



HAL
open science

**Les jeunes filles, des élèves peintres comme les autres?
La formation au coeur des transformations du monde de
l'art**

Séverine Sofio

► **To cite this version:**

Séverine Sofio. Les jeunes filles, des élèves peintres comme les autres? La formation au coeur des transformations du monde de l'art. Peintres femmes 1780-1830. Naissance d'un combat, 2021, 9782711874958. halshs-03480724

HAL Id: halshs-03480724

<https://shs.hal.science/halshs-03480724>

Submitted on 14 Dec 2021

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.

Séverine Sofio (CNRS)

Les jeunes filles, des élèves peintres comme les autres ? La formation, au cœur des transformations du monde de l'art

(version preprint de l'essai paru dans le catalogue de l'exposition *Peintres femmes 1780-1830. Naissance d'un combat*, Paris, Musée du Luxembourg/Réunions des musées nationaux, 2021, pp. 31-61 – s'y reporter pour les reproductions d'œuvres mentionnées dans cet essai)

« 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 [c]e précieux moyen d'instruction (...). [L]es artistes [femmes] de nos jours cherchent (...) à aplanir, par l'étude de l'ostéologie et de la myologie, des difficultés qui jusqu'alors leur semblaient insurmontables »¹.

Ainsi s'exprime une artiste anonyme qui répond, sous l'audacieux pseudonyme d'*Anna Cléophile* [littéralement : « *Qui aime la gloire* »], à un double article publié dans le *Journal de Paris* début 1799 par le peintre d'histoire Charles Landon. Ce dernier venait effectivement de reprendre un vieux débat sur le problème à la fois moral et social que représenterait l'accès contemporain des femmes à la pratique du dessin d'après le nu². Ce débat avait déjà donné lieu à un échange de textes dans la presse quatorze ans plus tôt, au cours de l'été 1785. A cette époque, l'abbé de Fontenay avait lancé la controverse en adressant sa réprobation aux parents des dizaines de jeunes filles dont les noms étaient apparus dans les livrets d'expositions : pour lui, l'incapacité physiologique des femmes à être de grandes artistes et le risque pour leur honorabilité devaient détourner les parents de la tentation égoïste de céder à cette mode absurde de faire de leurs filles des peintres d'histoire. C'est rien moins que le secrétaire de l'Académie royale de peinture et de sculpture qui lui avait alors répondu dans le *Journal de Paris*, où il était chargé des critiques d'exposition : Antoine Renou répond à Fontenay en tant que professionnel des arts. Il lui confirme que rien, dans leur complexion, n'empêche les femmes d'exceller en peinture et que le pays se doit de les

¹ Anna Cléophile, « Réponse d'une femme artiste aux deux articles du citoyen Landon, peintre, insérés dans le Journal de Paris, les 25 pluviôse & 11 germinal an 7 », *Journal de Paris*, 8 floréal an VII, (27 avr. 1799), p. 959. Le soulignement est d'origine.

² Charles Landon, [Sans titre], *Journal de Paris*, 11 germinal an VII, 31 mars 1799, p. 844 ; Charles Landon, [Sans titre], *Journal de Paris*, 25 pluviôse an VII, 13 févr. 1799, p. 639.

considérer comme des aspirantes artistes dignes d'intérêt, car « le talent n'a point de sexe »³. L'important est alors de fournir des peintres de qualité au royaume, dès lors, pour Renou, il est du devoir de cultiver le goût de l'art auprès du plus grand nombre d'élèves, peu importe qu'ils soient hommes ou femmes.

