélène) « Figures du public au 18e siècle : le travail du passé » *Dix-huitième siècle,* 23, 1991, pp. 345-356

Mollier (Jean-Yves), Reid (Martine), Yon (Jean-Claude) (dir.), *Repenser la Restauration,* Paris, Nouveau Monde Editions, 2005

Mornet (Daniel), *Les origines intellectuelles de la Révolution Française (1715-1787),* Editions La Manufacture, Lyon, 1989 (1933)

Muckensturm (Stéphane), « La quantification d'un phénomène social : l'indigence en France dans la première moitié du XIXe siècle (1790-1850) », *Histoire, économie et société*, vol. 19, n°3, 2000, pp. 345-360.

Mulot (F.), « Quelques vues sur les moyens industriels qui peuvent faire partie de l'éducation des jeunes personnes », *Le petit Magasin des Dames*, II, an XII, 1804, pp. 158-176

Parent-Lardeur (Françoise), *Lire à Paris au temps de Balzac. Les cabinets de lecture à Paris, 1815-1830,* Paris, Ed. de l'EHESS, 1999 (1981).

Pellegrin (Nicole), « Les femmes et le don patriotique : les offrandes d'artistes de septembre 1789 », *in Les Femmes et la Révolution française*, tome II « L'individuel et le social. Apparitions et représentations », Actes du colloque international, 12-13-14 avril 1989, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 1990

Pellissier (Catherine), *La vie privée des notables lyonnais au XIXe siècle*, Lyon, Éditions lyonnaises d'art et d'histoire, 1996

Perrot (Michelle), « L'éloge de la ménagère dans les discours ouvriers au XIXe siècle », *Romantisme*, vol. 6, n°13-14, 1976, rééd. in *Les Femmes ou les silences de l'histoire,* Paris, Champs-Flammarion, 1998, pp.133-152.

Perrot (Michelle), « Qu'est-ce qu'un métier de femme ? », *Les Femmes ou les silences de l'histoire,* Paris, Champs-Flammarion, 1998, pp. 201-207

Picon (Antoine), *Les Saint-simoniens : raison, imaginaire et utopie*, Paris, Belin, 2002

Pinkney (David), *Decisive Years in France : 1840-1847,* Princeton, Princeton University Press, 1986.

Procacci (Giovana), *Gouverner la misère. La question sociale en France, 1789-1848*, Paris, Seuil, 1993

Prost (Antoine), *Histoire de l'enseignement en France, 1800-1967*, Paris, Armand Colin, 1968

Poutrin (Isabelle) (dir.), *Le XIXe siècle : science, politique et tradition,* Paris, Berger-Levrault, 1995

Ravel (Jeffrey S.), « Seating the Public : Spheres and Loathing in the Paris Theaters 1777-1788 », *French Historical Studies,* vol.18, n°1, Spring 1993, pp.173-210

Ravel (Jeffrey S.), *The Contested Parterre. Public Theater and French Political Culture (1680-1791)*, Cornell University Press, 1999

Ravel (Jeffrey S.), « Le théâtre et ses publics : pratiques et représentations du parterre à Paris au XVIIIe siècle », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n°49-3, 2002, pp. 89-118.

Rayner-Canham (Marelene) et Rayner-Canham (Geoffrey W.), *Women in chemistry : their changing roles from alchemical times to the mid-20th century,* American Chemical Society, Washington, DC; Chemical Heritage Foundation, Philadelphia, PA, 1998

Rebaudo (Danièle), « Filles mères et enfants naturels : vingt-cinq ans après, que sont-ils devenus ? » in Dupâquier et Kessler (dir.) *La Société française au XIXe siècle,* Arthème Fayard, 1992, pp.417-438

Riot-Sarcey (Michèle), *La démocratie à l'épreuve des femmes trois figures critiques du pouvoir, 1830-1848*, Paris, Albin Michel, 1994

Riot-Sarcey (Michèle), *Histoire du féminisme*, Paris, La Découverte, coll. Repères, 2002

Roche (Daniel), « L'intellectuel au travail », *Annales ESC,* vol 37, n°3, 1982, pp. 465-480

Roche (Daniel), *Le Peuple de Paris,* Paris, Fayard, 1988 (1e éd. 1981)

Roche (Daniel), *Les Républicains des Lettres. Gens de culture et Lumières au XVIIIe siècle*, Paris, Fayard, 1988

Roche (Daniel), *La France des Lumières,* Paris, Fayard, 1995

Roche (Daniel), « Académies et académisme : le modèle français au XVIIIe siècle », *Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Italie et Méditerranée,* vol. 108, n°2, 1996, pp. 643-658

Roche (Daniel), « Trois académies parisiennes et leur rôle dans les relations culturelles et sociales au XVIIIe siècle », *Mélanges de l'Ecole Française de Rome, Italie et Méditerranée*, vol. 111, n°1, 1999, pp. 395-414.

