



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

sous la direction de
Natacha Aprile, Maxime Bray, Défendin Détard

Actes de la journée d'études du 8 juin 2023
Paris, Centre André-Chastel, INHA





Intermédiaires ? Les femmes dans les sphères artistiques, entre actions et contraintes (XVII^e-XVIII^e siècles)

sous la direction de Natacha Aprile, Maxime Bray, Défendin
Détard

Légende et crédits photo de l'image de couverture :
Georg Christoph Kilian, *La loterie*, 2^{nde} moitié du XVIII^e siècle,
mezzotinte et eau-forte, 35 cm x 45,3 cm, British Museum,
Department of Prints and Drawings (Image modifiée par
Alexandre Gabens), © The Trustees of the British Museum.

Équipe éditoriale : Delphine Thierry-Mieg et Catherine Gros,
assistées de Gaëlle Lafage

Graphisme : Société Serval

Toute reproduction même partielle interdite sans autorisation.

© 2026 Centre André-Chastel





CENTRE ANDRÉ-CHASTEL

Laboratoire de recherche en histoire de l'art

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

Sous la direction de
Natacha Aprile, Maxime Bray, Défendin Détard

Actes de la journée d'études du 8 juin 2023
Paris, Centre André-Chastel, INHA

Pour citer cet ouvrage

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, Paris, Éditions du Centre André-Chastel, 2026.

[Mis en ligne le 05/03/2026]

Remerciements

La tenue de ce colloque international, le 8 juin 2023, a été rendue possible grâce au soutien du Centre André-Chastel et de l'INHA qui l'a accueilli dans ses locaux.

Nous sommes reconnaissants à nos collègues du Centre André-Chastel pour la préparation et le bon déroulement de cette journée scientifique.

Nous exprimons notre gratitude aux intervenantes et intervenants, dont la majorité des communications sont ici publiées : Yasemin Altun, Benjamin Alvarez-Araujo, Milène Cuvillier, Bruno Guilois, Zara Kesterton, Isabelle Le Pape, Enzo Menuge, Ludivine Panzani, Marta Rosa, Marie-Françoise Saudraix-Vadja.

Cette journée doit également à ses modératrices – Laurence Croq, Christine Gouzi, Séverine Sofio, et Charlotte Foucher Zarmanian – leur engagement scientifique ainsi que la rigueur avec laquelle elles ont animé et structuré les échanges. Nous tenons à remercier tout particulièrement Christine Gouzi pour l'accompagnement attentif et rigoureux qu'elle a assuré à chaque étape de l'élaboration de cet ouvrage.

Enfin, nous adressons nos sincères remerciements aux Éditions du Centre André-Chastel, qui ont permis la publication de ce volume et en ont assuré la diffusion.

Remerciements	4
Avant-propos : Quelles archives pour les femmes de la sphère artistique en France au XVII ^e et au XVIII ^e siècle ?	6
<i>Christine Gouzi</i>	
Introduction générale	10
<i>Natacha Aprile, Maxime Bray, Défendin Détard</i>	
Constitution et affirmation d'un matrimoine. La comtesse de Verrue, collectionneuse, mécène et passeuse d'art.....	14
<i>Milène Cuvillier</i>	
Voyageuses britanniques à la rencontre de l'art durant le Grand Tour	27
<i>Isabelle Le Pape</i>	
Les «maîtresses peintresses» à Paris au XVIII ^e siècle : intermédiaires ou actrices du monde de l'art ?	39
<i>Bruno Guilois</i>	
Reine-Geneviève Joran : fille, épouse et mère d'artistes	48
<i>Enzo Menuge</i>	
The (in)visible woman: portraying Marie-Jacob Godefroid, restauratrice in eighteenth-century Paris	60
<i>Yasemin Altun</i>	
Les femmes dans la sphère professionnelle de la danse: portraits d'intermédiaires en province au XVIII ^e siècle	74
<i>Ludivine Panzani</i>	
Théâtre intermédié : du salon au plateau	84
<i>Marta Brites Rosa</i>	

Avant-propos : Quelles archives pour les femmes de la sphère artistique en France au XVII^e et au XVIII^e siècle ?

Christine Gouzi

Un colloque est toujours propice à un bilan, si modeste soit-il. Celui qui s'est tenu sur les femmes intermédiaires aux XVII^e siècle et XVIII^e siècle en 2023 au Centre André-Chastel et qui a été organisé avec brio par trois doctorants, Natacha Aprile, Maxime Bray et Défendin Détard, ne déroge pas à la règle. Les contributions des jeunes chercheuses et chercheurs qu'ils ont plébiscités ont permis de montrer que les études de genre étaient vivaces en histoire de l'art, mais aussi qu'elles savaient déjouer les pièges inhérents à la période moderne. Dans cette optique, le choix de concentrer les interventions sur les femmes intermédiaires dans la sphère artistique fut certainement stratégique. Même si certaines des personnalités qui apparaissent dans les pages suivantes sont des figures exceptionnelles, ce ne sont pas des figures d'exception. Les femmes ressuscitées par les autrices et auteurs de cet ouvrage ont un statut qui était commun sous l'Ancien Régime, longtemps relégué au second plan : mécène et collectionneuse, metteuse en scène ou productrice de théâtre, épouse et auxiliaire d'artiste... Sans doute certaines d'entre elles durent s'imposer malgré des normes sociales qui ne favorisaient pas leur émancipation et leur accès au travail ; mais d'autres semblent avoir emprunté des voies d'action finalement assez bien balisées, comme les peintresses et sculptrices de l'Académie de Saint-Luc, en nombre conséquent d'après les archives qui ont pu être exhumées. La plupart n'étaient pas des faire-valoir de leur mari ; elles avaient su trouver le moyen d'exercer leur inventivité et même de trouver des espaces de liberté pour agir selon leurs « propres lumières », comme l'expliquait en décembre 1736 la nécrologie de la comtesse de Verrue parue dans le *Mercure de France*¹. Cette ligne directrice, qui est un puissant facteur d'homogénéité dans les parcours féminins exposés ci-après, n'est toutefois pas facile à mettre au jour. Toutes les communications ont en effet démontré la complexité des sources documentaires pour faire connaître la vie de ces femmes intermédiaires du néant historique où elles végétaient. Sans archives, point de salut pour ces actrices de la sphère artistique d'Ancien Régime, qui ne doivent leur existence mémorielle que grâce à quelques traces, quelques fils ténus, qu'il faut débrouiller de l'écheveau indistinct des papiers et des fonds archivistiques.

La difficulté la plus redoutable des études de genre concernant la période moderne est certainement de rassembler des sources documentaires assez consistantes, d'abord pour sortir de l'ombre les femmes ; ensuite pour être à même de reconstituer et d'interpréter leur trajectoire. Pour les siècles de l'Ancien Régime en France, on ne peut guère compter sur les archives du for privé, qui sont précieuses pour la fin de la deuxième moitié du XVIII^e siècle et pour le XIX^e siècle, mais qui sont plus disparates pour les années 1600-1760, particulièrement pour les femmes : à moins d'être issues de la noblesse, ces dernières n'avaient pas toujours pu bénéficier d'un enseignement assez développé pour être à l'aise avec l'écriture ou pour que leurs écrits aient été jugés dignes d'être conservés. La grande enquête menée par plusieurs historiens depuis 2003 montre que seuls 10 % des égo-documents retrouvés sur une période longue, du Moyen Âge à 1914, émanent d'une main

¹ Décembre 1736, p. 2744.

féminine². Dans les correspondances ou dans les livres de raison masculins, tel celui de Joseph Vernet — un des recueils personnels les plus complets qui soit conservé pour un peintre du XVIII^e siècle —, Mme Vernet et ses filles émergent, certes, de la masse des informations livrées par le document³. Elles n'en sont pourtant pas les protagonistes et ne s'incarnent qu'au détour de péripéties qui ne les concernent que de loin. Les inventaires après décès sont plus bavards lorsqu'il s'agit des biens de veuves avec enfants mineurs, de même que les actes de séparation ou de faillites commerciales. Les pratiques notariales de l'Ancien Régime permettent sans conteste de cerner parfois avec précision les matrimoines, puis de déduire des descriptions ou des listes qui accompagnent les minutes de la situation familiale des femmes et, par-delà, leur place dans le monde d'Ancien Régime. Lorsque ces archives livrent des inventaires détaillés, il arrive que les réseaux de sociabilité d'une artiste, d'une négociante de tableaux ou d'une restauratrice d'œuvres d'art s'incarnent. Le récolement des livres des bibliothèques notamment, renseigne sur la culture de ces femmes et permet de dévoiler leurs connaissances, leurs goûts ou leur érudition. Cela suffit-il à faire renaître leur personnalité, leurs aspirations ou les étapes essentielles d'une carrière ? Bien souvent, l'inventaire n'arrive qu'au terme d'une vie qui reste obscure ; ou bien il donne l'image d'un moment figé dans le temps, qui ne dévoile rien des autres temporalités. Il faut pourtant s'en contenter et même se réjouir d'avoir pu mettre au jour ces bribes de vie, alors que nombre des femmes de l'Ancien Régime demeurent de célèbres inconnues. Pour une Élisabeth Vigée Le Brun, une Louise Moillon ou une Marguerite Gérard, combien de Madeleine Boullogne, de Marie-Madeleine Horthemels ou encore de Marie-Madeleine Jouvenet, dont on sait si peu et qui, pourtant, fut le premier « maître » de son fils Jean Restout ? Faut-il se focaliser sur les noms les plus emblématiques sous prétexte qu'ils sont seuls accompagnés d'éléments tangibles ? Sans que la comparaison soit vraiment pertinente, cela reviendrait dans un autre domaine des sciences humaines à ne se préoccuper que des reines, des princesses, des favorites et des épouses morganatiques...

Quant aux femmes du monde de l'art qui obtinrent la notoriété de leur vivant et qui restent célèbres, ne faut-il pas relire les archives d'un œil circonspect, alors que ces dernières furent fréquemment tronquées au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle, détournées ou même inventées ? Ainsi Marguerite Gérard a-t-elle été longtemps suspectée d'être la maîtresse de son beau-frère dans les nécrologies des deux artistes — sans aucune preuve documentaire. La sexualité et le corps des femmes ont toujours été des topos de la littérature d'antan et de naguère, comme s'ils résumaient, non pas leurs compétences, mais leur présence même au monde. Lorsque les archives abondent sur cette question, comme le procès pour le viol dont fut victime Artemisia Gentileschi, en 1612, le problème est de situer correctement cette information par rapport au reste d'une vie et de l'activité picturale. Insister avec délectation sur les événements traumatiques (ou simplement les procès), n'est-ce pas dans une certaine mesure remiser les femmes dans une zone de faiblesse qui était pourtant loin d'être la leur ? Cela aboutirait à surenchérir sur le sensationnel pour construire une histoire normative, comme le faisaient les polygraphes du XIX^e siècle, alors que l'historien de l'art se doit au contraire de faire remonter à la surface autant le cadre d'action des femmes que la représentation historique du « féminin ».

Pour pallier les lacunes des archives, qui mettent chercheuses et chercheurs à la portion congrue pour la période qui précède 1760-1770, il est souvent tentant de tenir les œuvres elles-mêmes pour des sources. Certaines peintures peuvent être éloquentes, comme les autoportraits, qui marquent

2 Élisabeth Arnoul, Raphaëlle Renard-Foultier et François-Joseph Ruggiu, « Les écrits du for privé en France de la fin du Moyen Âge à 1914 : bilan d'une enquête scientifique en cours. Résultats de 2008-2010 », dans *L'Historien face au manuscrit. Du parchemin à la bibliothèque numérique*, Fabienne Henryot (éd.), Louvain-la-Neuve, Presses universitaires de Louvain, 2012, <https://books.openedition.org/pucl/1264>.

3 Émilie Beck-Saiello, « Car c'est moy que je peins ». *Stratégies familiales et professionnelles de Joseph Vernet à travers l'étude critique de son livre de raison et de sa correspondance*, Trocy-en-Multien, Conférences, 2025.

un désir d'affirmation de soi nouveau. Mais là encore, la démonstration n'a jusqu'ici surtout été probante que pour la période dite des Lumières, qui a vu éclore foule d'autoportraits féminins dans les expositions et les salons, pour mieux légitimer le statut d'autrice-créatrice des jeunes femmes peintres de l'Académie royale⁴. Pour les périodes précédentes, il est plus difficile de déceler une portée revendicatrice dans les œuvres, qui suivent peu ou prou la hiérarchie des genres picturaux. Il est certes notable que la plupart des femmes peintres se soient dévolues à la miniature, au paysage, au portrait ou à la reproduction des fleurs et de ce que l'on nommait la « nature morte » : empêchées de travailler d'après le modèle vivant masculin, elles ne pouvaient accéder à la composition historiée de grand genre, qui réclamait des personnages en action, dans des attitudes variées. Linda Nochlin a bien montré naguère que l'excellence était ainsi refusée aux femmes, qui étaient exclues des spécialités les plus prisées de l'art d'Ancien Régime⁵. Et pourtant, c'est dans cette « lacune » obligée de leur formation que leur histoire a pu être recomposée. En ce sens, l'histoire des femmes du monde artistique doit payer son tribut à certaines des méthodes de la *microstoria* de Carlo Ginzburg qui a lu dans les déviances, les anomalies, les dysfonctionnements et les destins particuliers les indices de la structure générale d'une société. Pour les femmes, la méthode serait similaire, mais inversée : dans les replis de la structure générale et dans ce qui est tu par ses acteurs, on peut retracer le contour d'une autre réalité. Le défaut de sources est finalement parlant si l'on sait en tirer parti. Il exprime non pas l'absence, mais une lacune consciente, régulée, révélatrice d'une existence qui impose finalement sa marque. De même qu'en partant des « anomalies », Carlo Ginzburg trouve des « règles », de même, en cernant l'aire d'absence des femmes dans les archives, on retrouve leur périmètre d'action.

Pour autant, les sources existent pour la période qui précède la fin du XVIII^e siècle : ce colloque sur les femmes intermédiaires du monde de l'art montre aussi qu'il faut relire et croiser les informations des papiers familiaux, des comptes rendus des gazettes, des catalogues de vente ou des archives financières (notamment les titres de rente) avec un œil neuf. C'est tout un monde qui affleure alors, dans lequel les femmes jouent leur partition. On aurait tort également de mésestimer les séries concernant les paroisses et les congrégations religieuses. Outre les moniales elles-mêmes qui dirigent leur maison et échangent avec leurs donateurs, on y rencontre de nombreuses figures de femmes, laïques ou non, qui soignent dans les institutions de charité, soutiennent leurs sœurs d'infortune lorsqu'elles n'ont plus rien pour vivre, instruisent les enfants, catéchisent les adultes et les petits, organisent les chorales, recueillent les enfants trouvés, entretiennent le linge liturgique, vendent les gravures de piété, conçoivent les reposoirs fleuris et ornent lors de la Fête-Dieu... Toute l'économie d'Ancien Régime tenait dans ce lacis inextricable où les femmes étaient à la fois périphériques et centrales, mais entreprenantes toujours et bien souvent à la tête d'institutions variées. Il en allait de même dans la sphère artistique, où ces dernières étaient omniprésentes sur le marché de l'art, dans les ateliers des pères, des frères, des maris, ou du mentor qu'elles avaient élu pour maître. Elles y travaillaient de concert avec eux et étaient indispensables à l'établissement d'une notoriété, que l'on comprend aujourd'hui sous le seul nom du patriarche de la dynastie. C'est que, bien souvent, un « nom » est hybride dans le monde artistique sous l'Ancien Régime ; il cache une multitude d'identités et de réalités, qu'il faut révéler en déjouant les pièges des archives lues de façon unilatérale et isolée. Certaines de ces identités sont ainsi divulguées dans les pages qui suivent ; d'autres, que l'on croyait connues, apparaissent sous un autre jour en reconsidérant les

4 Voir notamment Marie-Jo Bonnet, « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e-XIX^e siècles) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 49-3, p. 140-167. <https://doi.org/10.3917/rhmc.493.0140>, consulté le 24 juillet 2024.

5 Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists? », *Art News*, 69/9, 1970, p. 22-39 et 6771 ; trad. fr. : « Pourquoi n'y-a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », dans Linda Nochlin, *Femmes, Art et Pouvoir et autres essais*, Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. « Rayon d'art », 1993, p. 201-244.

points de vue, les notions de hiérarchie et de marginalité. En somme, en mettant en œuvre la notion d'«intermédiarité», qui s'avère ici parfaitement opératoire et qui, on l'espère, fera des émules dans le champ disciplinaire de l'histoire de l'art.

Introduction générale

Natacha Aprile, Maxime Bray, Défendin Détard

Salon de 1755. La foule se presse pour admirer le dernier chef-d'œuvre de Maurice Quentin de la Tour. On y voit une femme assise tenant dans ses mains des partitions de musique. Accoudée sur un livre, elle prend la pose devant un bureau recouvert d'une impressionnante collection d'ouvrages parmi lesquels *La Henriade* de Voltaire (1728), *De l'esprit des lois* de Montesquieu (1748) ou encore le tome IV de *l'Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert. Au sol, un carton de dessins, un vase en porcelaine. Au mur, derrière elle, une peinture évoque une pastorale. Le portrait d'une collectionneuse savante, en somme. Toute la foule présente ce jour-là reconnaît la marquise de Pompadour, favorite du roi Louis XV, et ce pastel célèbre le rôle d'une des plus grandes mécènes de son temps.

Issu d'un colloque international organisé à l'Institut national d'histoire de l'art le 8 juin 2023 avec le soutien de Sorbonne Université, cet ouvrage a justement pour ambition de repenser la place des femmes dans les sphères artistiques, en tentant de s'extraire des puissantes images de l'artiste ou de la muse. Questionner le rôle des femmes dans les aspects extérieurs à la production artistique revient à identifier leur rôle et à évaluer une agentivité dont elles sont souvent dépossédées dans l'imaginaire collectif. C'est aussi mettre en lumière et, pour ainsi dire, rendre hommage à l'ingéniosité de celles qui ont su contourner les interdits ou bien à l'audace de celles qui se sont imposées sans en demander la permission.

Depuis plusieurs décennies déjà, la sociologie de l'art a ouvert très largement sa conception des « parties prenantes », autrement dit des individus intervenants, à des degrés divers, dans un processus artistique¹. En 1987, André Chastel et Krzysztof Pomian ont défini la notion d'intermédiaires comme « l'ensemble des individus qui assument des responsabilités entre les individus — présents ou passés — et le public [...] »². En 2022, l'ouvrage collectif de Charlotte Foucher-Zarmanian, Hélène Marquié et Frédérick Duhautpas emploie l'expression de « médiatrices des arts »³ pour caractériser le rôle de transmission et de médiation des femmes pour la fin de la période moderne et la période contemporaine. Les médiatrices y sont définies comme des « figures d'intermédiaires établissant des relations au sein des milieux artistiques comme entre ces milieux et un public plus large ». Cet ouvrage a ouvert une voie qui nous a amenés à poursuivre l'interrogation sur les XVII^e et XVIII^e siècles. En effet, la période moderne correspond à un moment charnière de développement du marché de l'art européen, s'accompagnant d'une croissance spectaculaire du nombre d'intermédiaires dans ces réseaux. Si les intermédiaires bénéficient depuis plusieurs décennies d'un intérêt continu en histoire de l'art, la place et le rôle des femmes non-artistes au sein des sphères artistiques de la

1 Howard S. Becker, *Les Mondes de l'art*, Paris, Flammarion, 1988.

2 André Chastel et Krzysztof Pomian, « Les intermédiaires », *Revue de l'art*, 1987, n°77, p. 5-9.

3 Charlotte Foucher Zarmanian, Hélène Marquié et Frédérick Duhautpas (dir.), *Médiatrices des arts. Pour une histoire des transmissions et réseaux féminins et féministes*, Nanterre, Presses universitaires de Nanterre, 2022.

première modernité restent encore à analyser. Grâce aux apports de nos autrices et auteurs, le présent ouvrage souhaite rouvrir le dossier consacré à la notion d'intermédiaire, en la déclinant uniquement au féminin. Dans la perspective d'embrasser un maximum de parcours et de perspectives, nous avons donc fait le choix d'élargir nos bornes et d'ouvrir la réflexion aux « sphères artistiques » de la scène et, partant, d'offrir un contrepoint à l'étude de la peinture, de la sculpture et de la création artistique de manière générale, qui sont généralement les points d'intérêt principaux des recherches.

De ce fait, la première partie s'intéresse aux mécènes et aux collectionneuses du XVIII^e siècle. Pour le siècle précédent, nous connaissons déjà bien les personnalités de Christine de Suède (1626-1689) ou encore de Marie Mancini (1639-1715). Leur activité de collectionneuses a été bien étudiée, même si parfois minorée. Comme le prouve le peu d'occurrences de ces deux noms dans l'ouvrage de référence *Mécènes et peintres* de Francis Haskell⁴, qui ne les mentionne que de manière anecdotique, et sans même signaler leur collection. Et pour cause, Christine de Suède comme Marie Mancini sont affublées du titre de « dames de la société romaine », les plaçant ainsi en position d'inégalité avec les mécènes hommes, qu'il étudie dans son ouvrage. Cette remarque est tout aussi valable pour l'ouvrage de Krzysztof Pomian, *Collectionneurs, amateurs et curieux. Paris, Venise : XVI^e—XVIII^e siècle*, qui ne mentionne aucune femme. On pourra souligner la date de ces publications, respectivement 1963 et 1987, ainsi que leur caractère absolument pionnier. Mais la remarque n'a rien d'anachronique quand il s'agit d'ouvrages de référence qui, tout en constituant des modèles scientifiques, ont pu contribuer, malgré eux, voire à rebours de leurs intentions, à entretenir des obturations historiographiques. Les deux femmes évoquées ont pourtant joué, grâce à leur position influente dans les sphères artistiques romaines, plusieurs rôles au-delà même de celui de modèles en servant d'intermédiaires, de soutiens ou de figures tutélaires. Seulement, rappelons-le, elles demeurent des figures *extraordinaires* du fait de leur statut social. Pour autant, elles n'ont pas été les seules à s'être impliquées dans les mondes de l'art et de nombreuses autres trajectoires de femmes éclairent, à leur manière, la variété de leur participation au phénomène du collectionnisme européen.

Les premières études de cet ouvrage permettent donc de découvrir d'autres femmes, ou de les redécouvrir, grâce à Milène Cuvillier et Isabelle Le Pape qui s'intéressent à des personnalités qui ont été elles aussi mécènes et collectionneuses : la comtesse de Verrue d'une part et les voyageuses britanniques du XVIII^e siècle d'autre part. La première étude analyse en détail le parcours individuel d'une passeuse d'art ayant œuvré à la création et à la préservation de son patrimoine. Milène Cuvillier met ainsi en exergue l'action de collectionneuse de la comtesse de Verrue et démontre comment le goût artistique de celle-ci a fait émerger une veine rembranesque en France. Isabelle Le Pape quant à elle, souligne la pluralité des parcours des artistes femmes, muses, femmes de lettres, épouses de collectionneurs ou salonnières, qui, en participant au Grand Tour, ont découvert et fait découvrir des artistes.

S'intéressant à la part des femmes dans l'économie de la peinture, la deuxième partie s'arrête sur une époque et un lieu définis : Paris au siècle des Lumières. Depuis plusieurs décennies déjà, le marché de l'art parisien — l'un des plus actifs dans l'Europe du XVIII^e siècle — est un terrain d'étude privilégié pour chercheurs et chercheuses qui réfléchissent aux figures d'intermédiaires de l'art (les

4 Francis Haskell, *Mécènes et peintres. L'art et la société au temps du baroque italien* [1963], Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque illustrée des histoires », 1991.

marchands, les experts, les collectionneurs, les amateurs, les restaurateurs, les critiques d'art, etc.⁵). Sans remettre en cause l'exclusion générale des femmes de ces activités⁶, les pages qui suivent montrent qu'elles constituent un rouage essentiel dans la production et la circulation des peintures qui ne peut plus être négligé.

Malgré le peu d'archives conservées, Bruno Guilois est parvenu à évaluer à près de deux cents le nombre de peintresses et de sculpteuses intégrées à la corporation parisienne dans la première moitié de ce siècle. Qu'il s'agisse d'exercer en toute indépendance le métier (Marie Françoise Bellanger), de protéger juridiquement l'activité d'un époux (Marie-Antoinette Beaumont) ou de perpétuer sa profession après la mort de ce dernier (Geneviève Élisabeth Collet), plusieurs études de cas permettent à l'auteur de révéler la diversité des stratégies économiques présidant à la réception corporative de ces artistes-artisanes. Loin de n'être que des maîtresses de l'ombre, elles consolident dans son ensemble l'existence et le développement d'un atelier de peinture.

Dans une perspective microhistorique et d'analyse de réseau, Enzo Menuge retrace quant à lui la trajectoire singulière, non pas d'une artiste femme mais d'une femme artiste : Reine-Geneviève Joran. En attirant l'attention sur son rôle dans la gestion matérielle et financière de l'atelier de son mari (le peintre Pierre-Jacques Cazes), il sort de l'oubli une femme impliquée dans la carrière de son mari et, en tant que telle, intermédiaire de son œuvre.

Marie-Françoise Godefroid, étudiée par Yasemin Altun, n'est pas l'épouse d'un artiste, mais d'un marchand d'art. À la suite de la mort soudaine de son mari, elle prend les rênes de l'atelier de restauration familial pour devenir responsable de l'entretien des tableaux du roi. La redécouverte de son portrait peint par Jean Valade, présenté au Salon de 1775, dévoile la façon dont cette intermédiaire affichait son identité professionnelle singulière dans l'espace public parisien.

Après la collection d'objets d'art et l'économie de la peinture, la dernière partie se penche sur le rôle et la place des femmes intermédiaires dans les arts de la représentation. Si les arts de la mode constituent aujourd'hui un champ bien exploré par l'historiographie — où les femmes apparaissent fréquemment comme épouses⁷, veuves⁸ ou filles majeures au sein de corporations féminines (comme dans le cas de Rose Bertin⁹, la mercerie parisienne leur étant pourtant fermée¹⁰) —, notre attention se porte ici plus spécifiquement sur les arts de la scène, domaine où leur intervention se révèle tout aussi déterminante. Se produire sur scène et participer à la production de pièces

5 Noémie Étienne, « Intermédiaires et mondes de l'art à Paris au XVIII^e siècle : approches et méthodes comparées », *Perspective*, 1, 2011, p. 489-493.

6 Voir Patrick Michel, *Le Commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2007, p. 42 ; Charlotte Guichard, *Les Amateurs d'art à Paris au XVIII^e siècle*, Seyssel, Champ Vallon, coll. « Époques », 2008, p. 258. Sur les restauratrices de tableaux, voir N. Étienne, « La pensée dans la pratique : le cas de Marie-Jacob Godefroid, restauratrice de tableaux au XVIII^e siècle », dans Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont (dir.), *Plumes et Pinceaux : discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)*, Dijon/Paris, Presses du réel/INHA, coll. « Œuvres en sociétés », 2012, p. 43-56.

7 Benjamin Alvarez-Araujo, *Fournir la cour sous la Révolution. Les couples Eloffe et Le Cointe, marchands de modes (1789-1792)*, mémoire de master 2 sous la direction de Philippe Minard, 2023, prix Albert Mathiez 2024 (à paraître).

8 Laurence Croq, « Au bonheur des dames : les veuves et les héritières des marchands parisiens, de Louis XIV à la Révolution », dans Pascal Bastien et Simon Macdonald (dir.), *Paris et ses peuples au XVIII^e siècle*, Paris, Éditions de la Sorbonne/Comité d'histoire de la Ville de Paris, coll. « Histoire moderne », 2020, p. 27-38.

9 Michelle Saporì, *Rose Bertin, ministre des modes de Marie-Antoinette*, Paris, Regard/Institut français de la mode, 2003.