En 1799, cependant, le débat s'est légèrement déplacé : s'il semble désormais acquis que les femmes peuvent être d'excellentes artistes, Landon estime qu'elles ne peuvent l'être *dans tous les domaines*. Il leur recommande de se limiter à la peinture d'objets inanimé, c'est-à-dire d'abandonner toute ambition en peinture d'histoire : le genre le plus prestigieux, qui implique un apprentissage long et exigeant, comprenant de surcroît le dessin du corps nu, doit rester une pratique réservée aux hommes pour des raisons à la fois psychiques, morales et sociales. Pourtant, répond Anna Cléophile, limiter la formation des femmes aux genres mineurs est absurde puisque « la nature, en distribuant ses dons a (...) varié les goûts et les dispositions de chacun ». Ainsi questionne-t-elle malicieusement : « Le véritable ami des arts, loin de restreindre les élans du génie, ne devrait-il pas chercher, au contraire, à en reculer les bornes ? »⁴ D'autres articles suivent, sur le mode comique notamment⁵ : manifestement, le sujet plaît au lectorat. Surtout, si la presse réactive ce débat de l'accès des jeunes femmes au dessin d'après le modèle (c'est-à-dire à la peinture d'histoire) en cette année 1799, c'est parce que, comme en 1785, la question est d'actualité dans le monde des beaux-arts. A ce moment, en effet, de plus en plus de familles placent leurs filles dans les ateliers parisiens les plus prestigieux, et, comme en 1785, le nombre croissant des œuvres de femmes dans les livrets d'exposition attire de nouveau l'œil des commentateurs, en particulier dans la catégorie prestigieuse de la peinture d'histoire.

Le tournant des années 1780

De fait, si le phénomène remonte au début des années 1780, il se limitait cependant aux fractions privilégiées de la société parisienne et au petit monde des amateurs d'art, où la maîtrise du dessin par une jeune fille – signe d'une éducation complète et de sa familiarité

³ Sur cette controverse emblématique de la période, voir Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, 18e-19e siècles*, Paris, CNRS Editions, 2016, p. 100- 104.

⁴ A. Cléophile, « Réponse d'une femme artiste », art cit.

⁵ Voir par exemple le *Journal des arts, de littérature et de commerce*, cette même année (n°1 et n°4, datés des 5 et 20 thermidor an VII – 23 juillet et 7 août 1799).

avec la culture lettrée – était un capital valorisé sur le marché matrimonial. Or plusieurs événements mirent ces jeunes artistes sur le devant de la scène dans les dernières années de l’Ancien Régime : la contestation par David de la tutelle et des méthodes de l’Académie royale, qui fit de son atelier (et de la section féminine de celui-ci, où quelques jeunes filles de bonne famille apprenaient la peinture d’histoire antique) un lieu de sécession esthétique très en vue ; la réception à l’Académie d’Élisabeth Vigée-Lebrun et Adélaïde Labille-Guiard le même jour en 1783 et leur double coup d’éclat au Salon de 1785 ; le succès public phénoménal aux « Expositions de la Jeunesse » des élèves issues de ces nouveaux ateliers féminins : ces dizaines de jeunes filles, usant et abusant du genre de l’autoportrait, nourrissent alors l’extraordinaire vogue contemporaine de l’image de « la peintre »⁶. Ces facteurs se conjuguent ensuite aux effets inattendus de la Révolution. En effet, face au déclassement social qui frappe leurs familles, plusieurs de ces peintres de la grande bourgeoisie ou de la noblesse de robe, formées à l’art sous l’Ancien Régime dans un tout autre but, se professionnalisent contre toute attente : pour se faire connaître et gagner leur vie, elles exposent au Salon (ouvert à tous les artistes, quel que soit leur sexe, en 1791) et prennent à leur tour des élèves. La revalorisation de la pratique picturale grâce à la figure de « l’artiste-citoyen »⁷ et le renom de plusieurs femmes qui peignent l’histoire au cours de ces années contribuent non seulement à augmenter l’attractivité de la pratique artistique pour les jeunes filles, dont beaucoup ont alors besoin de travailler, mais aussi à rendre sinon légitimes, du moins acceptables, voire banales, leurs aspirations dans ce domaine. Sous le Directoire, la demande en formation artistique explose, et les peintres professionnels, qui sortent d’une période difficile sur le plan économique, ont tout intérêt à répondre à cette demande. Nombre d’entre eux et elles, y compris les plus célèbres, accueillent donc des élèves féminines. Citons ainsi les ateliers de Mmes Hersent, Lethière, Jaquotot, Bruyère, de Mirbel, Rude, etc. qui sont les plus courus de l’Empire à la monarchie de Juillet, tandis que les sections féminines des ateliers de Meynier, Regnault, Suvée, Girodet, Van Dael, Abel de Pujol, Robert-Lefebvre, Redouté, Watelet, Cogniet sont, du côté des maîtres hommes, les plus connues sur ces mêmes décennies.