Rogers (Rebecca), *Les demoiselles de la Légion d'Honneur. Les maisons d'éducation de la Légion d'Honneur au XIXe siècle,* Paris, Plon,1992.

Rogers (Rebecca), *Les Bourgeoises au pensionnat. L'éducation féminine au XIXe siècle,* Rennes, PUR, 2007

Rosanvallon (Pierre), *Le Moment Guizot*, Paris, Gallimard, 1985

Rosanvallon (Pierre), *Le Sacre du citoyen,* Paris, Gallimard, 1992

Rouet (Gilles), *L'invention de l'école sous la monarchie de Juillet,* Nancy, Presses Universitaires de Nancy, 1993

Rougerie (Jacques), « Remarques sur l'histoire des salaires à Paris au XIXe siècle », *Le Mouvement social,* n°63, 1968, pp.71-108

Saint-Maurice (Charles, comte de), *Histoire de la Légion d'honneur,* Paris, Dénain, 1833

Saminadayar-Perrin (Corinne) (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIXe siècle ?*, Saint-Etienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, 2008

Shiebinger (Londa), *The mind has no sex ? Women in the origins of modern science,* Cambridge, Harvard University Press, 1993 (1989)

Schweitzer (Sylvie), *Les Femmes ont toujours travaillé. Une histoire du travail des femmes aux XIXe et XXe siècles,* Paris, Odile Jacob, 2002

Scott (Joan W.), « Gender : A Useful Category of Historical Analysis », *American Historical Review,* vol. 91, n°5, 1986, pp.1053-1075, trad. fr. « Genre, une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, n°37-38, printemps 1988, pp.125-151.

Scott (Joan W.), *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press, 1988.

Scott (Joan W.), « 'L'ouvrière , mot impie, sordide'. Le discours de l'économie politique française sur les ouvrières 1840-1860 », *Actes de la recherche en sciences sociales,* n°83, 1990, pp.2-15

Scott (Joan W.), *La citoyenne paradoxale : les féministes françaises et les droits de l'homme*, Paris, Albin Michel, 1998

Serre (Solveig), « 'On ne peut vivre à Paris sans Opéra' Pratiques musicales et pratiques patrimoniales à l'Opéra de Paris au Siècle des Lumières » *in Musique/Patrimoine. Des expériences culturelles urbaines,* Marseille, SHADYC-CNRS/EHESS, 2008, art. en ligne, http://shadyc.ehess.fr/document.php?id=557

Sewell Jr. (William H.), « Social and Cultural Perspectives on Women's Work : Comments on Loats, Hafter and DeGroat », *French Historical Studies*, vol.20, n°1, Winter 1997, pp. 49-54

Smith (Bonnie G.), *Ladies of the Leisure Class. The Bourgeoises of the Northern France in the nineteenth century*, Princeton, Princeton University Press, 1981, trad. fr. : *Les bourgeoises du Nord*, 1850-1914, Paris, Perrin, 1989

Spitzer (Alan B.), « The historical problem of generation », *American Historical Review,* vol.78, n°5, 1973, pp. 1353-1385,

Spitzer (Alan B.), *The French Generation of 1820,* Princeton, Princeton University Press, 1987

Sullerot (Evelyne) et Godechot (Jacques), *Histoire de la presse féminine en France, des origines à 1848,* Paris, A. Colin, 1966

Tilly (Louise), « Genre, histoire des femmes et histoire sociale », *Genèses,* n°2, 1990, pp. 148-167

Truant (Cynthia), « La maîtrise d'une identité ? Corporations féminines à Paris aux XVIIe et XVIIIe siècles », *Clio*, n°3 Métiers. Corporations. Syndicalisme,1996, art. en ligne sur Clio, http://clio.revues.org/index462.html

Tulard (Jean), *Nouvelle histoire de Paris. Le Consulat et l'Empire 1800-1815,* Paris, Association pour la publication d'une histoire de Paris/Hachette, 1970

