



N° 3 | 2016

Genres et enjeux de légitimation

Réinventer la peinture d'histoire au XVIIIe siècle et la stratégie des femmes pour légitimer leur place dans l'Art

Perrine Vigroux

Édition électronique :

URL :

<https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-3/3436-reinventer-la-peinture-d-histoire-au-xviiiie-siecle-et-l-a-strategie-des-femmes-pour-legitimer-leur-place-dans-l-art>

ISSN : 2534-6431

Date de publication : 18/11/2016

Cette publication est **sous licence CC-BY-NC-ND** (Creative Commons 2.0 - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification).

Pour **citer cette publication** : Vigroux, P. (2016). Réinventer la peinture d'histoire au XVIIIe siècle et la stratégie des femmes pour légitimer leur place dans l'Art. *À l'épreuve*, (3).

<https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-3/3436-reinventer-la-peinture-d-histoire-au-xviiiie-siecle-et-l-a-strategie-des-femmes-pour-legitimer-leur-place-dans-l-art>

Depuis sa fondation en 1648 l'Académie royale de peinture et de sculpture juge supérieure à toute autre peinture la représentation de sujets historiques, mythologiques ou religieux. En 1667, dans la préface des *Conférences*, Félibien définit le grand peintre comme celui qui parvient à mêler l'histoire et la fable : « il faut représenter les grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes ». La peinture d'histoire, auréolée de prestige, a pour obligation de répondre à trois préceptes *placere, movere, docere*, mais au XVIII^e siècle s'amorce un désintérêt pour les tableaux qui mettent en scène les grandes actions. D'une part, l'évolution des savoirs laisse de plus en plus de place aux sciences, au détriment des humanités, et conduit progressivement à la méconnaissance des mythes antiques. D'autre part, le public qui fréquente, dès 1737, les Salons au Louvre est de moins en moins réceptif aux grands sujets historiques. A cela, il faut ajouter pour les peintres l'érosion des commandes royales prestigieuses. Ces contraintes obligent l'artiste à modifier ses thèmes mais aussi à limiter les genres. Le sujet qui se prête le mieux à cette hybridation des genres est celui qui était jusqu'alors considéré comme le plus noble, à savoir l'allégorie. Dans ce renouvellement des arts les femmes veulent tenir un rôle, d'autant plus qu'elles sont exclues du programme théorique de l'Académie et par là même de la peinture d'histoire puisqu'elles ne possèdent pas les rudiments anatomiques.

Quelle stratégie les académiciennes mettent-elles en place pour contourner les barrières sociales et théoriques ? Comment parviennent-elles à s'inscrire dans la peinture d'histoire ?

La réappropriation de la scène artistique par les femmes sera abordée dans une première partie, puis nous analyserons dans une seconde partie, la stratégie mise en place pour s'imposer dans la peinture mythologique.

Mots-clefs :

Depuis sa fondation en 1648 l'Académie royale de peinture et de sculpture juge supérieure à toute autre peinture la représentation de sujets historiques, mythologiques ou religieux. En 1667, dans la préface des *Conférences*, Félibien définit le grand peintre comme celui qui parvient à mêler l'histoire et la fable : « il faut représenter les grandes actions comme les Historiens, ou des sujets agréables comme les Poètes¹ ». La peinture d'histoire, auréolée de prestige, a pour obligation de répondre à trois préceptes *placere,*

movere, docere, mais au XVIII^e siècle s’amorce un désintérêt pour les tableaux qui mettent en scène les grandes actions. D’une part, l’évolution des savoirs laisse de plus en plus de place aux sciences, au détriment des humanités, et conduit progressivement à la méconnaissance des mythes antiques². D’autre part, le public qui fréquente, dès 1737, les Salons au Louvre est de moins en moins réceptif aux grands sujets historiques. A cela, il faut ajouter pour les peintres l’érosion des commandes royales prestigieuses. Ces contraintes obligent l’artiste à modifier ses thèmes mais aussi à limiter les genres. Le sujet qui se prête le mieux à cette hybridation des genres est celui qui était jusqu’alors considéré comme le plus noble, à savoir l’allégorie³. Dans ce renouvellement des arts les femmes veulent tenir un rôle, d’autant plus qu’elles sont exclues du programme théorique de l’Académie et par là même de la peinture d’histoire puisqu’elles ne possèdent pas les rudiments anatomiques.

Quelle stratégie les académiciennes mettent-elles en place pour contourner les barrières sociales et théoriques ? Comment parviennent-elles à s’inscrire dans la peinture d’histoire ?

La réappropriation de la scène artistique par les femmes sera abordée dans une première partie, puis nous analyserons dans une seconde partie, la stratégie mise en place pour s’imposer dans la peinture mythologique.

Réinvestir la scène artistique pour abolir les barrières sociales et théoriques

Dès 1667, l’Académie royale de peinture et sculpture met en place pour les académiciens, des Conférences mensuelles qui permettent de présenter un tableau jugé remarquable pour sa qualité technique et sa composition. Ce commentaire d’œuvre est confié à un professeur qui s’appuie sur une œuvre conservée dans le cabinet du roi. Cette formation théorique doit contribuer à hisser les peintres au rang d’intellectuels. Cette volonté d’élévation des arts passe également par la rédaction d’ouvrages théoriques dont les auteurs sont André Félibien, Abraham Bosse, Charles-Alphonse Dufresnoy, Roger de Piles ou Charles Perrault. Paris devient alors le premier foyer artistique d’Europe, mais les sept femmes admises depuis 1663 au sein de l’Académie sont exclues de cet enseignement théorique, leur reconnaissance étant purement honorifique.