⁶ Pour une analyse de ce phénomène, voir Séverine Sofio, « "Portrait of the Artist at Work". Painting Self-Portraits in Late Eighteenth-Century France », *Arts et Savoirs*, 2016, n° 6, article en ligne.

⁷ Edouard Tillet, « Quand même le peintre se devait d’être un citoyen. Tentative d’analyse des discours sur les arts picturaux au siècle des lumières » dans Michel Ganzin (ed.), *Sujet et citoyen. Actes du Colloque de Lyon (Sept. 2003)*, Aix-en-Provence, Presses universitaires d’Aix-Marseille, 2004, p. 177- 196.

En outre, comme on le voit dans les annonces qui fleurissent alors dans la presse, bien des artistes, hommes ou femmes, proposent des manuels pour apprendre à dessiner assurent alors en plus des cours spécialisés (cours pour dessiner les fleurs au Muséum d'histoire naturelle, ou pour peindre le paysage, cours de perspective, d'anatomie, de pastel...) dont beaucoup sont soit réservés, soit ouverts aux femmes ; d'autres, enfin, enseignent parallèlement dans les différentes instances proposant des formations au dessin : écoles gratuites de dessin⁸, maisons d'éducation⁹ ou écoles des manufactures. Proche de cette dernière catégorie, par exemple, l'atelier d'élèves de Victoire Jaquotot n'était certes pas officiellement rattaché à la Manufacture de Sèvres, mais il lui fournissait un important contingent de peintres sur porcelaine dont beaucoup étaient, d'ailleurs, systématiquement médaillés au Salon. L'atelier de cette artiste célèbre, la mieux payée de son temps, dont on sait, grâce aux archives de l'administration des beaux-arts¹⁰, qu'elle enseignait aux deux sexes, est ainsi devenu sous la Restauration un passage obligé pour l'apprentissage de cet art aussi technique que réputé de la reproduction des œuvres de maîtres sur d'épaisses plaques de porcelaine – seul moyen connu, à cette époque, d'en conserver l'image précise et les couleurs éclatantes¹¹.

Dans ce foisonnement de nouveaux espaces de formation ouverts aux femmes autour de 1800, il y a nombre de grands ateliers privés de peintres d'histoire où l'on pratique couramment le dessin du corps masculin dénudé – cet exercice que l'on appelle alors une « académie » et qui est au fondement de l'enseignement pour les élèves peintres d'histoire¹²

⁸ Certaines sont réservées aux filles, telle l'École gratuite de dessin pour les jeunes personnes fondée à Paris en 1803. Bien des écoles de dessin de ce type, réservées aux jeunes filles de milieux modestes sont ouvertes entre 1770 et 1830 dans différentes villes du pays, mais rares sont celles qui ont duré plus de quelques années. Voir Agnès Lahalle, *Les écoles de dessin au XVIIIe siècle : entre arts libéraux et arts mécaniques*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006 ; Renaud D'Enfert, « Une institution 'éminemment utile et moralisatrice' : les écoles de dessin pour femmes et jeunes filles (Paris, 1800-années 1860) » dans Laurent Besse et Carole Christen (dir.), *Histoire de l'éducation populaire, 1815-1945*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p. 171- 184.