Vallery-Radot (Pierre), *Chirurgiens d'autrefois : la famille d'Eugène Sue*, Paris, Editions Ocia, 1944

Vardi (Liana), « The abolition of the guilds during the French Revolution », *French Historical Studies,* vol. 15, n°4, Autumn 1988, pp. 704-717
Vigier (Philippe), *Nouvelle histoire de Paris. Paris pendant la monarchie de Juillet*, Paris, Association pour la publication d'une histoire de Paris/Hachette, 1991
Weber (William), « L'institution et son public. L'Opéra à Paris et à Londres au XVIIIe siècle » *Annales ESC,* vol.48, n°6, 1993, pp. 1519-1539
Winock (Michel) et Azema (Jean-Pierre)*, Vingtième siècle,* vol.22, n°1, 1989

SOCIOLOGIE

Abrams (Philip), « History, Sociology, Historical Sociology », *Past & Present,* n°87, 1980, pp.3-16.
Abrams (Philip), *Historical Sociology*, Ithaca, Cornell University Press, 1982.
Achin (Catherine), « Un 'métier d'hommes' ? Les représentations du métier de député à l'épreuve de sa féminisation », *Revue française de science politique,* vol.55, n°3, 2005, pp. 477-499.
Achin (Catherine) *et al.*, *Sexes, genre et politique*, Paris, Economica, 2007
Bargel (Lucie), Fassin (Eric) et Latté (Stéphane), « Usages sociologiques et usages sociaux du genre. Le travail des interprétations », *Sociétés et représentations,* n°24, 2007, pp.59-77
Bargel (Lucie), *Aux avant-postes. La socialisation au métier politique dans deux organisations de jeunesse de partis. Jeunes populaires (UMP) et Mouvement des jeunes socialistes (PS)*, thèse de science politique sous la direction de Frédérique Matonti, Univ. Paris 1, soutenue en oct. 2008.
Beaurain (David), « La fabrique du portrait royal », *in* Gaehtgens (Thomas) (dir.), *L'art et les normes sociales au XVIIIe siècle,* Paris, Éditions de la MSH, 2001, pp. 241-260.
Beauvoir (Simone de), *Le Deuxième Sexe,* vol.2, Paris, Gallimard, Folio, 1994 [1949].
Becker (Howard), *Arts Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.
Benichou (Paul), *Romantismes français, vol. I: Le Sacre de l'écrivain; Le Temps des prophètes*, Paris, Quarto/Gallimard, 2004
Benichou (Paul), *Romantismes français, vol. II: Les Mages romantiques; L'École du désenchantement,* Paris, Quarto/Gallimard, 2004
Benjamin (Walter), « L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique » (1939), in *Œuvres III,* Paris, Gallimard, Folio, 2000, pp. 269-316
Bensa (Alban) et Fassin (Eric), « Les sciences sociales face à l'événement », T*errain,* n°38, 2002, pp.6-20
Besnard (Philippe), *L'anomie. Ses usages et ses fonctions dans la discipline sociologique depuis Durkheim*, Paris, Presses Universitaires de France, 1987
Boltanski (Luc), « Pouvoir et impuissance : projet intellectuel et sexualité dans le journal d'Amiel », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°5-6, 1975, pp.80-108
Boltanski (Luc), « Le système de représentation d'un groupe social : les cadres », *Revue française de sociologie*, XX, 1979, pp. 631-667
Bourdieu (Pierre) et Passeron (Jean-Claude), *La reproduction: éléments pour une théorie du système d'enseignement*, Paris, Minuit, 1970.
Bourdieu (Pierre), « L'invention de la vie d'artiste », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n° 2, 1975, pp. 67-93.
Bourdieu (Pierre), *La distinction*, Paris, Minuit, 1979
Bourdieu (Pierre), *Le sens pratique,* Paris, Minuit, 1980
Bourdieu (Pierre), « Le capital social », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°31, 1980, pp. 2-3

