

Natacha Aprile, Maxime Bray, Défendin Détard (dir.)

INTERMÉDIAIRES ? LES FEMMES DANS LES SPHÈRES ARTISTIQUES, ENTRE ACTIONS ET CONTRAINTES (XVII^e-XVIII^e SIÈCLES)

Éditions du Centre André-Chastel

LES « MAÎTRESSES PEINTRESSES » À PARIS AU XVIII^e SIÈCLE : INTERMÉDIAIRES OU ACTRICES DU MONDE DE L'ART ?

Bruno Guilois

DOI : 10.62806/BSGZ5764

Date de mise en ligne : 05/03/2026

URL : <https://www.centrechastel.sorbonne-universite.fr/ressources/les-editions-du-centre-andre-chastel/in-intermediaires-les-femmes-dans-les-spheres>

Licence : [CC BY-NC-ND](#)

Pour citer cet article

Bruno Guilois, « Les « maîtresses peintresses » à Paris au XVIII^e siècle : intermédiaires ou actrices du monde de l'art ? » in Natacha Aprile, Maxime Bray, Défendin Détard (dir.), *Intermédiaires ? Les femmes dans les sphères artistiques, entre actions et contraintes (XVII^e-XVIII^e siècles)*, Actes de la journée d'études du 8 juin 2023, Paris, Centre André-Chastel, INHA, Éditions du Centre André-Chastel, 2026, p. 39-47 ; DOI : 10.62806/BSGZ5764

Les «maîtresses peintresses» à Paris au XVIII^e siècle : intermédiaires ou actrices du monde de l'art ?

Bruno Guilois

La figure de la femme peintre en France aux XVII^e et XVIII^e siècles est généralement abordée dans le cadre de l'Académie royale de peinture et de sculpture. On sait en effet qu'il y eut quelques rares académiciennes, au nombre volontairement limité par l'institution. Les études actuelles sur les femmes peintres privilégient ce petit contingent, et ce, généralement pour la seconde moitié du XVIII^e siècle¹, en s'attardant souvent sur les cas d'Élisabeth Vigée-Le Brun ou Adélaïde Labille-Guiard. L'exercice de la peinture ou de la sculpture, longtemps confiné pour les femmes au cercle familial, ou dans l'atelier, a en fait connu grâce à l'Académie royale une spectaculaire reconnaissance publique dès la seconde moitié du XVII^e siècle, avec la réception de la toute première femme membre de l'Académie royale de peinture et sculpture, Catherine Duchemin. Rappelons l'acquisition récente par le château de Versailles du beau portrait de cette artiste, attribuable à Charles Le Brun, qui campe heureusement pour nous sa fière figure de peintre². Reçue académicienne le 14 avril 1663, elle devint la première femme à obtenir ce statut. Elle était elle-même fille d'un maître peintre, Jacques Duchemin, qui avait été juré de la corporation pendant de difficiles affrontements avec la toute jeune Académie royale, lors des années 1650. Catherine Duchemin était donc parfaitement insérée dans un milieu où les appartenances faisaient fi de nos catégories aujourd'hui un peu restrictives, l'artiste étant elle-même l'épouse du sculpteur François Girardon, éminent académicien.

Au-delà des quelques trop rares et exceptionnelles femmes artistes reçues par l'Académie royale, le travail féminin chez les peintres reste dans la population parisienne difficile à appréhender à cause du silence des sources, le métier des futures épouses n'étant du reste quasiment jamais noté lors des contrats de mariage. Une étude portant sur le dépouillement des notaires lyonnais donne une idée de l'invisibilisation de ce travail féminin : seules 5 % des professions des femmes sont notées pour la période 1728-1730 lors du mariage, alors que, dans le même temps, la plupart des femmes se sont constituées leur propre dot dans les milieux laborieux, et donc travaillent³. De ce fait, les cas de femmes peintres hors de l'Académie royale apparaissent de manière occasionnelle, voire accidentelle, en particulier jusqu'aux années 1750. Il convient donc d'entreprendre des études de cas, dans les archives, à partir des quelques sources encore trop rares ou éparées qui peuvent nous permettre de saisir la place souvent fluctuante de ces femmes, souvent assistantes, mais aussi parfois pleinement actrices du monde de l'art.

1 Voir en particulier Martine Lacas (dir.) et al., *Peintres femmes, 1780-1830. Naissance d'un combat*, journal de l'exposition, Paris, musée du Luxembourg, 3 mars-4 juillet 2021, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 2021.

