



# PEINTRES FEMMES

**1780-1830**

**NAISSANCE D'UN COMBAT**

PRINTEMPS 2021

DOSSIER PÉDAGOGIQUE

**ML** MUSÉE DU  
LUXEMBOURG  
S É N A T

# Sommaire

---

2

Présentation de l'exposition .....	3
Pistes pédagogiques .....	4
Adélaïde Labille-Guiard et Elisabeth Vigée Le Brun	5
Formations de combat .....	7
Les réseaux des peintres femmes .....	9
Salon et genres picturaux : les peintres face à l'Académie	10
Thésée et Pirithous .....	11
Autoportraits .....	13
Sabine Meier .....	15
Quelques peintres femmes .....	16
Bibliographie .....	18

**en couverture**

Marie-Denise Villers, épouse Lemoine (Nisa VILLERS),

*Étude de femme d'après nature* (dit aussi *portrait de madame Soustras*)

1802, Paris, musée du Louvre, auprès du musée international de la

Chaussure, Romans-sur-Isère © Rmn-Grand Palais (musée du Louvre) photo

© Maxime Chermat

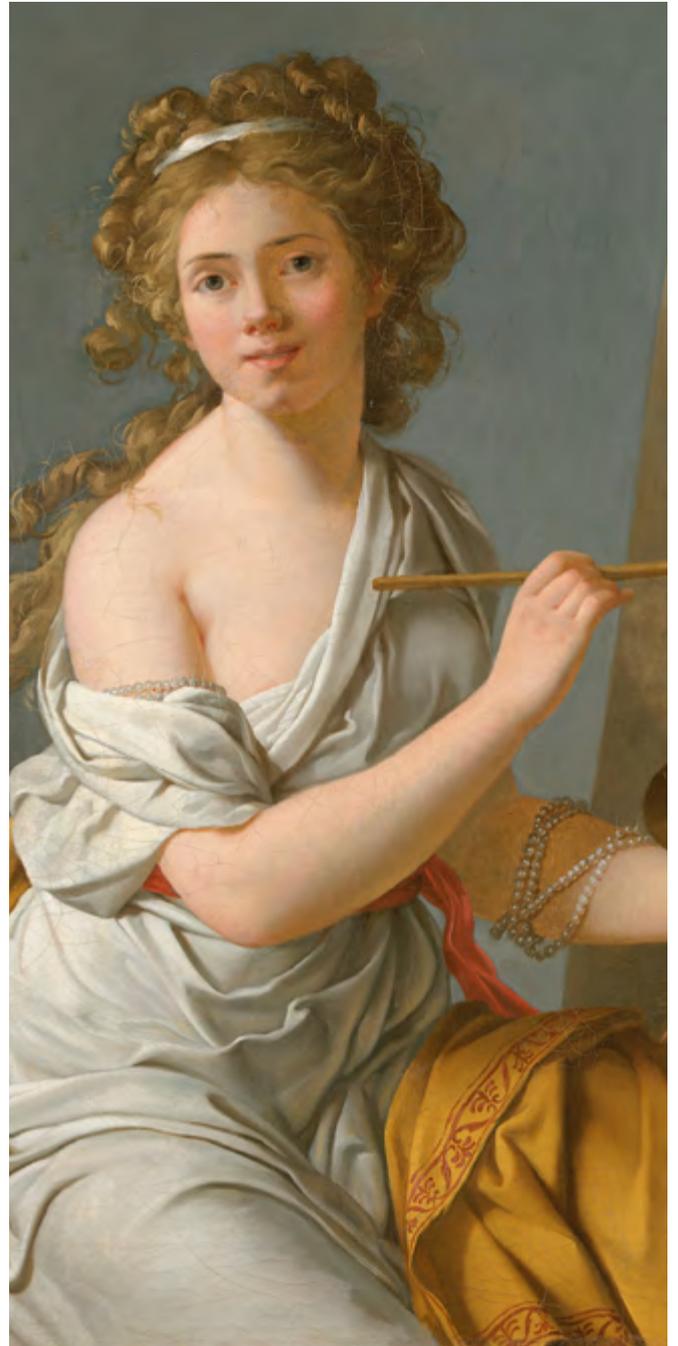
# L'exposition

3

A travers 70 œuvres environ, l'exposition « Peintres femmes, 1780-1830. Naissance d'un combat » entend remettre en avant de nombreuses artistes, actives de la fin de l'Ancien Régime à la Restauration, célèbres en leur temps mais largement oubliées depuis. Ces peintres talentueuses ont développé des stratégies complexes et astucieuses pour pouvoir être reconnues comme des professionnelles et vivre de leur art. Les œuvres présentées au Musée du Luxembourg témoignent de leurs qualités d'artistes autant que de ces combats.