Bourdieu (Pierre), « Epreuve scolaire et consécration sociale : les classes préparatoires aux grandes écoles », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 39, 1981, pp. 3-70
Bourdieu (Pierre), Delsaut (Yvette), « Pour une sociologie de la perception », *Actes de la recherche en sciences sociales,* n°40, 1981, pp. 3-9
Bourdieu (Pierre), *Homo academicus*, Paris, Minuit, 1984
Bourdieu (Pierre), « L'institutionnalisation de l'anomie », *Cahiers du Musée national d'art moderne,* n°19-20, 1987, pp. 6-19
Bourdieu (Pierre), *La noblesse d'Etat*, Paris, Minuit, 1989
Bourdieu (Pierre), *Les Règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire,* Paris, Seuil, 1992.
Bourdieu (Pierre), « Sur les rapports entre la sociologie et l'histoire en Allemagne et en France » (entretien avec Lutz Raphaël), *Actes de la recherche en sciences sociales,* n°106, 1995, pp. 108-122.
Bourdieu (Pierre), « Pour une science des œuvres », *Raisons pratiques. Sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, « Points », 1996, pp. 59-97.
Bourdieu (Pierre), *La Domination masculine,* Paris, Seuil, 1998.
Bourdieu (Pierre), « Bref impromptu sur Beethoven, artiste entrepreneur », *Sociétés et Représentations*, n°11, 2001, pp.15-18
Cacouault (Marlaine), « La féminisation d'une profession est-elle le signe d'une baisse de prestige ? », *Travail, genre et sociétés,* n°5, 2001, pp. 93-113.
Chamboredon (Jean-Claude), « Peinture des rapports sociaux et invention de l'éternel paysan: Les deux manières de Jean-François Millet », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°17-18, 1977, pp. 6-28
Chapoulie (Jean-Michel), « Sur l'analyse sociologique de groupes professionnels », *Revue Française de Sociologie*, vol. XIV, 1973, pp. 86-1140.
Christin (Olivier), « Le May des orfèvres. Contribution à l'histoire de la genèse du sentiment esthétique », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 105, 1995, pp. 75-90.
Christin (Olivier), « Pour une historicisation des concepts historiques », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°140, 2001, pp. 3-6.
Cibois (Philippe), « La question du latin : des critiques du XVIIIe siècle au revival du XIXe », *L'Information littéraire*, 52 (1), janvier-mars 2000, p.7-28
Cibois (Philippe), « La construction sociale de la vocation sacerdotale », *in* Nicourd (Sandrine) (dir.), *Le travail militant*, Presses Universitaires de Rennes, 2009, p. 37-46
Collovald (Annie), « Identité(s) stratégique(s) », *Actes de la recherche en sciences sociales,* n°73, 1988, pp.29-40
Daune-Richard (Anne-Marie) et Devreux (Anne-Marie), « Rapports sociaux de sexe et conceptualisation sociologique », *Recherches féministes,* vol. 5, n°2, 1992, pp.7-30.
Deschenaux (Frédéric) et Laflamme (Claude), « Réseau social et capital social : une distinction conceptuelle nécessaire illustrée à l'aide d'une enquête sur l'insertion professionnelle de jeunes Québécois », *SociologieS*, 2009, art. en ligne http://sociologies.revues.org/index2902.html.
Dubois (Vincent), *La politique culturelle. Genèse d'une catégorie d'intervention publique*, Paris, Belin, coll. Socio-histoires, 1999.
Durkheim (Emile), *Le Suicide,* Paris, PUF, 2007 (1897).
Elias (Norbert), *La Civilisation des mœurs*, Paris, Calmann-Lévy, 1973
Elias (Norbert), *La Société des individus,* Paris, Arthème Fayard, 1991
Elias (Norbert), *La Société de Cour*, Paris, Flammarion, 1993.
Fabiani (Jean-Louis), « Les règles du champ », *in* Lahire (Bernard) (dir.), *Le travail sociologique de Pierre Bourdieu*, Paris, La Découverte, 1999, pp. 75-91
Fabiani (Jean-Louis), « Disputes, polémiques et controverses dans les mondes intellectuels. Vers une sociologie historique des formes de débat agonistique », *Mil neuf cent*, n°25, 2007, pp. 45-60.
Fabiani (Jean-Louis), « Sur quelques progrès récents de la sociologie des œuvres », *Genèses*, n° 11, mars 1993, pp. 148-167.