10 Laurence Croq, 2020, p. 28.

jouées ou dansées a longtemps été considéré comme une activité indécente pour les femmes de l'Ancien Régime, même si le théâtre et la danse se féminisent progressivement au cours des XVII^e et XVIII^e siècles. En effet, le métier de comédienne professionnelle naît avec la période moderne : les rôles féminins sont joués par des actrices et non plus par des hommes travestis. Certaines femmes exercent un rôle majeur dans la production des pièces et dans la direction de certaines troupes comme Madeleine Béjart, à l'origine de la création de l'Illustre Théâtre avec Molière en 1643. La danse suscite également la méfiance de l'Église, qui dénonce la possible mixité sur scène et donc la promiscuité entre hommes et femmes. Hormis les interprètes qui ont été étudiées, notamment au théâtre, par la metteuse en scène Aurore Évain¹¹, le rôle des femmes comme intermédiaires est essentiel pour la diffusion des arts de la scène, au sein de ce qui sera appelé au début du XIX^e siècle les « salons ». Marta Brites Rosa analyse ainsi le rôle joué au XVIII^e siècle par quelques femmes de l'élite portugaise dans la production de pièces de théâtre lues devant ces élites avant d'être jouées sur scène. Ludivine Panzani étudie les intermédiaires des pratiques et des savoirs dansés en soulignant le rôle essentiel des interprètes féminines et des maîtresses de danse dans leur diffusion dans la France du XVIII^e siècle.

En redonnant une visibilité à ces trajectoires féminines longtemps reléguées aux marges du récit historiographique, cet ouvrage entend donc contribuer à une histoire des sphères artistiques plus attentive aux relations, aux formes multiples d'agentivité, en somme à une histoire plus soucieuse d'intégrer l'ensemble des actrices de l'art au-delà des seules figures de l'artiste.

11 Aurore Évain, *L'Apparition des actrices professionnelles en Europe*, Paris, L'Harmattan, coll. « Univers théâtral », 2001.

Constitution et affirmation d'un matrimoine

La comtesse de Verrue, collectionneuse, mécène et passeuse d'art

Milène Cuvillier

Dès le ^{xix}^e siècle, et jusqu'à aujourd'hui, des auteurs se sont emparés de l'histoire de la vie de la comtesse de Verrue (1670-1736) pour en faire le sujet de romans ou récits historiques, proposant une vision de cette célèbre figure féminine souvent restrictive et fantasmée. Qu'il s'agisse des romans d'Alexandre Dumas (*La Dame de volupté*¹), de Jacques Tournier (*Jeanne de Luynes, comtesse de Verrue*²) ou encore de l'historiographie ancienne représentée par les ouvrages de Louis Clément de Ris³ ou de G. de Lérís⁴, c'est sa période turinoise qui semble avoir attiré l'attention des écrivains et historiens, celle durant laquelle elle fut la maîtresse du duc de Savoie et non la deuxième période de sa vie, marquée par son indépendance et la constitution de sa collection.

Issue d'une prestigieuse lignée⁵, Jeanne-Baptiste d'Albert de Luynes (1670-1736) devient comtesse de Verrue en 1683 à l'âge de treize ans après avoir épousé Joseph Ignace Mainfroy Jérôme de Scaglia, comte de Verrue, et part vivre à la cour de Savoie avec son mari. C'est à Turin qu'elle vit son adolescence et qu'elle semble devenir l'objet de toutes les convoitises⁶. Elle devient maîtresse du duc de Savoie Victor-Amédée II (1666-1732) en 1690, dame d'atours de la duchesse de Savoie, et habite le palais ducal à Turin jusqu'à sa fuite romanesque⁷ en 1700 vers le château familial de Dampierre. Après quelques années durant lesquelles elle vit ostracisée en raison de sa réputation sulfureuse⁸, son veuvage lui permet finalement de mener une vie relativement libre, indépendante et guidée par ses propres choix.

1 Alexandre Dumas, *La Dame de volupté (comtesse de Verrue)*, Bruxelles/Leipzig, Aug. Schnée, 1857.

2 Jacques Tournier, *Jeanne de Luynes, comtesse de Verrue*, Paris, Mercure de France, 1984.

3 Louis Clément de Ris, *Les Amateurs d'autrefois*, Paris, Plon, 1877, p. 153-181 (Réimpr. Genève, Minkoff, 1973).

4 G. de Lérís, *La Comtesse de Verrue et la cour de Victor-Amédée II de Savoie. Étude historique*, Paris, A. Quantin, 1881.

5 Son grand-père Charles d'Albert de Luynes avait été connétable et garde des sceaux de Louis XIII, son père Louis-Charles d'Albert, duc de Luynes, était pair de France et grand fauconnier et sa mère, Anne de Rohan-Montbazou appartenait à la famille des Rohan, et était liée aux Soubise. Du fait de la situation éminente de sa famille, c'est Jean-Baptiste Colbert qui la porte sur les fonts baptismaux et lui transmet son prénom, ainsi qu'Anne-Julie de Rohan, princesse de Soubise.

6 G. de Lérís relaie à ce sujet les sources contemporaines de la comtesse de Verrue comme les *Mémoires* du duc de Saint-Simon (chap. VI, p. 56), les correspondances de René Martel, marquis d'Arcy, ambassadeur de France en Savoie (chap. VIII, p. 66).

7 Lérís raconte les circonstances de cette fuite, la manière dont elle la prépare, aidée de son frère Charles-Hercule d'Albert, duc de Luynes, et comment elle s'enfuit, déguisée en valet.

8 Alors que la comtesse de Verrue devient la maîtresse du duc de Savoie, le comte de Verrue et sa mère regagnent la France. Ainsi, lorsque Jeanne-Baptiste d'Albert rentre à Paris, celle-ci fait face à une certaine hostilité et doit faire acte de repentance : elle vit dans plusieurs couvents avant de s'installer dans son hôtel particulier de la rue du Cherche-Midi, accolé à un couvent de bénédictines. Elle doit ensuite attendre 1704, et le décès de son mari, pour vivre librement : avant cette date, ses allées et venues sont restreintes et ses fenêtres grillagées. Les *Mémoires* du duc de Saint-Simon sont l'une des sources les plus importantes pour connaître la vie et la réputation de la comtesse de Verrue en son temps.

Son activité de collectionneuse, ou plutôt de « curieuse » pour employer le terme utilisé en son temps, et de bibliophile, s'affirme à partir de 1704. Elle bâtit en effet l'une des collections les plus importantes de son époque, en mesure de rivaliser avec celles de Pierre de Crozat (1661-1740), de Jean de Jullienne (1686-1766) ou du duc Philippe d'Orléans (1674-1723), autant de figures qui font partie de ses relations. Sa collection comprend des œuvres relevant du grand genre et représentées par les artistes promus par l'Académie royale de peinture et de sculpture : elle compte ainsi des œuvres de Nicolas Poussin (1594-1665), mais également des figures phares des tenants du colorisme, tels que Pierre-Paul Rubens (1577-1640) et Anton van Dyck (1599-1641). En outre, sa collection présente la particularité d'assumer un choix rare pour une personne de son rang, celui de la peinture flamande et hollandaise, présente dans une quantité inédite pour l'époque. Sa fuite de la cour de Savoie, son veuvage, son cercle de sociabilité assurément choisi ainsi que son enrichissement croissant, fruit de stratégies personnelles, sont les facteurs déterminants qui l'ont conduite à être l'une des personnes les plus influentes de son époque dans la sphère artistique parisienne, et la seule de cette ampleur en tant que femme. Contrairement au cinéaste et aux romanciers des XIX^e et XX^e siècles, dont les œuvres sont parfois portées par une misogynie évidente, ses contemporains ont célébré la comtesse de Verrue pour son goût et son discernement : les sources qui témoignent de sa reconnaissance en tant que collectionneuse sont plurielles. La rubrique nécrologique du *Mercur de France* mentionne par exemple, en décembre 1736 :

[...] quoi que presque borné aux tableaux des grands maîtres flamands et hollandais [la collection de la comtesse] était en ce genre une des plus grandes et des plus précieuses collections qu'il y eut en Europe et préférable, au gré de beaucoup de justes appréciations, à quantité d'autres fameux et renommés cabinets, même qu'à celui d'une grande reine, qui a été transporté de Rome à Paris il y a quelques années⁹.

La comparaison avec la collection de la reine Christine de Suède est éloquent quant à son prestige. En outre, la réserve émise par l'auteur à propos de la nature de ses œuvres souligne encore davantage la singularité de sa démarche à son époque.

La comtesse de Verrue ne fait donc pas partie des figures féminines redécouvertes à l'issue de questionnements épistémologiques en histoire et histoire de l'art, et de mises en évidence des biais dans son écriture. Elle a toujours joui d'une grande réputation auprès des collectionneurs et amateurs d'art tout au long du XVIII^e siècle. Si son rôle de collectionneuse est bien connu aujourd'hui, celui de commanditaire, mécène, figure intermédiaire de la sphère artistique et passeuse d'art l'est moins. Nous nous proposons, à travers ce texte, de mettre à la fois en lumière la singularité et l'importance de la figure de la comtesse de Verrue en son temps, ses stratégies d'émancipation dans ses choix artistiques ainsi que sa volonté de transmission de son patrimoine dans des conditions définies clairement par elle. En outre, nous interrogerons le rôle qu'elle a pu jouer dans l'émergence à Paris d'une peinture de genre d'inspiration hollandaise qui se développe conjointement, notamment par le biais d'artistes qui fréquentent les mêmes cercles de sociabilité. Ce rôle d'intermédiaire qu'a pu jouer la comtesse de Verrue demeure inexploré et nous aborderons donc attentivement cet axe méconnu de son action en faveur des arts.

Une collectionneuse incontournable de peinture ancienne dans la sphère artistique du début du XVIII^e siècle

Le rôle de premier plan que joue la comtesse de Verrue en tant que collectionneuse dans le Paris du premier tiers du XVIII^e siècle a été relevé dès son époque¹⁰. Trois sources majeures nous permettent aujourd'hui de connaître, ou du moins d'évaluer, l'importance de sa collection : son testament du

⁹ *Mercur de France*, décembre 1736, p. 2743-2745.

¹⁰ Germain Brice, dans sa *Description de la ville de Paris, et tout ce qu'elle contient de plus remarquable, enrichie de plans et de figures dessinées & gravées correctement. Revue et augmentée*, en parle à plusieurs reprises, avec des variations

20 septembre 1736¹¹, son inventaire après décès du 10 octobre 1736¹² et les catalogues de vente datés du 27 mars et 9 avril 1737¹³, qui concernent la majeure partie de ses tableaux. L'ensemble de sa collection représente 489 tableaux environ, dont l'inventaire a été établi par André Tramblin et Pierre Delaunay¹⁴, des collections d'arts décoratifs, estimées par Thomas-Joachim Hébert¹⁵ et entre 15 et 18 000 ouvrages dont le catalogue a été dressé par Gabriel II Martin. C'était une collection d'une ampleur spectaculaire et d'une valeur financière considérable. Toutefois, si le catalogue de vente des tableaux donne des attributions, l'inventaire ne mentionne que les sujets, sans auteur ni dimensions. Quelques estampes gravées à partir de ses tableaux et citant son nom permettent également d'attribuer avec certitude certaines œuvres à sa collection (Fig. 1 et 2)¹⁶.



Fig. 1 : Pierre François Beaumont (1719 ? — après 1777), d'après Jan Bruegel l'Ancien (1568-1625), *Port de mer*, gravure au burin, 180 x 220 mm, New York, Metropolitan Museum of Art. Inv. 49.95.1459 © Metropolitan Museum of Art.

dans les descriptions. Ainsi dans la septième édition, de 1718 (p. 93), il écrit à propos de la rue du Cherche-Midi : « Tout proche, une dame de qualité possède un riche cabinet, composé de médailles, de pierres gravées antiques, de tableaux de grands maîtres, & de plusieurs choses d'un choix exquis & parfaitement bien entendu. » (t. 3, 7^e éd. Revue et augmentée). Dans la huitième, de 1725 (t. 3, p. 410) il décrit : « Dans une grande maison voisine occupée par Madame la comtesse de Verue, on peut voir un cabinet extrêmement curieux, par la beauté & la quantité des tableaux excellens qui le composent. On y en trouve de tous les maîtres renommez, choisis avec une connaissance parfaite, & disposez dans un agencement judicieux, qui fait aisément connoître que la personne à qui ces belles choses appartiennent a un discernement très-exquis, & une grande connoissance de tout ce que la peinture a de plus parfait & de plus rare. ». La comtesse de Verrue possédait dans sa bibliothèque la septième édition, parue en 1718.

11 Archives nationales (ci-après AN), MC/ET/II/379, Testament de la comtesse de Verrue, 20 septembre 1736.

12 AN, MC/ET/II/380, Inventaire après décès de la comtesse de Verrue, 10 octobre 1736.

13 *Catalogue des tableaux de feu madame la comtesse de Verruë*, catalogue de vente du 27 mars 1737, Paris, 1737.

14 Pour une estimation de 180 000 livres.

15 Soit 53 300 livres.

16 Le lot 388 du catalogue de livres mentionne des ensembles d'estampes ayant appartenu à la comtesse, dont la



Fig. 2 : Pierre François Beaumont (1719 ? — après 1777), d'après Jan Bruegel l'Ancien (1568-1625), *Veue de Flandre*, gravure au burin, 180 x 220 mm, New York, Metropolitan Museum of Art. Inv. 49.95.1457
© Metropolitan Museum of Art.

Veuve à l'âge de trente-quatre ans, la comtesse de Verrue a mis à profit sa relative indépendance pour élaborer des stratégies d'enrichissement qui ont été couronnées de succès. Elle bénéficie non seulement d'une rente du comte de Verrue et du duc de Savoie¹⁷, mais elle appartient en outre au cercle du duc d'Orléans, qui s'enrichit significativement avec le système de Law¹⁸, tout comme les membres de son propre réseau de sociabilité. Elle acquiert ainsi un hôtel particulier à Paris et une maison à Meudon, fait bâtir des logements en vue de disposer d'espaces locatifs. Cette condition lui permet d'asseoir sa position et de s'émanciper de toute tutelle. C'est non seulement le maintien, mais l'accroissement de sa fortune qui lui permet d'élaborer une collection d'une telle richesse, comme en témoigne par exemple la présence du *Portrait de Charles I^{er}* peint par Van Dyck¹⁹ dans son hôtel particulier, prisé 12 000 livres en 1736 dans l'inventaire après décès.

Dans les années 1990 et 2000, plusieurs recherches menées sur la collection de la comtesse de Verrue ont permis d'affiner et d'affirmer des propositions d'attribution par recoupement d'archives²⁰. Dans son article paru en 2004, Mickaël Szanto propose une analyse de l'accrochage de

description est assortie de la précision « le tout sur les tableaux de Mme de Verrüe » ou « La plus grande partie gravée sur les tableaux de Mme de Verrüe ».

17 Environ 30 000 livres de rente annuelle, si l'on ajoute l'héritage de son père.

18 Il tire son nom de l'Écossais John Law. Il s'agit d'un système qui apparaît en 1716 et repose sur la création d'une banque privée, devenue royale en 1718, ainsi que la création de la Compagnie d'Occident qui développe un monopole dans le commerce colonial, et s'adosse à l'édition de papier monnaie. Il donne lieu à d'intenses spéculations jusqu'en 1720, lorsque la bulle éclate. S'il a permis au Régent de désendetter l'État, il a aussi ruiné de nombreuses personnes.

19 Acquis par Louis XVI en 1775 (musée du Louvre, INV 1236), <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/clo10062167>

20 Mickaël Szanto, « La peinture du Nord et sa réception en France au XVIII^e siècle. Réflexions sur l'accrochage des

la collection de la comtesse de Verrue en s'appuyant sur la topographie et les prisées mentionnées dans l'inventaire²¹. Constance Rubini quant à elle, souligne la dimension novatrice de la prééminence des écoles du Nord dans cette collection²². En effet, sur 489 tableaux inventoriés après son décès, elle en possédait 112 d'attribution flamande et hollandaise, ce qui dénote une nette prédilection pour cette peinture.

La comtesse de Verrue n'est certes pas la première figure importante à collectionner de la peinture flamande à Paris²³ : la querelle du coloris, qui commence dans les années 1670, avait montré la vitalité du goût pour la peinture flamande, celle de Rubens et Van Dyck en particulier. Toutefois, la peinture de genre et de paysage nordique était cantonnée à un marché de l'art qui ignorait les prescriptions de l'Académie royale de peinture et de sculpture, celui représenté à la foire Saint-Germain (voisine du quartier Saint-Sulpice où vivait la comtesse) et Saint-Laurent, ou celui du pont Notre-Dame. Elle ne s'était jusque-là que très peu introduite dans les collections de la haute aristocratie. La comtesse de Verrue manifestait pourtant un attrait pour les tenants du coloris, la peinture du flamand David II Téniers (1610-1690)²⁴, ainsi que pour les artistes hollandais comme Rembrandt (1606-1669), dont elle possédait trois peintures, et les *fijnschilders*²⁵ comme Gérard Dou (1613-1675)²⁶, Godfried Schalken (1643-1706) ou Frans van Mieris (1635-1681). Plusieurs de ses œuvres entrèrent au cours du XVIII^e siècle dans la collection du duc de Choiseul, ministre de Louis XV, réputé pour son goût et sa sélectivité²⁷, ce qui conforte l'idée que, pour constituer sa collection, la comtesse de Verrue avait eu un regard visionnaire²⁸. Pour Mickaël Szanto, la logique d'accrochage des œuvres dans l'hôtel particulier rue du Cherche-Midi pourrait exprimer l'affirmation d'une vision toute personnelle de la peinture, « une prise de position en faveur de la peinture du

tableaux de Madame de Verrue », dans Sophie Raux (éd.), *Collectionner dans les Flandres et la France du Nord au XVIII^e siècle*, actes du colloque international (13-14 mars 2003), Lille, Université Charles de Gaulle-Lille 3, coll. « Travaux et recherches », 2005, p. 221-250. Dans cet article, M. Szanto propose notamment une nouvelle attribution majeure, celle de *L'Inspiration du poète* de Nicolas Poussin (Louvre, RF 1774) (p. 240).

21 *Ibid.*

22 Constance Rubini, « La collection de la comtesse de Verrue », dans *Dresde ou le rêve des princes. La galerie de peintures au XVIII^e siècle*, cat. exp., Dijon, musée des Beaux-Arts, 16 juin – 1^{er} octobre 2001, Paris, Réunion des musées nationaux-Grand Palais, p. 132-135. Cette publication fait suite à un mémoire de recherche conduit sous la direction d'Antoine Schnapper (non publié).

23 Antoine Schnapper mentionne plusieurs collectionneurs intéressés par l'art flamand comme le duc Charles III de Créquy (1623-1687) (p. 383-385), le duc de Richelieu Armand-Jean de Vignerot du Plessis (1657-1715) (p. 380-383) ou Denis Moreau, premier valet de chambre du duc de Bourgogne (vers 1630-1707) (p. 393-394), dans Antoine Schnapper, *Curieux du Grand Siècle, Collections et collectionneurs dans la France du XVII^e siècle*, Paris, Flammarion, coll. « Art, histoire, société », 1994.

24 Elle possède trente-quatre peintures de lui.

25 Il s'agit des représentants de la « manière fine », peinture très méticuleuse dans laquelle la touche disparaît. Cette technique fut développée par les artistes du foyer leydais au XVII^e siècle.

26 Elle possédait six œuvres de Gérard Dou, un peintre déjà rare à cette époque : *Une Cuisinière* (n°83 de l'inventaire après décès), *La Souricière* (n°100), *La Nourricière* ou *La Jeune mère* (n°181), *Le Médecin d'urine* (n°188 ; *La Marchande de volailles* (n°189), *La Femme hachant des oignons* (n°231 ; Royaume-Uni, Royal Collection Trust).

27 Comme le souligne Mickaël Szanto, *Le Médecin d'urine* et *La Marchande de volailles* peints par Gerrit Dou, tous deux prisés ensemble 6 000 livres dans l'inventaire de 1736, sont estimés respectivement 19 153 livres et 17 900 dans la vente de la collection du duc de Choiseul en 1772. M. Szanto, « La peinture du Nord et sa réception en France au XVIII^e siècle », art. cit., p. 236.

28 Patrick Michel analyse le goût pour la peinture nordique dans la deuxième moitié du XVIII^e siècle et fait mention d'un catalogue idéal qui constituerait un ensemble de références pour les collectionneurs, formé à partir des œuvres d'une liste d'artistes précise. Voir P. Michel, *Peinture et plaisir, Les goûts picturaux des collectionneurs parisiens au XVIII^e siècle*, Rennes, PUR, « Art & société », 2010, p. 156. Ceux-ci se trouvent pour la plupart déjà représentés dans la collection de la comtesse de Verrue dès le premier tiers du XVIII^e siècle avec les figures de Philips Wouwerman (1619-1668), Karel Dujardin (1626-1778), Gérard Dou, David II Téniers ou Gabriel Metsu (1629-1667).

Nord»²⁹. En outre, cette collection comprenait des œuvres d'artistes alors particulièrement rares, voire absents des collections françaises contemporaines : on compte deux portraits d'enfant de Bartolomé Esteban Murillo (1617-1682) et une *Jeune fille lisant une lettre* de Johannes Vermeer (1632-1675)³⁰, quoique cette œuvre était acquise sous une attribution à Rembrandt. Ces deux artistes ne connurent un succès public qu'à partir du XIX^e siècle.

Léris cite les *Mémoires* du duc de Luynes, ouvrage où celui-ci évoque la tendance de sa tante aux achats compulsifs : « Ma tante achetait continuellement et ne refusait rien à ses fantaisies, et quand elle désirait quelque chose, elle en achetait six fois, dix fois même plus qu'il ne lui en fallait, et ses fantaisies changeaient souvent d'objet³¹. » Toutefois, aucun document d'archives ne nous donne à ce jour d'indication précise sur les critères potentiels selon lesquels la comtesse opérait ses choix d'acquisition. Dans l'historiographie ancienne, Louis Clément de Ris³² et G. de Léris³³ mentionnent tous deux le prince Eugène de Savoie, cousin du duc vivant à la cour de Vienne, comme ayant inspiré à la comtesse l'idée de collectionner. Outre les présents reçus par l'entremise du prince Eugène, elle aurait aussi commencé à constituer une collection de médailles auprès de marchands romains. Silvia Piretta avance l'hypothèse que la collection d'œuvres provenant de Rome se serait formée à Turin, à l'époque où la comtesse avait des intermédiaires pouvant lui fournir directement des œuvres³⁴. Hormis de l'orfèvrerie provenant de la cour de Savoie et certainement des lustres en cristal de roche, nous ignorons à ce jour ce qu'elle emporta précisément à Paris.

En 1757, le marchand Pierre Rémy expliquait que la comtesse de Verrue s'était tournée vers la peinture nordique par dépit, alors qu'elle aurait d'abord cherché à acquérir de la peinture italienne :

On m'a dit que la mauvaise foi ou l'ignorance d'un marchand, fut la principale cause de ce dégoût. Il vendit fort cher & pour original à Madame de Verrue la copie d'un Tableau de grand Maître d'Italie ; elle s'en plaignit. Ceux auxquels elle accordait sa confiance, & qui presque tous étaient Flamands, lui persuadèrent qu'elle serait souvent trompée si elle préférait l'École d'Italie³⁵.

Néanmoins, si cet argument ne peut être complètement écarté, plusieurs facteurs permettent de penser qu'il s'agissait bien d'un goût personnel qu'elle aurait développé. En premier lieu, la fréquentation du prince Eugène à la cour de Turin, avec lequel elle semble avoir entretenu une relation amicale, avait dû former son goût pour la peinture flamande et hollandaise. Celui-ci avait en effet ramené des œuvres de ses campagnes en Flandres, dont certaines avaient été cédées à son cousin, qui lui-même les offrait à la comtesse. Plusieurs noms de peintres nordiques, rares, se retrouvent dans leurs deux collections, comme celui de Jan Griffier (v. 1645 ? 1652-1718)³⁶. D'autre

29 M. Szanto, « La peinture du Nord et sa réception en France au XVIII^e siècle », art. cit., p. 225.

30 *La Liseuse à la fenêtre*, Dresde, Gemäldegalerie Alte Meister.

31 Cité dans G. de Léris, *La Comtesse de Verrue et la cour de Victor-Amédée II de Savoie*, op. cit., p. 198.

32 L. Clément de Ris, *Les Amateurs d'autrefois*, op. cit., p. 162.

33 G. de Léris, *La Comtesse de Verrue et la cour de Victor-Amédée II de Savoie*, op. cit., p. 110.

34 Silvia Piretta, « Da Torino a Parigi : le collezioni della contessa di Verrue », dans Carla Enrica Spantigati (dir.), *I quadri del Re. Le raccolte del principe Eugenio, condottiero e intellettuale. Collezionismo tra Vienna, Parigi e Torino nel primo Settecento*, cat. exp., Turin, Galerie Sabauda, 5 avril-9 septembre 2012, Cinisello Balsamo/Turin, Silvana/La Venaria reale, 2012, p. 107-124. Elle y indique également que c'est Francesco di Ficoroni qui aurait été l'un de ses fournisseurs, et non pas Francesco di Licoroni comme l'indiquait G. de Léris, *La Comtesse de Verrue et la cour de Victor-Amédée II de Savoie*, op. cit., p. 108.

35 Pierre Rémy, *Catalogue raisonné de tableaux, desseins & estampes, des meilleurs maîtres d'Italie, des Pays-Bas, d'Allemagne, d'Angleterre et de France, qui composent differens cabinets*, 13 février 1758, Paris, Didot l'Aîné, 1757, p. 3.

36 Outre la présence d'œuvres de Gérard Dou, Godfried Schalcken ou Frans van Mieris, la collection du prince Eugène comptait aussi 19 paysages de Griffier et Saftleven. Voir Cornelia Diekamp, « The Gallery in the Upper Belvedere and Prince Eugene's picture collections in the Belvedere and the City Palace », dans Agnes Husslein-Arco, Marie-Louise von Plessen (éd.), *Prince Eugene. General-philosopher and art lover*, cat. exp., Vienne, Belvédère, 11 février – 6 juin 2010, Vienne/Munich, musée du Belvédère/Hirmer, 2010. Constance Rubini relève le fait que cet artiste rare, apprécié du Prince Eugène, soit aussi représenté par cinq tableaux dans la vente de la comtesse de Verrue en 1737. C. Rubini,

part, elle faisait partie à Paris d'une constellation d'amateurs d'art nordique qui vivaient dans le quartier Saint-Sulpice³⁷, et entre lesquels les œuvres circulaient. Par exemple, le diplomate Jean-François Lériget de La Faye (1674-1731)³⁸, ami et conseiller en art de la comtesse de Verrue, lui a sans doute rapporté des tableaux des Provinces-Unies. En contradiction avec les propos de Pierre Rémy, *Le Mercure de France* mentionne ainsi :

En effet, on aurait dit que la délicatesse la plus exquise, et les grâces les plus capables de flatter l'organe de la vue, avaient présidé au choix de chaque morceau. Elle se connaissait parfaitement, et n'avait besoin pour se déterminer à acquérir ou pour rebuter un tableau, que de ses propres lumières, et du sentiment plus ou moins agréable, qu'elle éprouvait en le voyant d'abord³⁹.

La comparaison des passages consacrés à la collection de la comtesse des septième (1718) et huitième (1725) éditions de la *Description de la ville de Paris* de Germain Brice⁴⁰ nous permet aussi de déduire plusieurs faits : d'abord, que la notoriété de la collection de l'hôtel de la rue du Cherche-Midi s'était accrue puisqu'il la désigne nommément dans la huitième édition — et pas auparavant — et ensuite, que son goût était reconnu, comme en témoigne le ton très laudatif qu'il emploie à son encontre. Enfin, cela indique certainement une évolution dans la proportion des objets acquis, puisqu'il n'est plus question de médailles et de camées en 1725, mais essentiellement de tableaux⁴¹ (Fig. 3).