L'exposition se développe en **4 sections** :

1. Le droit d'être peintres : l'anti-académisme et la féminisation des beaux-arts
2. Apprendre. Dilettantes et professionnelles
3. Le Salon : un espace incontournable en mutation
4. Moi. Peintre



Marie-Guilhelmine BENOIST, *Autoportrait copiant le Bélisaire et l'enfant à mi-corps de David (détail)*, 1786, huile sur toile, 95,7 x 78,5 cm, Allemagne, Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle Karlsruhe, Photo © Staatliche Kunsthalle Karlsruhe

# Pistes pédagogiques

Les thématiques de l'exposition - **l'invisibilisation des artistes-femmes** par l'histoire de l'art mais aussi les phénomènes qui ont permis leur insertion sur la scène artistique de leur temps et **les stratégies qu'elles ont mises en place** pour s'y affirmer - paraissent à même d'intéresser tous les élèves, quel que soit leur âge. Elles entrent par ailleurs dans le cadre des politiques scolaires en faveur de l'égalité fille/garçon.

**Français/lettres** : plusieurs citations figurent dans l'exposition. Dans cette perspective, on pourra confronter avec profit les œuvres à des textes de l'époque. La critique d'art, qui émerge au milieu du XVIII<sup>e</sup>, offre un échantillon particulièrement riche de la langue de la période (on pourra consulter Denis Diderot un peu plus tôt, Adolphe Thiers, Charles-Paul Landon, Augustin Jal, Etienne-Jean Delécluze ensuite). Dans le cadre d'un travail d'expression écrite ou orale, les textes liés à la Querelle des femmes (comme ceux de la poétesse Constance de Salm par exemple) pourront aussi servir de base pour travailler l'argumentation, tandis que les œuvres, souvent pleines de détails et de symboles, invitent à la description. Les livrets des salons introduisent à la description des œuvres d'art, mais aussi aux différentes formes littéraires pour évoquer le parcours dans une exposition : épistolaire, dialogue, regard d'un étranger. La satire, le pamphlet, la polémique, la lettre (dans la presse) sont des formes aussi souvent convoquées pour évoquer la question controversée de la vocation et de la formation artistique féminine. De nombreuses voix féminines se font aussi entendre, que l'on retrouve, entre autres, dans le recueil *Opinions de femmes, de la veille au lendemain de la Révolution française*. Cf. la bibliographie à la fin de ce dossier pédagogique pour des pistes de lecture.

**Histoire** : l'exposition propose une entrée originale dans la période révolutionnaire jusqu'à la Restauration. Elle vient aussi questionner certains discours des Lumières et du début du XIX<sup>e</sup> en montrant que des points de vue très contrastés sur la place des femmes se sont exprimés pendant toute la période.

**Éducation Artistique et Culturelle** : le fil sociologique qui parcourt l'exposition permet d'étudier le rôle de la formation et des institutions culturelles (Salon, Académie) dans le parcours des artistes et d'appréhender leur vie quotidienne dans le contexte particulier de leur époque



Adélaïde Labille-Guiard, *Autoportrait avec deux élèves, Marie-Gabrielle Capet et Marie-Marguerite Carreaux de Rosemond, 1785*, huile sur toile, 210,8 x 151,1 cm, New York, The Metropolitan Museum of Art © The MET

respective. Cette approche donne aussi l'occasion de se familiariser avec le goût du XVIII<sup>e</sup>, de l'Empire et la naissance du romantisme, en relation avec les changements politiques et sociaux notamment celui de l'éducation et de l'éducation aux arts qui favorise particulièrement l'émergence des artistes femmes. Enfin, l'exposition permet d'aborder la question de la hiérarchie des genres qui alors, après avoir dominé pendant de longs siècles la réflexion esthétique, est soumise à des remises en cause. On découvrira aussi certaines techniques moins connues comme le pastel ou la peinture sur porcelaine.

Outre ce dossier pédagogique, vous trouverez sur le site internet du Musée, [www.museeduluxembourg.fr](http://www.museeduluxembourg.fr) un livret-jeu pour les enfants âgés de 7 ans et plus, mais aussi des vidéos, des textes divers ainsi que des conférences enregistrées.

# Adélaïde Labille-Guiard et Elisabeth Vigée Le Brun

Toutes deux admises le même jour, le 31 mai 1783, à l'Académie Royale de Peinture, Adélaïde Labille-Guiard\* (les artistes dont le nom est suivi d'un astérisque ont une courte biographie à la fin de ce dossier) et Elisabeth Vigée Le Brun\* sont sans doute les figures artistiques féminines les plus marquantes de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. L'histoire de l'art s'est largement concentrée sur ces deux « prodiges », éclipsant quantité d'autres peintres femmes de leur temps. L'un des objectifs de cette exposition est de redonner toute leur place à ces peintres oubliées, mais connues et reconnues en leur temps aux côtés de celles trop rares qu'a retenues l'histoire de l'art livrant un récit trompeur de cette époque et une image faussée des artistes femmes.