2 École française du XVII^e siècle, *Portrait de Catherine Duchemin (1630-1698)*, huile sur toile, h. 130 x l. 96 cm. Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, n° V.2022.7.

3 Scarlett Beauvalet-Boutouyrie, *Les Femmes à l'époque moderne (XVI^e-XVIII^e siècles)*, Paris, Belin, coll. « Belin Sup. Histoire », 2003, p. 100.

Être « Peintresse sans qualité » à Paris vers 1700

Antoine Schnapper avait déjà relevé pour sa part un cas singulier, qui permet d'imaginer tout un continent qui se dérobe encore⁴. En effet, par une plainte déposée en 1701, le maître peintre Jean de Clermont et sa femme exposent que leur fille Marie Anne a fait huit années auparavant un mariage malheureux avec un peintre nommé Claude Pierre Poussin. Celui-ci, débauché, s'est enfui en Italie, alors que, suivant les plaignants, elle « avoit déjà un bon commencement dans l'art de peindre », et que celui-ci aurait pu exercer son métier « conjointement avec elle ». Les parents l'ont finalement recueillie chez eux « affin du moins de pouvoir gagner son pain ». Antoine Schnapper rapporte encore, pour l'année 1702, la plainte d'un nommé Dupont, dont Marie Anne de Clermont a fait le double portrait de lui-même ainsi que de son épouse : Dupont refuse de payer celui de sa femme, ce qui nous permet d'apprendre que Marie Anne de Clermont était bien active à cette date, en son nom propre.

Nous avons pour notre part identifié par ailleurs une saisie plus tardive chez cette peintresse, en 1711, qui apporte des éléments complémentaires⁵. Elle y est qualifiée de peintresse « sans qualité », c'est-à-dire qu'elle n'appartient pas à la corporation des maîtres peintres, et ne peut donc légalement vendre sa production, ni tenir boutique. Relevons qu'elle n'est par ailleurs aucunement protégée par son veuvage — le mari est décédé entre-temps — car son mari n'a jamais été reçu maître peintre. De même, l'adresse de la saisie semble différente de celle des parents : la maîtrise obtenue par son père lui aurait permis de vivre légalement de sa peinture, à la condition expresse d'être abritée sous le toit familial d'un membre de la corporation des peintres parisiens.

La saisie nous apprend donc fortuitement les conditions difficiles d'un exercice « sauvage », indépendant et féminin de la peinture, en chambre, qui dut être répandu, et dont il conviendrait de collecter attentivement les rares occurrences : sont ainsi saisis « plusieurs tableaux de différentes grandeurs et représentations, et plusieurs pinceaux et autres ustencils servans à la peinture, le tout trouvé chez la deffenderesse rue Beaurepaire dans deux chambres au troisième estage », dont de nombreux portraits, les autres sujets n'étant pas donnés.

Le contrat de mariage de Marie Anne de Clermont, que nous avons aussi retrouvé, date de 1692⁶. Or, ses parents se sont eux-mêmes mariés en 1676, ce qui tend à donner un âge très jeune à la future mariée, tout au plus de seize ans en 1692⁷. Elle signe d'une écriture assurée, ce qui montre une maîtrise possible de l'écrit. On perçoit ici, à travers ce cas isolé, la précarité statutaire qui consiste à vouloir vivre seule, de son art, pour cette femme âgée de trente-six ans maximum, au moment de sa saisie en 1711, et, de ce fait, l'invisibilisation de toute une population. Combien pouvaient-elles être dans cette situation, dans le Paris de la fin du règne de Louis XIV ?

1699 : Réception de la première maîtresse peintresse

Un événement de portée importante pour notre étude a lieu cependant durant les mêmes années : l'admission comme par irruption de la première « maîtresse peintresse » au sein de la corporation des peintres et sculpteurs parisiens. Rappelons qu'à la fin du XIII^e siècle, dans le livre des métiers — ou corporations — d'Étienne Boileau, quinze des métiers réglementés étaient strictement féminins, et d'autres mixtes : y étaient admises les « prudefemmes », des femmes élues comme jurées, ou prudhommes de leur métier. Trois siècles plus tard subsistent seulement

4 Antoine Schnapper, *Le Métier de peintre au Grand Siècle*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 2004, p. 86.

5 AN, Y 9374, le 24 novembre 1711, sentence qui déclare bonne et valable la saisie faite à la requête des maîtres peintres chez Marie Anne Clermont, rue Beaurepaire.