Les allégories galantes de Rosalba Carriera

Rosalba Carriera, née à Venise en octobre 1685, se passionne très tôt pour les arts. En mars 1720, l’arrivée en France de cette femme peintre vénitienne va être déterminante. L’invitation à Paris de la pastelliste par le financier et mécène Pierre Crozat ne vient pas simplement confirmer une renommée internationale, elle avait été notamment admise à l’Académie de Rome, mais obéit aussi à une stratégie politique savamment organisée par l’Académie royale de Paris. Lors de son bref séjour dans la capitale, entre 1720 et 1721, la vénitienne est hébergée rue de Richelieu par le financier. Cet homme influent

l'amène visiter les lieux emblématiques, le six juin 1720, elle écrit dans son *Diario* : « je visitai la galerie du Roi et l'Académie Royale⁴ ». Le lendemain, elle fait la connaissance d'un habitué des concerts organisés par Pierre Crozat, Antoine Coypel, directeur de l'Académie qui essaie d'étendre le prestige de l'institution hors des frontières en admettant des membres étrangers comme les peintres italiens à l'instar de Sebastiano Ricci et Antonio Pelligrini.

Honorer le monarque⁵ et renforcer l'ambition internationale⁶ de l'Académie, Rosalba Carriera remplit les critères exigés, c'est la candidate rêvée. De plus ses pastels savent parfaitement s'adapter à la mode du temps en mettant en scène des jeunes filles très sensuelles qui correspondent à l'iconographie galante de ce début du XVIII^e siècle. Le triomphe de ces sujets où les attributs des saisons, des éléments, des arts ou encore des sens sont représentés, ne se dément pas. Les peintres François Boucher ou Antoine Watteau, dont elle fait la connaissance chez Pierre Crozat, représentent les mêmes sujets.

Le catalogue raisonné de Rosalba Carriera, établi par Bernadina Sani, recense pas moins de cinquante allégories pour l'ensemble de sa carrière. Après son apprentissage c'est principalement sur des miniatures en ivoire que ces jeunes femmes aux divers attributs sont fixées. Les sujets sont divers et variés mais obéissent toujours à un style très semblable où habituellement les figures occupent l'espace individuellement, excepté cette *Allégorie de la Musique*, réalisée en 1719.



Rosalba Carriera, *Allégorie de la musique* (1719), miniature sur ivoire, 10 x 10 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 4801.

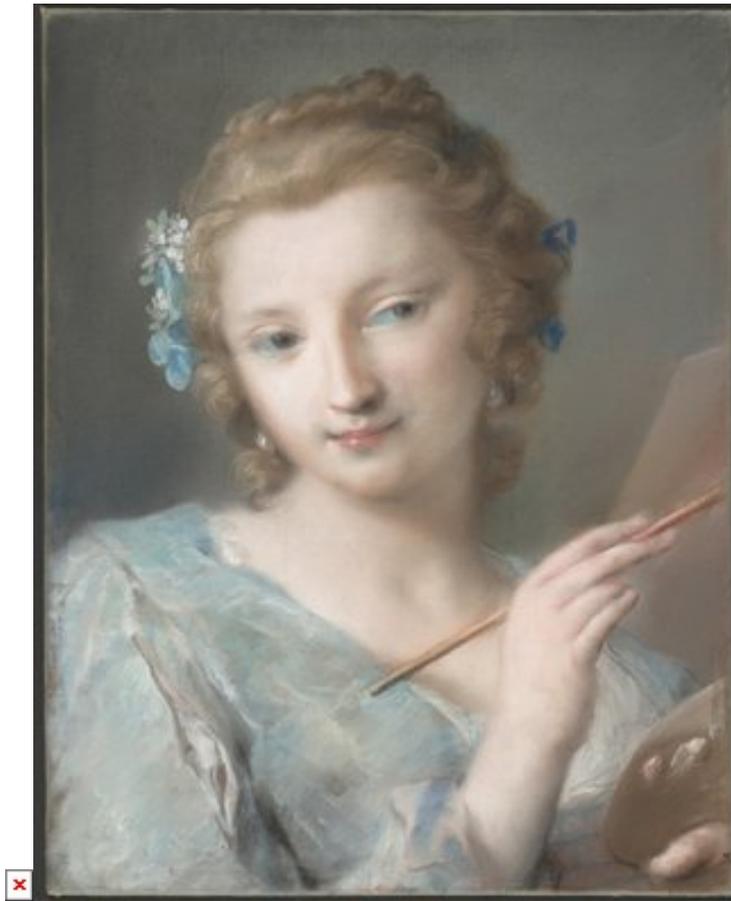
Dans ce tondo, trois personnes évoluent dans un intérieur bourgeois, une femme joue

du clavecin, à ses côtés un homme souffle dans une clarinette et un *putti*, allégorie de l'Amour coordonne le jeu des deux instrumentistes. Cette miniature annonce déjà l'allégorie de *La Musique* de Boucher⁷, peinte en 1740, qui selon Étienne Jollet symbolise les formes dépréciatives de l'hybridation du genre qui reposent en partie sur le recours aux *putti*⁸. De plus, chez Rosalba Carriera, la musicienne est érotisée par son déshabillé qui dissimule à peine sa poitrine comme une invitation manifeste à la volupté. Cette miniature a été commandée à la peintre par Pierre de Crozat qui en fit don à Anne de La Pierre d'Argenon, cantatrice amateur et nièce du peintre Charles de La Fosse⁹. Le thème des musiciens avait largement été développé par Le Caravage¹⁰ un siècle plus tôt, joignant déjà amour et musique ; si Rosalba Carriera n'invente pas le sujet elle en donne par contre une interprétation personnelle qui s'adapte au style Régence. Les artistes associaient très facilement peinture et musique, dans les deux formes d'art l'émotion était très présente.