Fraisse (Luc), « Le pittoresque développement des biographies d'écrivains au XIXe siècle », *COnTEXTES,* n°3, juin 2008, art. en ligne, http://contextes.revues.org/index2143.html
Freidson (Eliot), « Les professions artistiques comme défi à l'analyse sociologique », *Revue Française de Sociologie*, vol.27, n°3, 1986, pp. 431-443.
Freidson (Eliot), *Professionalism. The Third Logic*, Oxford, Polity Press, 2001
Gadéa (Charles) et Bouffartigue (Paul), *Sociologie des cadres*, Paris, La Découverte, coll. « Repères », 2000.
Goffman (Erving), *Stigmate. Les usages sociaux des handicaps*, Éditions de Minuit, Paris, 1975 (1963)
Granovetter (Mark), « The strenght of weak ties », *American Journal of Sociology,* 78, pp. 1360-1380
Grelon (André), « La naissance de l'enseignement supérieur industriel en France », *Quaderns d'història de l'enginyeria*, I, 1996, pp.40-60
Grelon (André), « La mise en place des enseignements techniques sous la Restauration », *Sciences et techniques en perspective,* vol. 4, n°2, 2000, pp. 221-233
Grelon (André), « Genèse des métiers modernes », *Le Mouvement social,* n°193, 2000, pp.3-7
Glinoer (Anthony), « Enfances du champ littéraire français. À propos de l'époque romantique », *in* Dubois (Jacques), Durand (Pascal), Winkin (Yves) (dir.), *Le symbolique et le social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, coll. « Sociopolis », 2005, pp. 127-139.
Glinoer (Anthony), *La querelle de la camaraderie littéraire. Les romantiques face à leurs contemporains*, Genève, Droz, 2008
Heinich (Nathalie), « Les traducteurs littéraires : l'art et la profession », *Revue française de sociologie*, n°25, 1984, p. 264-280
Heinich (Nathalie), *Du peintre à l'artiste. Artisans et académiciens à l'âge classique,* Paris, Minuit, 1993
Heinich (Nathalie), *Être artiste,* Paris, Klincksieck, 1996.
Heinich (Nathalie), *L'élite artiste : excellence et singularité en régime démocratique,* Paris, Gallimard, 2005.
Hughes (Everett C.), *Le Regard sociologique, Essais choisis*, Paris, Ed. de l'EHESS, 1996
Kalinowski (Isabelle), « La vocation au travail de traduction », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°144, 2002, pp. 47-54
Kergoat (Danièle), « Division sexuelle du travail et rapports sociaux de sexe », in H. Hirata, F. Laborit, H. Le Doaré et D. Sénotier (dir.), *Dictionnaire critique du féminisme,* Paris, PUF, 2000, pp.33-54
Kuhn (Thomas S.), *La Structure des révolutions scientifiques*, Paris, Flammarion, 1983 [1962]
Lagroye (Jacques) (dir.), « Les processus de politisation », *in La politisation*, Paris, Belin, coll. « Socio-histoires », 2003
Lahire (Bernard), « Héritages sexués: incorporation des habitudes et des croyances » in Bloss (Thierry) (dir.), *La dialectique des rapports hommes-femmes*, Paris, PUF, 2001, pp 9-26
Lajarte (Isabelle de), *Les peintres amateurs. Etude sociologique ,* L'Harmattan, 1991
Lang (Gladys), Lang (Kurt), *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation,* Urbana & Chicago, University of Illinois Press, 2001 (1e éd. 1990)
Laurent (Jeanne), *Arts et pouvoirs en France. Histoire d'une démission artistique*, Saint-Etienne, CIEREC, 1983
Le Feuvre (Nicky) et Lapeyre (Nathalie), « Concilier l'inconciliable ? Le rapport des femmes à la notion de 'conciliation travail-famille' dans les professions libérales en France », *Nouvelles questions féministes,* 23-3, 2004, pp. 42-58
Le Feuvre (Nicky), « Pouvoirs et contre-pouvoirs des femmes : une épineuse question de recherches », in A.-M. Granié et H. Guétat-Bernard, *Empreintes et inventivités des femmes dans le développement rural*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 2006, pp.187-196
Malatesta (Maria), *Professionisti e gentiluomini. Storia delle professioni nell'Europa contemporanea,* Turin, Biblioteca Einaudi, 2006
Mannheim (Karl), *Le Problème des générations,* Paris, Armand Colin, 2005 (1928)
Marry (Catherine), *Les femmes ingénieurs, une révolution respectueuse,* Paris, Belin, 2004

Massé (Alexis), « Comment penser l'autonomie des discours ? Un moyen : le concept d'imaginaire hégémonique », *Revue du MAUSS,* n°17, 2001, pp. 355-375.