6 AN, MC/ET/LXXVII, 43, contrat de mariage entre Claude Pierre Poussin et Marie Anne Clermont, 31 décembre 1692.

7 AN, MC/ET/XXXVI, 224, contrat de mariage entre Jean de Clermont et Anne de Rochefort, 1^{er} septembre 1676.

sept corporations pleinement féminines⁸. Deux causes bien connues semblent avoir pleinement joué pour ce changement : les moralistes, sous l'influence du concile de Trente, qui ont tendu à réduire la part des femmes à la vie au foyer, et un monde devenu « plein » selon la terminologie chère à l'école des Annales, qui a poussé d'autre part à diminuer la place de celles-ci, en période de crise, c'est-à-dire lors d'une offre pléthorique, par des réglementations plus étroites. Cela va jusqu'aux maîtresses linières-chanvrières, qui vont être contrôlées au début du xvii^e siècle par cinq jurés, dont deux hommes. Ces mêmes ouvrières récupèrent cependant leurs cinq postes féminins en 1640, signe d'une certaine reconquête statutaire.

L'admission d'une femme au sein de la corporation des maîtres peintres et sculpteurs parisiens, *a priori* modeste, constitue donc pour la population « invisible » des femmes peintres parisiennes un événement aussi considérable que la réception de Catherine Duchemin pour l'Académie royale : nos évaluations, raisonnables, tendent en effet à prouver que pas moins de 200 femmes peintres ont ainsi pu être reçues comme « maîtres peintres » ou « maîtresses peintresses » avec des droits statutaires identiques à ceux des hommes, durant la période 1700-1750. Nos recherches ont permis d'identifier qui était celle qui se fait recevoir par arrêt spécial du Châtelet en date 16 avril 1699, ordonnant que :

la demoiselle Eléonore Parent, fille majeure, sera reçue et admise à la maîtrise de l'art de peinture, et que suivant l'avis de la communauté des Maîtres peintres et sculpteurs de la ville de Paris, à l'avenir les filles ou femmes qui se présenteront à la maîtrise desdits arts de peinture et sculpture y seront admises et receues en faisant expérience et chef-d'œuvre⁹.

La figure d'Éléonore Parent paraît quelque peu singulière : qui était cette « fille majeure », donc âgée d'au moins 25 ans, qui se permettait d'être reçue ainsi « par effraction », si l'on peut dire, entraînant dans son sillage durant le xviii^e siècle plusieurs centaines de réceptions féminines, jusqu'à Mme Vigée-Lebrun ? Éléonore Parent est issue d'un milieu inhabituel dans la corporation : son grand-père est avocat, et son père huissier de la cour des Monnaies, et a même des prétentions à la petite noblesse¹⁰. Le frère d'Éléonore, Antoine¹¹, est un scientifique reconnu, devenu membre de l'Académie royale des sciences. Il s'agit donc d'un milieu assez peu courant dans le monde des peintres, où la femme peintre est elle-même souvent fille ou sœur de peintre. Son frère a-t-il pu compter dans sa vocation ? La famille semblait en tout cas accorder une part importante aux choses de l'esprit, et l'inclination d'Éléonore pour la peinture en un temps, *a fortiori*, où celle-ci était de plus en plus considérée comme un exercice libéral, ne dut pas effrayer. Son frère fait du reste paraître un de ses premiers ouvrages en 1700, peu de temps après qu'elle est devenue maîtresse peintresse¹².

La jeune femme semble, tout comme Élisabeth Sophie Chéron, avoir été dotée d'un caractère bien trempé, et avoir voulu s'assurer une certaine indépendance. Dès 1701, elle prend une apprentie, et trace ainsi la route de toute une lignée de maîtresses peintresses qui pourront former, de manière pleinement visible, de futurs membres de la communauté, dont la part féminine¹³. En 1703, soit quatre années après son admission dans la corporation, elle se marie avec un gantier parfumeur : les termes du contrat de mariage témoignent qu'elle gagne en toute indépendance sa vie¹⁴. Elle

8 S. Beauvalet-Boutouyrie, *Les Femmes à l'époque moderne...*, *op. cit.*, p. 104.

9 Jules Goddé, *Catalogue raisonné d'une collection de livres, pièces et documents, manuscrits et autographes, relatifs aux arts de peinture, sculpture, gravure et architecture*, Paris, L. Potier et M. Defer, 1850, p. 237.

10 Il se dit en effet écuyer, sieur de La Tessonnerie. Voir BnF, département des Manuscrits, Cabinet des titres, Manuscrit français 32588, le 16 décembre 1664, baptême d'Éléonore Parent à Saint-Jean-en-Grève.