Une attention accrue pour la transmission de son patrimoine

Comme le soulignent les sources contemporaines, la comtesse de Verrue faisait preuve d'un grand discernement dans la manière dont elle amasse avec soin des pièces rares et précieuses, puis les dispose chez elle. Que, dans cette collection — qui reflète sa vie, ses péripéties, ses choix propres, ses héritages, voire sa vision de l'art — réside une charge affective forte pour elle, semble évident. G. de Lérigat insiste sur le fait que la comtesse de Verrue avait cherché activement à extraire des pièces de ses collections depuis Turin vers la France avant sa fuite, soulignant un attachement fort à son patrimoine :

En outre un valet de chambre de M^{me} de Verrue dans lequel elle avait toute confiance, feignit de ne plus se plaire à son service, la quitta et s'établit également à Turin dans une maison qu'il loua. Ce fut chez ces deux individus que M^{me} de Verrue fit porter petit à petit ses objets précieux. Elle réussit ainsi, sous leur couvert, à les faire passer en France⁴².

« La collection de la comtesse de Verrue », art. cit., p. 54.

37 La comtesse de Verrue vivait dans un hôtel particulier rue du Cherche-Midi, tandis que les Carignan (sa fille Françoise et son gendre) habitaient l'hôtel du Petit-Luxembourg, Jean-François Lériget de La Faye rue de Sèvres et le baron Jean-Baptiste Glucq de Saint-Port, rue Saint-Maur-Saint-Germain. Les Lassay avaient fait ériger leur hôtel à l'angle de la rue de l'Université et de la rue de Bourgogne actuelle. Voir Noémie Wansart, « L'entourage de la comtesse de Verrue : une circulation originale des œuvres d'art », *Cahiers Saint-Simon*, 37, 2009, p. 3-16. https://www.persee.fr/doc/simon_0409-8846_2009_num_37_1_1458

38 Locataire du n°16 rue du Cherche-Midi, qui appartient à la comtesse de Verrue, celui-ci avait été ambassadeur à Utrecht.

39 *Le Mercure de France*, op. cit.

40 Voir citation note 10.

41 Silvia Piretta indique à ce sujet que la comtesse avait vendu des médailles à l'amateur anglais Andrew Fountaine en 1713 et en 1718 ; la duchesse d'Orléans dit avoir obtenu d'elle la vente de médailles qu'elle aurait volées au duc de Savoie. S. Piretta, art. cit., p. 109. Toutefois, l'inventaire énumère tout de même 7 000 médailles et pierres gravées.

42 G. de Lérigat, *La Comtesse de Verrue et la cour de Victor-Amédée II de Savoie*, op. cit., p. 145. Son récit s'appuie sur les correspondances du maréchal de Tessé et Dangeau.



Fig. 3 : Bon Boullogne, *La Naissance de Jupiter*, fin du XVII^e siècle, huile sur toile, H. 94 x la. 28 cm, Cholet, musée d'Art et d'Histoire. Inv. 988.176.1 © Ville de Cholet.

Cette œuvre a appartenu à la collection de la comtesse de Verrue.

Mickaël Szanto⁴³, à la suite de Constance Rubini, a mis en lumière la dimension non seulement intellectuelle, mais aussi sentimentale qui semblait prévaloir dans l'accrochage des tableaux dans l'hôtel de la rue du Cherche-Midi, traduite par des valeurs d'estimation croissantes depuis les espaces publics vers les plus privés⁴⁴. À leur suite, les travaux de recherche de Noémie Wansart⁴⁵ reviennent sur le caractère affectif que revêt la collection de la comtesse de Verrue : l'autrice analyse les stratégies de circulation et de transmission d'un nombre important d'œuvres d'une grande valeur artistique et financière, portées par la rédaction de testaments de la part de ses amis. En effet, une partie des œuvres de sa collection lui a été transmise par des proches, en particulier Jean Lériget de La Faye, qui lui lègue douze tableaux de sa collection, qu'elle sera libre de choisir, en 1724⁴⁶.

Elle-même veille ensuite très soigneusement à ce que ses œuvres soient transmises selon sa propre volonté : son cabinet, qui comprend 83 peintures, est entièrement légué au baron Jean-Baptiste Glucq de Saint-Port, un de ses plus proches amis, ainsi que cinq peintures de sa chambre. Noémie Wansart ajoute que celui-ci s'assure à son tour de la bonne transmission de ce patrimoine⁴⁷ : il lègue dix-huit de ses tableaux, au choix de ses légataires. Aux deux filles de la

43 M. Szanto, « La peinture du Nord et sa réception en France au XVIII^e siècle », art. cit., p. 232-245.

44 On peut relever que sa chambre et son cabinet, pièces les plus privées de l'hôtel, comportent un grand nombre d'œuvres flamandes et hollandaises.

45 N. Wansart, « L'entourage de la comtesse de Verrue : une circulation originale des œuvres d'art », art. cit.

46 Elle choisit, entre autres, une *Nativité* de Rembrandt, aujourd'hui conservée au musée du Louvre (INV 1742) sous le titre *La Sainte Famille avec sainte Anne ou Le Ménage du menuisier*. <https://collections.louvre.fr/ark:/53355/cl010059163>. Elle la légua ensuite au baron Glucq. Voir N. Wansart, art. cit., p. 8.

47 « Liés par leurs goûts pour les beaux-arts, ces collectionneurs ont pris soin de ne pas se séparer de ces œuvres héritées

comtesse, la princesse de Carignan⁴⁸ et l'abbesse de Verrue⁴⁹, il donnait respectivement un lustre et six tableaux qu'il avait lui-même reçus de leur mère. Cette attention aux conditions d'exposition et de transmission d'œuvres issues de la collection de son amie est très éloquente quant à la forte charge affective que revêtent ces œuvres. À un autre de ses proches amis, le marquis de Lassay, elle lègue tous les tableaux qui garnissaient le mur de la « galerie des Carmes », opposé à la cheminée, parmi lesquels le *Portrait de Charles I^{er}* par Van Dyck, et au chevalier de Gazeau, la *Noce de Téniers* qui se trouvait dans la ruelle de son lit, dans sa chambre à coucher, parce qu'« il [l'] a toujours fort aimé⁵⁰ ». Le testament rédigé par la comtesse de Verrue laisse paraître à de nombreuses reprises la dimension sentimentale des dons et legs auxquels elle procède, comme en témoigne la récurrence des formules « en souvenir de moy », « comme marque de mon amitié » ou « comme amy ». Le transfert parfaitement réfléchi de ces œuvres, véritables « objets reliques dotés du pouvoir de rappeler les amours et les amitiés »⁵¹, semble être le vecteur d'une cristallisation de relations fortes dans le cercle de la comtesse de Verrue.

Une mécène et inspiratrice de l'art de son temps : commande et patronage

Outre sa dimension de collectionneuse et de passeuse d'art, la comtesse de Verrue participe également à la création de son temps en tant que commanditaire. Après s'être considérablement enrichie grâce au système de Law, elle acquiert des maisons à loyer rue du Cherche-Midi dans les années 1720 et fait appel à des architectes tels que Victor Thierry d'Ailly (1676-1734) pour l'agrandissement d'une galerie dans son hôtel particulier ou Jean-Baptiste Alexandre Le Blond (1679-1719) pour une maison à Meudon.

Quant à son goût pour les arts décoratifs, celui-ci est manifeste lorsqu'on lit l'inventaire de ses biens après décès. On devine un grand raffinement, qui s'inscrit dans la mode de son temps : sont cités par exemple de nombreux meubles d'ébénisterie comportant des placages de bois exotique tels que du palissandre, un grand nombre de pièces de porcelaine bleue et blanche (Saint-Cloud, Chantilly, Chine) ou encore des lustres de cristal de roche estimés déjà à un prix très élevé (jusqu'à 12 000 livres). En outre sont mentionnés des paravents couverts de feuilles « de la Chine », des lambris avec panneau de laque ainsi que des décors de singeries et chinoiseries, tant à Paris qu'à Meudon. Cela témoigne de son adhésion au goût de son temps pour les objets précieux provenant d'Extrême-Orient comme les laques, les porcelaines et le papier peint ainsi que les motifs décoratifs mettant en scène une Chine fantasmée. Puissant catalyseur de la créativité en matière de décoration tout au long du XVIII^e siècle, l'Asie est bien présente chez la comtesse de Verrue, à travers ses objets d'art, mais aussi sa bibliothèque, qui compte de nombreux ouvrages de récits de voyages et d'histoire de pays lointains, parmi lesquels la Chine et le Japon. Si on devine ainsi un intérieur semblable à ceux que l'on trouve reconstitués dans les *period rooms* des musées présentant des arts décoratifs européens du XVIII^e siècle, seule une œuvre est aujourd'hui attribuée au décor de l'hôtel

et au contraire, de les mettre en valeur dans leurs hôtels. Il est intéressant de remarquer que le baron possédait des copies des tableaux les plus célèbres de la comtesse : une copie du *Portrait de Charles I^{er} d'Angleterre* par Van Dyck, léguée par la comtesse à Lassay, ornaient la salle à manger parisienne, une copie de *L'Enlèvement d'Europe* de Rembrandt également, une copie de la *Conversation* dite de Rubens léguée au prince de Carignan se trouvait dans son château de Sainte-Assise, tout comme des copies de *L'Abreuvoir* et de *La Chasse à l'oiseau* de Wouverman ». *Ibid.*, p. 13.

48 Il s'agit de Victoire-Françoise de Savoie, la fille que la comtesse de Verrue avait eue de sa liaison avec le duc de Savoie, et reconnue par lui en 1701.

49 Marie-Angélique Gabrielle, fille qu'elle avait eue avec le comte de Verrue, abbesse de l'Abbaye-aux-Bois à Paris.

50 AN, MC/ET/II/380, *Testament de Madame Jeanne Baptiste d'Albert comtesse de Verrue*, 20 septembre 1736. Le Téniers est aujourd'hui à L'Ermitage, Saint-Pétersbourg.

51 Orest Ranun, « Les refuges de l'intimité », dans Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. 3, *De la Renaissance aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 1999, p. 212-213.

de la comtesse, bien que celle-ci corresponde à une commande et non pas un achat : un plafond peint à décor de singeries attribué à Claude III Audran⁵². Il s'agit de l'un des rares vestiges des décors de l'artiste dont la plupart ont été détruits et ne sont connus que par des dessins et des gravures⁵³.

La comtesse de Verrue semble avoir joué aussi un rôle significatif dans le développement de la peinture contemporaine. L'analyse de son inventaire et de son cercle de sociabilité est particulièrement éloquent à ce sujet. D'une part elle acquiert des œuvres d'artistes de son temps, dont beaucoup sont inspirés par l'art nordique : Antoine Watteau (1684-1721) – que Lériget de La Faye et Jean de Jullienne collectionnaient également – tout comme ses proches suiveurs, Nicolas Lancret (1690-1743) et Jean-Baptiste Pater (1695-1736), ou encore Nicolas Vleughels (1668-1737). Ce sont autant de représentants d'une nouvelle peinture qui apparaît à partir de la querelle du coloris, et qui s'épanouit dans cette période de fin de règne et de régence. D'autre part, une des figures les plus importantes de son cercle est Louis II de Boullogne (1654-1733), souvent présenté comme l'un de ses conseillers pour les acquisitions⁵⁴. Personnalité majeure de la création artistique sous la Régence, non seulement parce qu'il est Premier peintre du roi sous le ministère du duc de Condé, son atelier et celui de son frère Bon s'imposent également comme un véritable creuset pour l'émergence de la peinture de genre française du premier tiers du XVIII^e siècle : ceux-ci développent en effet l'art du pastiche, notamment de peintures flamandes et hollandaises⁵⁵.

Une nouvelle iconographie d'inspiration hollandaise, désignée comme « figure de fantaisie », forme hybride entre scène de genre et portrait, se fait jour de manière contemporaine, au début du XVIII^e siècle. Elle est portée par des artistes tels que Jean-Baptiste Santerre (1651-1717), Jean Raoux (1677-1734) et Alexis Grimou (1678-1733). Or les deux premiers partagent un trait commun dans leur biographie : un passage par l'atelier de Bon Boullogne (1649-1717), respectivement vers 1675-1680 et 1703-1704, tandis que le troisième y est peut-être passé dans les années 1700⁵⁶. Il est donc probable que les frères Boullogne aient constitué un point de contact entre ces artistes et le salon de la comtesse de Verrue, dont les œuvres auraient pu servir d'inspiration à une époque où l'accès aux œuvres hollandaises était limité. Grimou était par ailleurs un proche de la comtesse puisqu'elle devient marraine d'un de ses enfants en 1709. En outre, leurs cercles de sociabilité se superposent parfois, puisqu'ils fréquentent communément, parmi d'autres, le duc d'Orléans, le peintre Vleughels ou Jullienne. Enfin, la comtesse recevait son cercle intime très fréquemment, et ses réceptions étaient fameuses. José de Los Llanos indique à son sujet : « Encore jeune et très

52 Claude III Audran (attr.), *Plafond peint à décors de singeries*, huile sur enduit marouflé sur toile, corniche de stuc moulé, peint et doré, Paris, vers 1720. Dépôt du ministère de l'Instruction publique, des Beaux-Arts et des Cultes, 1929, au musée des Arts décoratifs, Paris. <https://madparis.fr/Claude-III-Audran-1657-1734-attrib-a-Plafond-peint-a-decor-de-singeries-Paris>

53 Claude III Audran a exécuté plusieurs décors de singeries : pour le roi Louis XIV au château de Marly en 1709, pour le château de La Muette à Passy, à destination du Régent et en collaboration avec Antoine Watteau. Ce plafond met en scène huit petits singes chassant des oiseaux, dont l'un souffle dans une sarbacane et un autre tente de saisir l'oiseau au moyen d'un croisillon mobile. C'est un décor assez précoce comparé à ceux de Christophe Huet dans les années 1730.

54 Trente-deux de ses œuvres sont mentionnées dans l'inventaire après décès de la comtesse de Verrue, des scènes mythologiques et peintures de genre.

55 Les Salons de 1699 et 1704 sont à ce titre significatifs. Y sont présentés soit les deux mêmes sujets soit les deux mêmes tableaux de Bon Boullogne mentionnés dans le livret comme « Une jeune fille qui cherche les puces à une autre » (il est possible que la comtesse ait possédé ce tableau car l'item 31 du catalogue de vente de 1737 mentionne aussi ce sujet) et « Une jeune fille étonnée de voir envoler son oiseau », sujets issus de la peinture de genre hollandaise. En 1704 sont exposés « une autre tête dans le goût de Rimbran » ou « une tête dans le goût de Vandeck ». Ces faits, antérieurs au veuvage de la comtesse de Verrue, révèlent un intérêt précoce pour la peinture nordique chez les frères Boullogne, qu'ils ont pu relayer par la suite auprès de la comtesse de Verrue, et qu'elle a pu elle-même nourrir en retour, en acquérant des œuvres de cette provenance susceptibles de servir de modèles.

56 Voir Antoine Schnapper, « Plaidoyer pour un absent : Bon Boullogne (1649-1717) », *La Revue de l'art*, n°40-41, 1978, p. 121-140.

riche, veuve et donc libre, la comtesse tient dans son hôtel, rue du Cherche-Midi, l'un des salons les plus influents de Paris, au-delà de la Régence⁵⁷, relayant ainsi les propos du duc de Saint-Simon : « elle a su se former une cour [...] sans l'avoir jamais faite à personne⁵⁸ ».

Les points de contact sont resserrés et nombreux entre la comtesse de Verrue et ces artistes qui partagent un intérêt novateur pour la peinture de genre hollandaise. Les œuvres de la comtesse ont tout à fait pu appartenir au corpus ayant nourri la culture visuelle de ces artistes : les peintures de Santerre, Raoux ou Grimou présentent des figures féminines affairées à une activité domestique ou galante, mises en scène de manière théâtrale, dont le modèle est assurément à chercher dans l'œuvre de Dou, van Mieris ou Caspar Netscher (1639-1684), autant de noms d'artistes présents rue du Cherche-Midi. On pourrait citer à titre d'exemple *La Liseuse* ou *La Femme à la fenêtre* (Avignon, musée Calvet) de Raoux ou *La Brodeuse à la bougie* de Santerre (Fig. 4). La comtesse de Verrue a pu jouer un rôle dans l'émergence d'une nouvelle peinture en montrant sa collection et en hissant des artistes nordiques au rang de modèles. La carrière de ces peintres s'est épanouie dans une période où la normativité académique s'était quelque peu relâchée, en l'absence de Salons entre 1704 et 1737. Ces années coïncident avec la période d'expansion de la collection de la comtesse, entre 1704 et 1736, à partir de son veuvage.

La figure de la comtesse de Verrue, une figure du matrimoine ?

Le terme de matrimoine, apparu au Moyen Âge, a réémergé de manière sporadique au début des années 2000, dans d'autres champs épistémiques que celui de l'histoire de l'art, comme l'anthropologie ou la littérature. Dans un article consacré au patrimoine ethnographique extra-occidental, l'anthropologue Ellen Hertz⁵⁹ ressuscite ce mot. L'autrice rappelle ainsi que ce terme désigne, sous la forme de « matremuine » au XII^e siècle, l'ensemble des biens maternels dans une stricte équivalence à celui de patrimoine, avant qu'un glissement sémantique ne le réduise à ce qui est relatif au mariage⁶⁰. Plus récemment, la chercheuse Aurore Evain, spécialiste du théâtre classique⁶¹, s'est intéressée au phénomène des autrices de théâtre au XVII^e siècle, dont elle est parvenue à rétablir l'histoire : elle désigne ainsi l'ensemble de cette production exclusivement féminine et audacieuse, qui a survécu jusqu'à nous, comme un véritable « matrimoine ». L'usage de ce terme insiste en creux sur la dimension restrictive et axiologique sous-jacente dans le terme de patrimoine, qui oblitère l'histoire de productions artistiques, scientifiques, sociales dont la filiation féminine a été perdue⁶². Si le terme de matrimoine est encore peu usité en histoire de l'art, il a pourtant le mérite de faire entendre immédiatement la particularité d'un héritage qui s'est construit et transmis en dépit d'une société qui défavorise les femmes. La comtesse de Verrue apparaît comme une brillante figure dans le milieu artistique de ce premier tiers du XVIII^e siècle. Elle s'affirme comme une grande collectionneuse, faisant le pont entre Turin et Paris, et contribue à faire naître

57 « Sociétés et salons », dans José de Llos Lanos, Ulysse Jardat (dir.), *La Régence à Paris (1715-1723). L'Aube des Lumières*, cat. exp., Paris, musée Carnavalet, 19 octobre 2023 – 25 février 2024, Paris, Paris Musées, 2023, p. 188.

58 Saint-Simon, Louis de Rouvroy, duc de, *Mémoires complets et authentiques du duc de Saint-Simon sur le siècle de Louis XIV et de la Régence*, éd. Adolphe Chéruel, Paris, Hachette, t. VII, appendice XII, 1878, p. 594.

59 Voir Ellen Hertz, « Le matrimoine », dans Marc-Olivier Gonseth, Nicolas Yazgi, *Le Musée cannibale*, cat. exp., Neuchâtel, musée d'Ethnographie, 9 mars 2002-2 mars 2003, Neuchâtel, musée d'Ethnographie, 2002, p. 153-168. L'autrice compare le processus d'appropriation, et par là même, d'invisibilisation du matrimoine et du patrimoine ethnographique derrière le terme commun de « patrimoine universel de l'homme ».

60 Aujourd'hui seul le terme « matrimonial » en apparaît comme une survivance, quoique dévoyée.

61 Voir *Théâtre de femmes de l'Ancien Régime*, t. 3, XVII^e-XVIII^e siècles, éd. Aurore Evain, Perry Gethner et Henriette Goldwyn, Paris, Classiques Garnier, coll. « Bibliothèque du XVII^e siècle. Série Théâtre », 2022.

62 Aujourd'hui le terme est réapparu à la faveur d'actions militantes dans le cadre de l'organisation des Journées européennes du patrimoine : l'association « H/F » organise ainsi depuis 2015 des « Journées du matrimoine » dans différentes villes de France.



Fig. 4 : Jean-Baptiste Santerre (Magny-en-Vexin, 1658 — Paris, 1717), *La Brodeuse à la bougie*, huile sur toile, vers 1700, H. 81,5 x la. 66 cm, Libourne, dépôt de la commune de Créon au musée des Beaux-Arts et Archéologie. Inv. D.2003.1. 62 © Musée des Beaux-Arts de Libourne, photographe Jean-Christophe Garcia

un intérêt pour la peinture nordique, jusqu'à en faire un objet de collection et un modèle artistique. Elle commande des œuvres, protège des artistes et pourrait tout à fait avoir contribué à l'émergence d'une veine rembranesque dans la peinture française. Enfin, elle se fait passeuse d'art en opérant une transmission affective et parallèle au marché de l'art, par la circulation de ses œuvres via son

cercle d'amis intimes et par le modèle inspirant qu'elle a créé⁶³. L'emploi du terme matrimoine et ce qu'il recouvre apparaît pertinent dans le contexte de l'étude du rôle de la comtesse de Verrue : il fait entendre d'emblée la singularité de l'histoire de cette femme intermédiaire qui met en œuvre une véritable stratégie dans la constitution et la pérennisation de son action artistique. Aujourd'hui, une part significative de ses collections appartient au matrimoine public car certaines de ses œuvres ont intégré les plus importantes collections muséales, parmi lesquelles celles du musée du Louvre ou du musée de l'Ermitage à Saint-Pétersbourg.

Une dimension supplémentaire pourrait être ajoutée à cette longue liste d'actions en faveur de l'art : la comtesse de Verrue n'est-elle pas devenue elle-même figure de patrimoine et de matrimoine ? Son nom tend en effet à devenir une référence susceptible de faire monter la cote des œuvres lui ayant appartenu. Une citation de Louis Clément de Ris à propos des livres de sa bibliothèque est particulièrement significative : « Je n'exagère pas en disant que depuis cent vingt-six ans cette valeur a centuplé. Heureux qui pourrait avoir pour 10 ou 20 francs un maroquin aux armes de madame de Verrue⁶⁴ ! » Les œuvres passées entre les mains de la comtesse de Verrue ne semblent plus seulement avoir une valeur en soi, de par leur qualité intrinsèque, mais apparaissent chargées d'une aura supplémentaire du simple fait d'avoir été sa propriété.

Acquérir, collectionner, commander, accueillir, soutenir, inspirer et transmettre sont autant de manifestations de l'action concrète qu'a menée la comtesse de Verrue en faveur de l'art et de la création, et de sa contribution multiforme à l'histoire de l'art (Fig. 5).

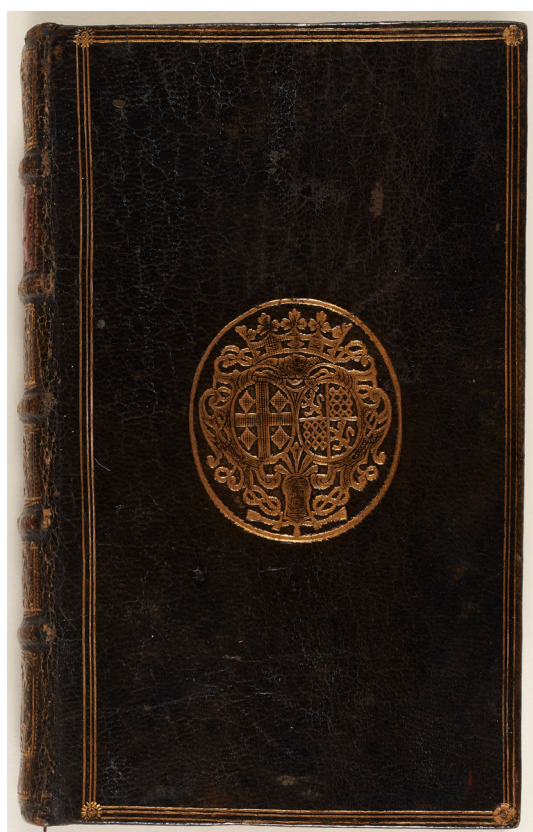


Fig. 5 : Louise-Marguerite de Lorraine (princesse de Conti), *Les Aventures de la Cour de Perse* (1629), exemplaire avec reliure de maroquin aux armes de la comtesse de Verrue, H. 16,6 x la. 10,6 cm, Paris, musée du Petit-Palais-musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Inv. LDUT471. CCO Paris Musées/Petit Palais-musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

63 Selon Patrick Michel, Charles Cressent rapportait que M^{me} de Gontaut avait pour dessein « en survivant à Madame de Verrue, de se substituer à sa place, et d'acquérir la réputation de la Dame du meilleur goût pour les plus belles Peintures, en quoi elle a parfaitement réussi ». P. Michel, *Peinture et plaisir*, op. cit., p. 102.

64 Les ouvrages de la comtesse de Verrue comportaient ses armoiries : une croix noire cantonnée de quatre losanges sur champ d'argent (Fig. 5).

Voyageuses britanniques à la rencontre de l'art durant le Grand Tour

Isabelle Le Pape

Au XVIII^e siècle, les collections sont non seulement des objets de délectation esthétique, des possessions témoignant d'un accès à la culture et au patrimoine, mais encore davantage un élément de reconnaissance sociale permettant d'attester d'un statut dans la société, voire de s'y élever. Objets de convoitise circulant sur le marché de l'art européen, de nombreuses œuvres d'art ont été acquises à l'occasion du Grand Tour effectué par des jeunes aristocrates britanniques, par des diplomates, mais aussi par des femmes. En interrogeant la présence des femmes lors du Grand Tour, nous examinerons la place qu'elles ont pu occuper auprès de collectionneurs britanniques et le rôle qu'elles ont pu exercer à une période où l'art et les collections d'antiquités devenaient des sujets de conversation permettant de briller en société.

Des collectionneuses en Grande-Bretagne dès le XVII^e siècle

Les femmes ne sont pas totalement absentes de l'histoire des collections d'œuvres d'art, d'antiquités et d'objets naturels. Certaines d'entre elles, comme Catherine de Médicis ou Catherine II de Russie, ont joué un rôle incontestable dans le développement des plus grandes collections d'art occidentales. Comme le rappelle Julie Verlaine, « parmi ces "curieux-collectionneurs" de la Renaissance, la marquise de Mantoue, mieux connue sous le nom d'Isabelle d'Este, atteste la mixité de ces pratiques : cette figure incontournable est la grande pionnière qui a inspiré plusieurs générations de collectionneuses d'art et de mécènes en Occident »¹. Au XVII^e siècle, des sociétés savantes se développent et les grands pôles de cette République des Lettres et des Arts sont Paris, Londres et Leyde. Cette sociabilité savante permet de communiquer un savoir complexe à un public d'amateurs et établit des ponts entre des cultures différentes. Selon Sandrine Parageau, « on échange bien sûr des idées et des nouvelles, mais aussi des livres, des lettres, des portraits, ou encore des boutures, des semences, des médicaments. Ces échanges nécessitent des passeurs : des femmes vont trouver là un rôle qui leur permettra d'être au cœur de la sociabilité savante, et donc aussi au cœur des transferts de savoir de leur temps »². Au sein de ce réseau européen d'amateurs et de collectionneurs d'art privés, les femmes ne sont donc pas aussi absentes qu'on le pense. Marie de Hongrie, sœur de Charles Quint, fut l'une de ces collectionneuses qui rassemblèrent une quantité importante d'œuvres de primitifs flamands aux Pays-Bas. Souvent constituées autour d'objets de curiosités naturelles, ces premières collections témoignent de « l'importance prise,

1 Julie Verlaine, *Femmes collectionneuses d'art et mécènes, de 1880 à nos jours*, Malakoff, Hazan, 2014, p. 10.

2 Sandrine Parageau, *Les Ruses de l'ignorance. La contribution des femmes à l'avènement de la science moderne en Angleterre*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2010, p. 47.

chez l'*enlightenment* britannique, par l'histoire naturelle, qui mobilisait dès le milieu du XVII^e siècle un grand nombre de collectionneurs et qu'institutionnalisèrent les musées, tels celui de la Royal Society, l'Ashmolean Museum et le British Museum»³.