En 1720, lors de son séjour parisien, la peintre vénitienne présente une série de quatre tableaux associés chacun à une saison de l'année¹¹. Le succès est immense ; par la suite pour satisfaire sa clientèle elle proposera de nombreuses variantes et copies de ces quatre pastels¹². Au XVIII^e siècle, le succès d'une œuvre se mesurait par rapport à ses copies. Cette première version appartenait au baron Crozat de Thiers avant de rejoindre les collections de l'Ermitage. Dans les quatre œuvres, les attributs des saisons sont parfaitement reconnaissables, le printemps est symbolisé par des roses, myosotis et fleurs de cerisier, puis vient l'été avec les épis de blé, l'automne avec les grappes de raisin et l'hiver avec le manteau d'hermine. La nature est alors célébrée par les artistes qui en font un thème de prédilection. Seule l'allégorie de l'été est tournée de trois quarts vers la droite, les autres adoptant des poses similaires pivotent vers la gauche établissant ainsi un jeu de correspondance. La peintre a donné beaucoup d'importance à la gestuelle des femmes, les coloris sont clairs et harmonieux, les visages bienveillants ce qui contribue à faire émaner une certaine douceur dans ces quatre portraits. Les teintes froides du *Printemps* et de *L'Été* contrastent avec celles plus chaudes de *L'Automne* et de *L'Hiver*. Valentine Toutain souligne leur « coiffure très française avec les petites mèches à la Fontange sur le front¹³ ». Comme leurs prédécesseurs les peintres du XVIII^e siècle sont nombreux à s'inspirer du cycle des saisons : Giuseppe Arcimboldo a largement consacré son œuvre aux saisons, Marco Ricci, peintre vénitien, s'inscrira aussi dans cette tendance comme certains compositeurs à l'exemple d'Antonio Vivaldi.

Les allégories des arts et la personnification de l'inspiration artistique : revendiquer le statut d'artiste

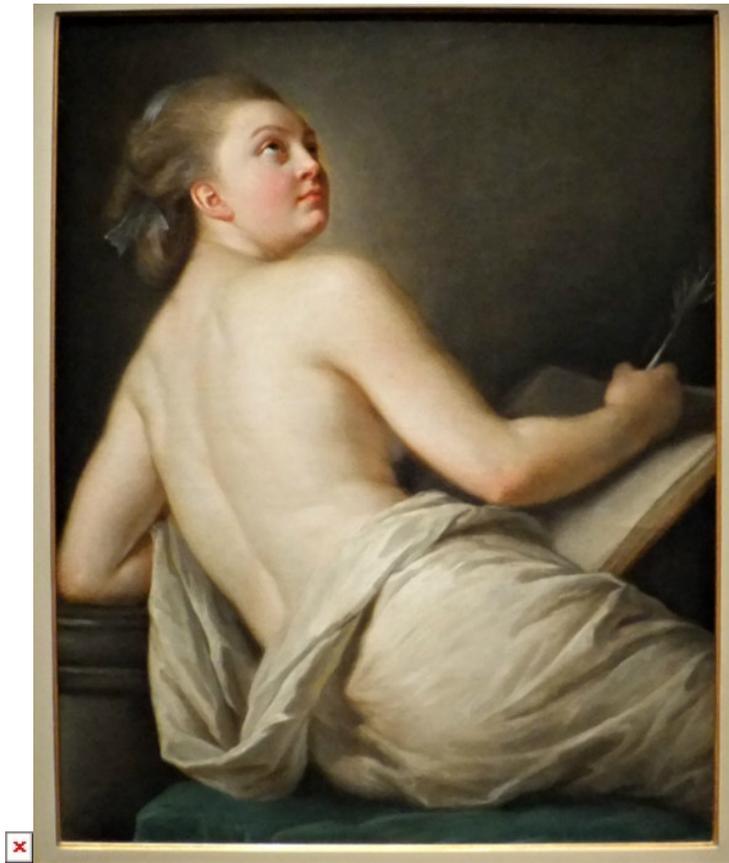
Sur le modèle de l'italienne Artemisia Gentileschi (1593-1654) qui avait réalisé un *Autoportrait en allégorie de la peinture*¹⁴, Rosalba Carriera propose, en 1720, une *Allégorie de la peinture* ce qui amènera les historiens de l'art à penser que la peintre vénitienne avait eu recours au même stratagème en réalité les ambitions des deux femmes sont différentes.



Rosalba Carriera, *Allégorie de la peinture* (1726), pastel sur papier, 45,1 x 35 cm, Washington, National Gallery of Art, coll. Kress.

Chez Rosalba, comme chez la majorité des peintres du XVIII^e siècle, l'allégorie de la peinture a revêtu des qualités esthétiques très recherchées. C'est une jeune femme souvent pleine de fraîcheur et de candeur qui fait face aux visiteurs. Les attributs ne correspondent plus à l'*Iconologia* de Cesare Ripa¹⁵, ils sont rudimentaires : une palette, un pinceau et un chevalet. Un travail sur les complémentaires est réalisé par la pastelliste, le bleu domine notamment au niveau de la tenue et de la coiffure et permet de faire ressortir les lèvres orangées ainsi que les reflets roux dans les cheveux. Avec ce très beau pastel, par le regard fuyant, un jeu de séduction s'engage avec le visiteur. Rosalba qui maîtrise aussi bien l'huile que le pastel rend hommage à la peinture signifiant ainsi que le talent des femmes peintres ne se limite pas à une seule technique.

En 1774, Elisabeth Vigée est autorisée à exposer au Salon de l'Académie de Saint Luc, son admission aura lieu deux mois plus tard. Pour l'occasion, elle propose trois allégories des arts. Sur chaque panneau est peinte une femme avec les éléments qui caractérisent la peinture, la musique et la poésie. Seule *L'Allégorie de la poésie*¹⁶ a pu être retrouvée, elle constituait vraisemblablement le panneau central de cet ensemble tripartite.