Matonti (Frédérique), « Une Beauté capitale. Hérault de Séchelles : un corps aristocratique en révolution », *Sociétés et représentations*, n°6, 1998, pp. 309-332

Matonti (Frédérique), *Hérault de Séchelles ou les infortunes de la beauté,* Paris, La Dispute, 1998

Matonti (Frédérique), « La politisation du structuralisme. Une crise dans la théorie », *Raisons politiques,* n°18, 2005, pp. 49-71

Mauger (Gérard), *Droits d'entrée. Modalités et conditions d'accès aux univers artistiques*, Paris, Editions de la MSH, 2007

Meizoz (Jérôme), « Pierre Bourdieu et la question de la forme. Vers une sociologie des styles littéraires », *in* Dubois (Jacques), Durand (Pascal), Winkin (Yves) (éds.), *Le Symbolique et le Social. La réception internationale de la pensée de Pierre Bourdieu*, Liège, Éditions de l'Université de Liège, pp. 185-194

Miceli (Sergio) « Division du travail entre les sexes et division du travail de domination. Une étude clinique des anatoliens au Brésil », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°5-6, 1975, pp.162-182

Milo (Daniel), « Le phénix culturel : de la résurrection dans l'histoire de l'art. L'exemple des peintres français (1650-1750) », *Revue française de sociologie,* vol. 27, n°3, pp. 481-503

Montias (John Michael), *Artists and Artisans in Delft : A Socio-Economic Study of the Seventeenth Century,* Princeton, 1982

Moulin (Raymonde), *Le marché de la peinture,* Paris, Minuit, 1967

Moulin (Raymonde), « De l'artisan au professionnel : l'artiste », *Sociologie du travail*, vol. 4, n°83, pp. 388-403

Moulin (Raymonde), Passeron (Jean-Claude) et al., *Les Artistes. Essai de morphologie sociale*, Paris, La Documentation française, 1985

Moulin (Raymonde), *De la valeur de l'art, Paris*, Flammarion, 1995

Naudier (Delphine), *La cause littéraire des femmes. Modes d'accès et modalités de consécration des femmes dans le champ littéraire (1970-1998)*, Thèse de doctorat de sociologie, dir. Rose-Marie Lagrave, Paris, EHESS, 2000

Ponton (Rémy), « Programme esthétique et accumulation de capital symbolique. L'exemple du Parnasse », *Revue française de sociologie*, XIV, 1973, pp. 202-220

Quemin (Alain) et Moulin (Raymonde), « La certification de la valeur de l'art. Experts et expertises », *Annales ESC,* vol.48, n°6, 1993, pp. 1421-1445.

Quemin (Alain), *Les commissaires-priseurs. La mutation d'une profession*, Paris, Éditions Anthropos, 1997

Quemin (Alain), « Un diplôme pour quoi faire ? Coûts et bénéfices des examens comme instruments de fermeture des groupes professionnels : l'exemple des commissaires-priseurs », *Droit et Société,* n°36-37, 1997, pp. 345-362.

Quemin (Alain), « Les rhétoriques professionnelles comme ressources : analyse dynamique du discours des commissaires-priseurs », *Utinam,* n°23, 1997, pp. 75-94.

Quemin (Alain), « Modalités féminines d'entrée et d'insertion dans une profession d'élites : Le cas des femmes commissaires-priseurs » *Sociétés contemporaines*, 1998, n°29, pp. 87-106

Quemin (Alain), *Le rôle des pays prescripteurs sur le marché et dans le monde de l'art contemporain,* Rapport au ministère des Affaires étrangères, juin 2001

Quemin (Alain), « L'apport de l'origine sociale à la sociologie des professions ou 'de l'espace privé à l'espace professionnel'. Les commissaires-priseurs. », in F. Piotet (dir.), *La révolution des métiers*, Paris, PUF, 2002, art. en ligne (http://latts.cnrs.fr/site/ob_1_cl.php?Id=9)

Quemin (Alain), « Femmes et artistes : la difficile voie du succès dans le secteur de l'art contemporain », art. en ligne, 2009, sur http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=167

Ravet (Hyacinthe), « L'accès des femmes aux professions artistiques. Un double droit d'entrée dans le champ musical », *in* G. Mauger (dir.), *L'accès à la vie d'artiste. Sélection et consécration artistiques*, Broissieux, Éditions du Croquant, 2006, pp. 151-176

Ravet (Hyacinthe), « Devenir clarinettiste. Carrières féminines en milieu masculin », *Actes de la Recherche en sciences sociales,* n°168, 2007, pp. 40-67

Rennes (Juliette), Le *mérite et la nature. Une controverse républicaine* : *l'accès des femmes aux professions de prestige 1881-1940*, Fayard, Paris, 2007

Saint-Jacques (Denis) et Viala (Alain), « A propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », *Annales HSS,* n°3, mars-avril 1994, pp. 395-406.