Parmi ces collectionneurs se trouve la comtesse Alethea Talbot, comtesse d'Arundel (v. 1585-1654), qui perpétuait une tradition de collection et de mécénat dans les grandes familles aristocratiques comme celles des Pembroke, des Cavendish ou des Devonshire. En outre, elle fut la première autrice d'une publication scientifique dans un monde dominé par ses collègues masculins. En effet, durant toute son existence, elle s'intéressa aux pouvoirs médicaux des plantes et publia ses recettes dans *Natura Exenterata*⁴ (1655). Ce premier ouvrage scientifique attribué à une femme en Angleterre témoigne de la participation de quelques femmes aux débats scientifiques et philosophiques de l'époque. En compagnie de son époux, Thomas Howard, elle voyagea à Heidelberg en 1613, finança un séjour en Italie en 1613-1614 et fut l'une des premières à acquérir des statues antiques. Voyageant à Rome, Naples, Padoue, Gênes, Turin et Paris, elle retourna en Italie en 1622 et vécut à Venise au palais Mocenigo, où elle éleva ses deux fils. Fréquentant régulièrement l'ambassadeur britannique Henry Wotton, elle partageait avec lui un intérêt pour les expériences scientifiques et pour l'art, employant le marchand d'art Thomas Coke pour recruter des artistes de talent pour la Cour britannique. Après le décès de son époux, Alethea Talbot hérita d'une collection de 600 peintures et dessins, avec des œuvres de Dürer, Holbein, Brueghel, Rembrandt, Rubens, Van Dyck, Raphaël et Titien⁵. Cette première grande collectionneuse obéissait à une tradition qui favorisait le développement du collectionnisme autour de l'aristocratie avec un intérêt marqué pour l'acquisition d'œuvres d'art, de curiosités et de productions naturelles, mêlant une érudition personnelle et un besoin d'affirmer son statut social.

Sa descendante, Margaret Cavendish Bentinck (1715-1785), hérita d'une grande partie de sa collection qu'elle installa dans sa demeure de Bulstrode Hall, siège d'une des plus grandes collections d'art, d'antiquités et de productions naturelles d'Angleterre (Fig. 1). Férue de botanique, principal sujet de sa correspondance, elle était en relation avec des naturalistes et fit cataloguer sa collection de coquillages par le botaniste suédois Daniel Solander. Margaret Cavendish incarne ici un type répandu, plus souvent masculin que féminin, d'amateur de curiosités, passionné de sciences naturelles autant que d'art. Dès son enfance, celle qui est également connue sous le nom de duchesse de Portland, accumula à Bulstrode Hall une vaste collection d'objets minéraux, végétaux, animaux et d'*artificialia*. L'ensemble, appelé « musée », est indissociable du militantisme de la duchesse, qui était convaincue, comme ses amies de la Société des bas-bleus dont elle était membre, que l'action intellectuelle et culturelle des femmes était l'un des moyens les plus sûrs de leur émancipation politique et sociale. Sa demeure est typique de ces *country houses* dans lesquelles les collectionneurs installent leur collection et l'offrent à l'admiration des visiteurs. Située dans le Buckinghamshire, la propriété comportait une ménagerie. Les botanistes Joseph Banks et Daniel Solander lui offrirent de nombreux spécimens de plantes exotiques. Selon Jonathan Scott, elle possédait dans sa collection des spécimens rares et précieux, « *Japanese porcelain, French snuffboxes, Italian cameos, Roman statuary and other antiquities – but her great love was natural history. She collected minerals, fossils, insects, corals, and thousands of shells* »⁶. Des visiteuses témoignèrent de la richesse de cette collection dans leur correspondance, comme Elizabeth Montagu, qui suggéra

3 Krzysztof Pomian, *Le Musée, une histoire mondiale*, t. 2, *L'Ancrage européen, 1789-1850*, Paris, Gallimard, 2021, p. 191.

4 Philiatros [Alethea Talbot], *Natura Exenterata or Nature unbowelled*, Londres, H. Twiford, G. Bedell, N. Ekins, 1655.

5 Lionel Cust, Mary L. Cox, « Notes on the Collections Formed by Thomas Howard, Earl of Arundel and Surrey, KG and Inventory of the Arundel Collection », *The Burlington Magazine*, vol. 19, n. 101, 1911, p. 278-286.

6 Jonathan Scott, *The Pleasures of Antiquity*, New Haven/Londres, Yale University Press, 2003, p. 217.



Fig. 1 : George Vertue, d'après Christian Frederick Zincke, *Margaret Duchess of Portland, William Duke of Portland and Lady Mary Wortley Montagu, in ovals, with emblematic and heraldic devices, 1738*, Londres, Wellcome Collection 546496i

à sa cousine de visiter Bulstrode dans le Buckinghamshire : « *I believe menagerie at Bulstrode is exceedingly well worth seeing, for the Duchess of Portland is as eager in collecting animals, as if she foresaw another deluge, and was assembling every creature after its kind, to preserve the species*⁷. »

Margaret Cavendish, comme Alethea Arundel avant elle, fréquentait des salons et des cercles savants, des lieux apparus en Angleterre au xvii^e siècle avec l'engouement pour la philosophie naturelle et expérimentale qui donna l'impulsion aux conversations informelles de savants. La Society of Friendship de la poétesse Katherine Philips (1632-1664), ou encore le cercle Arundel, faisaient cependant exception, on y parlait essentiellement poésie et arts⁸. Margaret Cavendish, « témoin de conversations savantes sur le continent, fréquentait ce qui s'apparente davantage à un salon à Paris, puis à Anvers »⁹. Selon Horace Walpole, sa collection rivalisait avec celles des collectionneurs masculins : « *Few men have equaled Margaret Cavendish Holles, Duchess of Portland in the mania of collecting, and perhaps no woman*¹⁰. » Un catalogue témoigne de l'importance de cette collection. Publié en 1786¹¹ à l'occasion de la vente de celle-ci, après le décès de la duchesse, en 1785, il décrit la grande richesse de ses collections exposées dans sa résidence londonienne et

7 *Ibid.*, p. 222.

8 S. Parageau, *Les Ruses de l'ignorance*, op. cit., p. 50-51.

9 *Ibid.*, p. 51.

10 Horace Walpole, *The Duchess of Portland's Museum*, New York, The Grolier Club, 1936, p. vi.

11 *A Catalogue of the Portland Museum lately the property of the Duchess dowager of Portland, deceased, which will be sold by auction by Mr Skinner... on the 24th of April 1786...* Londres, Skinner, 1786. Consultable sur <https://wellcomecollection.org/works/tskvaavg>

à Bulstrode. Lors de l'inventaire, un visiteur témoignait en 1769 : « *This place is well worth seeing, a most capital collection of pictures, numberless other curiosities, and works of taste in wich the Duchess has displayed her well-known ingenuity... I was never more entertained than at Bulstrode*¹². »

Les cercles de sociabilité autour des voyageuses britanniques

C'est généralement de retour en terre britannique, après avoir effectué le Grand Tour, que les collectionneurs exposaient leurs collections afin de témoigner de leur érudition et de leur statut dans la société. Ces spécimens naturels et ces antiquités rapportées d'Italie, de Grèce ou d'Orient étaient exhibés dans les demeures des aristocrates et faisaient l'objet d'un commerce florissant. Avec le développement du marché de l'art européen à Paris, à Londres, à Amsterdam et à Rome, les réseaux de sociabilité autour des collections d'art et d'antiquités, qui s'étaient construits dès le XVII^e siècle, s'étoffent tout au long du XVIII^e siècle. Les collectionneurs établissent des liens nouveaux avec des marchands et des antiquaires, à une échelle européenne. Si les femmes sont généralement absentes des cercles d'initiés et des sociétés d'art et d'archéologie (Royal Society, Society of Antiquaries, club Saint James, Society of Dilettanti...), elles sont présentes dans ces villes d'Italie ou d'Europe et participent aux discussions sur l'art et l'antiquité, notamment dans les salons et les réceptions. Si, durant la première moitié du XVIII^e siècle, le Grand Tour est davantage prisé par les jeunes gens, principalement issus de l'aristocratie ou de la *gentry*, il n'est pas réservé aux hommes et un certain nombre de femmes y prennent part. D'ailleurs, on partait souvent « en famille » et les filles accompagnaient leurs parents durant ce périple. Néanmoins, comme le rappelle Isabelle Baudino, « la majorité des femmes voyagèrent à l'instigation de leur mari, sous leur contrôle, voire à l'occasion d'un voyage de noces dans le cas de Hester Lynch Piozzi de Marianne Colston. Sans se déplacer sous la houlette conjugale, les célibataires — Helen Maria Williams et Anne Plumptre — voyagèrent le plus souvent sous escorte »¹³. Certaines suivaient leur frère, comme lady Elizabeth Percy, duchesse de Northumberland (1716-1776), qui publia en 1775 son journal de voyage aux Pays-Bas de manière anonyme : *A Short Tour Made in the Year One Thosuand and Seven Hundred and Seventy*¹⁴. De nombreuses Britanniques se lançaient ainsi sur les routes d'Europe et publiaient leurs récits de voyage.

Contrairement à l'élite masculine, focalisée sur la grandeur du passé, les femmes veillaient à broser un portrait social contemporain du pays visité et rendaient compte de leur expérience dans leurs écrits, comme Mary Wollstonecraft (1759-1797), qui se rendit en France pour assister aux événements révolutionnaires dont elle fit l'apologie dans *A Vindication of the Rights of Woman*¹⁵ (1792). Elle y recherchait la compagnie d'autres Britanniques, comme Helen Maria Williams (1759-1827), et fréquentait des expatriés résidant dans la Capitale. Un autre voyage en Scandinavie, en compagnie de la fille qu'elle avait eue avec le diplomate américain Gilbert Imlay et d'une femme de chambre, lui inspira le récit de ses pérégrinations en 1796 : *Letters written during a short residence in Sweden, Norway and Denmark*. On le voit, les voyageuses nouaient des relations avec différents intermédiaires qui participaient à la vie intellectuelle et culturelle lors de leur séjour.

12 Stacey Sloboda, « Displaying Materials: Porcelain and Natural History in the Duchess of Portland's Museum », *Eighteenth-Century Studies*, vol. 43, n° 4, Summer 2010, p. 455-472.

13 Isabelle Baudino, « Les voyageuses britanniques à Paris : un point de vue féminin sur l'art ? », dans Mechthild Fend, Melissa Hyde, Anne Lafont (dir.), *Plumes et pinceaux : discours de femmes sur l'art en Europe, 1750-1850 : anthologie*, Dijon/Paris, les Presses du réel/Paris, INHA, 2012, p. 157.

14 Elizabeth Seymour Percy, Duchess of Northumberland, *A Short Tour Made in the Year One Thousand Seven Hundred and Seventy One*, Londres, 1775.

15 Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman, with Strictures on Political and Moral Subjects*, Londres, J. Johnson, 1792.

Certaines d'entre elles, comme lady Elizabeth Webster (1771-1845), s'intéressaient aux expériences scientifiques et avaient accès au commerce des instruments scientifiques. Lady Webster possédait par exemple un télescope lorsqu'elle séjournait à Nice lors de son périple en Europe avec son époux, sir Godfrey Webster, de vingt ans son aîné.

La plupart des voyageuses se rassemblaient en petit comité, comme Claire Clairmont (1798-1879), qui séjourna à Nice en 1830 et accompagna sa belle-sœur Mary Shelley en passant par la Suisse avec lord Byron et Percy Shelley, en route pour l'Italie en 1818. La fréquentation de ce cercle littéraire autour de la figure de Byron fit d'elle une personnalité importante de la colonie anglaise en Europe. Mais Claire Clairmont n'était pas admise dans toutes les sociétés en raison de ses liens familiaux avec le libre penseur William Godwin et de son association avec Byron, figure controversée pour la liberté de ses mœurs. Comme le souligne Nicolas Bourguinat, les femmes avaient une part réelle dans le fonctionnement d'un réseau autour de Shelley et de Byron :

Claire Clairmont fut le témoin privilégié de la proximité des couples formés par Percy et Mary Shelley et par George Tighe et Lady Mount Cashell. Clairmont faisait de nombreux va-et-vient entre Pise et Florence. Néanmoins, certains indices laissent penser que dans cette communauté, les femmes étaient aussi écrasées par les personnalités des deux poètes et que tout bien pesé elles remplissaient des rôles assez traditionnels d'hôtesse¹⁶.

L'autonomie et la capacité d'émancipation des voyageuses du XVIII^e siècle étaient donc relativement faibles, parce qu'elles voyageaient presque toujours en compagnie, enserrées par un carcan d'obligations et par un réseau étroit de relations :

Considérées comme des comparses par leurs compagnons de route, elles ne pouvaient guère que prolonger en terre étrangère leur rôle de maîtresses de maison et éventuellement de mères [...] Elles apparaissaient en contradiction avec leur assignation à la sphère domestique, à une époque où justement un véritable torrent de littérature moraliste déferlait pour mieux les y garder prisonnières¹⁷.

Ces femmes, qui appartenaient à l'élite britannique, jouaient néanmoins un rôle central dans l'introduction d'autres voyageuses dans la haute société locale. Elles intervenaient directement sur place ou à distance grâce à des lettres de recommandation et jouaient le rôle de relais pour intégrer les nouvelles venues aux cercles de sociabilité mondaine. À tour de rôle, les femmes de la noblesse britannique organisaient des soirées rassemblant notabilités locales et voyageurs de qualité. Étant donné la mobilité des voyageurs, ces réunions étaient peu propices à la création de salons permanents, toutefois, ces sociétés informelles connaissaient un succès. Le modèle des *conversazioni* en Italie, semblable à celui des *Assemblies* qui se tenaient en Angleterre dans les villes d'eaux comme Bath, se partageait entre le cadre privé des maisons et des réceptions et des lieux publics incontournables de la vie urbaine des élites, comme les théâtres, les galeries d'art et les monuments qu'il s'agissait de visiter lors du Grand Tour.

Mariana Starke (1762-1838), femme de lettres, fut l'une des premières femmes à publier une série de guides de voyage en Italie, de 1802 à 1836¹⁸. Ayant séjourné en Ligurie et en Piémont de 1792 à 1798, puis de 1817 à 1819, elle vécut avec sa famille à Pise. Son guide intitulé *Voyages en Italie*¹⁹ permet de retracer ses déplacements à travers la Péninsule, avec les descriptions des villes de Rome, Livourne, Pise, Florence, Naples, Sorrente et Venise. Il rassemble de précieuses informations dans le domaine artistique, mais propose aussi de nombreux renseignements d'ordre

16 Nicolas Bourguinat, « Et in Arcadia ego... », *Voyages et séjours de femmes en Italie, 1770-1870*, Montrouge, Éditions du Bourg, 2017, p. 97.

17 *Ibid.*, p. 31-33.

18 Mariana Starke, *Letters from Italy, between the Years 1792 and 1798, Containing a View of the Revolutions in that Country, from the Capture of Nice by the French Republic to the Expulsion of Pius VI from the Ecclesiastical State*, Londres, R. Phillips, 1800. Disponible sur <https://wellcomecollection.org/works/gr8uexze/items>, consulté le 15 janvier 2024.

19 *Ead.*, *Travels in Italy, Between the Years 1792 and 1798, with a supplement comprising Instructions for travelling in France*, Londres, Phillips, 1802.

pratique sur les voies de communication, les stations de poste et les villes italiennes et françaises. Mariana Starke donne force détails, comme lors de cette expédition sur le site archéologique de Pompéi : « *We hired a carriage for the whole day, took a cold dinner, bread, wine, knives, forks, and glasses, and set out at seven in the morning for Pompeii*²⁰... »



Fig. 2 : Richard Earlom, after George Romney, *Emma Hamilton in an attitude towards a mimosa plant, causing it to demonstrate sensibility*, Londres, John & Josiah Boydell, 1789, Londres, Wellcome Collection 3996i

Parmi ces voyageuses, certaines se sont fait remarquer par leur façon de profiter d'un séjour sur le Continent pour s'affranchir des règles sociales britanniques, telle Amy Lyon, connue sous le nom d'Emma Hart, future lady Hamilton (1765-1815) (Fig. 2), qui s'installa à Naples en 1786. La ville de Naples était une étape du Grand Tour qui ne fut fréquentée qu'à la fin du XVIII^e siècle, après le début des premières fouilles de Pompéi, en 1748 : « *It was only towards the end of the century that the area of south of Naples became generally known. Travel was difficult and the inhabitants were both suspicious and superstitious*²¹. » Comme le rappelle Francis Haskell, Naples attirait les étrangers qui y venaient « pour y acheter les sculptures, les peintures et autres reliques exhumées au cours des fouilles de Herculaneum et de Pompéi. Nulle part au monde les trésors nationaux ne faisaient l'objet d'un contrôle aussi strict »²². L'ambassadeur sir William Hamilton, qu'Emma épousa en 1791,

20 *Ibid.*, p. 2.

21 John Ingamells, « Discovering Italy : British Travellers in the Eighteenth Century », dans Andrew Wilton et Ilaria Bignamini, *Grand Tour, The Lure of Italy in the Eighteenth Century*, cat. exp., Londres, Tate Gallery, 10 octobre 1996-5 janvier 1997, Rome, Palazzo delle esposizioni, 5 février 1997-7 avril 1997, Londres, Tate Gallery, 1996, p. 24.

22 Francis Haskell, *L'Amateur d'art*, Paris, Librairie générale française, 1997, p. 120.

était un antiquaire *connoisseur* et géologue. Il effectuait des collectes de minéraux sur le Vésuve, ce qui lui ouvrit les portes de la Royal Society. Sa collection de vases²³ faisait de lui un membre de la société des Dilettanti :

Sir William Hamilton made use of his long stay as ambassador in Naples to acquire gems. Many of these came from excavations in and around the city, but he also bought from dealers in Rome such as Byres and he commissioned modern works from Pichler, Marchant and other carvers. A large number of gems were included in a batch of antiquities that he sold to the British Museum in 1772 and a second collection, which included some very fine cameos, was sold to Sir Richard Worsley in 1791²⁴.



Fig. 3. : James Gillray, *Five elderly ladies caricatured as young women performing a sacrifice in a classical tableau*, 1787, Londres, Wellcome Collection 36268i

Lady Hamilton fut la muse du peintre George Romney et l'amante de l'amiral Nelson. Fréquentant les cercles artistiques, elle fut portraiturée par le peintre Hugh Douglas Hamilton, qui séjournait à Naples en 1788 et la représenta dans *Emma, Lady Hamilton as three muses* (coll. part.). Emma Hamilton jouait ainsi un rôle de médiatrice des arts par la diffusion de son image, même si elle était souvent caricaturée, notamment par James Gillray, en raison de ses mœurs non conventionnelles (Fig. 3). Figure populaire, jouant avec son image de muse, Emma Hamilton avait pu s'élever dans la société grâce à ses rencontres avec des artistes et des hommes de pouvoir. En adoptant des attitudes d'héroïnes antiques dans ses portraits en Circé, en Médée ou en Thétis que le peintre George Romney réalisa de 1782 à 1786, Emma Hart Hamilton n'était pas un simple modèle, mais

²³ Pierre-François Hugues d'Hancarville, *Antiquités étrusques, grecques et romaines, tirées du cabinet de M. Hamilton. Collection of Etruscan, Greek and Roman Antiquities from the Cabinet of the Hon. William Hamilton, His Britannick Majesty's Envoy Extraordinary to the Court of Naples*, Naples, Morelli, 1766-1767.

²⁴ N. Bourguinat, « Et in Arcadia ego... », *op. cit.*, p. 113-114.

s'engageait dans le processus de composition de ces images qui séduisaient les *connoisseurs* et l'aidaient à pénétrer dans ces cercles artistiques relativement fermés aux femmes. Également portraiturée par Reynolds, Thomas Lawrence, Gavin Hamilton, Angelica Kauffmann et Élisabeth Vigée-Le Brun, elle incarne à la perfection l'amie des artistes.

La mise en récit des découvertes artistiques lors du Grand Tour

« Le parcours est bien connu : traversée de la Manche et escale à Calais ou à Boulogne pour atteindre la première ville d'importance : Paris. La capitale française, représentée comme le haut lieu du bon goût et des coteries littéraires, est aussi la première étape pour accéder à la haute société européenne²⁵ », avant de rejoindre les villes italiennes, Florence, Rome, Naples ou Venise, comme le rappelle Isabelle-Eve Carlotti-Davier :

Most travellers came to Italy through France. They would cross the Alps, carried in a chair, at Mont Cenis and descend to Turin, or alternatively take a felucca from Marseilles and land at Genoa. [...] The greatest attractions of the tour, in the order in which they were generally visited, were the cities of Florence, Rome, Naples and Venice²⁶.

Une des premières voyageuses britanniques fut lady Mary Wortley Montagu (1689-1762), épouse de l'ambassadeur britannique dans l'Empire ottoman, dont les *Turkish Embassy Letters*, écrites en 1717 et publiées à titre posthume en 1763, servirent d'exemple dans la narration d'une expérience de voyage. Ayant grandi dans les milieux intellectuels de Londres, elle eut l'occasion de suivre son époux lors de ses missions en passant par Rotterdam, Vienne, Istanbul, la Grèce, puis l'Afrique du Nord. Ses *Turkish Embassy Letters* firent connaître des régions encore peu fréquentées. Lady Montagu était une figure encore très marginale dans le milieu diplomatique entre Turquie et Occident. Néanmoins, elle donna le premier témoignage ethnographique sur une civilisation qu'elle put observer avant la lente décadence de l'Empire ottoman. À travers l'écriture du voyage, les femmes eurent ainsi accès aux discours publics traditionnellement réservés aux hommes. Dans les différentes contrées visitées sur le parcours, lady Montagu rencontrait des Britanniques regroupés en communauté d'expatriés ou de voyageurs : « *In Florence, Rome, Naples and Venice there are gathered communities of British who would exchange calls, eat together. Lady Mary Wortley Montagu commented that "the boys only remember where they met with the best wine or the prettiest women²⁷"* ». Membres de l'aristocratie, de la *gentry* ou même des classes moyennes, les voyageuses, comme lady Montagu, témoignaient d'une grande habileté dans l'art de la sociabilité, leur permettant de tisser des liens entre les différentes communautés et réseaux en présence.

Certaines voyageuses se lancèrent à sa suite dans la publication de leur récit de voyage ou dans la rédaction de guides, à l'instar de l'irlandaise Anna Miller (1741-1781), qui publia en 1776 des *Letters from Italy*²⁸ dans lesquelles elle relate sa découverte de l'art italien alors qu'elle voyageait avec son mari à la recherche d'antiquités à acquérir. Tenant un salon dans sa villa des environs de Bath, elle contribua à la diffusion de l'art antique auprès d'un réseau de collectionneurs et d'amateurs. En Italie, le salon de lady Miller rassemblait des amateurs d'antiquités. Elle-même acheta des vases antiques chez Frascati, un antiquaire romain, autour de 1759.

25 I.-E. Carlotti-Davier, « Les voyageuses britanniques à Nice de la fin du XVIII^e siècle au début du XIX^e siècle : un espace relationnel à dimensions multiples », *Cahiers de la Méditerranée*, n°94, 2017, Université Côte d'Azur, p. 305-330

26 J. Ingamells, « Discovering Italy : British Travellers in the Eighteenth Century », art. cit., p. 22.

27 *Ibid.*, p. 25.

28 Anna Miller, *Letters from Italy, Describing the Manners, Customs, Antiquities, Paintings, etc. of that Country, in the Years 1770 and 1771, to a Friend Residing in France*, Londres, E. and C. Dilly, 1776.

La plupart des femmes partageaient leur expérience du Grand Tour dans leur correspondance ou dans des mémoires, comme l'écrivain lady Margaret Blessington (1789-1849), qui fréquentait des cercles littéraires et publia ses mémoires en Italie. C'est en séjournant quelques mois à Gênes qu'elle rencontra Byron, dont elle consigna les échanges dans *Conversations avec Lord Byron*²⁹. Les voyageuses tenaient salon, publiaient leurs échanges ou itinéraires de voyage et jouaient par là même un rôle central dans la mise en relation des différents acteurs et réseaux en présence lors du Grand Tour. Cette compagnie féminine reproduisait certaines formes de sociabilité « à l'anglaise », permettant ainsi aux voyageurs de retrouver à l'étranger la culture de leur pays d'origine. Parmi les voyageuses britanniques, certaines appartenaient à l'aristocratie ou occupaient des fonctions à la Cour d'Angleterre. Parmi elles figuraient des Irlandaises ou des Écossaises, comme lady Mary Graham de Balgowan (1757-1792), qui entretint des rapports étroits à Nice avec les Spencer et les Cavendish³⁰.

À la rencontre de l'art et de l'Antiquité

La plupart des voyageuses britanniques démontraient, au cours de leur périple, une volonté de se présenter comme des femmes instruites et curieuses d'apprendre, elles fréquentaient les salons et les cercles d'érudits et d'artistes. Certaines d'entre elles consacraient du temps à l'écriture, mais également à la lecture de guides, de traités scientifiques ou de récits de voyage. D'autres participaient à des cercles de sociabilité où elles faisaient la connaissance de personnalités contribuant à leur formation intellectuelle. Ellis Cornelia Knight (1757-1837) fut l'une de ces artistes britanniques, également paysagiste, qui séjourna en Italie et côtoya les peintres Joshua Reynolds et Angelica Kauffmann ainsi que l'écrivain Samuel Johnson et le philosophe Edmund Burke. Installée en Italie avec sa mère dès 1776, elle publia des romans de manière anonyme, comme *Dinarbas* en 1790 et *Marcus Flaminius* en 1792, et correspondit avec des femmes de lettres, telles Frances Burney, Germaine de Staël, Jane Porter. Elle rencontra sir William et lady Emma Hamilton ainsi que lord Nelson à Naples. En 1818, de retour en Italie, elle enseigna l'anglais, la littérature, les sciences et les beaux-arts au jeune Massimo Taparelli, marquis d'Azeglio, amateur de musique et de peinture, futur homme d'État. D'autres Britanniques jouèrent un rôle important dans la sphère artistique, comme l'Irlandaise Anna Jameson (1794-1860), première femme britannique à se définir comme une spécialiste d'histoire de l'art, qui fut considérée comme la « mère de la critique d'art » de langue anglaise. Elle publia *A Companion to the Private Galleries*³¹ en 1842, vingt ans après son premier voyage en Italie, après des voyages en Europe et au Canada. Une autre artiste



Fig. 4 : Maria Costive at her studios, Londres (14 Marylebone Street, Golden Square), E. Jackson, 29 avril 1786, Londres, Wellcome Collection 331971

29 Margaret Blessington, *Conversations de lord Byron avec la comtesse de Blessington*, Paris, H. Fournier jeune, 1833.

30 Isabelle-Eve Carlotti-Davies, « Les voyageuses britanniques à Nice à la fin du XVIII^e siècle au début du XIX^e siècle : un espace relationnel à dimensions multiples », *Cahiers de la Méditerranée*, 94, 2017, p. 305-330. <https://journals.openedition.org/cdm/8740>

31 I. Baudino, « Les voyageuses britanniques à Paris : un point de vue féminin sur l'art ? », art. cit., p. 156.

fréquentant les cercles britanniques en Italie joua un rôle important dans ce milieu durant le Grand Tour. Il s'agit de Maria Cosway (1760-1838), qui jouit d'un certain prestige au cours de la période révolutionnaire (Fig. 4). Épouse du miniaturiste Richard Cosway, elle eut l'occasion de réunir une collection d'art, *la collezione Maria e Richard Cosway*, et fonda un collège pour jeunes filles anglaises à Florence, puis à Lodi³². Peintre au style sentimental apprécié du public féminin et s'inspirant des figures de l'Antiquité (Fig. 5), elle contribua à la sociabilité britannique en Italie et au rayonnement des arts.