Fille de peintre, remarquée très tôt pour son talent, **Elisabeth Vigée Le Brun** exploite habilement les débats de son temps pour se démarquer. Mais son plus grand coup d'éclat est sans conteste son portrait *Marie-Antoinette à la robe de gaulle*, présenté au salon de 1783 et décroché quelques jours à peine après l'ouverture du Salon. La représentation de la souveraine dans une étoffe associée au linge de corps fait scandale et Vigée Le Brun est contrainte de remplacer sa toile par un portrait en vêtement plus officiel, plus respectueux des conventions du portrait d'une souveraine. L'artiste acquiert avec ce scandale une notoriété immense et reçoit de très nombreuses commandes sur ce thème. Portraitiste favorite de Marie-Antoinette, qui contribue à son accès à l'Académie, Vigée Le Brun est recherchée par une clientèle aristocratique. Pendant la Révolution, elle se réfugie en Italie puis en Russie, où elle poursuit une carrière brillante. A la fin de sa vie, elle publie des *Souvenirs*, dans lesquels elle orchestre son parcours d'artiste et compose un récit autobiographique qui a participé à sa gloire posthume.



Élisabeth-Louise VIGÉE LE BRUN, 1755-1842, *Marie-Antoinette en robe de mousseline, dite « à la créole », « en chemise » ou « en gaulle » (détail)*, 1783, huile sur toile, 89,8 x 72 cm, Allemagne, Kronberg, Hessische Hausstiftung © Kronberg, Hessisches Hausstiftung

Érigée en rivale de Vigée Le Brun, **Adélaïde Labille-Guiard** est d'abord célèbre comme pastelliste avant de décider de se former à la peinture à l'huile auprès de l'académicien François-André Vincent, qu'elle épouse en secondes noces. Pour contrer l'idée selon laquelle ses œuvres auraient en réalité été peintes par son maître (reproche très souvent adressé aux peintres femmes) elle réalise le portrait de nombreux académiciens, collègues de ce dernier. Ce travail lui vaut d'entrer à l'Académie à son tour. Jusqu'à sa mort, elle est une portraitiste recherchée et forme de nombreuses peintres femmes dans son atelier. En tant qu'académicienne, elle défend avec ardeur l'idée d'une réforme de l'Académie en faveur de la formation féminine, de l'abolition du *numerus clausus* et du droit de voter et d'enseigner des académiciennes.



Adélaïde LABILLE-GUIARD, 1749-1803, *Joseph-Benoît Suvée (1743-1807) (détail)*, 1783, pastel, 60,5 x 50,5 cm, France, Beaux-Arts de Paris Photo © Beaux-Arts de Paris, Dist. RMN-Grand Palais / image Beaux-arts de Paris

# Formations de combat

7

Au XVIII<sup>e</sup> siècle, les préventions contre les peintres femmes sont fortes : l'idée selon laquelle, de par leur faible constitution physique et mentale, les femmes seraient incapables de peindre aussi bien que les hommes, – c'est-à-dire de peindre bien la peinture d'histoire – est communément admise. Celles qui apparaissent manifestement douées sont présentées comme des exceptions à ne pas suivre : la peinture est en effet perçue comme une activité qui ne sied pas à une femme décente à moins qu'elle ne la pratique en dilettante et se cantonne

dans des genres convenants à son sexe (l'aquarelle, la miniature, le petit format, toutes techniques requérant minutie, finesse et application, tous sujets correspondant à ses penchants « naturels » : le charmant, le tendre, le sentimental). Face à ces difficultés, et profitant de l'engouement pour le phénomène de la vocation artistique féminine au centre de tous les débats depuis la double admission de Vigée Le Brun et Labille-Guiard, les femmes peintres développent plusieurs stratégies concomitantes pour s'affirmer.



Adrienne-Marie-Louise GRANDPIERRE-DEVERZY, *L'Atelier d'Abel de Pujol*, 1822, huile sur toile, 96 x 129 cm, France, Paris, Musée Marmottan Monet © Musée Marmottan Monet, Paris, France/Bridgeman Images

On notera les nombreux moulages présents dans la représentation : l'apprentissage repose sur la copie. Les élèves copient d'abord des dessins, puis des moulages d'après l'antique en ronde-bosse, des tableaux du maître et de maîtres anciens avant d'arriver au modèle vivant.