⁹ La plus célèbre est la Maison d'éducation fondée sous l'Empire pour les filles de titulaires de la Légion d'honneur. Les cours de dessin et de peinture y étaient assurés par des artistes de renom. Voir Rebecca Rogers, *Les demoiselles de la Légion d'honneur : les maisons d'éducation de la Légion d'honneur au XIXe siècle*, Paris, Plon, 1992.

¹⁰ Voir Archives nationales, 20144790/164 [anciennement Archives des musées nationaux, série P30], dossier Jaquotot, lettre du 21 janvier 1846.

¹¹ Sur Jaquotot et son atelier, voir S. Sofio, *Artistes femmes, op. cit.*, p. 217, 331- 333.

¹² Dans les ateliers féminins, cependant, les modèles portent parfois un cache-sexe, comme en témoignent les carnets de dessin de Pauline Auzou, élève de Regnault à la fin des années 1780 (Gen Doy, « Hidden from Histories: Women History Painters in Early Nineteenth-Century France » dans Rafael Cardoso Denis et Colin

– mais aussi les cours d'*anatomie pittoresque* (ou anatomie pour les peintres) dont le caractère mixte a tant troublé Charles Landon. Ces cours, officiellement autorisés par les pouvoirs publics, proposaient aux élèves artistes les plus avancé.e.s un enseignement à la pointe des connaissances de l'époque : le but était de mieux connaître le squelette et les muscles à partir de gravures ou de modèles, vivants ou morts¹³. Si on ignore combien de temps ces espaces ont perduré, on sait néanmoins qu'ils existent encore dans les années 1820 lorsqu'ils sont érigés en curiosités de la vie parisienne par le lithographe Jean-Henri Marlet, à l'instar des bouquinistes du Quai Voltaire et des jeux de boules des Champs-Élysées¹⁴.

Loin d'être anecdotiques, ces cours qui permettent aux femmes de bénéficier de ressources (pédagogiques et techniques, mais aussi sociales et symboliques) autrefois réservées aux hommes, sont révélateurs du significatif rapprochement des conditions de formation artistique pour les deux sexes que connaît cette période. Même si le Prix de Rome leur reste fermé¹⁵, les femmes n'ont jamais eu un accès aussi direct à l'enseignement académique¹⁶, ce qui explique le nombre inouï de femmes pratiquant la peinture d'histoire entre les années 1780 et 1810. Cette ouverture large des formations artistiques aux femmes permet également, et pour la première fois de l'histoire, à celles qui ne sont pas issues de familles d'artistes d'y avoir accès comme leurs consœurs nées dans le monde de l'art. En cette fin du XVIIIe siècle, ces *outsiders* sont surtout issues des fractions privilégiées et lettrées de la société, mais dès la Restauration, elles viennent de plus en plus souvent de milieux plus modestes : si la formation est longue et ardue, impliquant un investissement conséquent

Trodd (dir.), *Art and the Academy in the nineteenth-century*, Manchester, Manchester University Press, 2000, p. 74), ou, plus tard, la correspondance de Mme Robert, responsable de l'atelier féminin de Girodet, ouvert en 1818 (François-Louis Bruel, « Girodet et les dames Robert », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1912, p. 76- 93.)

¹³ Margaret Ann Oppenheimer, « 'The Charming Spectacle of a Cadaver': Anatomical and Life Study by Women Artists in Paris, 1775-1815 », *Nineteenth Century Art Worldwide*, Spring 2007, vol. 6, n° 1, art. en ligne.

¹⁴ Jean-Henri Marlet, « L'Académie de dessin », *Les Tableaux de Paris*, publiés entre 1821 et 1824. Sur l'estampe, le modèle qui pose au centre de la salle porte un caleçon. Est-ce un ajout prudent de Marlet qui ne souhaitait pas choquer son public ? Ou bien, plus de vingt ans après la tribune de Charles Landon, les cours de dessin ne se font-ils réellement plus d'après le nu ? Il est malheureusement impossible de le savoir.