11 Voir BnF, département des Manuscrits, Cabinet des titres, Manuscrit français 32588, Antoine Parent, né le 16 septembre 1666, baptisé le 20 septembre 1666 à Saint-Jean-en-Grève.

12 Antoine Parent, *Eléments de mécanique et de physique*, Paris, Florentin et Pierre Delaulne, 1700.

13 AN, MC/ET/XXXVIII, 38, contrat de mise en apprentissage, pour cinq ans, entre Charles Lefébure, marchand de chevaux, pour sa fille âgée de 10 ans, et Éléonore Parent, 5 septembre 1701.

14 Le contrat de mariage est en déficit chez le notaire, mais est rapporté dans l'inventaire après décès de son époux. AN,

apporte ainsi «trois mil livres dont mil livres en deniers comptans, huit cent quarante livres en meubles, linge et hardes, le tout provenant de ses épargnes». Comme beaucoup d'autres femmes peintres du XVIII^e siècle, il est pour l'instant impossible d'attribuer à cette artiste la moindre œuvre. Seul indice : dans son testament rédigé peu de temps avant sa mort, survenue en 1746 (Fig. 1), sans descendants, elle lègue un tableau qu'elle atteste être de sa main représentant une Vierge, peint «ennuille¹⁵».

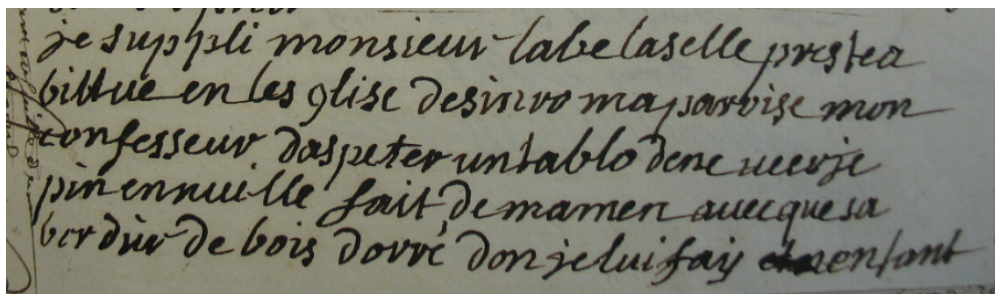


Fig.1 : Testament olographe d'Éléonore Parent, 15 février 1741.

Codicille reçu par le même notaire le 10 juin de la même année (extrait), Paris, Archives nationales, MC, ET XLV, 454.

Des peintresses entre Académie et corporation

Plus généralement, nous disposons pour cette courte étude d'une liste publiée en 1764 par la corporation, qui fait apparaître une liste de « maîtresse peintresses¹⁶ ». La publication, tardive, ne fait apparaître que les femmes censées vivre encore à la date de la parution, d'où l'impression quelque peu faussée du faible nombre de ces maîtresses pour le début du siècle, qui paraissent reçues en des années aléatoires. Pour le début du XVIII^e siècle, un cas nous semble intéressant, quant au statut de ces maîtresses peintresses : celui de Geneviève Élisabeth Collet. Mentionnée comme recevant une pension à l'Académie royale en 1699-1700, elle fait partie des très rares « demoiselles » liées à l'institution¹⁷. Faisait-elle à ce titre partie de celles ayant demandé à devenir académiciennes, et à qui l'institution ferma sa porte, dès le début du XVIII^e siècle ?

Du samedi 25 septembre 1706.

Règlement général que l'on ne recevra aucune Damoiselle en qualité d'Académicienne. — Aujourd'huy, samedi vingt cinq septembre mil sept cent six, l'Académie estant assemblée à l'ordinaire, sur ce qui a esté proposé que plusieurs Damoiselles qui se sont appliquées à la Peinture avoient dessein de se présenter pour estre reçues Académiciennes, la Compagnie, après avoir fait une sérieuse réflexion, pour prévenir ces présentations, a résolu que doresnavant on ne recevroit aucune Damoiselle en qualité d'Académicienne, et que cette résolution serviroit de règlement général¹⁸.

MC/ET/VI, 690, inventaire après décès de Jacques Gabriel Ponsard, 20 juin 1740.

15 AN, MC/ET/XLV, 454, testament olographe d'Éléonore Parent, 15 février 1741.

16 *Liste générale des noms et surnoms de tous les maistres peintres, sculpteurs, marbriers, doreurs...*, suivant l'ordre de leur réception par devant M. le procureur du Roi au Châtelet, Paris, Le Breton, 1764. Le seul exemplaire connu de cette liste est conservé à la bibliothèque de l'INHA (12 RES 853). Une liste antérieure, publiée en 1753, a été acquise en 2022 par la Fondation Custodia, et fait déjà apparaître une liste autonome des femmes peintres.