**Le sérieux de la formation** qu'elles ont reçue est un élément fréquemment mis en avant par les femmes pour défendre leur statut de professionnelles.

Le premier lieu de formation des peintres femmes est généralement et traditionnellement **la famille** : filles, nièces ou épouses de peintres, ces femmes apprennent la peinture dans les ateliers de leurs proches qu'elles fréquentent de façon assidue. La carrière de peintre apparaît comme naturelle pour ces femmes qui travaillent dans l'atelier familial. C'est le cas par exemple de Marie Eléonore Godefroid, petite fille de la veuve Godefroid restauratrice du roi, fille et sœur de peintre, ou de Marie Nicole Vestier, fille d'Antoine Vestier, épouse du peintre François Dumont, ou encore de Rose-Adélaïde Ducreux fille de Joseph Ducreux.

Fait nouveau pendant la période envisagée, d'autres moyens de formation et une autre sociologie des artistes femmes apparaissent. **Dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, des ateliers s'ouvrent aux jeunes filles qui ne sont pas nées dans des familles d'artiste** : précédés par celui de Jean-Baptiste Greuze (dans les années 1770), ceux de Jacques-Louis David, de Joseph-Benoît Suvée (fin des années 1780), puis de Jean-Baptiste Regnault, de François Gérard, ou encore de Léon Cogniet et bien d'autres encore. Jacques Louis David s'oppose ouvertement au pouvoir de l'Académie. Très couru, son atelier de jeunes filles est au cœur de la stratégie d'affirmation de l'artiste et de ses idées. Quand elles ne supervisent pas l'atelier d'un maître (Mesdames Suvée, Regnault, la sœur et l'épouse de Léon Cogniet...), les peintres femmes ont aussi leurs ateliers. Après la génération des pionnières des années 1780-1790, nombreuses sont celles à en ouvrir un : Pauline Auzou, Hortense Haudebourt-Lescot, Louise Hersent, etc.

# Les réseaux des peintres femmes

9

La constitution d'un réseau solide, comme pour les hommes, est essentielle pour des femmes qui voudraient vivre de leur peinture. C'est grâce à leurs relations que ces artistes peuvent s'insérer dans l'espace de production artistique, diffuser leurs œuvres et obtenir achats et commandes.

En dehors du cercle familial, ces réseaux se créent **dans les ateliers**, qui mettent en contact des femmes de milieux divers. Les ateliers sont fréquentés notamment par les jeunes filles de l'aristocratie et de la bourgeoisie, pour qui le dessin et la peinture font désormais partie d'une éducation complète conforme à leur rang social, appréciée dans la perspective d'un futur mariage. On constate dès la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle une véritable vogue pour l'enseignement artistique. C'est ainsi que se forme Marie-Guillemine Benoist\*, issue de la grande bourgeoisie, pour qui la peinture devient ensuite une source de revenus lorsque son mari doit se faire oublier du fait de ses positions contre-

révolutionnaires. Les salons que tiennent artistes hommes et femmes sont aussi de puissants relais de sociabilité et de reconnaissance sociale.

Petit à petit cependant, le recrutement des ateliers de jeunes filles se diversifie : des filles de classes modestes (domestiques, petits commerçants...) se lancent dans cette carrière qui paraît désormais acceptable aux familles qui y voient une garantie contre la précarité en cas de veuvage par exemple. Des amitiés nées dans les ateliers durent parfois des vies entières, et permettent aux peintres de se constituer une clientèle parmi leurs amies d'atelier plus favorisées socialement. Ainsi, Marie-Gabrielle Capet\*, filles de domestiques lyonnais, mène une carrière fructueuse de copiste et de portraitiste au sein de l'atelier d'Adélaïde Labille-Guiard où elle s'est formée et auquel elle reste liée toute sa vie, habitant sous le toit du couple formé par Labille-Guiard et Vincent.



Marie-Gabrielle CAPET 1761-1818, Scène d'atelier (*Adélaïde Labille-Guiard faisant le portrait de Joseph-Marie Vien*) ou *L'Atelier de madame Vincent vers 1800 (détail)*, 1808, huile sur toile, 69 x 83.5 cm, Allemagne, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Neue Pinakothek, Leihgabe des Pinakotheksvereins Photo © BPK, Berlin, Dist. RMN-Grand Palais / image BStGS

Les ateliers féminins semblent avoir été le lieu d'une transmission spécifique. Les jeunes filles y reçoivent l'apprentissage d'un savoir-faire technique bien entendu, mais aussi d'un savoir-être professionnalisant. C'est le lieu où les femmes partagent leurs expériences et affinent leurs stratégies pour se distinguer dans le contexte artistique du temps.