Elisabeth Vigée-Lebrun, *Allégorie de la poésie* (1774), huile sur toile, 80 x 65 cm, Coll. particulière.

Une jeune femme au corps robuste et à la peau laiteuse, tournée de profil vers la droite, fixe le ciel. Son coude gauche prend appui sur une colonne de pierre grise. Cette pose en diagonale est assimilée par Joseph Baillio à la peinture baroque italienne et plus particulièrement à Annibal Carrache¹⁷. Son dos est dévêtu tandis que ses hanches sont recouvertes par un drap de soie blanche, dont les plis contribuent à dynamiser la composition. Cette œuvre de jeunesse annonce déjà les traits communs de nombreux de ses modèles notamment la couleur rosée des joues et la finesse et délicatesse du visage. Tournés vers le haut, ses yeux montrent qu'elle est en quête d'inspiration. Dans le livre ouvert devant elle, la femme consigne ce souffle poétique grâce à une plume d'oie. Le bleu de Prusse du coussin sur lequel elle est assise donne de la luminosité aux tonalités nacrées du drap et des chairs traitées dans des glacis finement colorés. L'effet dramatique de cette scène est accentué par « la tête auréolée et le fond gris qui disparaît à gauche et à droite dans un ton vigoureux¹⁸ ». Les couleurs sont très proches de celles utilisées par Rosalba Carriera dans son *Allégorie de la poésie*¹⁹.

En 1779, Anne Vallayer-Coster personnifie la Mélancolie à travers la figure d'une jeune femme.

Ce thème a beaucoup inspiré les artistes car depuis l'Antiquité cette humeur est associée à l'inspiration artistique. Un 1514, Dürer avait déjà proposé une *Allégorie de la*

Mélancolie. Chez Anne Vallayer-Coster, le modèle est vu de face et en buste, ce cadre rapproché permet de ressentir les tourments de son âme. Cette femme brune appuie sa joue sur sa main droite tandis que son coude repose sur un cahier posé sur une colonne de bois surmontée d'une tablette de marbre. Sur le côté droit de la colonne en bois est mentionné le distique suivant : « *Ses maux et ses plaisirs, Ne sont connus que d'elle* ». Son regard fixé vers le haut montre l'élévation de son âme. Son imagination va pouvoir se matérialiser dans son cahier où des lignes écrites à l'encre ont déjà été tracées. La robe blanche, ornée d'un galon au niveau de son décolleté permet de détacher le modèle du fond ocre. Dans ses cheveux, une couronne de fleurs naturelles introduit une correspondance de couleurs avec son étole de soie grise glissant de ses épaules. Cette œuvre est à rapprocher de la *Mélancholie* de Joseph-Marie Vien²⁰, notamment par la rupture qui s'opère au niveau du ton de l'œuvre, la tragédie a laissé place à la nostalgie.

Par leurs costumes, ces deux allégories ont été transposées dans un contexte antique, la charge émotionnelle est forte avec un cadrage qui se rapproche du portrait et s'éloigne de la peinture d'histoire.

Anne Dorothee Therbusch, le refus d'une reconnaissance

Le 28 février 1767, l'Académie royale de peinture et de sculpture reçoit l'artiste prussienne Anne-Dorothee Therbusch (1721-1782). Son père, Georg Liesiewsky (1674-1746) est un peintre polonais de portraits et de scènes de genre qui s'est fixé à Berlin. C'est dans l'atelier paternel qu'elle se forme en copiant notamment des tableaux d'Antoine Watteau et du portraitiste Antoine Pesne (1683-1757). Le style de ce dernier se retrouvera par la suite dans les œuvres de la peintre prussienne. Ils se sont rencontrés à Berlin où il exerçait la fonction de peintre du Roi. Anne Dorothee épouse l'aubergiste Ernst Friedrich Therbusch, elle interrompra sa carrière pendant quelques temps pour élever ses quatre enfants. Elle a quarante ans lorsque le duc d'Edimbourg, Carl Eugen, lui confie la décoration de sa nouvelle résidence. Sa carrière redémarre alors très vite, elle est récompensée par de nombreux honneurs : elle est agréée en 1761, à l'Académie de Bologne, et un an plus tard, dans celle de Stuttgart. Bien que la cour prussienne lui donne une pension, ses ambitions ne se limitent bientôt plus à ces commandes royales, elle veut acquérir une renommée internationale.

En 1766, elle arrive à Paris avec pour seule recommandation une lettre de soutien de l'architecte français Philippe de La Guêpière. L'académicien Charles-Nicolas Cochin appuie sa candidature à l'Académie royale de peinture et de sculpture et loue son talent dans une lettre à Marigny après qu'elle se soit présentée à lui : « J'ay vu les ouvrages de cette dame, peintre du roy de Prusse ; il y a en effet du talent, au-dessus à [sic] ce que l'on attend à en trouver dans une personne de son sexe, et d'autant plus singulier qu'elle peint l'histoire et le nu comme pourroit faire un homme ; aussi a-t-elle eu le courage d'étudier d'après nature, en se mettant au-dessus des discours²¹ ».