¹⁵ N'oublions pas qu'il l'est alors aussi *de facto* pour la majorité des peintres hommes ne faisant pas partie de l'élite de la petite dizaine d'ateliers parisiens qui « produisent » les lauréats du Prix des années 1790 à 1830.

¹⁶ Par enseignement académique, il faut ici entendre l'apprentissage de la peinture selon les principes académiques – ce qu'on a appelé la « *doxa académique* » : S. Sofio, *Artistes femmes*, op. cit., p. 157- 159. Voir généralement Alain Bonnet, *L'enseignement des arts au XIXe siècle: la réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

pour les familles, il apparaît clairement à nombre de parents qu'une carrière dans la peinture est alors, pour leurs filles, un moyen sûr et honorable de gagner leur vie, l'autonomie financière pouvant même se doubler d'une petite renommée pour peu que leurs filles aient assez de talent et d'entregent. Car on n'apprend pas qu'à peindre dans les ateliers.

Les ateliers privés, lieux de la formation académique pour les deux sexes

La vie des aspirant.e.s peintres du tournant du XIXe siècle est encore fort proche de celle des apprentis dans la tradition du système corporatif, dans la mesure où les élèves de l'atelier sont censé.e.s apprendre non seulement à peindre, mais aussi à être peintres : moment de transmission d'un savoir-faire autant que d'un savoir-être, la formation est à la fois « école à des fins techniques précises » et « diffuse expérience d'acculturation »¹⁷. L'apprentissage est une étape cruciale au cours de laquelle les élèves acquièrent en cinq à dix ans toutes les compétences et toutes les ressources utiles pour devenir des professionnel.le.s de la peinture, susceptibles à leur tour de former une nouvelle génération d'artistes. C'est pourquoi l'ouverture des circuits traditionnels de formation aux jeunes filles – et en particulier à celles qui sont nées hors du monde de l'art – est un phénomène si frappant pour les contemporains des dernières décennies du XVIIIe siècle, d'autant plus qu'il conduit à une féminisation relativement durable du petit monde de la peinture.

Traditionnellement, dans tous les ateliers d'élèves de cette époque, l'apprentissage de la peinture est fondé sur la copie. Les plus jeunes s'exercent à copier des gravures ou des dessins du maître, avant de pouvoir se confronter au modèle en trois dimensions : la ronde-bosse d'abord (d'où les nombreux moulages de statues en plâtre qui peuplent les représentations d'ateliers), puis le modèle. Selon les ateliers, les élèves sont réparti.e.s dans des locaux distincts selon leur niveau de maîtrise. Dans ce cas, la supervision des plus jeunes est généralement assurée par un.e élève plus âgé.e de l'atelier ; les ateliers de garçons et de filles d'un même maître sont également séparés, même s'il n'est pas exclu que des liens existent entre les élèves des deux sexes au sein d'un même atelier¹⁸. Sauf dans les petits

¹⁷ Steven L. Kaplan, « L'apprentissage au XVIIIe siècle: le cas de Paris », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 1993, vol. 40, n° 3, p. 439.

¹⁸ Dans les années 1870-1880, le journal de Marie Bashkirtseff, élève de l'Académie Julian, nous apprend que des concours de figures opposent les ateliers masculins et féminins (Marie Bashkirtseff, *Cahiers intimes inédits de Marie Bashkirtseff. Tome 2*, Paris, Le Monde moderne, 1925, p. 41, entrée du 29 janvier 1878). Le manque de

ateliers, où les élèves, en nombre réduit, travaillent à proximité du maître, celui-ci ne leur consacre en fait que quelques demi-journées par semaine, au cours de visites où il passe en revue les travaux en cours, dispensant conseils et encouragements. Les ateliers dont les maîtres sont des femmes sont généralement plus petits, mais les artistes femmes les plus reconnues ont, tout autant que leurs collègues hommes, des assistantes, choisies parmi les élèves confirmées et chargées de la supervision de l'atelier en leur absence. Par exemple, Louise Adélaïde Desnos, ancienne élève et collaboratrice du couple Hersent, tenait ce rôle pour l'atelier d'élèves de Mme Hersent, fort couru sous la Restauration pour les jeunes filles souhaitant devenir portraitistes ou peintres d'histoire.