# Salon et genres picturaux : les peintres face à l'Académie

10

Pour un artiste de la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, le Salon **organisé par l'Académie royale de peinture et de sculpture** constitue une consécration et le meilleur moyen de se faire connaître. Sous l'Ancien Régime, ne pouvaient exposer au Salon que les membres de l'Académie royale, parmi lesquels il ne pouvait y avoir que 4 académiciennes. En 1791, par décret du gouvernement révolutionnaire, le Salon fut ouvert à tous, et les femmes bénéficièrent au premier titre de cette ouverture. On compte une trentaine d'artistes femmes (toutes techniques confondues) dans les salons révolutionnaires (environ 9 % des exposants). Elles sont 200 au milieu des années 1820 (15 % des exposants).

Il existe aussi des manières de contourner l'Académie. Ainsi, la création du statut d'artiste libre en 1777 (émancipé des contraintes tant de la corporation que de l'Académie royale) donne une plus grande liberté aux femmes. L'Académie est abolie en 1792 et l'Institut qui lui succédera n'exercera pas le même empire sur le monde artistique. Par ailleurs, d'autres expositions que le Salon sont organisées, comme l'exposition de la Jeunesse ou le salon de la Correspondance,

ou les expositions de la galerie Le Brun (l'époux d'Elisabeth Vigée Le Brun). Enfin, pour se faire connaître, certaines artistes choisissent de s'appuyer sur leurs marchands ou bien d'exposer dans leur propre atelier.

**La peinture d'histoire** est au sommet de la pyramide des genres mise en place par l'Académie. Elle est alors considérée comme trop élevée pour l'esprit comme pour les capacités physiques des femmes. De plus, ce genre s'appuie sur la représentation du corps nu, notamment masculin, dont l'étude est strictement refusée aux femmes. Malgré ces obstacles, plusieurs peintres femmes n'hésitent pas à se confronter à la peinture d'histoire : les ateliers féminins ouverts par les artistes à la suite de celui de David, les cours d'anatomie pittoresque, l'engouement pour les arts et le débat sur la formation féminine relayé amplement par la presse favorisent leur accès à ce genre comme à l'étude du nu. C'est le cas de Marie Angélique Mongez\*, élève de David qui obtient un grand succès dans ce domaine et mène une carrière féconde.

# Analyse d'œuvre : Thésée et Pirithous 11

Le sujet est tiré de la **mythologie** : c'est un épisode des aventures de Thésée et de son ami Pirithoüs, qui sauvent deux femmes des mains de leurs ravisseurs. Si Marie Angélique Mongez est connue pour avoir réalisé des peintures d'histoire de grand format, c'est ici un aspect plus sentimental, voire érotique qui est traité dans ce dessin à la craie, comme dans de nombreuses œuvres de son maître David.

La **composition** est particulièrement complexe et dynamique. Toute l'action se concentre dans une bande

diagonale montante qui va du bas à droite du dessin au haut à gauche, mais cette diagonale est elle-même animée par de multiples perpendiculaires qui correspondent à autant de petites actions, tandis qu'une sensation de mouvement tournoyant est créée autour d'un vide central, entre les têtes des chevaux.

Enfin, Marie-Angélique Mongez fait preuve d'une **technique** virtuose, comme le montrent le travail très fin sur les contrastes de valeurs et le rendu des textures (peau des figures, pelage des chevaux, étoffes et éléments végétaux).

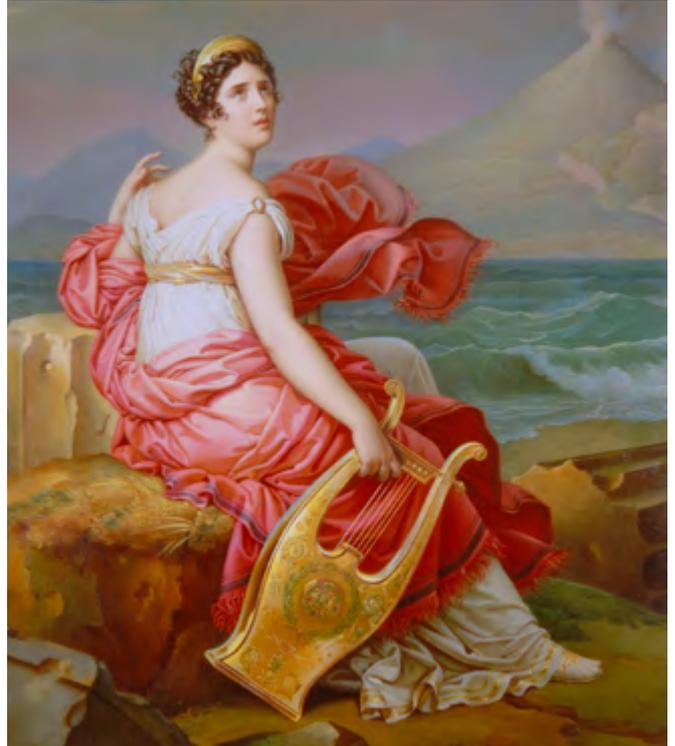


Angélique MONGEZ 1775-1855, *Thésée et Pirithoüs délivrent deux femmes des mains de leurs ravisseurs*, 1806, craies noire, blanche, bleue, et ocre sur papier ivoire, 59,5 x 75 cm, États-Unis, Minneapolis (MN), The Minneapolis Institute of Art, The Richard Lewis Hillstrom, Fund Minneapolis Institute of Art