Pourtant, sa qualité de peintre d'histoire déplaît en France, l'étude d'après le modèle vivant est jugée non conventionnelle pour une femme. Cochin tente de se convaincre

que sa réception pourrait être justifiée par l'aptitude montrée dans ce genre, un siècle plus tôt, par une femme Claudine Bouzonnet-Stella. Mais il est persuadé que la technique d'Anne Dorothee Therbusch a les défauts de l'école allemande, il le souligne plus loin dans sa lettre. Ce jugement trouve ses fondements dans les fortes tensions que l'Académie connaît. La défaite du Royaume dans la Guerre de Sept Ans, en 1763, entraîne une période de crise financière qui met les académiciens en difficulté, ils ne perçoivent plus leurs pensions. Cochin subit alors le discours teinté de haine de ses confrères envers la Prusse. En 1764, suite au décès de sa sœur la marquise de Pompadour, Marigny, directeur des Bâtiments du roi, se retrouve dans une position délicate et les académiciens veulent qu'il démissionne. En refusant l'admission de la peintre prussienne, c'est sa fonction qu'il cherche à sauver. Grâce à l'insistance de Cochin et de Diderot, elle est admise à l'Académie le 28 février 1767.

Dix ans plus tard, Cochin se verra reprocher « d'avoir imposé ses volontés à l'Académie sans avoir aucun sens de grandeur²² ».

Malgré le succès de Rosalba Carriera et de ses allégories, qui lui permettront d'obtenir de rares commandes de tableaux d'histoire comme celui de *Vénus et Cupidon*²³, un repli des réceptions d'artistes étrangers en partie provoqué par les difficultés financières du royaume, va se manifester. L'Académie refuse toujours de reconnaître les capacités des femmes dans la peinture d'histoire, Rosalba Carriera s'est faite admettre en tant que portraitiste tandis que Anne-Dorothee Therbusch a été reçue en tant que peintre de genre.

Rosalba Carriera apporte avec le pastel non seulement une nouvelle technique en France mais elle va aussi offrir de nouvelles possibilités aux femmes peintres au sein de l'Académie. Grâce à son passage dans la capitale française, les portes de l'Académie royale, fermées aux femmes, depuis 1682, vont se rouvrir pour sept académiciennes. La vénitienne a prouvé que les femmes peintres peuvent exceller dans les sujets allégoriques

Entre rupture et continuité : s'imposer dans la peinture mythologique

Cette quête de reconnaissance des femmes ne s'est pas faite sans heurt, que ce soit au sein même de l'Académie ou dans les Salons où la critique d'art se développe et prend parti dans ce débat. Rosalba Carriera sera parvenue à peindre trente-cinq tableaux représentant des sujets mythologiques et religieux, et pourtant c'est un aspect de son travail qui est souvent oublié, son talent de portraitiste étant plus facilement mis en avant. Au milieu du XVIII^e siècle, il faut dire que Diderot, ou encore les auteurs des *Mémoires secrets* pour ne citer que les plus célèbres, dénoncent une disparition des sujets héroïques au profit de sujets mythologiques érotisés²⁴. Mais qu'en est-il réellement ?

L'allégorie, pour légitimer son talent dans la peinture d'histoire

La fin des années 1770 marque un tournant dans la carrière de la peintre Elisabeth Vigée-Lebrun. Elle cherchait à se faire admettre à l'Académie royale de peinture et de sculpture. La peinture d'histoire était considérée comme supérieure aux autres genres, aussi les enjeux de cette reconnaissance sont-ils de double nature pour les femmes : à la fois dépasser les préjugés et montrer leurs capacités dans un genre réservé aux artistes qui suivaient le cours du modèle vivant. Il est important de rappeler que les femmes en étaient exclues, aussi pour ne pas heurter ses pairs, la peintre va utiliser l'allégorie. Il suffisait juste d'adapter un portrait, genre dans lequel Elisabeth Vigée-Lebrun excellait, en adoptant une symbolique riche de sens. En 1779, elle exécute au pastel une allégorie qui met en scène *L'Innocence se réfugiant dans les bras de la Justice*, conservée au musée d'Angers.



Elisabeth Vigée-Lebrun, *L'Innocence se réfugiant dans les bras de la Justice* (1779), pastel sur papier, 104 x130 cm Angers, musée des Beaux-arts, inv. MBA 25.

Dans ce pastel la Justice domine la composition de grande taille. Les deux figures sont accompagnées de leurs emblèmes traditionnels. La balance et le glaive sont posés à côté de la Justice qui, dans un geste de tendresse, entoure de ses bras l'Innocence. Un agneau et une couronne de fleurs blanches sont attribués à l'Innocence qui fuit le regard de la Justice. Une certaine peur se lit dans son expression. La position oblique du visage de l'Innocence donne un certain dynamisme au tableau. Les teintes froides dominent cette œuvre traitée dans une gamme de bleu et d'ocre et accentuent le

mouvement du voile flottant dans le ciel. Geneviève Haroche-Bouzinac souligne que « l'expression de la Justice évoque la douceur des modèles de la Rosalba Carriera tandis que le visage de l'Innocence effrayée fait songer à certaines têtes de Greuze²⁵ ».

L'année suivante, Elisabeth Vigée-Lebrun peint une autre composition allégorique qu'elle offrira trois ans plus tard à l'Académie royale comme morceau de réception. Cette toile représente deux femmes qui revêtent les attributs symboliques de la Paix et de l'Abondance²⁶.



Elisabeth Vigée-Lebrun, *La Paix ramenant l'Abondance* (1780), huile sur toile, 102,5 x 132,5 cm, Paris, musée du Louvre, inv. 3052.

Placée au centre de l'œuvre, les deux personnages investissent les trois quarts de la scène comme dans l'allégorie précédente. Le regard du visiteur est guidé, il vient lentement se poser sur la corbeille de fruit, puis sur le visage de l'Abondance, qui le conduit jusqu'au point de fuite de cette organisation pyramidale, adoucie par le regard chaleureux de la Paix couronnée d'un rameau d'olivier. L'Abondance domine la toile dont elle occupe la partie gauche tandis que la Paix la guide affectueusement. Ce rapport de dominant/dominé traduit par une absence de symétrie est une des caractéristiques des allégories figurées par la peintre. L'Abondance triomphe de tout, la symbolique est frappante puisque l'abondance ne peut venir qu'en temps de paix.