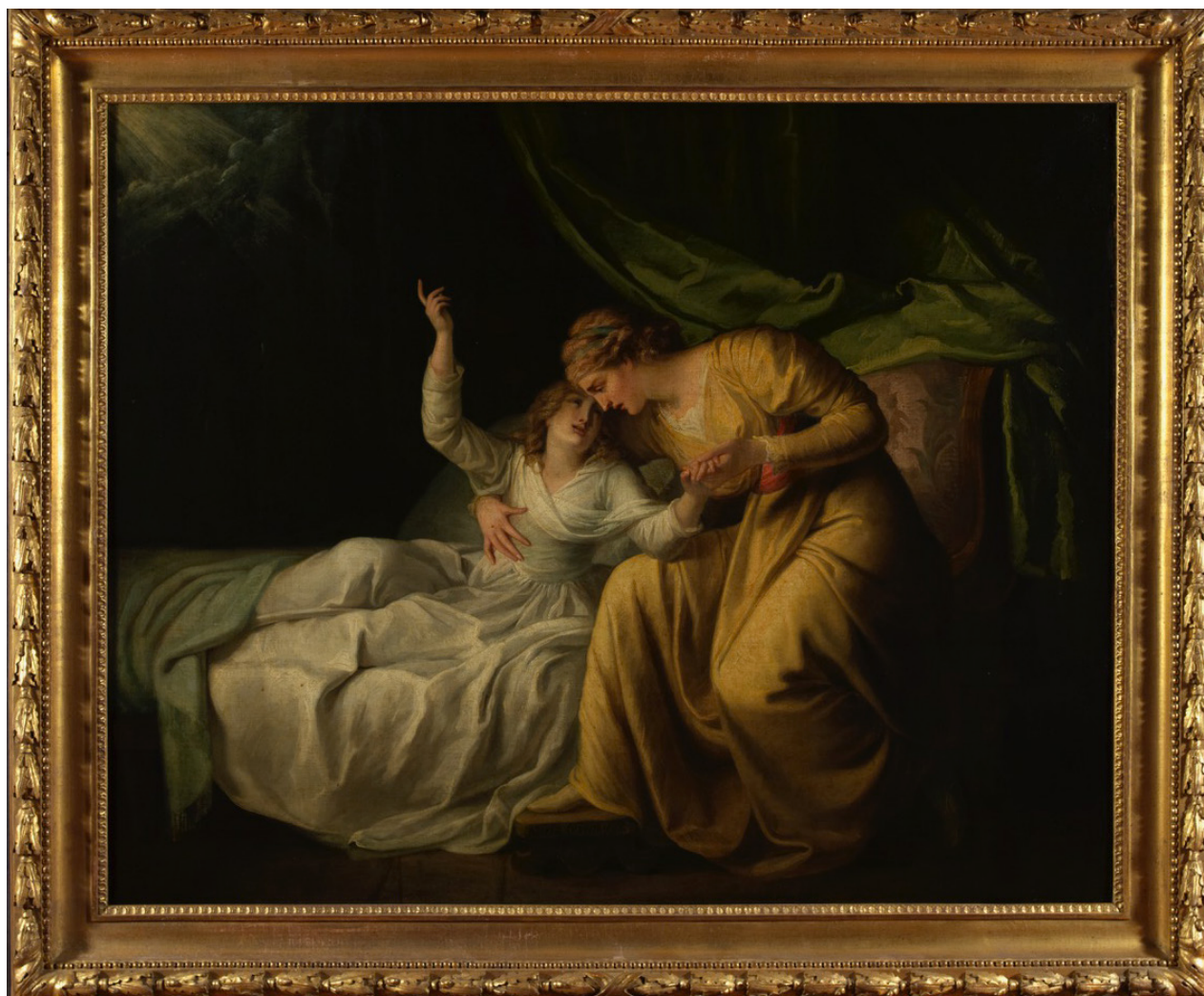


Fig. 5 : Maria Hadfield Cosway, *La Mort de Miss Gardiner* (1789), Vizille, musée de la Révolution française, Inv. MRF 1994-30.

D'autres artistes, comme la sculptrice Anne Seymour Damer (1748-1828), qui avait reçu une formation artistique en suivant des cours de sculpture et d'anatomie, fut au cœur des sociabilités artistiques en Italie comme en Angleterre. Fille de l'homme d'État britannique Henry Seymour Conway, son parrain était le célèbre collectionneur Horace Walpole, fils du Premier ministre britannique, qui l'éleva pendant que son père menait sa carrière politique. Elle hérita de la villa de Strawberry Hill à la mort de Walpole. Fréquentant sir Joshua Reynolds, le philosophe David Hume et l'artiste Angelica Kauffmann, elle voyageait régulièrement et traversa la France en 1790-1791. Élève des sculpteurs John Bacon et Giuseppe Ceracchi, avec lesquels elle voyagea en Italie, elle

32 « Lodi, le 24 mai 1830, Cher Monsieur, J'ai reçu votre lettre de Brighton le 25 avril alors que je passais quelques jours chez mon cousin près du lac de Côme. » Fanny Reboul, « Maria Cosway », dans M. Fend, M. Hyde, A. Lafont, *Plumes et pinceaux*, op. cit., p. 98.

devint rapidement célèbre et fut membre de la Royal Academy en 1784. Ayant publié le roman *Belmour* en 1801, lady Damer échangeait régulièrement avec Madame de Staël ainsi qu'avec son amie l'écrivaine Mary Berry. Lors de ses voyages en Italie en 1778-1779, 1781-1782, puis en 1786, elle prit part aux circuits de formation et de reconnaissance des artistes, qui supposaient de fréquents va-et-vient, car collectionneurs et amateurs cherchaient volontiers à rencontrer les artistes.

Des années 1770 au milieu du XIX^e siècle, le séjour italien des aristocrates et membres de la haute société européens était jalonné de visites d'ateliers, de rencontres avec les marchands d'art et les artistes. Cette curiosité était intrinsèquement liée aux pratiques sociales et la contribution des femmes n'était pas négligeable. On peut donc, à travers l'exemple de trois femmes artistes britanniques, mesurer le rôle qu'elles ont pu jouer durant le Grand Tour, lorsqu'elles séjournaient à Paris, la capitale européenne des arts, mais aussi en Italie, dans les milieux artistiques. Au fil des visites dans les différents musées et dépôts parisiens, ces femmes artistes ainsi que des femmes de lettres comme Anne Plumptre ou Marianne Colston construisirent un véritable discours d'expertise sur les productions artistiques et participèrent directement aux débats artistiques. L'Anglaise Marianne Colston, épouse du marchand et philanthrope Edward Colston, rendit compte de son séjour sur le Continent dans *Journal of a Tour*³³ (1822). Dans ce milieu artistique et intellectuel propre au XVIII^e siècle, de nouveaux espaces culturels faisaient leur apparition, notamment les musées, où se pratiquait une sociabilité cultivée. Ces espaces alternatifs aux galeries et aux demeures privées, où étaient auparavant visibles les collections, amenèrent une nouvelle idée de la rencontre avec les œuvres d'art. Anne Plumptre, traductrice qui fréquentait, en compagnie de son frère James Plumptre, le cercle Enfield, composé de *litterati*, a laissé une littérature de voyage qui témoigne de l'importance de ces nouveaux lieux d'exposition qu'étaient les musées, en particulier après le séjour qu'elle effectua avec des amis en France de 1802 à 1805 (*Relation d'un séjour de trois ans en France*³⁴, 1810). Les descriptions de ses visites au Louvre reflètent son expertise, notamment lorsqu'elle évoque les aménagements et la disposition des collections : « *One impression, which must be deeply felt on visiting this spot, is admiration of the constancy and perseverance shown by Lenoir, the great contriver and executor of the plan of this museum, in rescuing from destruction so many valuable remnants of antiquity*³⁵... »

D'après Fanny Reboul, « son projet le plus ambitieux était d'effectuer la copie et la gravure des œuvres du futur musée du Louvre agencées par Vivant Denon, ce travail mené avec Julius Griffiths s'avéra difficile, mais donna lieu à la publication de planches³⁶ ». Elle rencontra à plusieurs reprises Jacques-Louis David et Élisabeth Vigée-Le Brun ainsi que diverses personnalités artistiques : « Jeudi matin, en compagnie de M. B, nous avons visité la magnifique galerie du Louvre. Avec quelle splendeur l'architecture, la sculpture, la peinture, les marbres et les dorures concourent ici à l'enchantement du spectateur³⁷ ! » Comme en attestent ses écrits, l'intérêt d'Anne Plumptre pour les arts se manifeste dans les commentaires très informés des œuvres qu'elle admira et également dans les nombreux dessins qu'elle exécuta lors de son voyage.

33 Marianne Colston, *Journal of a Tour in France, Switzerland and Italy*, Paris, A. W. Galignani, 1822.

34 Anne Plumptre, *A narrative of a three years' residence in France, principally in the Southern departments, from the year 1802 to 1805*, Londres, R. Taylor, 1810. Disponible sur Gallica. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1022146/f53.item>

35 « En visitant cet endroit, chacun concevra une admiration profonde pour la ténacité et la persévérance dont le grand Lenoir a fait preuve en imaginant, en réalisant le plan du musée et en sauvant ainsi de la destruction tant de précieux vestiges de l'ancien temps. » *Ibid.*, p. 30.

36 F. Reboul, « Maria Cosway », art. cit., p. 95.

37 M. Colston, *Journal d'un voyage en France*, Paris, Galignani, 1822, vol. 1, ch. 1, p. 13-15.

Conclusion

Qu'elles soient artistes, muses comme Emma Hamilton, femmes de lettres, épouses de collectionneurs ou simplement en contact avec des acteurs du monde de l'art et de l'archéologie du XVIII^e siècle, de nombreuses voyageuses britanniques jouèrent un rôle important dans les sphères artistiques et intellectuelles à l'époque du Grand Tour, dans un milieu très masculin et très élitiste. L'ouverture intellectuelle des femmes, au XVII^e siècle, avait été le prélude à ce nouveau rôle, grâce à la part prise par certaines d'entre elles dans la culture de leur temps et à leur conquête d'espaces de liberté. Ces voyageuses britanniques, chroniqueuses du Grand Tour et des réseaux de sociabilité, contribuèrent directement ou indirectement à la production artistique ainsi qu'aux débats artistiques et esthétiques contemporains. Artistes, collectionneuses, salonnières, femmes de lettres, elles ont longtemps été exclues de l'histoire académique de l'art, alors qu'elles jouèrent, lors du Grand Tour, un rôle central dans la formation des cercles cosmopolites. Ces « rendez-vous » de l'élite européenne étaient soutenus par les actions de médiation de ces femmes qui recevaient, échangeaient et entretenaient des correspondances au sein de réseaux de sociabilité élargis. À travers la pratique du voyage au féminin, fondée en grande partie sur des enjeux de distinction intrinsèques au modèle du Grand Tour, la représentation des femmes était encouragée et recherchée. Les voyageuses se conformaient ainsi au rôle qui leur était traditionnellement assigné. Néanmoins, elles nourrissaient des ambitions intellectuelles inspirées par les salonnières françaises ou italiennes ou encore par certaines femmes savantes en Europe. De multiples rencontres et espaces de sociabilité en lien avec les arts et les découvertes archéologiques s'ouvraient ainsi aux voyageuses comme autant d'expériences à mobiliser et de savoirs à saisir. Parallèlement à ces réceptions et à ces rencontres, les voyageuses furent actives dans la diffusion des rencontres avec l'art, notamment dans des récits, souvent présentés comme des journaux, le plus souvent rédigés à partir de lettres privées. Très prisée au XVIII^e siècle, la forme épistolaire fut souvent un choix stratégique, puisqu'elle permettait de mettre en garde le lecteur ou de partager des opinions personnelles. Rédigés par des femmes de lettres qui bénéficiaient d'une véritable notoriété, ces récits témoignent de la mobilité remarquable des femmes britanniques au tournant du XVIII^e siècle.

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, *Elémens 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».

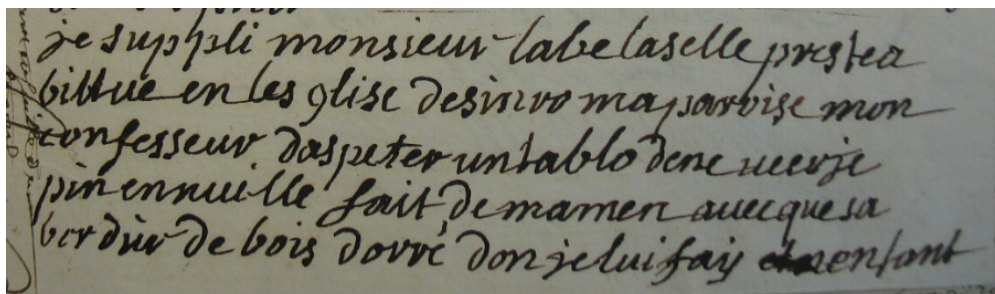


Fig.1 : Testament olographe d'Éléonore Parent, 15 février 1741.

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 recevrait 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 dérogeance avec le milieu social d'origine, voire une rupture de ban : les maîtresses peintresses Soucany de Baricoux et Longien de La Barre.

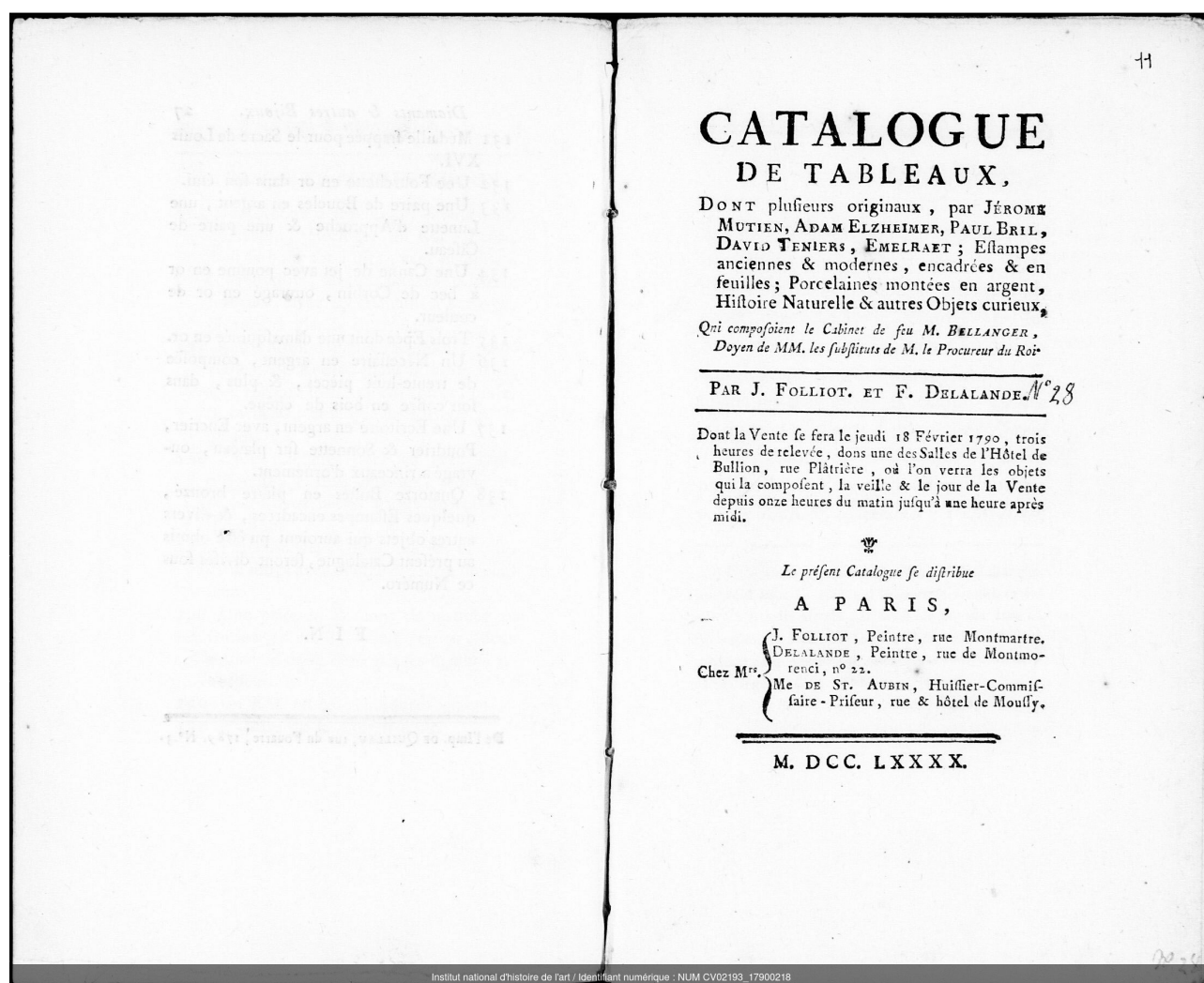


Fig. 3 : *Catalogue de tableaux dont un grand nombre originaux de bons Maîtres des trois écoles*, imprimé en 1789, ayant eu lieu le 21 mars 1791, Paris, bibliothèque de l'INHA.

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.

Reine-Geneviève Joran : fille, épouse et mère d'artistes

Enzo Menuge

En 2005, dans le catalogue de l'exposition *Poussin, Watteau, Chardin, David... Peintures françaises dans les collections allemandes, xvii-xviii^e siècles*, organisée au Grand Palais, Pierre Rosenberg déclarait dans la notice consacrée au peintre d'histoire Pierre-Jacques Cazes (1676-1754) : « [il] est aujourd'hui bien oublié, si ce n'est pour avoir été le maître de Chardin¹. » En effet, Cazes est resté, en dépit d'une carrière prolifique couronnée par un parcours exemplaire au sein de l'Académie, un artiste méconnu, comme nombre de peintres de sa génération nés dans les années 1670 et morts au milieu du xviii^e siècle. Son nom familier des spécialistes de la peinture française du Siècle des Lumières est resté associé tout au long du xix^e et du xx^e siècles à celui de Jean-Siméon Chardin (1699-1779), formé dans son atelier avant 1720, sans faire l'objet d'une véritable étude. Ce n'est qu'en 1974 qu'Isabelle Julia consacra son mémoire de maîtrise dirigé par Jacques Thuillier à l'artiste. Cette entreprise demeurée inédite a permis de faire progresser les connaissances sur la vie privée de Cazes et de faire apparaître un nom jusqu'alors inconnu, celui de son épouse : Reine-Geneviève Joran.

Dans l'historiographie, les épouses d'artistes ont longtemps eu un statut ingrat, les historiens se contentant souvent de citer leur nom, sans étudier leur vie ou leur parcours. Cette lacune historiographique s'explique souvent par le manque de sources. Les vies d'épouses d'artistes se devinent, se déduisent et se décèlent à travers les sources primaires et secondaires. De Reine-Geneviève Joran, on ne connaît ni la date de naissance, ni les traits... Seules quelques dates clés sont connues : celle de son mariage et celle de sa mort. Retracer sa vie et son parcours, en raison même de son statut, n'a pu se faire qu'à travers les documents et les artefacts signés par les hommes de son entourage, son père et son mari. En se basant sur des documents d'archives inédits, cet article se propose, dans une approche marquée par l'histoire sociale, l'histoire socio-économique et les études de genre, de broser le portrait de Reine-Geneviève Joran. Dans une démarche comparative, il s'attache à définir son rôle au sein de la sphère familiale et à dessiner son réseau social, mais également à saisir sa personnalité.

Les origines de Reine-Geneviève Joran

Si le nom de Pierre-Jacques Cazes n'est jamais entièrement tombé dans l'oubli, sa fortune critique reste assez modeste. De son vivant, peu d'écrits ont été publiés sur son œuvre et aucun sur sa vie. Ce n'est qu'après sa mort, le 25 juin 1754, qu'il bénéficia de biographies imprimées qui ont fait perdurer son souvenir. La deuxième biographie à être publiée sur Cazes fut celle de son

1 Pierre Rosenberg, dans *Id.* et David Mandrella (dir.), *Poussin, Watteau, Chardin, David... Peintures françaises dans les collections allemandes, xvii-xviii^e siècles*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 18 avril – 31 juillet 2005, Munich, Haus der Kunst, 5 octobre 2005 – 8 janvier 2006 ; Bonn, Kunst-und Ausstellungshalle der Bundesrepublik Deutschland, 3 février – 30 avril 2006, Paris/Munich, Réunion des musées nationaux/Bayerische Staatsgemäldesammlungen, 2005, p. 321.

ami Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville en 1762 dans l'*Abrégé de la vie des plus fameux peintres*. L'auteur y retrace avec minutie sa carrière, en y ajoutant quelques souvenirs. Il mentionne ainsi son mariage : « Un établissement avantageux l'engagea, en 1704, à se mettre en son particulier² », et la mort de son épouse, en 1739, sans donner son nom³. Ce n'est qu'en 1974 qu'Isabelle Julia découvrit dans le fichier Laborde le nom de Reine-Geneviève Joran⁴. Elle apparaît le 14 février 1713, en tant que marraine de Nicolas Simon Cazes, fils de Nicolas Cazes, marchand tailleur d'habits, frère cadet de l'artiste⁵.

À la suite de Dézallier d'Argenville, les biographes de Pierre-Jacques Cazes ont situé son mariage en 1704⁶. Néanmoins, son contrat n'était pas connu jusqu'en 2013, date à laquelle Frédérique Lanoë a retrouvé sa mention dans le répertoire du notaire parisien Jean Pellerin⁷ et l'a publié dans une note de bas de page du catalogue d'exposition sur le Salon de 1704⁸. En partant du patronyme de Reine-Geneviève, Frédérique Lanoë a émis l'hypothèse qu'il s'agissait peut-être de la fille du graveur actif à la fin du XVII^e siècle Michel Joran. Ce qui a pu être confirmé par la découverte de l'inventaire après décès de Reine-Geneviève Joran⁹ (Fig. 1) qui mentionne dans le répertoire des papiers une constitution passée devant ledit maître Lecourt et son confrère notaire à Paris, le 10 avril 1724, par les commissaires du conseil au profit de Michel Joran et sur l'avis de Reine-Geneviève Joran, sa fille, de cinquante-six livres de rente viagère.

Depuis les recherches de Roger-Armand Weigert (1907-1986) en 1939 pour son cinquième volume de *l'Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*¹⁰ aucun nouvel élément sur la vie de Michel Joran n'est réapparu. L'auteur le décrit comme un graveur en taille-douce, établi à l'enseigne de l'Écu d'argent, rue Saint-Jacques. Il mentionne seulement quatre estampes réalisées de sa main. Il rappelle également, dans sa courte notice biographique, la mort d'un de ses fils prénommé Michel, le 22 juillet 1685, rue Saint-Jacques, et enterré le jour suivant à l'église Saint-Séverin¹¹.

La découverte d'actes notariés aux Archives nationales ainsi que la consultation des fichiers Laborde a permis d'en apprendre davantage sur les cercles fréquentés par Michel Joran. Le graveur apparaît d'abord dans le contrat de mariage de Nicolas Sanglier, maître chapelier à Paris avec

2 Antoine-Joseph Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des fameux peintres : avec leurs portraits gravés en taille-douce, les indications de leurs principaux ouvrages, quelques réflexions sur leurs caractères, et la manière de connoître les desseins des grands maîtres*, Paris, De Bure, 1762, t. IV, p. 398.

3 *Ibid.*, p. 398.

4 Isabelle Julia découvrit également une lettre datée du 20 octobre 1721, signée Cazes, adressée à Gaspard de Gueidan (1688-1767), avocat général au parlement de Provence, dans le fonds Doucet (archives, manuscrits et photographies, autographes 060, 06). Ce document évoque la mort de Reine-Geneviève Joran, à l'âge de 33 ans. Cette lettre, probablement achetée par l'un des bibliothécaires de Jacques Doucet, fut alors comprise comme autographe, en dépit de la biographie de Cazes par Dézallier d'Argenville. À l'incohérence de la date s'ajoute une graphie différente de celle que l'on peut observer sur les rares documents signés par l'artiste. Ce n'est que grâce à la découverte de l'inventaire après décès de Reine-Geneviève Joran daté du 12 août 1739 que cette lettre put être comprise comme non autographe. De fait, cette lettre contribua à invisibiliser Reine-Geneviève Joran, en lui prêtant de fausses dates d'existence.

5 Baptême à la paroisse Saint-André-des-Arts de Nicolas Simon Cazes, fils de Nicolas Cazes, marchand tailleur d'habits, frère de l'artiste ; Reine-Geneviève Joran, femme de Pierre-Jacques Cazes, est la marraine, et le parrain, Simon Jouy, prêtre chapelain de Saint-Germain-l'Auxerrois (BnF, Fichier Laborde, f. 10154).

6 A.-J. Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des fameux peintres*, *op. cit.*

7 AN, MC/RE/LVI, 3.

8 Frédérique Lanoë, « Pierre-Jacques Cazes, *Sainte Cécile* » dans Dominique Brême et F. Lanoë (dir.), *1704, le Salon, les arts et le roi*, cat. exp., Sceaux, musée de l'Île-de-France, 22 mars – 30 juin 2013, Milan, Silvana, 2013.

9 AN, MC/ET/CI, 337.

10 Roger-Armand Weigert, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, Paris, Bibliothèque nationale, 1939, t. V, p. 613.

11 Henri Herluison, *Actes d'état-civil d'artistes français : peintres, graveurs, architectes, etc, extraits des registres de l'Hôtel-de-Ville de Paris détruits dans l'incendie du 24 mai 1871* [1873], Genève, Slatkine reprints, 1972, p. 195.

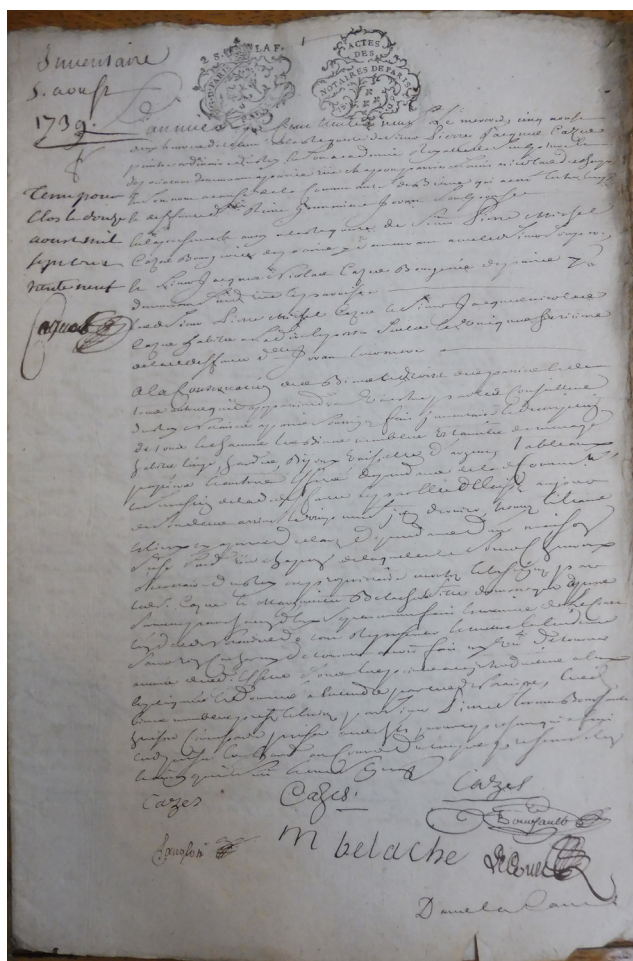


Fig. 1. Inventaire après décès de Reine Geneviève Joran, 12 août 1739, Paris, Archives nationales, MC/ET/CI/337, © Enzo Menuge.

Catherine Vidy, le 8 octobre 1678, en qualité de cousin de la future¹². Il est également témoin au contrat de mariage de Pierre Molin, écuyer et secrétaire du roi en son Grand Conseil et de Marie Charpentier, passé le 11 mai 1686 devant le notaire Nicolas III Le Boucher¹³. Il y est qualifié de « maître graveur en taille-douce ». Dans le fichier Laborde, il est mentionné le 1^{er} mai 1689 comme parrain de Michel Drouart, fils de Michel Drouart, savetier, et de Marguerite Coulombel¹⁴. Enfin, il est témoin au mariage de Pierre Villeres, valet de chambre, avec Anne Bodon, fille de Bertrand Bodon, bourgeois de Moulainville, le 21 janvier 1693¹⁵ au côté du maître peintre Jean-François Petit. Il est cette fois qualifié de dessinateur et est domicilié rue Saint-Dominique.