Au quotidien, le travail en atelier se fait généralement le matin sous supervision du maître lui- ou elle-même, ou d'une élève plus âgée, tandis que l'après-midi est souvent réservée à la copie d'œuvres au musée du Louvre. Le musée est un passage obligé pour tout aspirant peintre, homme ou femme : les couloirs y sont ainsi fréquemment encombrés d'élèves et de copistes qui sont là pour s'exercer ou parce que c'est leur métier¹⁹. En effet, se former quotidiennement à la pratique de la copie des œuvres les plus fameuses permet non seulement d'incorporer le style des grands maîtres, mais aussi de se familiariser avec ce qui peut devenir une source de revenus essentielle pour nombre de peintres, en particulier pour les femmes qui constituent alors un fort contingent des copistes travaillant pour l'administration sous la monarchie constitutionnelle²⁰.

Lieu d'une intense socialisation pour des jeunes gens et des jeunes filles de douze à vingt ans environ, l'atelier d'élèves est aussi l'espace où s'affirme l'identité collective d'artiste. A Paris sous la Restauration, on commence à parler des *rapins* pour évoquer cette population croissante d'apprentis peintres souvent aussi turbulents qu'impécunieux. Or, même si, sans grande surprise à une époque où les écarts de comportement sont moins tolérés chez les jeunes filles, le féminin de rapin n'existe pas, il ne faudrait pas en déduire que les peintres femmes se sentiraient alors moins artistes que leurs confrères. Se sentir artiste à cette

témoignages pour le début du siècle nous empêche de savoir si de telles pratiques existaient alors, mais on peut estimer cela probable, au nom de l'émulation qui est alors un principe structurant de la formation artistique.

¹⁹ Les maîtres doivent faire des demandes groupées de « cartes de copistes » pour leurs élèves auprès de l'administration du musée – il s'agit là, par conséquent, d'une source intéressante pour les historien.ne.s. Voir aussi le récit attendri que fait Rosa Bonheur, alors élève de son père, de ses années de copiste dans les années 1830 : Anna Klumpke, *Rosa Bonheur: The Artist's (auto)biography*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2001, p. 110.

²⁰ Séverine Sofio, « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIXe siècle », *Travail, genre et sociétés*, 2008, vol. 19, n° 1, p. 23- 39.

époque, en effet, pour les deux sexes, c'est d'abord avoir été l'élève d'un maître (qu'il soit homme ou femme). Cette identité collective fondée sur le « modèle généalogique des grands ateliers »²¹ structure alors totalement le monde de l'art : elle naît d'un sentiment fort et durable d'appartenance à une même famille pour les élèves peintres. Ce sentiment est d'autant plus vif pour les élèves dont les familles ne résident pas à Paris. Pour ces dernières, certains ateliers féminins se font aussi pensions pour les élèves peintres, comme ceux de Mme Hersent et Mlle Desnos, rue Cassette à Paris, ou de Mme Rude, rue d'Enfert. Fréquenter quotidiennement ses camarades d'atelier pendant plusieurs années, vivre en leur compagnie chacune des étapes de la longue et exigeante formation au métier d'artiste, depuis les premiers dessins sous le regard critique du maître jusqu'aux premières tentatives d'exposer au Salon – voilà qui crée non seulement des liens solides et une identité partagée (« élève de X ») fortement ancrée, mais aussi une solidarité d'atelier qui se traduira concrètement, tout au long des carrières, par des échanges de service de tout ordre. Ne citons que l'exemple de la longue amitié du trio formé par Augustine Dufresne (l'épouse du peintre Gros), Félicie de Fauveau et Joséphine Sarazin de Belmont, respectivement portraitiste, sculptrice et paysagiste, qui se sont semble-t-il connues dans l'atelier de Gros au début des années 1820²².