Traditionnellement, certains genres, notamment le portrait, la peinture de genre ou de fleurs, sont perçus comme intrinsèquement féminins. Avec la crise économique qui suit la Révolution française, et l'émergence d'un nouveau public ces genres mineurs connaissent une grande vogue, qui bénéficie aux peintres femmes : Henriette Lorimier, Pauline Auzou, Elisabeth Chaudet, etc. Nombreuses sont celles qui, comme Marie-Guillemine Benoît par exemple, avaient débuté par la peinture d'histoire, se tournent ensuite vers la peinture de genre, plus lucrative et plus à la mode.

Marie-Victoire Jacquotot\* bâtit une affaire florissante dans le genre de la peinture sur porcelaine, qui permet notamment la copie d'œuvres anciennes ou contemporaines sur un support jugé inaltérable. Ses peintures atteignent des prix très importants et la peintre est l'une des plus célèbres de son temps. Elle forme de nombreuses femmes mais aussi des hommes dans son atelier, dont beaucoup travaillent ensuite pour la Manufacture de Sèvres.

D'autres artistes tirent parti de la vogue de la **peinture troubadour** qui se développe à la toute fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce genre met en scène des épisodes tirés de l'histoire (souvent médiévale, d'où son nom) ou de la littérature. Il insiste sur la reconstitution détaillée des costumes et des décors, mais aussi sur les aspects les plus sentimentaux de ces épisodes. Cependant, cette peinture ne doit pas être uniquement considérée comme une peinture d'évasion, d'aspect anecdotique : dans le contexte de la Restauration mais aussi de l'Empire, le choix des épisodes représentés a souvent de véritables implications politiques notamment l'exaltation du passé national. Enfin, le genre troubadour constitue pour les peintres femmes un moyen efficace de toucher à la peinture d'histoire sans que cela leur soit reproché. Elles participent ainsi également au trouble des anciennes hiérarchies et catégories stylistiques et au progressif désintéret pour la hiérarchie des genres dans le discours critique (le grand format réservé pour la peinture d'histoire peut être utilisé pour la peinture de genre comme par exemple le fait Césarine Davin Mirvault avec *La mort de Malek Adel*)



Marie Victoire JAQUOTOT, Manufacture royale de Sèvres, *Corinne au Cap Misène* (d'après François Gérard), 1825, peinture sur porcelaine, 59 x 48,5 cm, France, dépôt du musée du Louvre, département des Arts graphiques, auprès des Manufacture et Musée nationaux de Sèvres depuis 1973 Photo © RMN-Grand Palais (Sèvres, Cité de la céramique) / Martine Beck-Coppola



Mort de Malek Adel Césarine DAVIN-MIRVAULT 1773-1844, *La Mort de Malek-Adhel*, présenté au Salon de 1814, huile sur toile, 198 x 270 cm, France, collection du musée d'Art et d'Archéologie de la Ville d'Aurillac © Aurillac, Musée d'Art et d'Archéologie

# Autoportraits

L'exposition du Musée du Luxembourg se clôt sur une série d'autoportraits qui rendent compte de la diversité que recouvre la formule de « peintre femme ». Le portrait de peintre femme devient un genre en soi, très apprécié du public. Il permet aussi aux artistes de proposer une représentation d'elles-mêmes et donc de prendre position dans le combat pour la reconnaissance de leur statut d'artiste à part entière.

Empruntant au genre de **l'allégorie**, plusieurs artistes se représentent comme des figures antiques. C'est le cas de Geneviève Bouliard, qui se représente en Aspasia, que l'histoire a retenue comme la compagne du législateur athénien Périclès, mais qui était reconnue par ses contemporains pour son intelligence. Une façon pour l'artiste d'indiquer, en pleine période révolutionnaire, que les femmes ont voix au chapitre dans les affaires politiques !