17 *Comptes des bâtiments du roi sous le règne de Louis XIV*, éd. Jules-Joseph Guiffrey, Paris, Imprimerie nationale, 1881-1901, t. IV, Colbert de Villacerf et Jules Hardouin Mansard, col. 741-742.

18 *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, éd. Anatole de Montaiglon, Paris, J. Baur, 1875-1892, t. III, 1689-1704, p. 33-34.

La volonté ferme et explicite de ne plus recevoir aucune académicienne ne nous semble pas être venue par hasard, quelques mois après l'ouverture de l'école de dessin de l'Académie de Saint-Luc, sa rivale : l'Académie royale semble vouloir se distinguer ainsi de sa désormais concurrente, qui reçoit depuis plusieurs années des femmes peintres. Geneviève Élisabeth Collet semble en tout cas n'avoir pas cherché à se faire admettre comme maîtresse peintresse à ses tout débuts. En effet, mariée au maître orfèvre Pierre Neuve, puis devenue veuve, elle gère dans l'intervalle la boutique de son défunt mari sur le Petit-Pont, puis sur le pont au Change¹⁹. Pourquoi se fait-elle recevoir seulement en 1719 ? Décide-t-elle alors de peindre et vendre de la peinture publiquement ?

Son admission a en tout cas pour effet de faire les gardes orfèvres se précipiter dans la boutique de la veuve Neuve en décembre 1719, soit quelques mois seulement après son admission comme maîtresse peintresse : ceux-ci, bien informés, savaient qu'elle perdait dès lors tout droit de tenir comme veuve une boutique d'orfèvre²⁰. Plus tardivement, nous conservons de cette maîtresse le témoignage d'une belle galerie de tableaux — peut-être le stock de son commerce, et la trace d'une activité de peintresse²¹. La liste qu'elle fait établir vers la fin de sa vie fait apparaître une collection d'une très belle qualité. L'expertise, précise, semble venir de la veuve Neuve elle-même. On y relève, parmi d'autres, une *Bataille*, de Parrocel d'Avignon, un portrait de femme, par le « grand Lefebvre », un portrait de Sarrazin par Sébastien Bourdon, un paysage par le même, etc.

On trouve de même des artistes contemporains, qu'elle a pu croiser et connaître : trois études de têtes par Christophe, un buveur par Jouvenet, un portrait de Desjardins par Rigaud, un grand paysage de Pierre Salomon Domenchin de Chavanne. Elle semble de plus avoir été particulièrement liée, voire amie avec le peintre Delobel : un « portrait de ladite veuve Neuve, par M. Delobel », et un « portrait dudit sieur Delobel, peint par ladite veuve Neuve ». Ces traces permettent d'insérer la « veuve Neuve » dans un cercle de peintres reconnus, et d'en faire véritablement une actrice du monde de l'art. Nous n'avons cependant aujourd'hui aucune œuvre signée de sa main. Elle expose comme portraitiste aux premiers Salons de l'Académie de Saint-Luc en 1751 et 1753, signe d'une réputation établie au sein de la rivale de l'Académie royale.

Les recherches devront bien évidemment être approfondies, en particulier pour la période 1700-1750, encore largement méconnue pour les artistes femmes. Nombreuses sont celles qui sont plutôt liées à l'artisanat, comme des femmes de tabletiers, ou d'éventaillistes. Les stratégies personnelles sont, dans ces cas assez proches de ce que nous avons pu noter dans les deux exemples précédents : une femme peut, par exemple, se faire recevoir pour légaliser l'exercice de la peinture à l'intérieur d'un atelier d'éventailliste, mais aussi devenir maîtresse peu de temps après le décès de son propre époux, afin d'exercer publiquement et sans poursuite une activité autrefois cachée et devenue essentielle à sa survie.

Un temps d'indépendance avant le mariage ?

Les quelques cas de maîtresses peintresses étudiés montrent que l'âge de la réception est propre à la situation de chaque femme, et varie de manière considérable, de 16 à 45 ans. L'âge de la réception semble surtout lié à un moment important de la vie de l'aspirante, qui varie selon les aléas de chaque famille. Cela correspondrait-il à une volonté de s'échapper de l'atelier, de vouloir exercer publiquement son métier ? Nous ne reviendrons pas sur les cas évoqués plus haut, avec d'une part le cas malheureux de Marie Anne de Clermont, et, d'autre part, l'essai plus réussi d'Éléonore Parent.