Ainsi, Reine-Geneviève Joran était fille d'un graveur en taille-douce domicilié sa vie durant rive gauche, qui travailla pour plusieurs éditeurs et noua des liens avec le monde parlementaire.

La vie matérielle de Reine-Geneviève Joran

Si l'acte de mariage a disparu en 1871, comme la quasi-totalité des minutes de ce notaire, le répertoire indique tout de même la date de son mariage, le 16 juillet 1704¹⁶. Ainsi, ils se marièrent après la réception de Cazes à l'Académie, le 28 juillet 1703, une date qui marqua un changement de

¹² AN, MC/ET/XXIII, 341.

¹³ AN, MC/ET/XXIII, 356.

¹⁴ BnF, Fichier Laborde, f. 36273.

¹⁵ BnF, Fichier Laborde, f. 3482.

¹⁶ F. Lanoë, 1704, *le Salon, les arts et le roi*, op. cit.

statut dans l'exercice de son métier de peintre. Le contrat de mariage entre Pierre-Jacques Cazes et Reine-Geneviève Joran est passé devant le notaire Jean Pellerin, demeurant rue de l'Arbre-sec. Une partie du contrat peut être déduite grâce à l'inventaire après décès de Reine-Geneviève.

Selon l'étude statistique menée par Adeline Daumard et François Furet sur un échantillon de 2 597 contrats de mariage, 60,9 % des maîtres et marchands épousent des filles ou des veuves de maîtres, dont le tiers, soit 20,2 % du total, dans le même corps de métier¹⁷. C'est d'ailleurs le groupe social qui paraît le plus homogène. Cazes, récemment adoubé comme peintre par l'Académie, a ainsi choisi une épouse issue de son nouveau milieu social. Il faut rappeler qu'il était issu d'une famille de tailleurs d'habits dont le père, Pierre Cazes, était originaire du « bourg de Marambat », situé entre Auch et Condom. Sous l'Ancien Régime, la transmission du métier du père au fils était généralement la norme dans le milieu de l'artisanat parisien. Comme l'a démontré François-Joseph Ruggiu, elle concernait, dans les années 1660, 50,7 % des marchands et 43 % des maîtres de métiers ou artisans parisiens, et les changements de branche au sein de la marchandise ou de l'artisanat étaient particulièrement faibles puisqu'ils ne concernaient que 17,7 % des marchands et 17 % des maîtres de métiers et artisans¹⁸. Épouser Reine-Geneviève signifiait intégrer pleinement le milieu professionnel qu'il avait choisi.

Ce mariage va également lui apporter la stabilité financière nécessaire à son installation en tant que peintre d'histoire. Dans sa courte notice biographique, Weigert avait émis l'hypothèse que Michel Joran ne fut guère prospère, puisqu'il se contenta de graver pour d'autres éditeurs¹⁹. Toutefois, cette affirmation est contredite par les propos de Dézallier d'Argenville qui décrit le mariage comme « avantageux²⁰ » mais également par ce que l'on peut déduire du contrat de mariage à travers l'inventaire de Reine-Geneviève dressé le 5 août 1739, un mois après son décès, le 29 juin 1739. D'après l'inventaire des papiers, la future épouse apportait la somme la plus conséquente, puisque sa dot s'élevait à 3 000 livres.

Il est possible d'effectuer des comparaisons avec les contrats de mariage analysés par Mireille Rambaud en 1971 dans son ouvrage sur les *Documents du Minutier central*²¹. Sur l'ensemble des mariages d'artistes conclus entre 1700 et 1750, le montant de la dot reste inférieur à 5 000 livres dans 81 % des cas²². Les dots dont le montant est compris entre 2 000 et 3 000 livres représentent 29 % de l'échantillon. La majorité des dots sont comprises entre 1 000 et 2 000 livres, ce qui représente 34 % des contrats. Ainsi, la dot de Reine-Geneviève Joran est dans la moyenne haute. Elle est quasiment équivalente à celle de Marie Le Bé, épouse du maître de Cazes, René-Antoine Houasse, dont le montant s'élevait à 2 500 livres²³. La somme apportée par Reine-Geneviève est également assez proche de celle de Marie-Françoise Gendre, épouse du peintre Noël-Nicolas Coypel, qui s'élevait à 4 300 livres²⁴. Elle est quatre fois plus importante que celle de Marguerite Quillier, épouse

17 Adeline Daumard et François Furet, *Structures et relations sociales à Paris au milieu du XVIII^e siècle*, Paris, Librairie Armand Colin, « Cahiers des Annales », 1961, p. 78-79.

18 François-Joseph Ruggiu, « Tel père, quel fils ? La reproduction professionnelle dans la marchandise et l'artisanat parisiens au cours des années 1650 et 1660 », *Histoire, économie et société*, 1998, 17^e année, n°4, Scarlett Beauvalet (dir.), p. 561-582. https://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_1998_num_17_4_2002

19 R. A. Weigert, *Inventaire du fonds français, graveurs du XVII^e siècle*, op. cit., p. 613.

20 A.-J. Dézallier d'Argenville, *Abrégé de la vie des fameux peintres*, op. cit.

21 Mireille Rambaud, *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art (1700-1750)*, Paris, SEVPEN, 1971, t. II.

22 L'échantillon analysé est toutefois assez restreint puisqu'il ne présente que 38 contrats de mariage.

23 Matthieu Lett, *René-Antoine Houasse (vers 1645-1710). Peindre pour Louis XIV*, Paris, Arthena, 2020, p. 2931.

24 Jérôme Delaplanche, *Noël-Nicolas Coypel, 1690-1734*, Paris, Arthena, 2004, p. 24.

d'Antoine Coysevox²⁵. Elle est en revanche assez faible comparée à la somme colossale de la dot de Marie Boutet, épouse de Claude-Guy Hallé, d'un montant de 10 000 livres²⁶, ou à celle de Marie-Anne Hallé, femme de Jean Restout, 8 500 livres²⁷.

La dot de Reine-Geneviève Joran était composée d'un « bien de la somme de deux-mille-cent-soixante livres payable au porteur sur la caisse des emprunts » et de 1 000 livres données par Françoise Talon, veuve de son parrain, Thierry Bignon (1632-1697). Ce dernier était avocat général au Parlement de Paris, premier président du Grand Conseil et conseiller du roi²⁸ et issu d'une famille composée de magistrats, de bibliothécaires et d'érudits.

Sous l'Ancien Régime, le parrainage était envisagé comme un rapport d'honneur et d'amitié. Il était assez courant qu'un membre de l'aristocratie accepte de parrainer un enfant d'une famille d'artisans ou d'artistes. Ce parrainage prestigieux, en plus de la nouvelle relation de parenté spirituelle qu'il établissait, dut permettre à Michel Joran de bénéficier d'une forme de protection de la part de Thierry Bignon. Il est assuré que Reine-Geneviève Joran continua à entretenir des liens avec la famille Bignon jusqu'à son mariage, puisqu'en 1704, c'est François-Michel de Verthamon, marquis de Bréau, gendre de Thierry Bignon, qui remit le billet permettant de recevoir les 2 000 livres.

Si les informations de l'inventaire après décès sont parcellaires, elles laissent toutefois penser que l'union était au bénéfice de Pierre-Jacques Cazes d'un point de vue matériel, mais également social, le parrainage de Reine-Geneviève témoignant de la condition de sa belle-famille. Cette union avantageuse ouvrit à l'artiste de nouvelles perspectives socioprofessionnelles à Paris et lui permit de lancer sa carrière de peintre d'histoire en établissant dès 1705 son atelier.

On sait grâce au manuscrit 21 conservé à l'École nationale des beaux-arts que le couple s'installe en 1705, et jusqu'à 1707, rue Neuve Saint-Eustache²⁹. De 1708 à 1730, ils habitent au 21 rue Françoise³⁰ (Fig. 2), jusqu'à leur emménagement rue des Deux-Portes-Saint-Sauveur³¹ chez l'abbé de Bragelongne³² (Fig. 3). Cinq ans plus tard, ils déménagent rue Chapon, près des Carmélites³³ (Fig. 4). De toutes ces habitations, seule l'avant-dernière, rue Chapon, est bien connue grâce à l'inventaire après décès de Reine-Geneviève Joran (Fig. 5). Ce document apporte des informations concrètes sur le lieu d'habitation du couple, sur le confort dont il pouvait disposer et sur la valeur des biens qui les entouraient³⁴.

25 Alexandre Maral et Valérie Carpentier-Vanhaverbeke, *Antoine Coysevox (1640-1720), Le sculpteur du Grand Siècle*, Paris, Arthéna, 2020, p. 19.

26 Nicole Willk-Brocard, *Une dynastie, les Hallé*, Paris, Arthéna, 1995, p. 636.

27 Christine Gouzi, *Jean Restout, 1692-1768, peintre d'histoire à Paris*, Paris, Arthéna, 2000, p. 440.

28 Louis Desgraves, « Bignon », dans François Bluche (dir.), *Dictionnaire du Grand Siècle*, Paris, Fayard, 1990, p. 200 ; René Kerviler, « Les Bignons (sic), grands maîtres de la Bibliothèque du Roi. Jérôme I et Jérôme II (1589-1697) », *Le Bibliophile français*, 6-9, 1872, p. 275-283, 300-302.

29 ENSBA, Ms. 21.

30 BnF, Fichier Laborde, f. 10154.

31 *Almanach royal, pour l'année MDCCXXX calculé au méridien de Paris*, Paris, imprimerie de la veuve d'Houry, au Saint-Esprit, 1730, p. 293.

32 Lors de ce nouveau déménagement, Cazes se déplace assez peu géographiquement puisque la rue des Deux-Portes-Saint-Sauveur se situe quasiment dans le prolongement de la rue Françoise.

33 *Almanach royal, pour l'année bissextile MDCCXXXVI calculé au méridien de Paris*, Paris, imprimerie de la veuve d'Houry, au Saint-Esprit, 1736, p. 314.

34 En s'appuyant sur l'ouvrage d'Adeline Daumard et François Furet, *Structures et relations sociales à Paris au milieu du XVIII^e siècle*, op. cit., portant sur 2 597 contrats de mariage passés devant les notaires parisiens en 1749, ainsi que sur *La Naissance de l'intime. 3 000 foyers parisiens, XVII^e - XVIII^e siècles* d'Annik Pardailhé-Galabrun (Paris, PUF, 1988), analysant près de 2 783 inventaires après décès, il est possible de déterminer le niveau de vie de la famille Cazes, tout en la replaçant dans une strate sociale.

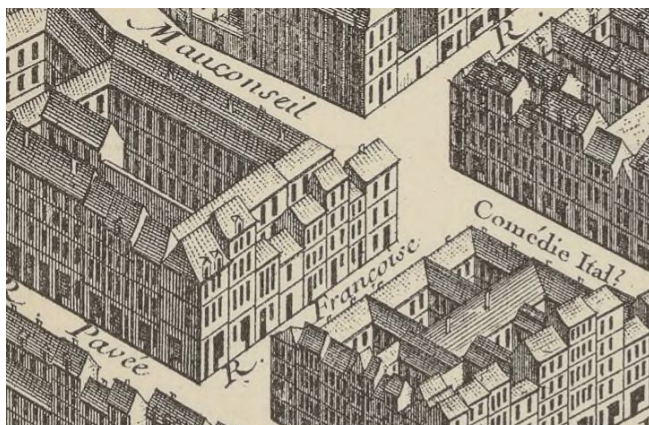


Fig. 2. Claude Lucas, d'après Louis Bretez, *Plan de Paris dit «Turgot»*, 1739, pl. 14, 63 x 90 cm (détail), Boston, Boston Public Library, Norman B. Leventhal Map Center. Domaine public (via Wikimedia Commons).

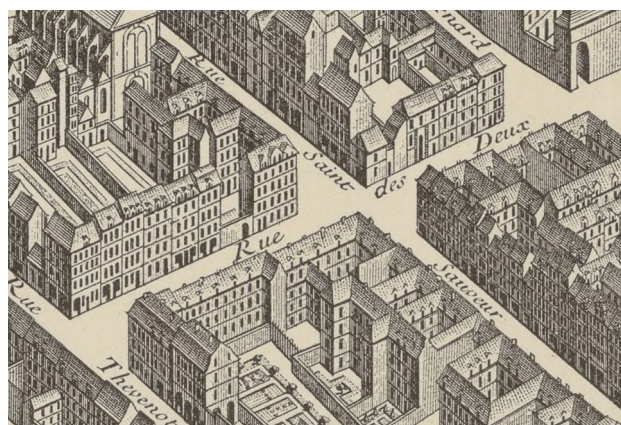


Fig. 3. Claude Lucas, d'après Louis Bretez, *Plan de Paris dit «Turgot»*, 1739, pl. 14, 63 x 90 cm (détail), Boston, Boston Public Library, Norman B. Leventhal Map Center. Domaine public (via Wikimedia Commons).

Le préambule de l'inventaire permet de se faire une idée du logement occupé par Reine-Geneviève Joran et Pierre-Jacques Cazes. Il s'agit d'un appartement « dépendance d'une maison » appartenant à Charles Chuppin de Cherey (1684- ?), conseiller secrétaire du roi, garde des rôles des offices de France³⁵. La location est le mode d'habitation majoritaire au XVIII^e siècle ; dans l'étude menée par Annik Pardailhé, près de 77 % des Parisiens étaient locataires³⁶. Les Cazes disposent d'un logement de quatre pièces, suivant la classification établie par Annik Pardailhé, à savoir : une « cuisine au troisième étage ayant vue sur la rue » ; « une chambre au deuxième étage » ; « une antichambre » ; « un cabinet à costé ayant vue sur la rue » ; une « chambre à costé ayant même vue ». Ce type de logement de quatre pièces est assez minoritaire durant cette période ; les logements les plus communs ne comportant que deux ou trois pièces. Il ne représente que 20 % des habitations étudiées par Annik Pardailhé³⁷. Le loyer est clairement indiqué dans les dettes passives : le couple s'acquittait de 144 livres 8 sols. Annik Pardailhé indique que c'est au cours des années 1727 à 1790 que la hausse des loyers parisiens est particulièrement sensible³⁸, comme l'ont souligné les travaux respectifs de Pierre Couperie et Emmanuel Le Roy Ladurie³⁹. Des logements de quatre pièces se louent en moyenne de 300 à 500 livres par an. Le loyer des Cazes, pour les années concernées, entre dans la tranche des loyers compris entre 100 et 499 livres qui représentent 47 % des loyers répertoriés par Annik Pardailhé⁴⁰. Ainsi, le loyer payé par le couple Cazes se situe dans la moyenne des loyers parisiens pour un logement aux caractéristiques plus spacieuses. Ce loyer semble donc inférieur au prix relevé pour le type de logement qu'ils occupent.

On peut noter dans l'appartement la présence d'une domestique, « Marguerite Bélache », citée dans le préambule. L'entretien d'une domestique au XVIII^e siècle est une pratique courante qui ne peut être considérée comme un signe de luxe ou de richesse. Toutefois, d'après Mireille Rambaud, peu d'artistes en disposaient ; si l'on en juge par les données des inventaires après décès, seuls

³⁵ Maison bâtie sur la parcelle que les religieuses carmélites voisines avaient vendue en 1690 à André-Thomas Descaris, acquise par Charles Chuppin en 1719 qui la fait rebâtir peu après ; voir Alexandre Gady, *Le Marais, guide historique et architectural*, Paris, Le Passage, 2004, p. 349.

³⁶ A. Pardailhé-Galabrun, *La Naissance de l'intime*, op. cit., p. 465.

³⁷ *Ibid.*

³⁸ *Ibid.*

³⁹ Pierre Couperie, Emmanuel Le Roy Ladurie, « Le mouvement des loyers parisiens de la fin du Moyen Âge au XVIII^e siècle », *Annales*, 1970, p. 1002.

⁴⁰ A. Pardailhé-Galabrun, *La Naissance de l'intime*, op. cit., p. 465.

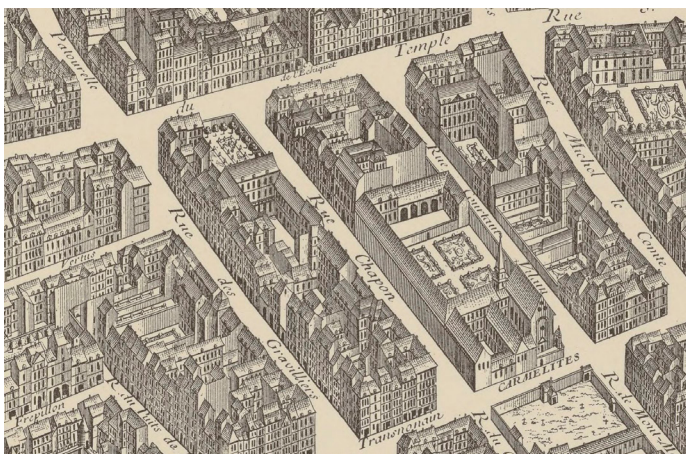


Fig. 4. Claude Lucas, d'après Louis Bretez, *Plan de Paris dit « Turgot »*, 1739, pl. 10, 63 x 90 cm (détail). , Boston, Boston Public Library, Norman B. Leventhal Map Center. Domaine public (via Wikimedia Commons).



Fig. 5. Maison Chuppin, appartement de Reine Geneviève et Pierre Jacques Cazes, 13 rue Chapon, Paris. © Enzo Ménuge.

34 % des artistes avaient une servante. On peut citer par exemple le portraitiste Alexis Simon Belle (1674-1734), le graveur Nicolas-Henri Tardieu (1674-1749), le portraitiste Hyacinthe Rigaud (1659-1743) qui en avait deux⁴¹ ou encore le sculpteur René Frémin (1672-1744), quatre⁴².

Dans l'appartement de Reine-Geneviève, le mobilier est abondant, mais peu luxueux. L'inventaire reflète le mode de vie plutôt confortable du couple, à une période où Cazes est au sommet de sa carrière. La valeur de l'ensemble des biens inventoriés s'élève à 4 347 livres et 20 sols, une somme qui est légèrement au-dessus de la moyenne (4 100 livres) pour cette catégorie sociale⁴³. Quelques éléments permettent d'apprécier la relative aisance matérielle du couple : l'argenterie et la garde-robe.

L'argenterie est estimée à 1230 livres 15 sols. Ce montant n'est pas négligeable, puisque seuls 13 % des inventaires d'artistes étudiés atteignent une telle estimation⁴⁴. En grande majorité, la valeur de l'argenterie, chez les artistes, ne dépasse pas 500 livres⁴⁵. Si elle figure dans un grand nombre de foyers de toutes catégories sociales, posséder un service complet en argent est un luxe à la portée de seuls quelques privilégiés. Dans les familles de la bourgeoisie et du commerce, l'argenterie ne comprend que des couverts et des gobelets. Les Cazes disposent, quant à eux, à la fois d'un service, mais aussi d'une aiguière, d'une paire de flambeaux, d'une cafetière, d'un sucrier, etc.

Autre indicateur du train de vie des Cazes : leur garde-robe. L'estimation de cette dernière s'élève à 345 livres, elle correspond à la valeur moyenne des garde-robes et linges de l'artisanat au début du XVIII^e siècle,

41 Ariane James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud, 1659-1743*, Dijon, Fatou, 2016, t. I, p. 270.

42 M. Rambaud, *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art (1700-1750)*, op. cit., p. LXXXIX.

43 A. Pardailhé-Galabrun, *La Naissance de l'intime*, op. cit., p. 465.

44 M. Rambaud, *Documents du Minutier central concernant l'histoire de l'art (1700-1750)*, op. cit., p. xc.

45 Seuls 35 % de l'échantillon possèdent de l'argenterie, estimée entre 200 et 500 livres.

selon l'étude menée par Daniel Roche en 1987⁴⁶. Si l'on distingue la garde-robe assez modeste de Pierre-Jacques Cazes, dont l'estimation ne dépasse pas les 51 livres⁴⁷, et celle de Reine-Geneviève Joran qui s'élève à 294 livres, on observe que la valeur de cette dernière dépasse la moyenne des garde-robes féminines de l'artisanat. Reine-Geneviève possédait également quelques bijoux, dont des boucles d'oreilles garnies de diamants et une bague montée avec des petits diamants roses, le tout prisé 130 livres. Ce type d'objet est assez rare chez les artistes du début du XVIII^e siècle puisque seuls 21 % des inventaires étudiés par Mireille Rambaud en mentionnent.

Pour ce qui concerne la décoration intérieure, seuls trois tableaux sont cités, dont deux peuvent être attribués au peintre. Aucun matériel de peinture n'est décrit dans l'inventaire après décès, on peut donc supposer que l'atelier du peintre était à cette période dissocié de son domicile, la maisonnée étant ainsi davantage investie par Reine-Geneviève. Dans l'antichambre, est prise avec le mobilier une «épinette sur ses pieds de bois tourné». Annik Pardailhé souligne qu'en dehors des milieux professionnels, la pratique d'un instrument de musique est très peu répandue dans la société parisienne des XVII^e et XVIII^e siècles. 4,5 % des défunts répertoriés, à l'exclusion des musiciens et des luthiers, laissent à leur décès un instrument de musique. 24,5 % des instruments relevés sont des instruments à clavier et seulement 9 % des épinettes, les instruments à cordes étant un peu plus courants⁴⁸. Les instruments à clavier, plus encombrants et onéreux, demeurent l'apanage d'un petit nombre d'amateurs privilégiés. Quant à la répartition de ces instruments dans les différentes catégories sociales, Annik Pardailhé constate que les marchands, bourgeois de Paris, arrivent en tête de leurs détenteurs avec 24 %, dépassant d'un point les nobles, magistrats, conseillers du roi qui occupent la seconde place. Suivent les maîtres de métiers avec 16 %. Elle ajoute que si les amateurs de musique se recrutent dans presque toutes les catégories sociales, il s'agit toujours, quel que soit leur milieu, de gens à la fois relativement aisés pour pouvoir accéder à ce superflu, et privilégiés sur le plan culturel. La pratique d'un instrument de musique ne suppose en effet pas seulement des loisirs, mais un certain niveau d'instruction pour être en mesure de déchiffrer une partition. Les principales utilisatrices de ces instruments semblent être l'épouse ou les filles du maître de maison, qui disposent souvent de plus de temps que les hommes⁴⁹. On peut donc supposer que l'épinette inventoriée était réservée à l'usage de Reine-Geneviève, qui apparaît ainsi comme une femme instruite et cultivée.

La personnalité d'une intermédiaire et d'une mère d'artistes

On peut noter qu'aucune image de dévotion et aucun objet de piété ne sont mentionnés dans l'appartement des Cazes. Il ne semble pas non plus qu'un espace de dévotion ait été aménagé dans leur chambre, contrairement à Hyacinthe Rigaud⁵⁰. Seule l'analyse de la bibliothèque du couple permet d'esquisser le portrait sensible, voire spirituel, de Reine-Geneviève Joran. La littérature religieuse représente la totalité des ouvrages recensés lors de son inventaire après décès, soit trente-cinq volumes. Il est à noter que, pour un peintre d'histoire ayant participé à l'illustration d'une dizaine d'ouvrages, la bibliothèque est assez réduite. Les Cazes font partie de ces trois Parisiens sur quatre qui détiennent moins de 100 volumes et des 42 % de foyers répertoriés par Annik Pardailhé, aussi

⁴⁶ Daniel Roche, « L'économie des garde-robes à Paris, de Louis XIV à Louis XVI », *Communications*, année 1987, vol. 46, n° 1, p. 93-117.

⁴⁷ La valeur de la garde-robe masculine reste généralement inférieure à 100 livres.

⁴⁸ Les instruments à cordes représentent 58,5 % des instruments relevés ; voir A. Pardailhé-Galabrun, *La naissance de l'intime, op. cit.*, p. 423-426.

⁴⁹ Selon Annik Pardailhé, sans devenir populaire pour autant, la pratique de la musique s'élargit au XVIII^e siècle à des strates sociales plus diversifiées. Trouver un instrument de musique dans le foyer d'un artiste est moins rare à cette époque qu'au siècle précédent.

⁵⁰ A. James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud, 1659-1743, op. cit.*, p. 242-250.

bien possesseurs de livres isolés que de bibliothèques⁵¹. Les maîtres et gens de métier, ainsi que les domestiques, sont en nombre restreint parmi les possesseurs de bibliothèques, ils constituent 4 % de l'échantillon⁵². La bibliothèque des Cazes est décrite sommairement dans une note marginale de l'inventaire de Reine-Geneviève Joran : « Item, trente-cinq volumes de livres, dont dix-sept de Nicole et le surplus de pareil tous reliés en veau prisés vingt livres ». Pierre Nicole (1625-1695) était l'un des principaux écrivains de Port-Royal au xvii^e siècle, qui s'engagea au côté d'Antoine Arnauld pour la défense de Jansénius et de saint Augustin. La formule particulièrement laconique qui suit semble indiquer que le reste des ouvrages est de même teneur.

Ainsi, on peut se demander si Reine-Geneviève eut une sensibilité janséniste, et si celle-ci était liée à ses cercles de sociabilité. Les biographes de Cazes, son ami Dézallier d'Argenville, Boyer d'Argens et même l'abbé de Fontenai, n'apportent aucune précision sur sa sensibilité ou son engagement religieux. Ce n'est que très récemment que Christine Gouzi a émis l'hypothèse d'un éventuel lien de l'artiste avec le milieu janséniste⁵³. Sans pouvoir apporter de réponse définitive à ces interrogations, il est cependant permis de présenter un faisceau d'indices révélateurs. Cazes a entretenu des liens privilégiés avec les membres les plus éminents de la congrégation de Saint-Maur, il est d'ailleurs fort probable que la confiance que les abbés de Saint-Germain ont placée dans l'artiste ne reposait pas seulement sur ses qualités artistiques. L'abbaye était connue pour être favorable au courant janséniste. L'ordre fut l'un des premiers à rejeter la bulle *Unigenitus*; nombre de ses dirigeants étaient des activistes et des « appelants⁵⁴ » emprisonnés et exilés pour leur engagement religieux. Pour les bâtiments monastiques de l'abbaye, le peintre réalisa quatorze tableaux; il participa également à l'illustration de *l'Histoire générale de Languedoc* de Dom Vic et Dom Vaissète (1730) ainsi qu'à *l'Histoire de l'abbaye royale de Saint-Germain-des-Prés* de Dom Bouillard (1722).

Enfin, hormis les Bénédictins, Cazes tissa des liens étroits avec de nombreux artistes dont les sympathies jansénistes ont été mises en évidence, que ce soient les Boullogne, Tardieu, Cochin, Restout ou Rigaud. En outre, la famille Cazes habita entre 1730 et 1734 rue des Deux-Portes-Saint-Sauveur, chez l'abbé de Bragelongne (1688-1744), dont l'artiste fit le portrait⁵⁵ (Fig. 6). Cet abbé fit une partie de ses études au collège des jésuites de Paris, où il se lia d'amitié avec Nicolas Malebranche (1638-1715), auteur d'abord proche du théologien janséniste Antoine Arnauld avant qu'il ne se querelle avec ce dernier sur la question de la connaissance rationnelle et naturelle. Cet auteur était également un ami de Pierre Nicolas Desmolets (1678-1760), oratorien janséniste dont le nom apparaît dans l'inventaire après décès de Reine-Geneviève.

Toutefois, déduire de la présence de certains ouvrages ainsi que de certaines fréquentations l'adhésion des époux Cazes à une forme de spiritualité particulière serait un exercice hasardeux, car posséder un livre ne veut pas forcément dire l'avoir lu ou adhérer à ses idées. En cette première moitié du xviii^e siècle, le succès du courant janséniste était tel qu'il innervait toute la société parisienne; en se diffusant, il perdit de sa virulence. Aussi était-il assez banal de trouver des ouvrages de Nicole dans les bibliothèques des contemporains⁵⁶. Emmanuel Coquery a relevé pareil poids de la littérature augustinienne et janséniste dans les bibliothèques des artistes de l'Académie,

51 A. Pardailhé-Galabrun, *La Naissance de l'intime*, op. cit., p. 403.

52 *Ibid.*, p. 405.