Deux sources ont pu amener Elisabeth Vigée-Lebrun à peindre cette toile, la première est le pastel de Rosalba Carriera, *La Paix et la Justice*, dont il existait deux versions et le

tableau de Simon Vouet intitulé *La Prudence amène la Paix et l'Abondance*, conservé au Louvre. Comme chez Rosalba Carriera, le symbolisme de l'allégorie de *La Paix ramenant l'Abondance* s'inscrit dans les préceptes de l'*Iconologie* de Cesare Ripa. Enfin un détail important cherche plutôt à confirmer une inscription dans la tradition des femmes peintres. La corbeille de fruit, peinte comme une véritable nature morte, est saisissante par son imitation du réel. Attribut de l'Abondance, par la richesse et la variété des fruits que propose la nature, de même que le brin de blé que le personnage tient dans sa main, symbole des récoltes abondantes et de la terre nourricière. La peintre a peut-être voulu rendre un hommage à ses consœurs comme Louise Moillon (1610-1696) ou Anne Vallayer-Coster, les corbeilles de fruits sont restées étroitement associées à une pratique artistique féminine.

Les allégories permettaient aux femmes d'accéder à la reconnaissance académique. Effectivement en 1760, soit vingt ans plus tôt, pour être admise à l'Académie de Saint Luc de Rome, Catherine Cherubini Preciada avait offert une *Allégorie de la Justice et de la Paix*²⁷. Cette belle allégorie moins érotisée que celle d'Elisabeth Vigée-Lebrun montre une maîtrise technique et un traitement très méticuleux des tissus.

Dépasser l'allégorie et s'imposer dans la peinture mythologique, Vénus présentant sa ceinture à Junon

A la suite de cette toile, Elisabeth Vigée-Lebrun se hasarde à la peinture d'histoire en peignant en 1781 *Vénus présentant sa ceinture à Junon*.



Elisabeth Vigée-Lebrun, *Vénus présentant sa ceinture à Junon* (1781), huile sur toile, 49 x 38,5 cm, Coll. particulière.

Les barrières qui s'imposaient aux artistes féminines ne furent pas un obstacle pour la peintre qui n'hésita pas à faire preuve d'audace. Dans une composition, proche des mythologies de François Boucher, trois personnages évoluent au centre de la toile. La peintre avait eu le loisir d'admirer ces scènes galantes dans l'atelier de son père Louis Vigée, et plus tard dans la boutique de son mari, le marchand d'art, Jean-Baptiste Lebrun. Le succès des tableaux rocaille assurait à son mari des revenus plus que confortables. Ce tableau peut-être très facilement associé à celui que Jean-Baptiste Marie Pierre, élève de Boucher, avait peint sur le même thème en 1748²⁸. Il est probable qu'Elisabeth Vigée-Lebrun avait vu cette immense toile accrochée dans l'appartement du dauphin au château de Versailles.

Comme chez François Boucher et dans la peinture d'histoire narrative de style Régence, la question du rapport entre les deux mondes, celui des humains et celui des dieux, est évidemment posée. Dans ce tableau, inspiré par un épisode de *l'Illiade*, la similitude entre les figures humaines et célestes, caractéristique de la peinture galante, est manifeste. Comme suspendue dans les airs, Junon s'approche de la jeune Vénus assise sur un nuage. L'absence du sol met le spectateur dans une forme d'inconfort et renforce le côté immatériel de cette scène. Junon a pris les traits d'une charmante jeune femme

brune dont les accessoires dorés soulignent l'aspect majestueux de la déesse. Ses cheveux sont retenus par un diadème d'or et en partie recouverts d'un voile transparent. Son costume doré découvre l'un de ses seins. La déesse de l'amour et de la beauté, blonde, couronnée de roses, est dévêtue, elle offre à Junon sa ceinture tissée des fils de l'amour et du désir. Entre ces deux femmes, le petit Cupidon est le seul à capter le regard du visiteur. Cheveux blonds bouclés et ailes teintées de bleu, c'est un chérubin espiègle qui tient dans sa main une flèche enlevée du carquois. Son regard et la manière dont il touche la pointe de la flèche ajoutent une note sensuelle à la scène.

Comme dans *son Allégorie de la Paix et de l'Abondance*, Elisabeth emprunte des traits propres aux genres mineurs, ici c'est dans la peinture de genres et non plus dans la nature-morte, qu'il faut aller chercher ce rapprochement. Cette tendance était courante chez les peintres de du XVIII^e siècle notamment Carle Vanloo²⁹, qui se manifestait par un intérêt pour les détails créant un effet de réel. Par exemple, les broderies de la ceinture sont extrêmement travaillées et la couleur des perles dans les cheveux de Junon est brillante. La grande qualité de cette œuvre permet de confirmer la thèse selon laquelle il s'agit d'une étude préparatoire pour le tableau commandé par le frère cadet de Louis XVI, Charles Philippe, comte d'Artois, qui voulait enrichir sa collection de tableaux à sujets homériques³⁰. Le tableau du comte d'Artois, confisqué et nationalisé en 1792, n'a malheureusement pas pu être retrouvé. Cette étude a le mérite de prouver le talent d'une femme dans la peinture mythologique, qui n'est néanmoins pas parvenue à se détacher du style rocaille.