19 AN, MC/ET/XXIX, 336, quittances des personnes ruinées par l'incendie du Petit-Pont du 18 avril 1718, 23 août 1718.

20 Henri Nocq, *Le Poinçon de Paris. Répertoire des maîtres-orfèvres de la juridiction de Paris*, Paris, Henri Floury, 1926-1931, t. I, A-C, p. 162.

21 AN, MC/ET/IV, 565, contrat de mariage entre Pierre Villebois, maître peintre, et Geneviève Dupont, 3 février 1750.

Plus avant dans le siècle, un beau cas d'indépendance avant le mariage nous est fourni par Marie-Antoinette Beaumont, femme de Jacques Pierre Julliac, entrepreneur en bâtiments du roi pour la peinture et la dorure. La jeune femme, enregistrée maîtresse le 5 novembre 1765, est la fille d'un des gardes de l'Académie de Saint-Luc, Pierre François Beaumont, en charge de 1746 à 1748. Le contrat de mariage, passé le 14 août 1765 — la jeune fille est alors en cours de réception à l'Académie de Saint-Luc — précise que les biens de la future épouse :

ont été déclarés consister en meubles, habits, linges, bijoux, et en marchandises et recouvrements à faire pour ouvrages de la profession qu'elle faisoit de peinture et dorure. Le tout de valeur de six mille livres, que quoy elle a déclaré avoir environ deux mille livres, ce qui a réduit son apport à quatre mille livres²².

Le montant des épargnes provenant de son travail est donc considérable. Son futur époux ne se fait du reste recevoir maître peintre qu'en 1768 : la jeune épouse, une fois reçue, protège donc de plus juridiquement l'activité de son époux durant trois années. La réception avant le mariage semble en ce cas consolider une position prééminente de l'épouse sur son mari, celui-ci se trouvant par une sorte de renversement dans la dépendance juridique de son épouse durant quelques années, du moins pour l'exercice de sa profession.

La maîtresse peintresse comme associée de son époux

Si nous repérons des cas de femmes ayant exercé leur métier avant leur mariage, et en ayant vécu, nous avons aussi des cas de peintresses se faisant recevoir pour former une sorte de duo professionnel avec leur époux. C'est le cas, par exemple, de Marie Marguerite Marée, enregistrée maîtresse le 27 octobre 1770, soit cinq ans après son mariage avec un tabletier (Fig. 2). Les scellés posés après le décès de celle-ci, et son inventaire après décès, révèlent une situation assez aisée, ainsi que le produit d'une collaboration continue entre les deux membres du couple : on trouve par exemple «deux douzaines de boîtes fonds de tableaux, prisés à raison de sept livres la douzaine», la défunte ayant travaillé probablement à peindre une partie des boîtes guillochées par son époux²³. Les bijoux, l'argenterie attestent d'une situation confortable. La défunte détenait plus particulièrement une petite série de boîtes, «une d'écaïl noire avec médaillon représentant un portrait de femme, un autre avec médaillon représentant un globe, une autre boîte de carton fonds bleu avec un médaillon en boussole, une autre boîte de caille fondue avec médaillon représentant un paysage», parties peintes qui peuvent avec vraisemblance lui être attribuées.

Si nous avons des réceptions assez éloignées de la date du mariage, nous trouvons aussi d'autres occurrences qui en sont beaucoup plus proches. C'est le cas, par exemple, de Françoise Allard, enregistrée le 6 novembre 1766, soit un an après son mariage avec Claude Dambry, maître éventailiste. Lors de l'inventaire de son épouse, en 1777, celui-ci se dit curieusement «maître peintre éventailiste», alors qu'il ne peut cumuler les deux titres²⁴. L'inventaire des papiers permet heureusement de lever toute équivoque. On y signale en effet l'«original en parchemin des lettres de maîtresse peintresse de l'Accadémie de Saint-Luc à Paris, accordés à la demoiselle Allard, épouse dudit sieur Aubry, et à elle expédiées le six novembre mil sept cent soixante six». Vraisemblablement, encore une fois, la maîtrise obtenue par son épouse permettait de protéger l'activité de peintre, exercée par elle et probablement aussi par son époux, ainsi qu'il le revendique sans raison.

22 AN, MC/ET/XCVIII, 676, inventaire après décès de Marie-Antoinette Beaumont, description du contrat de mariage, 8 octobre 1788.