53 Christine Gouzi, *L'Art et le jansénisme au xviii^e siècle*, Paris, Nolin, coll. « Univers Port-Royal », 2007.

54 Voir Monique Cottret, *Histoire du jansénisme. xvii^e -xix^e siècle*, Paris, Perrin, coll. « Pour l'histoire », 2016.

55 *Christophe-Bernard abbé de Bragelongne, 1730*, huile sur toile, H. 0, 92 ; L. 0, 72 m, château de Parentignat (Puy-de-Dôme).

56 Henri-Jean Martin, *Livre, pouvoirs et société à Paris au xvii^e siècle (1598-1701)*, Genève, Droz, coll. « Histoire et civilisation du livre », 1969, 2 vol.

sous le règne de Louis XIV, et parle d'une diffusion indirecte de l'influence de Port-Royal par les livres⁵⁷. Marianne Roland-Michel a également pointé ce phénomène chez Jean Marc Nattier⁵⁸ et Ariane James-Sarazin chez Hyacinthe Rigaud⁵⁹.



Fig. 6. Pierre-Jacques Cazes, *Portrait de Christophe-Bernard, abbé de Bragelongne*, 1730, huile sur toile, 92 x 72,5 cm. Parentignat, château de Parentignat. © Château de Parentignat – David Bordes.

57 Olivier Bonfait, Neil MacGregor, *Le Dieu caché. Les peintres du Grand Siècle et la vision de Dieu*, cat. exp., Rome, Académie de France à Rome, 19 octobre 2000 – 28 janvier 2001, Rome, de Luca, 2000, p. 53.

58 Marianne Roland-Michel, « Sur quelques collections d'artistes au XVIII^e siècle », dans Patrick Michel (dir.), *Collections et marché de l'art en France au XVIII^e siècle*, actes de la 3^e Journée d'études d'histoire de l'art moderne et contemporain, Bordeaux, Université Michel de Montaigne-Bordeaux 3, coll. « Les Cahiers du Centre François-Georges Pariset », 2002, p. 150.

59 A. James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud, 1659-1743*, op. cit., t. I, p. 249.

Comme le souligne Scarlett Beauvalet-Boutouyrie⁶⁰, la femme confinée dans son foyer, entièrement absorbée par ses tâches domestiques, est assez éloignée de la réalité des XVII^e et XVIII^e siècles. En effet, presque toutes les femmes participaient à la vie économique. Pourtant, en raison du statut de la femme, le travail féminin reste difficile à apprécier du fait du silence des sources. La femme étant définie avant tout par ses rôles d'épouse et de mère, son activité professionnelle n'est pas directement visible dans les sources et ce n'est que de manière indirecte qu'elle peut être perçue. Aucun document n'a été retrouvé permettant d'attester avec certitude que Reine-Geneviève Joran ait travaillé. Certains détails de la biographie de Cazes permettent toutefois de supposer qu'elle a été impliquée dans la gestion financière, à l'instar d'Angélique Éléonore Françoise Baudot, qui régit et gouverna les biens de son mari François Desportes lors de son départ pour la Pologne en 1695⁶¹. Si l'on considère les nombreuses commandes que Cazes reçut en province, il est fort probable que ce dernier se soit déplacé à travers la France et que Reine-Geneviève ait géré leurs biens en son absence. Il est en tout cas attesté qu'après la mort de son épouse, Cazes commença à avoir des problèmes financiers, en dépit de ses nombreuses commandes. Ainsi, quelques années après la mort de son épouse, l'artiste déménagea rue d'Anjou, et, malgré la pension de logement de 600 livres⁶² allouée par le roi, il semble avoir rencontré quelques difficultés, comme l'atteste une lettre de Jean-Baptiste Marie Pierre adressée à Marigny le 10 février 1772⁶³.

Pour sa dernière commande, pour l'abbaye de Marchiennes⁶⁴, Cazes devait être affaibli, puisqu'il signa une quittance en janvier 1746, six semaines après le marché à l'amiable avec dom François Haÿ, s'engageant à faire restituer par ses héritiers le premier acompte perçu s'il venait à décéder⁶⁵. Ce document révèle la situation financière de Cazes, qui « n'était pas à son aise »⁶⁶ lorsqu'en 1747, au cours d'un voyage diplomatique pour Frédéric II, le marquis d'Argens visita son atelier. Pour l'aider, son ancien élève fit d'ailleurs acheter l'année suivante une *Toilette de Vénus* par le roi de Prusse. Dans sa biographie, il décrit la fragilité de son état physique et la précarité dans laquelle il vivait⁶⁷.

Or, il semble que la situation financière des Cazes avant la mort de Reine-Geneviève Joran ait été bonne, comme en attestent les biens présents dans l'inventaire après décès ainsi que les papiers inventoriés. En effet, en 1739, le couple Cazes prêta 2 000 livres à Joseph Huot de Vaubercy⁶⁸, capitaine du régiment de Noailles-Infanterie, et à Geneviève Trépanier, veuve du capitaine Nicolas Henri de Vaubercy, pour la construction de leur maison située rue du Roi-de-Sicile, en vertu de la constitution de dette mentionnée dans l'inventaire de Reine-Geneviève. La détérioration de la fortune de Cazes dans les années 1740, malgré ses nombreuses commandes, laisse penser que la gestion financière de l'atelier et du foyer était du ressort de son épouse. Au regard des éléments précédemment exposés, Reine-Geneviève Joran apparaît comme une femme instruite et cultivée, et il est tout à fait probable qu'elle ait tenu le livre de comptes de son mari.

Outre la gestion financière de la maisonnée, il est possible qu'elle se soit occupée de la gestion matérielle de l'atelier. Née d'un père graveur, on peut supposer qu'elle ait été familière des problématiques matérielles inhérentes à la vie d'un atelier, voire qu'elle ait reçu une formation

60 Scarlett Beauvalet-Boutouyrie, *Les Femmes à l'époque moderne, XVI^e et XVII^e siècles*, Paris, Belin, 2003, p. 99.

61 Georges de Lastic et Pierre Jacky, *Desportes*, Saint-Rémy-en-l'Eau, Monelle Hayot, 2010, p. 300.

62 Celle-ci était aussi importante que celles perçues par les plus jeunes académiciens ; voir Nicolas Lesur et Olivier Aaron, *Jean-Baptiste Marie Pierre 1714-1789*, Paris, Arthéna, 2009, p. 183.

63 AN, AP 392², f. 126-127 ; lettre de Pierre à Marigny, 10 février 1772.

64 Sophie Raux, « L'église comme "salon continu" de la peinture ? : l'exemple de la commande de l'abbaye de Marchiennes à Cazes, Vien, Pierre et Restout », *Revue de l'art*, n°176, 2012, p. 19-31.

65 AD Nord, 10 H 271/4138, quittance de Cazes pour la perception de deux acomptes.

66 Jean-Baptiste de Boyer, marquis d'Argens, *Examen critique des différentes écoles de peinture*, Berlin, Haude et Spener, 1768, p. 148.

67 *Ibid.*, p. 152.

68 Pierre Joseph Huot de Vaubercy meurt en 1783.

artistique, à l'instar d'autres filles d'artistes, telles Catherine Duchemin, Charlotte Vignon, Madeleine Hérault, Geneviève et Madeleine Boullogne, Élisabeth-Sophie Chéron⁶⁹. Est mentionné dans son inventaire après décès un marchand de couleurs du nom de Chéron auquel les époux doivent « six-cent-soixante-et-une livres et quinze sols ». Il pourrait s'agir de Jérôme Chéron, maître peintre et marchand né vers 1670 et mort en 1742, élève de Louis Perrin, qui fournit en pastels Rosalba Carriera via Nicolas Vleughels⁷⁰.

Au XVIII^e siècle, au sein des ateliers, les femmes étaient souvent chargées de la préparation des toiles, de la peinture des fonds, de la restauration des tableaux ou encore de la copie des œuvres destinées à la vente⁷¹, il est ainsi fort plausible que Reine-Geneviève Joran ait joué un rôle dans celui de Cazes. Probable intermédiaire auprès de la clientèle et des fournisseurs, elle semble également avoir été gestionnaire de l'affaire familiale, et peut-être assistante de son époux, à l'instar de ses enfants. L'union de Reine-Geneviève Joran et Pierre-Jacques Cazes donna deux fils dont les prénoms sont connus à travers les sources d'archives : Pierre-Michel et Jacques Nicolas. Leurs dates de naissance précises sont en revanche inconnues, les actes de naissance étant perdus. Toutefois, quelques indices permettent de les déduire, la date de mariage des époux Cazes en 1704 représentant un *terminus post quem* et l'apparition de la mention « Cazes fils » à partir de 1724 dans les prix de quartier de l'Académie royale⁷². À compter de cette date, ils apparaissent à plusieurs reprises dans les registres de l'institution, bien qu'ils aient été tous deux reçus à l'Académie de Saint-Luc. Malgré la disparition des archives de cette communauté, on sait grâce aux recherches de Jules-Joseph Guiffrey que Jacques-Nicolas Cazes y fut reçu le 15 octobre 1750 et Pierre-Michel le 17 octobre 1754⁷³. À la différence de son frère cadet, Pierre-Michel semble être resté au domicile familial jusqu'à la mort de son père, sans doute pour l'assister dans ses dernières réalisations, mais également pour veiller sur le vieil homme malade. La mort de ce dernier fut une forme de libération personnelle et professionnelle. En effet, à peine quatre mois plus tard, Pierre-Michel fut reçu à l'Académie de Saint-Luc et un an après, jour pour jour, il épousa Marie-Françoise Robert⁷⁴ à Saint-Leu-Saint-Gilles. Cette dernière apparaît dans la *Feuille nécessaire contenant divers détails sur les sciences, les lettres et les arts* du 19 mars 1759⁷⁵ comme dessinatrice et fabricante de pastels. Les œuvres de cette femme artiste sont à redécouvrir, et sa vie à reconstituer, à l'instar de celle de Reine-Geneviève Joran.

69 Voir sur ce sujet Élise Pavy-Guilbert, Stéphane Pujol et Patrick Wald Lasowski, *Femmes artistes à l'âge classique. Arts du dessin-peinture, sculpture, gravure*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Rencontres », 2021.

70 Neil Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, Londres, Unicorn Presse, 2006, <http://www.pastellists.com/Articles/CheronJ.pdf> mis en ligne le 25 décembre 2021, consulté le 20 mars 2024.

71 Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2016, p. 2836.

72 Antoine Cahen, « Les Prix de quartier à l'Académie royale de peinture et de sculpture », *Bulletin de la Société d'histoire de l'art français*, 1993, p. 61-84.

73 Jules-Joseph Guiffrey, *Histoire de l'Académie de Saint-Luc*, Paris, E. Champion, coll. « Archives de l'art français », 1915, p. 214-215.

74 Elle ne semble pas être apparentée à Pierre Ponce Robert, l'élève de Pierre-Jacques Cazes, ou au peintre Hubert Robert.

75 *Feuille nécessaire contenant divers détails sur les sciences, les lettres et les arts*, Paris, Michel Lambert, 1759, p. 87 ; N. Jeffares, *Dictionary of pastellists before 1800*, op. cit., p. 120.

The (in)visible woman: portraying Marie-Jacob Godefroid, restauratrice in eighteenth-century Paris

Yasemin Altun

La gloire des femmes est de faire peu parler d'elles ; bien différentes des hommes qui jouent à visage découvert tous les rôles [sic] que les passions leur distribuent sur le grand théâtre du monde, les femmes ne doivent jouer, pour ainsi dire, que *derrière la toile*.

Pierre-Joseph Boudier de Villemert, *L'Ami des femmes*, 1758.

Pour faire revivre les couleurs des tableaux, ôter tout le noir, & les rendre comme neufs. Il faut mettre par-derrière la toile une couche de la composition suivante [...]

Louis, chevalier de Jaucourt, «Tableau», in *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, 1765.

Softly lit against a dark wall, a woman gazes at viewers with mild composure (Fig. 1). Wrinkles etch her skin between the brows and at the chin. A luminous set of pearls frames her face, along with a neat *coiffe* of powdered, gray hair. Posing her body at a three-quarter turn, she stands with her hands folded over a chairback upholstered in mauve brocade. A cinched curtain of burgundy velvet hangs in the shadow of her left side, echoing the elegant slope of her shoulders. Layers of lace cascade down her neck and the cropped sleeves of her champagne *robe à la française*, decorated at the bodice with a large turquoise bow.

In 1755, Marie-Jacob Godefroid (c. 1705-1775) sat for this portrait from the society pastellist Jean Valade (1710-1787). Her simple and respectable appearance typifies what Neil Jeffares has called the 'quiet refinement' of Valade's mid-century representations of the French *bourgeoisie*¹. Indeed, Godefroid's portrait displays the intimate handling of textures and warm tones that the native to Poitou frequently used to flatter his sitters². Behind this prim pastel façade, however, is a woman at the height of her career as a leading art restorer in eighteenth-century Paris.

Born in Paris around 1705, Marie-Jacob van Merle descended from a Flemish family of artists. Her grandfather and father had been master-painters in the Paris corporation of painters and sculptors and were also active as print dealers in the French capital during the late seventeenth century³. Little is known about Marie-Jacob until 1726, when she married the art dealer Ferdinand Joseph

1 Neil Jeffares, « Jean VALADE », *Dictionary of Pastellists Before 1800*, <http://www.pastellists.com/Articles/Valade.pdf>, dernière mise à jour le 6 décembre 2022.

2 On Valade, see René Crozet, « Notes sur le pastelliste Jean Valade (1710-1787) », *Bulletin de la Société de l'histoire de l'art français*, 1943, p. 35-46 ; Marie-Hélène Trope, *Jean Valade, peintre ordinaire du roi, 1710-1787*, cat. exp., Poitiers, musée Sainte-Croix, 22 juin-31 août 1993, Poitiers, Musées de la ville de Poitiers/Société des Antiquaires de l'Ouest, 1993 ; N. Jeffares, « Jean Valade's Portraits of the Faventines Family », *British Journal for Eighteenth-Century Studies*, vol. 26, 2003, p. 217-250.

3 Maxime Préaud, « Jacques van Merle A Flemish Dealer in Paris », *Print Quarterly*, vol. 1, n°2, juin 1984, p. 81-95.



Fig. 1 : Jean Valade, *Portrait de Mme Godefroid, née Marie-Jacob van Merle*, 1755, pastel sur papier bleu collé sur toile, 74 x 59 cm, Orléans, musée des Beaux-Arts. Photo © Musée des Beaux-Arts d'Orléans.

Godefroid (before 1709-1741). For the next fifteen years, Madame Godefroid collaborated with her husband in the trade of selling and restoring pictures. The couple ran this business from their home along the cloister of Saint-Germain-l'Auxerrois. Concurrently, Marie-Jacob developed her skills in painting and acquired guild membership in 1736 through her paternal line⁴. Five years later, her husband died unexpectedly in a duel with Jérôme François Chantereau over the attribution of a picture⁵.

The then widow Godefroid swiftly took charge of her family workshop and seven children. She was soon also entrusted with caring for paintings in the French royal collection; in 1743, she inherited this position from her husband and held it until her own death in 1775. During her long and prolific

4 *Liste generale des noms et surnoms de tous les maîtres sculpteurs, peintres, marbriers, doreurs, etoffeurs & enlumineurs de cette ville & fauxbourgs de Paris [...]*, Paris, Houry Père, 1753, p. 63.

5 Jules Guiffrey (éd.), « Joseph-Ferdinand Godefroy, maître peintre. Procès-verbal et information sur sa mort violente (1741) », *Nouvelles archives de l'art français*, t. IV, 1883, p. 394-417. <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k2061803/f417.item>

service to the Crown, she treated hundreds of prized works of French patrimony⁶. Simultaneously, she amassed a loyal private clientele of art *amateurs* that included the Comte de Caylus and Louis Antoine Crozat, Baron de Thiers.

Marie-Jacob Godefroid thus mediated multiple stations in art and in life. As a widow for most of her adulthood, “she shared roles with men and women, and yet differed from both”, as Janine Lanza has written about the “ambiguous” position that widows occupied in *Ancien Régime* civil law and guild statute⁷. As one of the first professional painting restorers in France, Godefroid cultivated the diverse skillset of an artist, dealer, and connoisseur. More precisely, as both a royally pensioned restorer and the head of a private business that sold and restored paintings, she traversed State and market spheres of artistic activity. How did these liminal identities coalesce into one portrait?

This essay uses the little-studied likeness of Godefroid to explore some of the dynamics of (in) visibility that characterized her life and work as a widowed *restauratrice*. Contemporary reviewers wrote nearly nothing of the portrait when Valade exhibited it in 1755 at the Salon of the Académie royale de peinture et de sculpture. Thereafter, it was kept by the sitter’s family until an unknown date. In 2019, it resurfaced at auction and was acquired by the Fine Arts Museum in Orléans through State preemption. Likely due to its only recent public accessibility as part of the French national collections, the portrait was virtually unremarked by scholars until 2020⁸. This delay comes despite Godefroid’s long-recognized importance to the history of painting restoration in France, and notwithstanding the rapid advances made in this field and in feminist art history within the last few decades⁹.

The belated reemergence of this image may seem fitting for a woman who was what Melissa Hyde has termed “quietly ambitious”¹⁰. For decades, Godefroid specialized in caring for the reverse side of paintings—literally “behind the scenes” of art objects. This perspective reflects the back rooms of shops and salons where she often executed her treatments, such as relining old canvases. Moreover, it aligns with moralist writings published in her lifetime, which prescribed women in general and old, widowed women in particular to withdraw from society and act with self-effacing deference toward male authority. Yet in the 1750s, the widow Godefroid did make her work visible to a public increasingly interested in the physical durability of artistic materials and techniques¹¹. Moreover, since about 1749, she had been charged, alongside her colleague François-Louis Colins (1699-1760), with overseeing a sweeping campaign to revamp the French royal paintings collection in preparation for the opening of the Luxembourg Gallery, a project that, as Andrew McClellan has

6 For a list of la veuve Godefroid’s principal restorations, see Nathalie Volle, Béatrice Lauwick, et Isabelle Cabillic (dir.), *Dictionnaire historique des restaurateurs. Tableaux et œuvres sur papier, Paris, 1750-1950*, Paris, Mare & Martin/Louvre éditions, 2020, p. 443-445.

7 Janine Lanza, *From Wives to Widows in Early Modern Paris : Gender, Economy, and Law*, Burlington, Ashgate, coll. « Women and gender in the early modern world », 2007, p. 4.

8 Since 2020, the portrait has appeared with brief description in : N. Volle, B. Lauwick, et I. Cabillic (dir.), *Dictionnaire historique des restaurateurs, op. cit.*, p. 443 ; Dominique Brême, « Portrait de Madame Godefroid née Marie-Jacob van Merlen », in Dominique Brême, Olivia Voisin (dir.), *Le Trait et l’ombre. Dessins français du musée des Beaux-Arts d’Orléans*, cat. exp., Sceaux, musée du Domaine départemental, 6 mai-31 décembre 2022, Milan, Silvana, 2022, p. 178-179 ; N. Jeffares, « Jean VALADE », art. cit.

9 Godefroid features in most histories of painting restoration in France published since the nineteenth century. For a bibliography, see N. Volle, B. Lauwick, et I. Cabillic (dir.), *Dictionnaire historique des restaurateurs, op. cit.*, p. 445, to which I would add Ann Massing, *Painting Restoration Before La Restauration : The Origins of the Profession in France*, London/Cambridge, Harvey Miller/The Hamilton Kerr Institute, 2012, p. 63-89.

10 Melissa Hyde, « Ambitions, Modest and Otherwise of Two Parisian Painters : Marie-Anne Loir and Catherine Lusurier », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 50, 2021, p. 84.

11 Oliver Wunsch, *A Delicate Matter : Art, Fragility, and Consumption in Eighteenth-Century France*, University Park, The Pennsylvania State University Press, 2024.

argued, was integral to the Crown's mid-century program of cultural-political reform¹². Valade's modest depiction of Godefroid therefore belies her professional prestige at the time when the pastel was presented to Salon-goers.

Merging recent studies of female portraiture, widowhood, and painting restoration in eighteenth-century Paris, this essay argues that Godefroid's portrait camouflaged her activeness as an intermediary within royal-administrative and commercial realms of art behind the benign appearance of a dowager. As a piece of visual culture, and one shown at such a prominent venue like the Salon, Valade's pastel expresses broader period perceptions of the proper female widow and the latent figure of the art restorer through its interwoven and codified representation of the sitter's gender, age, marital status, and vocation. In addition to Godefroid's numerous treatment reports now held in the *Maison du roi* series of the Archives nationales de France, which have been well thumbed by scholars, this picture constitutes a valuable primary source for understanding how she constructed and performed her identity as a restorer by embracing socially acceptable forms of female behavior. As such, not only does the image enhance the scholarly consensus that art restoration in pre-revolutionary France was a vague activity whose practitioners had not yet developed clear modes of professional self-fashioning¹³. Furthermore, it supports the recurrent view in feminist art history that portraiture was a key means by which women asserted their agency as intermediaries within early modern art worlds¹⁴.

Derrière la toile : Women in Eighteenth-Century Art Worlds

As defined by cultural sociologist Howard Becker, an "art world" comprises a network of cooperative activities related to the production, distribution, and consumption of visual and performative art¹⁵. Operating throughout this dynamic field are various 'intermediaries' who intervene between an artist and the public, thereby determining the meanings and values that an artwork accrues during its existence¹⁶. While not explicitly feminist, this holistic concept has proven instrumental in revising myths of the isolated or exceptional woman artist in order to better account for the widespread, interconnected roles that women played in shaping eighteenth-century visual art and culture—not only as artists, but also as patrons, collectors, critics, dealers, connoisseurs, and restorers.

In her touchstone essay 'Why Have There Been No Great Women Artists?', Linda Nochlin hypothesized that the social sciences could provide effective analytical tools for deconstructing modern, liberal ideologies about art as the free expression of singular, male genius. Instead, Nochlin asserted, a work of art arises from concrete, historical conditions contextualized within social structures such as academies and markets¹⁷. Answering this call for a more sociological, institutionally oriented history of art, scholars have retraced women's pervasive networks in eighteenth-century art worlds, revealing how their personal-professional connections imbricated

12 Andrew McClellan, *Inventing the Louvre : Art, Politics, and the Origins of the Modern Museum in Eighteenth Century Paris*, Berkeley/Los Angeles/London, University of California Press, 1999.

13 Noémie Étienne, « Le restaurateur et l'espace public – Stratégies publicitaires et visibilité des restaurations à Paris entre 1775 et 1815 », in Ead. et Léonie Hénaut (dir.), *L'Histoire à l'atelier. Restaurer les œuvres d'art, XVIII^e-XXI^e siècles*, Lyon, Presses universitaires de Lyon, 2012, p. 303-328.

14 Cynthia Lawrence (dir.), *Women and Art in Early Modern Europe : Patrons, Collectors, and Connoisseurs*, University Park, Pennsylvania State University Press, 1997 ; Melissa Hyde et Jennifer Milam (dir.), *Women, Art, and the Politics of Identity in Eighteenth-Century Europe*, Aldershot/London, Ashgate/Routledge, 2003 ; Patrizia Cavazzini, *Painting as Business in Early Seventeenth-Century Rome*, University Park, Pennsylvania State University Press, 2008, p. 41-43.

15 Howard S. Becker, *Art Worlds*, Berkeley, University of California Press, 1982.

16 André Chastel et Krzysztof Pomian, « Les Intermédiaires », *Revue de l'art*, n° 77, 1987, p. 5-9.

17 Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists? », *ARTnews*, vol. 69, n°9, janvier 1971, p. 26.

art academies, guilds, and manufactories with domestic workshops and private circuits of commission¹⁸. Adjoining these efforts, other researchers have deployed data-driven methods to chart women artists' increased participation in public exhibitions during the Revolutionary era¹⁹.

The visual and iconographic analysis of portraiture has served as another effective means of recovering evidence of women's pursuits as artists, as well as intermediaries and patrons of art. Art historians have highlighted women's strategic uses of this pictorial genre to control, construct, and communicate their various identities as makers of aesthetic taste and culture. Notable examples are the Marquise de Pompadour and the Marquise du Châtelet, who strategically adopted norms of feminine comportment in their commissioned likenesses. By choosing to present themselves in the customary guises of Vestal Virgin, Minerva, and other mythological or allegorical figures, women artists and elite female patrons of art could more passably advance their creative and intellectual ambitions in the central arenas of Enlightenment culture such as salon gatherings and art exhibitions²⁰.

I propose that art restoration was another such guise. Before it was organized within museum bureaucracy, this activity was considered a trade secret and minor routine of painters' workshops. Gradually since the mid-eighteenth century, it transformed into a distinct occupation that catered to new intellectual and economic interests in the attribution and materiality of art. By the Revolutionary era, it was advertised and debated in the press, theorized in dedicated literature, and propagandized for nationalist political agendas in France and abroad²¹. Before then, however, caring for the art of others within household workshops would have suited the recommendation that women live out of the public eye, '*derrière la toile*' of male sociability²².

Literally 'behind the curtain/canvas', this idiom, native to theater parlance, features in the popular eighteenth-century conduct book for women, Pierre-Joseph Boudier de Villemert's *L'Ami des femmes* (1758). Notably, the phrase also appears in contemporary recipes for restoration. As cited in my epigraph, the chevalier de Jaucourt used it in his entry on 'Painting' for Diderot and d'Alembert's *Encyclopédie* (1765). There, the chevalier advised readers to apply a mixture of tallow, walnut oil, and ground pigments 'behind a canvas' in order to render its dull painted surface as new. This semantic overlap illustrates the opportunity that restoration posed for women to exploit its humbling associations with artisanal labor to gain a livelihood and occasionally to even achieve renown, without appearing to contravene cultural conventions of feminine comportment.

18 M. Hyde, « Women and the Visual Arts in the Age of Marie-Antoinette », in Marianne Roland Michel et Eik Kahng (dir.), *Anne Vallayer-Coster : Painter to the Court of Marie-Antoinette*, cat. exp., Washington DC, NGA, Dallas Museum of Art, New York The Frick Collection, juin 2002-mars 2003, Dallas/New Haven/London, Museum of Art/Yale University Press, 2002, p. 74-93 ; Jennifer Germann, « Tracing Marie-Éléonore Godefroid : Women's Artistic Networks in Early Nineteenth-Century Paris », *Studies in Eighteenth-Century Culture*, vol. 41, 2012, p. 55-84.

19 Séverine Sofio, *Artistes femmes, la parenthèse enchantée, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, CNRS, coll. « Culture & Société », 2016 ; Paris A. Spies-Gans, *A Revolution on Canvas : The Rise of Women Artists in London and Paris, 1760-1830*, London, Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2022.

20 Mary Sheriff, « The Naked Truth ? The Allegorical Frontispiece and Woman's Ambition in 18th-Century France », in Cristelle Louise Baskins et Lisa Rosenthal (dir.), *Early Modern Visual Allegory : Embodying Meaning*, Aldershot, Ashgate, 2007, p. 253-256.

21 N. Étienne, *La Restauration des peintures à Paris (1750-1815). Pratique et discours sur la matérialité des œuvres d'art*, Rennes, PUR, coll. « Art & Société », 2012.

22 On female art restorers before 1800, see *Ead.*, « La pensée dans la pratique : Le cas de Marie-Jacob Godefroid, restauratrice de tableaux au XVIII^e siècle », in Mechthild Fend, M. Hyde et Anne Lafont (dir.), *Plumes et pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe, 1750-1850*, Dijon/Paris, Presses du réel/INHA, coll. « Œuvres en sociétés. Anthologies », 2012, p. 80-81, <https://books.openedition.org/inha/4065> ; A. Massing, *Painting Restoration Before La Restauration*, *op. cit.*, p. 15-29 ; N. Volle, B. Lauwick, et I. Cabillic (dir.), *Dictionnaire historique des restaurateurs*, *op. cit.*, p. 49, 52-56.