La fierté d'être des artistes, signe d'une formation accomplie

Se sentir artistes, enfin, pour les peintres femmes de cette époque, c'est aussi affirmer leur droit aux mêmes égards et aux mêmes ressources que leurs collègues hommes, précisément au nom du fait qu'elles ont suivi le même parcours, c'est-à-dire qu'elles ont affronté les mêmes épreuves qu'eux et gagné comme eux leurs galons d'artistes. L'exposition au Salon sera, à partir du milieu de la fin des années 1820 ce « diplôme d'artiste »²³ que les femmes passent alors, bien sûr, dans les mêmes conditions que les

²¹ Pascal Griener, « La notion d'atelier de l'Antiquité au XIXe siècle : chronique d'un appauvrissement sémantique », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 2014, n° 1, p. 13- 26. Pour une représentation de ce sentiment d'appartenance à une généalogie d'artistes du point de vue d'une peintre en 1808, voir Séverine Sofio, « Gabrielle Capet's Collective Self-Portrait: Women and Artistic Legacy in Post-Revolutionary France, » *Journal18*, Fall 2019, Issue 8: Self/Portrait, article en ligne.

²² Voir S. Sofio, *Artistes femmes, op. cit.*, p. 209.

²³ L'expression est utilisée dans la nécrologie de la peintre Anna Rimbaut-Borrel parue dans *L'Artiste*, 3e série, t. I, 1842, p. 275.

hommes²⁴. Mais avant cela, c'est l'argument des hautes exigences de la formation suivie et du degré de maîtrise dont elles peuvent désormais se prévaloir qui est mis en avant dans la correspondance avec l'administration des beaux-arts, par exemple. On trouve ainsi dans les archives nationales maints courriers d'artistes femmes tenant ce discours du Consulat à la Restauration : parce qu'elles sont d'excellentes et d'honnêtes artistes, elles ont évidemment droit à la protection et au soutien des puissants.

Un exemple parmi tant d'autres, Louise Kugler, née dans une famille riche, proche de la Cour sous l'Ancien Régime, portraitiste active dès la fin des années 1780 puis spécialisée dans le portrait à l'émail, écrit à l'intendant général de la Couronne en 1809. Elle, dont le parcours est si typique de celui de nombre d'artistes femmes de son époque, demande que lui soit octroyé le titre de « peintre en émail du cabinet Sa Majesté pour la collection des hommes célèbres ». Ce titre était celui de feu son mari, dont elle a pris la suite avec un certain succès, explique-t-elle. Au nom de cela et de « [s]es longues et pénibles études », elle réclame la protection officielle de l'Empereur. Et surtout, conclue-t-elle fièrement, comme pour parler au nom de ses centaines de consœurs en cette période qui leur est si singulièrement favorable : « Française, femme et artiste, il me faut un peu de gloire »²⁵ !

²⁴ Avec un taux de refus globalement plus élevé au Salon, les femmes paient d'ailleurs un plus lourd tribut que leurs confrères pour s'acquitter de ce qui devient peu à peu un véritable droit d'entrée pour la pratique professionnelle de l'art. S. Sofio, *Artistes femmes, op. cit.* chap. 5.

²⁵ Archives Nationales, O/2/517, lettre au Comte Daru, 12 déc. 1809. Voir aussi Paul Marmottan, « Sur Mme L. Kugler et François Soiron, peintres en émail », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, 1915-17, p. 97- 107.