Sapiro (Gisèle), *La Guerre des Écrivains 1940-1953,* Paris, Fayard, 1999.

Sapiro (Gisèle), « The literary field between the State and the Market », *Poetics*, Vol 31. n°5, October 2003

Sapiro (Gisèle), «Réseaux, institutions et champ», *Les Réseaux littéraires*, Daphné de Marneff et Benoît Denis, Bruxelles, LE CRI/CIEL-ULB-Ug, 2006, pp. 44-59.

Sapiro (Gisèle), « 'Je n'ai jamais appris à écrire'. Les conditions de formation et la vocation d'écrivain », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 158, juin 2007, pp. 13-33

Sciulli (David), « Paris Visual Académie as First Prototype Profession », *Theory, Culture and Society,* vol.24, n°1, 2007, pp.35-59

Schweitzer (Sylvie), « Du vent dans le ciel de plomb ? L'accès des femmes aux professions supérieures, XIXe-XXe siècles », *Sociologie du Travail,* vol. 51, n°2, 2009, pp.183-198

Serry (Hervé), « La littérature pour faire et défaire les groupes », *Sociétés Contemporaines*, n°44, décembre 2001, pp. 5-15

Singly (François de), « Artistes en vue », *Revue française de sociologie,* vol.27, n°3, 1986, pp.531-543 ;

Skocpol (Theda), « Social History and Historical Sociology : Contrasts and Complementarities », *Social Science History,* vol.11, n°1, 1987, pp. 17-30.

Sofio (Séverine), « Des discours aux pratiques, comment approcher la réalité des rapports de sexe ? Genre et professions artistiques au XIXe siècle », *Sociétés et représentations*, n°24 « Enquêtes de Genre », 2007, pp. 177-193

Sofio (Séverine), « La vocation comme subversion : artistes femmes et anti-académisme dans la France révolutionnaire », *Actes de la recherche en sciences sociales,* n°168 « Vocations artistiques », 2007, pp. 34-49

Sofio (Séverine), « Quelle(s) légitimité(s) pour les peintres de fleurs ? Genre, art et botanique au XIXe siècle » *in* Naudier (Delphine) et Rollet (Brigitte) (dir.), *Genre et légitimité culturelle,* Paris, L'Harmattan, 2007, pp. 37-56

Sofio Séverine, « Histoire de l'art et études genre en France : un rendez-vous manqué ? », *in* Mondini (Daniela) (ed). *Inscriptions/Transgressions. Histoire de l'art et études genre*, Zürich Peter Lang Verlag, 2007, pp. 149-162

Sofio (Séverine), « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIXe siècle », *Travail, genre et sociétés,* n°19, Avril 2008, pp. 23-39.

Sullivan (Shannon) et Tuana (Nancy) (eds.) *Race and epistemologies of ignorance,* New York, SUNY Press, 2007

Therrien (Lyne), *L'histoire de l'art en France, genèse d'une discipline universitaire,* Paris, Editions du C.T.H.S., 1998

Trasforini (Maria Antonietta) (ed), *Arte a parte. Donne Artiste fra margini e centro,* Milano, Franco Angeli, 2000

Trasforini (Maria Antonietta) (ed), *Donne d'Arte : Storie e Generazioni*. Roma, Meltemi, 2006

Trasforini (Maria Antonietta), *Nel segno delle Artiste. Donne, professioni d'arte e modernità*, Bologna, Il Mulino, 2007

Van Damme (Stéphane), « Farewell Habermas ? Deux décennies d'études sur l'espace public », *Les dossiers du Grihl*, Historiographie et méthodologie, mis en ligne le 28 juin 2007, art. en ligne sur Dossier du Grihl, http://dossiersgrihl.revues.org/document682.html.

Verjus (Anne), *Le cens de la famille. Les femmes et le vote, 1789-1848,* Paris, Belin, 2002
Viala (Alain), *La Naissance de l'Écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique,* Paris, Minuit, 1985
Wagner (Izabela), « La formation des violonistes virtuoses : les réseaux de soutien », *Sociétés contemporaines,* n°56, 2004, pp. 133-163.