Marie-Geneviève BOULIARD 1763-1825, *Autoportrait en Aspasia (détail)*, 1794, huile sur toile, 123 x 127 cm, France, musée des Beaux-Arts d'Arras © Leemage

D'autres peintres se montrent vaquant à leurs **occupations domestiques**. Ainsi, Nicole Vestier propose un autoportrait plein d'esprit, la montrant tenant sa palette et ses pinceaux d'une main et le voilage d'un berceau de l'autre. Cette image de l'artiste a pu être reçue comme une charmante image de maternité, mais elle est aussi une véritable affirmation de ce que les femmes peuvent exceller dans différents domaines à la fois, être de bonnes peintres comme de bonnes épouses et mères. Le petit format permet de faire passer en douceur un message qui prenait le contrepied des arguments agités par les détracteurs des peintres femmes.

Certaines peintres se montrent dans un costume à la mode, dans tout l'éclat de leur beauté (comme Marie-Guillemine Benoist par exemple), d'autres, au contraire, proposent d'elles-mêmes un portrait sans fard, ne visant pas à séduire mais à **susciter l'admiration pour la qualité de leur peinture**.



Marie-Nicole VESTIER 1767-1846, *L'Auteur à ses occupations*, 1793, huile sur toile, 54 x 44 cm, France, Vizille, musée de la Révolution française, domaine de Vizille, département de l'Isère © Tous droits réservés par le Département de l'Isère



Marie-Adélaïde DURIEUX, *Autoportrait*, vers 1793-1798, huile sur toile, 64 x 53,5 cm, France, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon Photo © RMN-Grand Palais (Château de Versailles) / Gérard Blot

# Sabine Meier

15

L'exposition se termine sur une photographie de l'artiste contemporaine Sabine Meier. Ce choix peut surprendre à première vue, par le décalage temporel, le choix du médium. Pourtant, cette photo est un écho contemporain aux ateliers dans lesquels les peintres femmes ont passé tant de temps. C'est un lieu privé d'abord, c'est là que naît l'œuvre, par un travail, avant d'être présentée au public. C'est un lieu intime mais ouvert : aux proches, mais aussi aux gens de l'art (modèles, collègues, collectionneurs, marchands...). Au-delà du lieu physique, il semble qu'il y ait des trouées vers un espace qui n'existe que dans l'imagination de l'artiste : lieu d'invention, de composition, de pensée active, l'atelier s'impose comme le portrait de la créatrice.

Sabine Meier (née en 1964) est une photographe franco-

suisse. Elle vit et travaille au Havre. Après des études de peinture à l'École des Beaux-Arts de Paris, elle se tourne vers la photographie. Son travail interroge l'écart inconciliable que la photographie instaure entre le monde et sa représentation, fondant l'autonomie de l'image. Elle travaille essentiellement en studio, construisant des structures de bois mises en scène avec des modèles. Depuis peu, ces constructions monumentales sont montrées conjointement aux photographies en tant que sculptures. Ses œuvres figurent dans de nombreuses collections privées comme publiques, notamment au Fonds national d'art contemporain (Paris), Frac (Rouen), Artothèque (Caen), Goethe-Institut (Bordeaux), Muma (Le Havre), Knockdown Center (New York). Elle est représentée par la galerie Annie Gabrielli à Montpellier et Rupert Pfab à Düsseldorf.



Sabine MEIER, *Métamorphose 4 (2) (...) comme des géants, plongés dans les années, à des époques, vécues par eux, si distantes, - entre lesquelles tant de jours sont venus se placer - dans le Temps*, 2011, Tirage collé sur dibond, 165 x 140 cm, collection de l'artiste © Sabine MEIER

# Quelques peintres femmes

(textes de Martine Lacas)

## Marie-Guillemine Benoist, née Laille-Leroux (1768-1826)

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

## Marie-Gabrielle Capet (1761-1818)

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

## Adélaïde Labille-Guiard, née Labille, épouse Guiard puis Vincent (1749-1803)

Fille d'un marchand de modes, elle débute sa formation auprès du miniaturiste et peintre sur émail François-Élie Vincent, puis apprend la technique du pastel auprès de Maurice Quentin La Tour. Reçue à l'Académie de Saint Luc en 1769, elle expose dès 1774, et son talent de portraitiste est unanimement salué. Désireuse d'intégrer l'Académie royale, elle apprend la peinture à l'huile auprès de son ami d'enfance l'académicien François-André Vincent qu'elle épousera en secondes noces en 1800. Jouissant d'une reconnaissance dans la profession, elle est reçue académicienne en 1783 en même temps qu'Elisabeth Vigée Le Brun, qu'on considère comme sa rivale. Forte de sa position au sein d'une Académie dont l'autorité est en butte à la contestation, en réformatrice, elle s'engage dans le combat pour l'accès à l'éducation artistique des femmes et une parité au sein de l'Académie. Pédagogue convaincue, elle forme à son domicile un atelier de jeunes femmes qu'elle héberge pour certaines sous son toit. Nommée peintre de Mesdames, sœur et tantes du Roi en 1787, après 1789 elle poursuit son activité de portraitiste auprès de nouveaux commanditaires avec la même maestria et les éloges constants de ses contemporains.