23 AN, MC/ET/CVII, 631, inventaire après décès de Marie Marguerite Marée, 20 mai 1788.

24 AN, MC/ET/LXX, 517, inventaire après décès de Françoise Allard, 24 décembre 1777.



Fig. 2 : Attribué à Jean-Baptiste Guélard, Billet de convocation pour l'admission de Marie-Marguerite Marée comme maîtresse, estampe, 1770. Paris, BnF.

Une activité indépendante au sein du couple

Si l'obtention de la maîtrise par une épouse peut être le signe d'un fonctionnement en complément du métier exercé par le mari, il peut aussi être le témoignage d'une activité entièrement autonome par rapport à l'activité du mari. C'est le cas de Marie Françoise Bellanger, mariée en 1748 avec Jean Flamand, marchand mercier. La jeune épouse se fait étonnamment enregistrer comme maîtresse seize années après son mariage, le 29 octobre 1764. Voulait-elle ainsi développer à titre personnel un commerce de tableaux, alors que son mari mercier avait la capacité juridique de la protéger suivant son statut ? Bien que mercier — et donc habilité à vendre des tableaux²⁵ — celui-ci développe en effet dans le même temps une activité principalement centrée sur le commerce de papier, près du Palais de justice. L'inventaire après décès de Marie Françoise Bellanger est dressé le 20 mars 1789²⁶. Les tableaux sont disposés pour la plus grande part « au rez de chaussée, dans la pièce du milieu ayant vue sur la cour » alors que le couple habite le premier étage : pouvait-il s'agir d'une sorte de boutique ? La maîtresse peintresse semble du reste avoir exercé elle-même la peinture, car on note alors la présence d'une « petite pierre à broyer et sa mollette de porphyre ». S'adonnait-elle à la restauration ?

²⁵ Il n'est cependant pas autorisé à vendre les tableaux qu'il produit ou fait produire illégalement (notamment si sa femme exerce avant toute réception).

²⁶ AN, MC/ET/CXXII, 871, inventaire après décès de Marie Françoise Bellanger, 20 mars 1789.

Plus tardivement, le 21 mars 1791, la vente de ses tableaux permet la publication d'un magnifique catalogue (Fig. 3) qui révèle de très belles pièces de peinture ancienne, mais aussi d'autres qui attestent également de liens étroits avec l'Académie de Saint-Luc, comme deux beaux tableaux de fleurs de Jean-Louis Prévost dit le Jeune, agréé au Salon de 1774. Le catalogue Bellanger mentionne aussi d'autres très beaux morceaux, de la main de la Hyre ou Vignon. Dans ce catalogue de vente, il est donc possible de lire l'expertise d'une femme exerçant son métier de manière publique, indépendante, en dehors de l'activité principale de son époux.

La maîtresse peintresse indépendante

Nous avons aussi relevé quelques cas de maîtresses qui semblent être allées plus loin encore, en exerçant leur métier de manière totalement indépendante, sans chercher à contracter mariage, dans une logique de rupture. Notre première maîtresse peintresse, Éléonore Parent, se sépare ainsi de biens très rapidement de son époux, qu'elle semble avoir épousé tardivement. Signalons aussi deux cas curieux, qui indiquent pratiquement une véritable dérogance avec le milieu social d'origine, voire une rupture de ban : les maîtresses peintresses Soucany de Baricoux et Longien de La Barre.