METHODES QUANTITATIVES

Abbott (Andrew), « Sequence analysis: New methods for old ideas », *Annual Review of Sociology*, vol. 21, 1995, pp. 93-113
Abbott (Andrew), *Time Matters : On Theory and Method*, Chicago, University of Chicago Press, 2001)
Benzécri (Jean-Paul) et al., *L'analyse des données*, 2 vol., Paris, Dunod, 1973
Chiche (Jean), Le Roux (Brigitte), Perrineau (Pascal) et Rouanet (Henry), « L'espace politique des électeurs français à la fin des années 1990. Nouveaux et anciens clivages, hétérogénéité des électorats », *Revue française de science politique,* vol.50, n°3, 2000, pp. 463-488
Cibois (Philippe), *L'Analyse factorielle,* Paris, PUF, coll. « Que sais-je ? », 1983
Cibois (Philippe), « Les pièges de l'analyse des correspondances » *Histoire et mesure,* XII, n°3-4, 1997, pp. 299-320
Cibois (Philippe), *Les écarts à l'indépendance. Techniques simples pour analyser des données d'enquêtes*, ouvrage en ligne, coll. « Méthodes quantitatives pour les sciences sociales », Sciences Humaines (art. en ligne), 2004
Cibois (Philippe), « Principe de l'analyse factorielle », texte de travail en ligne, 2006
Cibois (Philippe), *Les méthodes d'analyse d'enquêtes*, Paris, PUF, coll. « Que Sais-je ? », 2007
Degenne (Alain), *Introduction à l'analyse des données longitudinales,* ouvrage en ligne, Coll. « Méthodes quantitatives pour les sciences sociales » de *Sciences humaines,* 2001
Des Nétumières (Félicité), « Méthodes de régression et analyse factorielle », *Histoire & Mesure*, vol. XII, n° 3/4, 1997, pp. 271-298
Genet (Jean-Philippe), « Analyse factorielle et construction des variables. L'origine géographique des auteurs anglais (1300-1600) », *Histoire & mesure*, XVII, n°1-2, 2002, pp. 87-108
Gollac (Michel) et Kramarz (Francis), « L'informatique, comme pratique et comme croyance », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, n°134, 2000, pp.4-21
Guyot (Jean-Luc), Mainguet (Christine) et Van Haeperen (Béatrice), *La formation professionnelle continue : l'individu au cœur des dispositifs,* Bruxelles, Univ. De Boeck, 2003
Joyeux-Prunel (Béatrice), « L'histoire de l'art et le quantitatif. Une querelle dépassée », *Histoire et mesure*, vol. XXIII, n°2, 2008, pp. 3-34
Müller-Schneider (T.), « The visualization of structural change by means of correspondence analysis », in Greenacre (M.) et Blasius (J.) (dir.), *Correspondence Analysis in the Social Sciences. Recent Developments and Application*s, Academic Press, Londres, 1994, p. 267-279
Lebaron (Frédéric), « La dénégation du pouvoir. Le champ des économistes français au milieu des années 1990 », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n° 119, 1997, pp. 3-26
Lebart (Ludovic), Morineau (Alain) et Piron (Marie), *Statistique exploratoire multidimensionnelle,* Dunod, Paris, 1997
Lemercier (Claire), « Les carrières des membres des institutions consulaires parisiennes au XIXe siècle », *Histoire & Mesure*, vol. XX, n° 1/2, 2005, pp. 59-95
Lemercier (Claire) et Zalc (Claire), *Méthodes quantitatives pour l'historien,* Paris, La Découverte, 2008

Rouanet (Henry), Lebaron (Frédéric), Le Hay (Viviane), Ackermann (Werner) et Le Roux (Brigitte), « Régression et analyse géométrique des données : réflexions et suggestions », *Mathématiques et sciences humaines,* n°160, 2002, pp.13-45

Sapiro (Gisèle)*,* « La raison littéraire. Le champ littéraire français sous l'Occupation (1940-1944) »*, Actes de la recherche en sciences sociales,* n°111-112, 1996, pp. 3-35

Sapiro (Gisèle), « The structure of the French literary field during the German Occupation (1940-1944) : a multiple correspondence analysis », *Poetics*, 30, 2002, pp. 387-402