L'accueil encenseur de la critique d'art

À partir de 1737, les Salons se tiennent régulièrement dans le Salon carré du Louvre, ils deviennent un lieu incontournable de la vie artistique parisienne où se pressent artistes, collectionneurs, lettrés ou encore tous les amoureux des arts dans leur plus grande diversité. Loin de faire appel à un public de connaisseurs, les livrets, sorte de catalogues qui référencent les œuvres présentées, vont rapidement voir le jour pour guider le visiteur. Aujourd'hui encore ils sont pour nous un précieux témoignage pour apprécier le goût et la production des artistes à cette époque. En parallèle sont publiées des brochures qui portent un jugement sur les œuvres exposées. Ce genre nouveau va prendre le nom de critiques littéraires, qui sera également relayé par la presse comme le *Mercur de France*.

Au milieu du XVIII^e siècle naissent en France trois manières distinctes d'appréhender l'art, elles ne font pas que s'affronter mais au contraire se complètent, étant abordées par des acteurs très variés. La première est celle de la critique d'art qui nécessite une approche obligatoirement objective car guidée par un jugement personnel, la seconde est la philosophie de l'esthétique qui naît en Allemagne et la dernière est l'approche historique de l'histoire de l'art. Jacqueline Lichtenstein démontre comment à partir des substrats de la théorie de l'art, élaborée au XVII^e siècle, ces trois discours ont pu se développer³¹.

Si les femmes ont été exclues du débat théorique au XVIII^e siècle, bien qu'Elisabeth

Vigée-Lebrun contournât l'interdiction en écrivant ses *Conseils sur la peinture de portrait*³², elles n'ont pas échappé au regard élogieux ou parfois dithyrambique de la critique d'art. Cependant quelques exceptions existent ; c'est le cas de la réception d'Anne-Dorothee Therbusch dont la raison de l'échec a été précédemment expliquée par un repli nationaliste³³. Les critiques sont exclusivement rédigées par des littéraires et non par des artistes, ce qui donne selon l'Abbé Du Bos, un jugement encore plus juste :

Puisque le premier but de la poésie et de la peinture est de nous toucher, les poèmes et les tableaux ne sont de bons ouvrages qu'à proportion qu'ils nous émeuvent et qu'ils nous attachent. Un ouvrage qui touche beaucoup doit être excellent à tout prendre³⁴.

La collection Deloynes, qui rassemble les critiques des Salons, aujourd'hui conservée au Cabinet des estampes et de la photographie, permet de constater que les femmes ne bénéficient pas de plus d'indulgence que les hommes, bien qu'en 1783, les critiques se montrent plutôt cléments envers l'allégorie d'Elisabeth Vigée-Lebrun :

Si je suis sévère, j'aurai contre moi tous ceux qui, séduits par la réputation précoce de cette jolie Artiste croiront que l'envie seule lui trouve des défauts. Si je suis indulgent, on dira que c'est un parti pris de pallier les défauts pour ne trouver que les beautés³⁵.

La même année, un poème lui est même dédié, l'auteur loue le talent de l'artiste, montrant ainsi l'émotion qu'elle suscite chez le visiteur³⁶.

Si les littéraires semblent apprécier le talent des femmes dans la peinture d'histoire, en 1785, un des critique écrit : « Mme Le Brun annonce du talent, & sur-tout la connoissance des effets pittoresques³⁷. ». Les critiques vont progressivement rejoindre les débats antimonarchiques dénonçant alors une peinture qui sert la cause royale. Il est vrai que l'Académie de peinture et de sculpture est une institution placée sous le patronage du roi. Comme tout discours qui demande une analyse personnelle, la critique d'art obéit à des facteurs extérieurs qui orientent son jugement. Elle aura néanmoins contribué à valoriser la pratique féminine.

S'appliquant à toujours contourner les barrières qui leurs sont imposées et grâce à une habile stratégie, les académiciennes sont parvenues à connaître une notoriété dans la peinture d'histoire et même une légitimation institutionnelle en 1783 avec Elisabeth Vigée-Lebrun. L'hybridation des genres a été nécessaire à cette appropriation d'un genre qui était jusqu'alors interdit aux femmes au sein de l'Académie royale. Entre scène galante et nature-morte, entre style régence et goût italien, les allégories ont le

mieux symbolisé cette réussite et illustré cette maxime : « Les femmes ont atteint l'excellence/ Dans chaque art où elles se sont appliquées³⁸ ».

(*CRISES, Montpellier 3*)

Notes et références

¹ André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*, Paris, F. Léonard, 1668, n. p. (Préface).

² Chantal Grell, *Le Dix-Huitième Siècle et l'Antiquité en France, 1680-1789*, Paris, Voltaire Foundation Oxford, 1995, p. 36-37. Les mathématiques prennent de plus en plus de place dans l'enseignement notamment chez les oratoriens.

³ Virginie Bar, *La peinture allégorique au grand siècle*, Dijon, Faton, 2003, p. 15. « Pour ces nobles motifs, les représentations de type allégorique étaient au sommet de la hiérarchie des genres, concept si cher aux théoriciens du Grand Siècle ».

⁴ Rosalba Carriera, *Diario*, Paris, Les Presses du réel, 1997 (1865), p. 8.

⁵ Elle donne un *portrait de Louis XV* comme morceau de réception. Rosalba Carriera, *Portrait de Louis XIV enfant (1720)*, pastel sur papier, 50,5 x 38,5 cm, Dresde, *Gemäldegalerie Alte Meister*, inv. n° 363.

⁶ Le procès-verbal de son admission met en valeur ses reconnaissances institutionnelles à l'étranger. Les trois plus célèbres Académies d'Italie, Rome, Florence et Bologne l'ont comptée dans leur rang. Voir Anatole de Montaiglon, *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*, Paris, J. Baur, tome IV , p. 302-303.