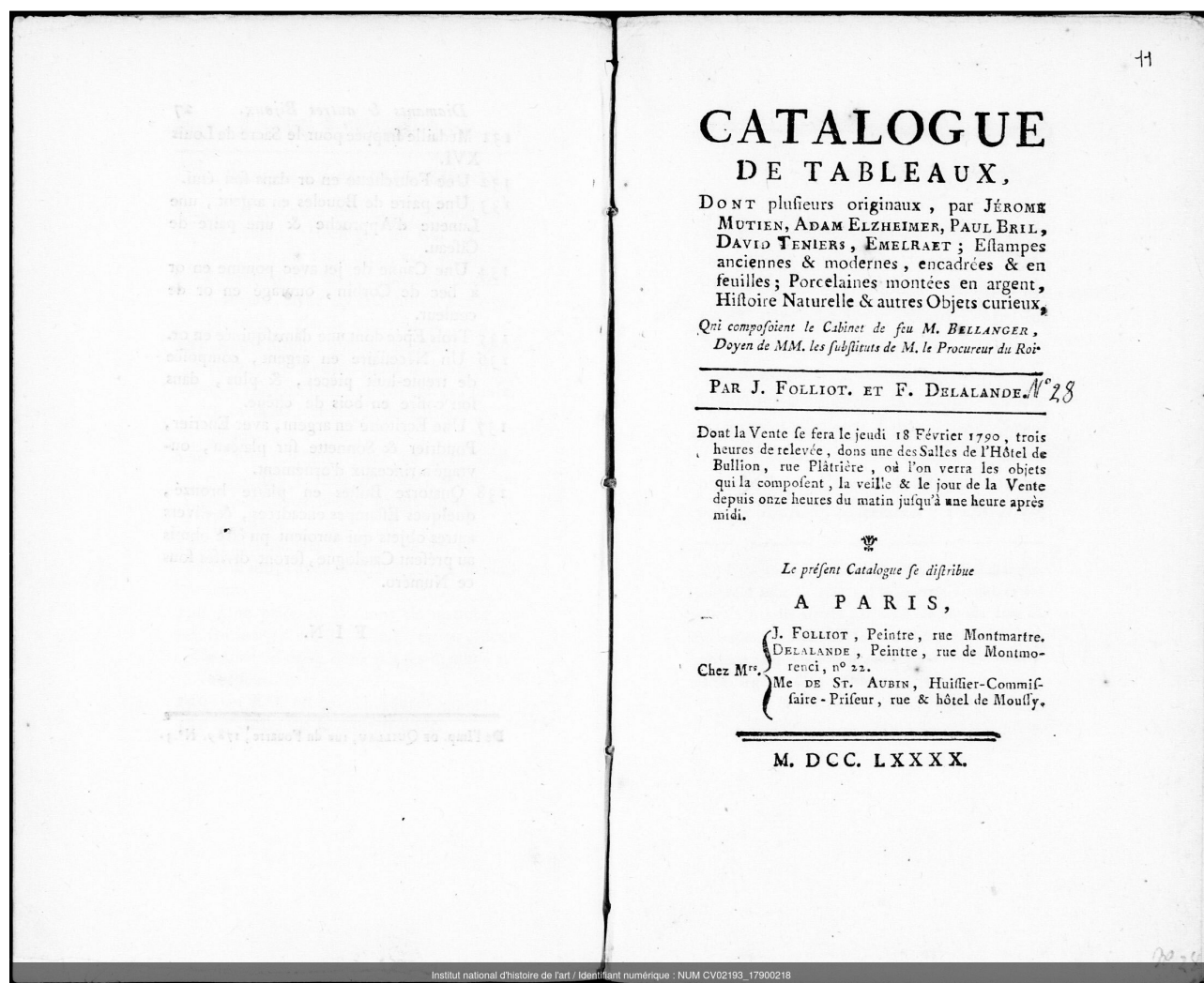


Fig. 3 : Catalogue de tableaux dont un grand nombre originaux de bons Maîtres des trois écoles, imprimé en 1789, ayant eu lieu le 21 mars 1791, Paris, bibliothèque de l'INHA.

Le cas de la demoiselle Navarre, qui expose aux Salons de 1762, 1764 et 1774 est assez exemplaire de ce que l'on est tenté d'interpréter comme une volonté farouche d'indépendance : sa biographie, encore lacunaire, ainsi que son œuvre assez réduit, ont été brossés par Neil Jeffares²⁷ : née en 1735, Antoinette Geneviève Navarre est enregistrée comme maîtresse peintresse au Châtelet le 29 octobre 1764. Probablement élève de Quentin de La Tour, avec qui elle travaille, elle est connue de ses contemporains, et ses œuvres, saluées au salon de l'Académie de Saint-Luc, se vendent à des prix assez élevés. En 1788, elle est dite « fille majeure, peintre en portraits » ; son certificat de décès, en 1795, la dit de même « fille majeure et peintre ». Elle ne s'est donc pas mariée, et semble avoir vécu de sa peinture pour elle-même, en parfaite indépendance.

Comme on le voit, les quelques cas étudiés ici montrent à quel point il reste encore beaucoup de recherches à mener pour obtenir un corpus de « peintresses » et en tirer des conclusions plus globales, quant aux différentes stratégies adoptées par celles-ci, lorsqu'elles se font recevoir au sein de la corporation. Rendons cependant grâce à l'audace d'une Éléonore Parent qui aura permis de rendre plus visibles et probablement plus indépendantes, voire plus actrices de leur destin, un nombre non négligeable de femmes au XVIII^e siècle, et pas uniquement les seules artistes, ce qui laisse aujourd'hui un champ grand ouvert pour les recherches à venir.

²⁷ Neil Jeffares, « Navarre, Antoinette Geneviève », *Dictionary of pastellists before 1800*, <http://www.pastellists.com/Articles/NAVARRE.pdf>, consulté le 22 février 2024.