### Marie-Victoire Jaquotot (1772-1855)

Peintre à Sèvres entre 1801 et 1842, elle expose ses peintures sur porcelaine au Salon entre 1808 et 1836. Son talent dans la maîtrise des couleurs céramiques, alliant la brillance des teintes et le velouté des carnations fait d'elle une figure phare de la politique d'Alexandre Brongniart en matière de copies peintes sur les grandes plaques que la Manufacture réalise alors grâce à un procédé nouveau. Elle s'illustre particulièrement dans ses copies d'après Raphaël. En 1816, son talent est récompensé par titre de « premier peintre sur porcelaine du roi », qui lui permet d'ouvrir un atelier privé dans lequel elle enseigne pendant près de vingt ans la peinture sur porcelaine à une trentaine d'élèves.

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

### Marie-Joséphine-Angélique Mongez, née Levol (1775-1855)

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

### Elisabeth Louise Vigée Le Brun (1755-1842)

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

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

# Bibliographie

## Autour de l'exposition

- Catalogue : dir. Martine Lacas, *Peintres femmes, 1780-1830 : naissance d'un combat*, Rmn-Grand Palais, Paris, 2021
- Journal de l'exposition : Martine Lacas, *Peintres femmes, 1780-1830 : naissance d'un combat*, Rmn-Grand Palais, Paris, 2021
- Carnet Gallimard : Martine Lacas, *Peintres femmes, 1780-1830 : naissance d'un combat*, Gallimard/Rmn-Grand Palais, Paris, 2021

## Références générales

- Yaelle Arasa, *Davidiennes : les femmes peintres de l'atelier de Jacques-Louis David (1768-1825)*, L'Harmattan, 2019
- Joseph Baillio, Xavier Salmon, *Elisabeth Vigée Le Brun*, Rmn-Grand Palais, Paris, 2015
- Régis Cotentin, *Wonder women. Ni muses ni modèles, artistes !*, Rmn-Grand Palais, Paris, 2021
- Geneviève Fraisse, *Opinions de femmes, de la veille au lendemain de la Révolution française*, Côté-femmes, Paris, 1989
- Geneviève Fraisse, Michelle Perrot, *Histoire des femmes en Occident ; Volume 4, Le XIX<sup>e</sup> siècle*, Perrin, 2002
- Martine Lacas, *Des femmes peintres : du XV<sup>e</sup> à l'aube du XIX<sup>e</sup> siècle*, Le Seuil, Paris, 2015
- Dir. Anne Lafont, *Plumes et pinceaux : discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) : anthologie*, Les Publications de l'Institut National d'Histoire de l'Art, Presses du réel, Dijon, 2012
- Nicole Pellegrin, Éliane Viennot, *Revisiter la querelle des femmes, discours sur l'égalité-inégalité des sexes, de 1750 aux lendemains de la Révolution*, Presses Universitaires de St Etienne, 2012
- Séverine Sofio, *Artistes femmes : la parenthèse enchantée : XVIII<sup>e</sup>-XIX<sup>e</sup> siècles*, CNRS, Paris, 2016
- Elisabeth Vigée Le Brun, *Souvenirs 1755-1842*, Honoré Champion, Bibliothèque des correspondances, mémoires et journaux, Paris, 2008

## Sur internet

- Hors série « Histoire par l'image » : <https://histoire-image.org/fr/hors-series/femmes>
- Mooc : <https://museeduluxembourg.fr/fr/actualite/suivez-le-mooc-peintres-femmes-travers-les-ages>

## Jeunesse

- Sandrine Andrews, *Femmes peintres : elles ont marqué l'histoire de l'art*, à partir de 8 ans, Palettes
- Sandrine Andrews, revue *Dada*, n° 250, « Artistes femmes », à partir de 8 ans, Arcola
- Catherine Bolle, *Les pantins de la terreur*, à partir de 11 ans, Alice
- [https://www.grandpalais.fr/pdf/dossier\\_pedagogique/dossier\\_pedagogique\\_vigee\\_le\\_brun.pdf](https://www.grandpalais.fr/pdf/dossier_pedagogique/dossier_pedagogique_vigee_le_brun.pdf)



Isabelle PINSON, 1769-1855, *L'Attrapeur de mouche (détail)*, 1808, huile sur toile, 38,74 x 30,10 cm, États-Unis, Notre Dame (IN), Snite Museum of Art, University of Notre Dame  
Photo © Collection of the Snite Museum of Art, University of Notre Dame