⁷ Étienne Jollet, « La peinture et l'histoire. Problèmes de poétique figurative au temps de Madame de Pompadour », Philippe Le Leyzour, *La volupté du goût*, Paris, 2008, p. 81.

⁸ François Boucher (1703-1770), *La Musique et la Danse* (v. 1740), huile sur toile, 68,8 x 123,2 cm, Cleveland, *Museum of Art*, inv. 1948.182-181.

⁹ Toutain, V., 2003, p. 5.

¹⁰ Le Caravage (1571-1610), *Les Musiciens* (v. 1595), huile sur toile, 92 x 118,5 cm, New York City, Metropolitan Museum of Art, inv. n° 52.81.

¹¹ Pastel sur papier, 27 x 21 cm, Saint-Pétersbourg, musée de l'Ermitage.

¹² Bernadina Sani, *Rosalba Carriera, 1673-1757 : maestra del pastello nell'Europa ancien*

régime, Turin, U. Allemandi & c., 2007.

¹³ Valentine Toutain, *Le séjour parisien de Rosalba Carriera : 1720-1721*, Mémoire de DEA : Histoire de l'art : Paris 4, 2003, p. 53.

¹⁴ Artemisia Gentileschi (1593-1654), *Autoportrait en Allégorie de la peinture* (1638-1639), huile sur toile, 97 x 84 cm, Windsor, collection royale.

¹⁵ Virginie Bar, *op. cit.*, 2003, p. 16. « *L'Iconologie* de Cesare Ripa, fut, à l'époque, le véhicule privilégié de cet intérêt pour le langage allégorique. ».

¹⁶ Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), *Allégorie de la poésie* (1774), Huile sur toile, 80 x 65 cm, Collection particulière.

¹⁷ Joseph Baillio, Xavier Salmon, *Elisabeth Louise Vigée Le Brun*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2015, p. 131.

¹⁸ *Ibidem*, p. 131.

¹⁹ Rosalba Carriera (1675-1757), *Allégorie de la poésie*, pastel, 61,5 x 51 cm, collection particulière.

²⁰ *La Douce Mélancolie*, huile sur toile, 68 x 55 cm, Cleveland, *Museum of Art*, inv. 1996.1.

²¹ Marc Furcy-Raynaud, « Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin », *Nouvelles Archives de l'Art français*, 1905, 3^e série, t. 20, n° 524, p. 69.

²² Christian Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793 : la naissance de l'École française*, Genève, Droz, 2012, p. 114.

²³ Détrempe, miniature sur ivoire, ovale, 9 x 7,1 cm, Dresde, *Gemäldegalerie* (disparue depuis 1945).

²⁴ Sandrine Lely, « La Massue d'Hercule soulevée par la main des Grâces. Le débat sur la place des femmes dans l'art, entre 1747 et 1793 », Eliane Viennot, *Revisiter la « querelle des femmes » : Discours sur l'égalité, l'inégalité des sexes, de 1750 aux lendemains de la Révolution*, Saint-Etienne, PUSE, 2012, p. 49.

²⁵ Geneviève Haroche-Bouzinac, *Louise Elisabeth Vigée Le Brun : histoire d'un regard*, Paris, Flammarion, 2011, p. 88.

²⁶ Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842), *La Paix ramenant l'Abondance* (1780), huile sur toile, 102,5 x 132,5 cm, Paris, musée du Louvre.

²⁷ A. Casareo, « *I cui nomi sono cogniti per ogni dove...* » *A proposito di Caterina Cherubini Reciado et Heresa Mengs Maron* », *Cahiers d'Histoire de l'Art*, 6, 2008, p. 79.

²⁸ *Junon demandant à Vénus sa ceinture* (1748), Huile sur toile, 145 x 200 cm, Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV 7138.

²⁹ Voir *L'Adoration des Mages* (vers 1760), Huile sur toile, 129,5 x 105,4 cm, Los Angeles, *Museum of Art*, inv. M.81.177.

³⁰ Joseph, Baillio, Xavier, Salmon, *op. cit.*, 2015, p. 134.

³¹ Jacqueline Lichtenstein, « L'argument et l'ignorant : de la théorie de l'art à l'esthétique », Christian Michel, Carl Magnusson, *Penser l'art dans la seconde moitié du XVIII^e siècle : théorie, critique, philosophie, histoire*, Paris, Somogy, 2013, p. 82.

³² Lisabeth Vigée-Lebrun, *Conseils pour la peinture du portrait*, Paris, Charpentier, 1869.

³³ Nathalie Volle, Marie-Catherine Sahut, *Diderot & l'art de Boucher à David : les Salons, 1759-1781*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1984, p. 360. « Diderot intervint auprès de Cochin et de ses amis artistes pour faire admettre au Salon de 1767 un *Jupiter et Antiope* jugé indécent par les Académiciens et que lui-même n'appréciait guère. »

³⁴ Jean-Baptiste Dubos, *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1993 (1719), p. 276.

³⁵ Messieurs, *Ami de tout le monde*, 1783. (Critique du Salon de cette année) In-8° de 32 pag. (p. 21).

³⁶ Vers à Madame Le Brun, de l'Académie royale de peinture sur les principaux ouvrages dont elle a décoré le Sallon de cette année, par M. de Miramond. Paris, Gueffier, 1783. In-8° de 7 pag.

³⁷ *Discours sur l'origine, les progrès et l'état actuel de la peinture en France contenant des notices sur les principaux artistes de l'Académie pour servir d'introduction au Sallon*. A Paris, chez les marchands de nouveautés, 1785. In-8° de 38 pag. (p. 38).

³⁸ « *Le donne son venute in eccellenza :Di ciascun arte, ove hanno posto cura.* » Ludovico Ariosto, *L'Orlando furioso*, Milano, Mondadori, vol. 2, Canto XX, Stanza 2.