As the eighteenth century's most prominent *restauratrice*, Godefroid represents an exemplary case of a female intermediary. Before examining how she visually negotiated that status in her 1755 portrait, one should note that in English the phrase 'female intermediary' is a tautology insofar as it underscores the oppressive role that women themselves have traditionally played in forging patrilineages. Building on Claude Lévi-Strauss's theory of kinship, feminist anthropologist Gayle Rubin notes:

It is certainly not difficult to find ethnographic and historical examples of trafficking in women. Women are given in marriage, taken in battle, exchanged for favors, sent as tribute, traded, bought, and sold. Far from being confined to the 'primitive' world, these practices seem only to become more pronounced and commercialized in more 'civilized' societies²³.

Such was true for women in *Ancien Régime* France; at the highest echelon, the Salic law of succession barred women from ruling as queens, limiting their functions to securing political alliances through arranged marriage and to birthing male heirs. Likewise, tradeswomen could inherit their father or husband's mastership to the Paris corporation of painters and sculptors, but they could not marry outside this guild without forfeiting their membership. Nor could they vote or hold administrative positions²⁴. Nonetheless, the archive abounds with historical evidence of early modern women who defied the sexist exchange of their bodies and personhood by working with some autonomy in the circulation and maintenance of luxury and artisanal goods, like paintings. Thus, the researcher's task is to analyze the strategies by which these women alchemized their personal situations as daughters, mothers, wives, and widows into professional identities within and beyond the 'family economy'²⁵.

'Le portrait de Madame Godeffroid, chargée de l'entretien des tableaux du roi'

Few critics seem to have noticed Godefroid's portrait when Valade exhibited it at the Salon of 1755, his first as an academician. They preferred works by the pastellist's more-famous competitor, Maurice-Quentin de La Tour. That year, La Tour presented an imposing portrait of the Marquise de Pompadour as an enlightened patroness of the arts²⁶. The artist and his model garnered ample praise, with Jacques Fabien Gautier d'Agoty noting that '*Rien n'a plus attiré les regards & l'admiration du Public*'²⁷. By contrast, Gautier wrote curtly, without naming Godefroid as the sitter, that Valade's '*portrait sur-tout d'une Dame habillée en citron est d'un mauvais ton de couleur*'. He went on to complain: '*Les portraits du Salon sont en si grand nombre, & la plupart si médiocres que l'on ne finiroit pas si on vouloit en détailler les qualités*'²⁸. Gautier's displeasure distills the slew of caustic critiques made since the 1740s about the exorbitant number of mediocre portraits, often commissioned by women, that artists displayed at the Salon, allegedly diluting the potency of the French school of

23 Gayle Rubin, « The Traffic in Women : Notes on the 'Political Economy' of Sex », in Rayna R. Reiter (dir.), *Toward an Anthropology of Women*, New York/London, Monthly Review Press, 1975, p. 175.

24 J. Lanza, *From Wives to Widows*, *op. cit.*

25 Daryl Hafter et Nina Kushner (dir.), *Women and Work in Eighteenth-Century France*, Baton Rouge, Louisiana State University Press, 2015.

26 Elise Goodman, *The Portraits of Madame de Pompadour : Celebrating the Femme Savante*, Berkeley, University of California Press, 2000, p. 118-138 ; M. Hyde, *Making up the Rococo : François Boucher and his Critics*, Los Angeles, Getty Research Institute, 2006, p. 112-114.

27 Jacques-Fabien Gautier d'Agoty, « Magazin philosophique, ou supplément aux observations sur l'histoire naturelle, sur la physique & sur la peinture », *Observations sur l'histoire naturelle, sur la physique et sur la peinture*, Paris, Delaguerre, t. XIII, 1755, p. 58.

28 *Ibid.*, p. 59.

painting²⁹. In the words of another reviewer in 1755: '*A propos de portraits je vous avouerai que je suis indigné d'en voir un si grand nombre dans le Salon. On ne devrait se faire peindre que lorsqu'on se sent un personnage important*³⁰'.

Presented in a fashionable dress and in the culturally femininized medium of pastel, Godefroid's portrait got lost in the sea of modern, 'rococo' faces that flooded the Louvre walls, much to the disapproval of conservative critics. By contrast, the work's title in the *livret* aligned her with royal arts administrators, who were justifiably '*personnages importants*'. If Gautier penned the only response to Valade's 1755 showing, the official catalog did acknowledge Godefroid's role as resident restorer to the Crown. Listed among the pastellist's eleven portraits is: '*Le Portrait de Madame Godeffroid, chargée de l'entretien des Tableaux du Roi*³¹'. This entry identifies Godefroid as an employee of Louis XV, thereby associating her with the late director of the Bâtiments du roi, Charles-François Lenormand de Tournehem, and his successor, Abel-François Poisson, the Marquis de Marigny, whose portraits were also up at the Salon that year³². Moreover, the description corresponds with the official title that the Bâtiments gave the widow in 1743. As such, it captures what Nina Kushner and Daryl Hafter have called a woman's 'work identity'³³. Functioning as a job title, the entry indicates that Godefroid had a publicly recognized persona as a restorer that was distinct from her private roles as a mother and a widow.

As a painting restorer, Godefroid specialized in the transfer of old panels and canvases onto fresh supports. She also performed a procedure known as cradling, which entails attaching a wooden framework to the back of a panel to prevent warping. These treatments ensured the structural integrity of paintings but were invisible to art collectors and critics more preoccupied with pictorial surfaces. However, Godefroid did capitalize on a new widespread fascination in Paris with the physical aging of painting. For example, another Salon critic in 1755, although they did not reference the widow's portrait, did recognize her aptitude for the transfer technique. While assessing pictures made using an ancient method of painting in wax, whose comeback the Comte de Caylus championed as a more stable medium than oil, this reviewer credited '*la Dame Geoffroi*', as well as Robert Picault (1705-1781), for inventing a process of reviving decayed paintings by relocating their paint layers onto new bases³⁴.

In 1755, Godefroid was at the peak of her career. Since 1749, she had been busy restoring dozens of Louis XV's paintings that would soon go up at the newly public Luxembourg Gallery. In 1752, at the salon of the Académie de Saint-Luc, she had exhibited four tableaux that she had treated – much to the king's satisfaction³⁵. As described in the *livret*, Godefroid took this opportunity to advertise her proficiency with multiple restoration procedures, notably the transfer technique that had become a press sensation whetted by the notoriously secret methods of her competitor Picault. As one reviewer for the *Journal œconomique* wrote of Godefroid's presentation at the Arsenal in 1752: '*le secret du sieur Picaut [sic], de transporter les peintures sur des toiles neuves, n'est plus unique; Madame la veuve Godefroy a exposé quatre tableaux ainsi transportés*³⁶'. On the heels of this

29 M. Hyde, *Making up the Rococo*, op. cit.

30 *Lettre à un partisan du bon goût sur l'exposition des tableaux faite dans le grand Sallon du Louvre le 28 août 1755*, Paris, s.n., s.d., p. 11.

31 Abel François Poisson de Marigny (éd.), *Explication des peintures, sculptures, et gravures de Messieurs de l'Académie royale [...]*, Paris, Collombat, 1755, p. 26.

32 *Ibid.*, p. 14, 41.

33 D. Hafter et N. Kushner (dir.), *Women and Work in Eighteenth-Century France*, op. cit., p. 10.

34 « Exposition de Tableaux dans le Salon du Louvre, par l'Académie Royale de Peinture & Sculpture », *Journal œconomique*, décembre 1755, p. 90.

35 Académie de Saint-Luc, *Explication des ouvrages de peinture et de sculpture de Messieurs de l'Académie de S. Luc*, Paris, Houry Père, 1752, p. 2-3.

36 « Exposition des tableaux de l'Académie de Saint Luc, commencée le 15 mai dans les salles de l'Arsenal », *Journal*

successful showing, in 1753 Godefroid received the rare privilege of studio space in the Louvre's Galerie d'Apollon, an honor which symbolized her installation as one of the Crown's principal restorers. Indeed, that year the Bâtiments solicited cost estimates from Godefroid and Picault for treating a portrait then attributed to Hans Holbein. After she promised to achieve the same result as Picault for 300 livres less, the widow was selected for the task and even allowed to exhibit her restoration of the painting at the Luxembourg in 1754³⁷.

During the same period, Valade's prospects with the Bâtiments seem to have been less promising. Sometime after his reception to the Académie royale in 1754, the Poitevin wrote to Marigny, offering to gift the Crown several portraits to hang in the royal residences. His request was denied³⁸. Furthermore, in 1755 Valade was a newly minted academician, and one who rarely attended its assemblies³⁹. He had participated in the Salon as an *agrée* since 1751 but did not gain any traction with reviewers until the 1760s. Why then, given her own achievements, would Godefroid choose him to portray her⁴⁰?

Selecting this lesser-known artist expected to attract little attention at the Salon would have aligned with the widow's broader approach to advancing in her career. Compared to the in-demand pastel portraitists La Tour and Jean-Baptiste Perronneau, Valade was a more sensible choice in terms of cost and reputation. Likewise, Godefroid offered her services to the Bâtiments for lower prices and in less time and was more transparent about her treatment methods than Picault. Noémie Étienne has cited these more reasonable working conditions as evidence that Godefroid deliberately embraced a persona of modesty and disinterestedness in order to secure her employment by the Crown⁴¹. Furthermore, as a dealer, the widow may have known Valade from his own side hustle in selling pictures⁴². Regardless, the mystery surrounding her portrait commission makes further attention to the visual qualities of the image imperative when assessing how Godefroid crafted her appearance as a strategy of professional self-promotion.

The Ambiguities of Representing a *restauratrice*

At the Salon of 1795, Jean-Baptiste-Pierre Lebrun (1748-1813) exhibited a self-portrait that conspicuously conveys the components of his proficiency as an art restorer (Fig. 2). Evidence of Lebrun's abilities at cleaning and relining pictures has been attested since his early training as a painter in the 1760s. During the final decades of the *Ancien Régime*, he transitioned to art dealing and also developed a reputation as a connoisseur and collector, particularly of Northern pictures. After 1789 he adapted to volatile political regimes to thrive as a dealer-expert with an international clientele and served as a vocal consultant in restoration and hanging campaigns for the Louvre Museum administrations⁴³. In his self-portrait, Lebrun holds a loaded palette and brushes before a large canvas to signal his ambitious artistic practice. With his other hand, he opens one volume of

œconomique, août 1752, p. 84.

37 A. F. Poisson de Marigny, *Correspondance de M. de Marigny avec Coypel, Lépicié et Cochin*, éd. Marc Furcy-Raynaud, *Revue de l'art français ancien et moderne*, t. XXIX (1903), p. 72.
<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5512615m/f85.item.r=coypel>

38 AN, O1, 1920, s.d., Lettre du Sr. Valade à M. le Marquis de Marigny.

39 R. Crozet, « Notes sur le pastelliste Jean Valade (1710-1787) », art. cit., p. 35.

40 I thank Maxime Bray for prompting me to consider this question.

41 N. Étienne et Paulette Robic, « Veuvage et déviance : Une approche comparée des stratégies d'entreprise », *Journées d'histoire de la comptabilité et du management*, 2010, <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00465860>, mis en ligne le 22 mars 2010, consulté le 15 janvier 2024.

42 In his remarks on the Salon of 1769, Denis Diderot alluded slyly to Valade's dealing in painting. See M.H. Trope, *Jean Valade*, op. cit., p. 37.

43 Darius Spieth, *Revolutionary Paris and the Market for Netherlandish Art*, Leiden, Brill, 2018, p. 128-239.

his illustrated history of German and Netherlandish painting, referencing his intellectual prowess as a connoisseur and his role in facilitating the influx of Northern art to the Louvre that year⁴⁴. The Egyptian block sculpture over his shoulder and the cameo pendant and ring around his neck and finger allude to his dealing in antiquities.



Fig. 2 : Jean-Baptiste-Pierre Lebrun, *Self-Portrait*, 1795, huile sur toile, 131 x 99 cm, coll. part. Photo © Zuri Swimmer / Alamy Stock Photo.

By contrast, Godefroid does not openly assert her credentials. Rather, through a void of vocational attributes, her portrait reflects the locational and social ambiguity of restoration for the widow's earlier generation. As a secondary line of work usually 'annexed' to art making and selling, this activity did not yet have clear theoretical contours, nor was it regulated by an academy or guild⁴⁵. This situation favored the informal participation of women within family workshops, which,

⁴⁴ Charlotte Guichard, « Le marché au cœur de l'invention muséale ? Jean-Baptiste-Pierre Lebrun et le Louvre (1792-1802) », *Revue de synthèse*, vol. 132, n°2, 2011, p. 97-98.

⁴⁵ Patrick Michel, *Le Commerce du tableau à Paris dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. Acteurs et pratiques*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, coll. « Histoire de l'art », 2008, p. 66-73.

unfortunately, was rarely documented. To overcome this archival absence, it is fruitful to search not for evidence of female restorers as such, but as embedded within the contemporary domains of artistic production and consumption.

Godefroid, for one, is listed as a painter (*'maîtresse peintresse'*) in the membership register of the Académie de Saint-Luc, not as a restorer⁴⁶. Long before her, one of the first restorers of the French royal collection was a female painter, the portraitist Marguerite Bunel, née Bahuche (before 1595-1632)⁴⁷. Similarly, in the 1710s collectors wrote letters to the pastellist Rosalba Carriera asking her to mend their damaged or imperfect oil paintings⁴⁸. Therefore, it seems that some women restored paintings as part of their regular workshop practice as artists.

As buyers and sellers of art, women frequented shops like the one owned by the prominent merchant Edme-François Gersaint and famously rendered by his friend Antoine Watteau in 1720⁴⁹. Following Watteau, genre painters Louis-Nicolas van Blarenberg⁵⁰ and Étienne Jeaurat⁵¹ depicted women populating the shops and regular art fairs of Paris in the 1760s. Around 1785, Pierre-Antoine Demachy represented a crowded auction of paintings where people of various social classes converge⁵². These scenes all acknowledge the active presence of women throughout the public spheres of artistic consumption during Godefroid's time. Multiple sources attest to the widow's own work as a dealer. She advertised her merchandise in widely read periodicals such as the *Avant-coureur*⁵³. Her colleagues included the aforementioned Gersaint, who praised the widow's diligent restorations in his 1748 joint-estate sales catalog of her deceased husband and the banker-jeweler Charles Godefroy⁵⁴. The future *premiers peintres* Jean-Baptiste Marie Pierre and Joseph-Marie Vien were among those who frequented her boutique on Saint-Germain-l'Auxerrois, which, according to her 1775 estate inventory, held an extensive stock of paintings⁵⁵.

Still, Valade did not clearly reference his sitter's agency within the art market. Nor did he deploy the emerging iconography of the female painter at her easel⁵⁶. Instead, he outfitted his client with all the accoutrements of a middle-class matron: she exposes little skin at her décolletage, bears a complexion clear of rouge, and covers her head with a demure butterfly cap. These details cast

⁴⁶ *Liste generale, op. cit.*, p. 63.

⁴⁷ A. Massing, *Painting Restoration Before La Restauration, op. cit.*, p. 21 ; *Artistes parisiens du XVI^e et du XVII^e siècles. Donations, contrats de mariage, testaments, inventaires, etc.*, éd. J. Guiffrey, Paris, Imprimerie nationale, coll. « Histoire générale de Paris », 1915, p. 81-86 ; Idelette Ardouin-Weiss, *Les Familles du peintre Jacob Bunel et de sa femme Marguerite Bahuche de 1517 à 1636*, Tours, Centre généalogique de Touraine, 1984.

⁴⁸ Rosalba Carriera, *Rosalba Carriera : lettere, diari, frammenti*, éd. Bernardina Sani, Florence, L.S. Olschki, coll. « Studi. Accademia toscana di scienze e lettere « La Colombaria », 1985, t. I, p. 221, 355 ; Angela Oberer, *The Life and Work of Rosalba Carriera (1673-1757) : The Queen of Pastel*, Amsterdam, Amsterdam University Press, coll. « Visual and material culture, 1300-1700 », 2020, p. 107.

⁴⁹ Antoine Watteau, *L'Enseigne de Gersaint*, 1720, oil on canvas, Schloss Charlottenburg, Berlin.

⁵⁰ Louis-Nicolas van Blarenberg, *The Fair of Saint Germain*, 1763, miniature painted on vellum, London, Wallace Collection, inv. M17.

⁵¹ Étienne Jeaurat, *Les Trois pucelles*, c. 1760, oil on canvas, Private Collection. See Elisabeth Bourguinat, *Les Rues de Paris au XVIII^e siècle. Le regard de Louis Sébastien Mercier*, cat. exp., Paris, musée Carnavalet, 18 mars-20 juin 1999, Paris, Éditions des musées de la Ville de Paris, 1999, p. 12.

⁵² Pierre-Antoine Demachy, *Vente publique de tableaux*, c. 1785, oil on canvas, Paris, musée Carnavalet, inv. P1932.

⁵³ « Peinture », *L'Avant-coureur*, 20 mai 1765, p. 306-307.

⁵⁴ François Marandet, « The Banker Charles Godefroy and His Dealings in Paintings, or the Secrets of an Account Book Revealed (1738-48) », *The Burlington Magazine*, vol. 150, n°1265, août 2008, p. 521-528.

⁵⁵ P. Michel, *Le Commerce du tableau à Paris, op. cit.*, p. 88, 190, 195.

⁵⁶ Although this iconography did not emerge widely in France until the last quarter of the eighteenth century, it had been present in Italy and the Netherlands since the sixteenth century. See Marie-Jo Bonnet, « Femmes peintres à leur travail : de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIII^e-XIX^e siècles) », *Revue d'histoire moderne & contemporaine*, vol. 49, n°3, juillet-septembre 2002, p. 140-167.

Godefroid's portrait within the eighteenth-century visual typology of the decorous old woman, as cultivated by Madame Geoffrin and Queen Marie Leszczyńska⁵⁷. Valade repeated the same features in his later portraits, notably of the widow Marguerite-Catherine Baudry (17..-1785) (Fig. 3).



Fig. 3 : Jean Valade, *Portrait de Marguerite-Catherine Baudry*, 1773, pastel on paper, 80 x 65,5 cm. Poitiers, Collection des Musées de la Ville de Poitiers et de la Société des Antiquaires de l'Ouest, © Musées de Poitiers / Christian Vignaud.

The likenesses of Godefroid and Baudry both adhere to cultural expectations of female widows and mature women⁵⁸. According to such expectations, a widow should behave in respect for her deceased husband, just as an old woman should gracefully accept her loss of physical attractiveness.

⁵⁷ Jessica L. Fripp, « Growing Old in Public in Eighteenth-Century France : Marie-Thérèse Geoffrin and Marie Leszczyńska », in J. Milam et Nicola Parsons (dir.), *Making Ideas Visible in the Eighteenth Century*, Newark, University of Delaware Press, 2021, p. 111-134.

⁵⁸ These two groups did not always coincide, as women often became widowed while still quite young. In this case, they were expected to remarry, lest they succumb to the reckless and licentious widow stereotype embodied by Laclos's Marquise de Merteuil and Molière's Célimène. On widowed and/or old women in French literature, see Joan Hinde Stewart, *The Enlightenment of Age : Women, Letters and Growing Old in Eighteenth-Century France*, Oxford, Voltaire Foundation, 2010.

In her well-known *Traité de la vieillesse* first published in 1747, the Marquise de Lambert (1647-1733) advised women of a certain age to make '*une honorable retraite*' from the public eye and live a pious, domestic existence⁵⁹. Religious texts too urged widows to remarry or enter convents so as to limit the greater independence brought by their new legal rank, which, as Scarlett Beauvalet-Boutouyrie notes '*est généralement présenté comme une situation intermédiaire [...] caractérisée par sa brièveté*⁶⁰'. This translated into contemporary works of visual culture that depicted widows as devout mothers, notably Jean-Baptiste Greuze's painting *La Veuve et son curé*⁶¹. In 1786, Greuze advertised prints available after this painting in the *Journal de Paris*, where he described the virtuous widow as a '*mère [qui] sourit avec un regard doux & modeste, & tourne ses yeux vers le Curé; les deux mains ouvertes de la mère expriment son admiration & sa reconnaissance*⁶²'.

In reality, however, many women embraced the legal and economic privileges accorded to widows during the *Ancien Régime* and pursued artisanal careers passed on by their husbands, and which exceeded the household duties expected for their sex. In fact, all the women who are recorded as restorers of the French royal collection were widows. Marguerite Bahuche assisted her husband Jacob Bunel, '*peintre et valet de chambre du Roi*', until his death in 1614. Thereafter, she continued to inhabit Bunel's lodgings in the Grande Galerie du Louvre and took up his charge of caring for the king's paintings with her nephew⁶³. After Bahuche, similar positions were held by la veuve Lange, la veuve Dubois, and, of course, la veuve Godefroid⁶⁴.

In the 1755 portrait, the form and placement of the sitter's hands do hint at her civil and professional status. The modeling of Godefroid's hands and arms is strikingly similar to Baudry's pose. This visual resemblance suggests that Valade recycled certain compositional elements from his early commissions according to similar requests from clients regarding their desired mode of representation. Unlike Baudry, however, Godefroid exposes her hands, which look somewhat timeworn. She does not wear silk gloves or a cameo bracelet, which Valade sometimes included in his female portraits as a tribute to the sitter's husband and to her own social refinement. Instead, the restorer's bare, unadorned hands appear functional and primed for labor, matching the uprightness of her posture, the sturdiness of her compact silhouette, and the vitality in her eyes. These features urge us to regard her as a dignified worker rather than as a lady confined to the home.

Indeed, the widow had numerous workspaces. In Paris, she shuttled between her private studio and shopfront on the rue Saint-Germain-l'Auxerrois, and her nearby lodgings at the Louvre⁶⁵. As disclosed in her posthumous inventory, she also possessed another home in Passy that contained a '*chambre servant d'atelier*⁶⁶'. For certain large-scale projects, it was necessary for her to work

59 Anne-Thérèse de Marguenat de Courcelles, marquise de Lambert, *Traité de la vieillesse*, in *Œuvres de Madame la Marquise de Lambert* [avant 1733], Paris, Veuve Ganeau, 1748, t. I, p. 41-79, here p. 74.

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bd6t57841930/f105.item>

60 My emphasis. Scarlett Beauvalet-Boutouyrie, *Être veuve sous l'Ancien Régime*, Paris, Belin, coll. « Essais d'histoire moderne », 2001, p. 103.

61 Jean-Baptiste Greuze, *La Veuve et son curé*, c. 1786, oil on canvas, St. Petersburg, The State Hermitage Museum, inv. ГЭ-7521. On early modern images of widows, see Allison M. Levy (dir.), *Widowhood and Visual Culture in Early Modern Europe*, Burlington, Ashgate, coll. « Women and gender in the early modern world », 2003 ; Florence Fesneau et Maël Tauziède-Espariat (dir.), *Figures de veuves à l'époque moderne (xvii^e et xviii^e siècles) : Images d'un statut social accepté, caché, revendiqué ?* Paris, Éditions du GRHAM, 2023.

62 Jean-Baptiste Greuze, « Lettre à MM. Les Curés », *Journal de Paris*, 5 décembre 1786, p. 1412.

63 Léon de Laborde, *La Renaissance des arts à la cour de France ; études sur le seizième siècle*, Paris, L. Potier, 1855, vol. 2, p. 938-939.

64 A. Massing, *Painting Restoration Before La Restauration*, *op. cit.*, p. 15-29.

65 Noémie Etienne has observed how Pierre-Antoine Demachy's painting *Vue de la colonnade du Louvre* (1772, musée du Louvre, Paris) nicely represents the widow Godefroid's imagined commute. See N. Étienne, « A Family Business : Picture Restorers in the Louvre Quarter », *Journal18*, n°2, *Louvre Local*, Fall 2016, <https://www.journal18.org/830>.

66 AN, MC/ET/XXIV/885, 6 décembre 1775, Inventaire après décès de la veuve Godefroid, fol. 11r.

on-site at royal residences in the capital and suburbs. Thus, Godefroid seems to have enjoyed a mobility that suggests the high demand for her services, and which was curtailed only by her declining health after 1773⁶⁷. Furthermore, several gilded frames are listed among the goods in her estate⁶⁸. The position of her hands over the wooden border of the armchair may therefore refer not only to her sale of picture frames, but also to her collaboration with cabinetmakers who carved the cradles she used in her restoration practice⁶⁹.

Perhaps Valade did not depict Godefroid as a female painter because she specialized not in the relatively artistic practice of retouching, but in more labor-intensive tasks like transferring and cradling. Instead, the composition more subtly captures her professionalizing strategy by placing a chair between her and the viewer, which lessens the activeness of her standing pose and symbolizes her deference. To that effect, we may read the placement of Godefroid's hands as a sign of hospitality, as if she were offering her seat to us. The empty spot could pay homage to the widow's late husband, or allude to one of her subsequent business partners, François-Louis Colins.

In fact, Colins' painted portrait was also exhibited at the Salon of 1755 and began circulating in print the following year (Fig. 4)⁷⁰. The colleagues jointly held the title of royal restorers from 1743 until Colins's death, after which point Godefroid received a sole appointment from the Bâtiments⁷¹. Given their display at the same Salon, albeit under different artists, these portraits form imagined pendants, with one subject's seated position complimenting the other's pose before a vacant chair. This arrangement stages the division of labor that characterized their collaborations: while Godefroid usually treated the structure of paintings, Colins retouched the pictorial surface. Yet, regardless of their respective specialties, neither portrait makes any discrete reference to the sitter's work as a restorer, nor, for that matter, as a painter and a dealer.

An etching by Pierre-Jules Hutin (ca. 1720-1763) summarizes the integrality by which women acted as art intermediaries (Fig. 5). This illustration was published in 1755, the same year when Valade executed his portrait of Godefroid, as the frontispiece of the collection of Christian Ludwig von Hagedorn⁷². The print depicts five figures within a *cabinet* filled with pictures hung on the wall and illuminated by a tall window at right. At the center



Fig. 4 : Aert Schouman, d'après Louis Michel van Loo, *Portrait de François-Louis Colins*, 1756, gravure, 14,9 x 9,8 cm. Amsterdam, Rijksmuseum.

67 A. Massing, *Painting Restoration Before La Restauration*, *op. cit.*, p. 73.

68 AN, MC/ET/XXIV/885, 6 décembre 1775, Inventaire après décès de la veuve Godefroid, fol. 7v.

69 N. Volle, B. Lauwick, et I. Cabillic (dir.), *Dictionnaire historique des restaurateurs*, *op. cit.*, p. 445.

70 A. F. Poisson de Marigny (éd.), *Explication des peintures*, *op. cit.*, p. 7-8. On this painting, sold to a private collector in 2022, see Xavier Salmon, *Cent portraits pour un siècle. De la cour à la ville sous les règnes de Louis XV et Louis XVI*, Gent, Snoeck, 2019, p. 165-167. On Colins, see Anne Leclair, « François-Louis Colins (1699-1760), restaurateur des tableaux de Louis XV, marchand et expert à Paris », *Techne*, n°30-31, 2009/2010, p. 125-139.

71 AN, MC/ET/XXIV/692, 29 mai 1743, Convention entre François Louis Colins et Marie Jacob Van Merle, veuve Godefroy.

72 Christian Ludwig von Hagedorn, *Lettre à un amateur de la peinture avec des éclaircissemens historiques sur un cabinet et les auteurs des tableaux qui le composent*, Dresden, G. K. Walther, 1755.



Fig. 5 : Pierre Hutin, *Art critics before a painting of Leda and the Swan*, 1754, gravure, 14.1 x 8,9 cm. Wolfenbüttel, bibliothèque Herzog Augus, Graph. A1: 1132. Photo © Herzog August Bibliothek.

of the room, a woman dressed in a fitted bodice and striking cross pendant intervenes between two *amateurs* as they inspect a painting. The woman grasps this unframed picture set upon an easel as she looks inquisitively at the gentlemen. Holding a closed fan or perhaps a paintbrush to her mouth in a gesture of contemplation, she judges their response to this image of Leda and the Swan. Godefroid was, in fact, commended for rejoining a dismembered painting of that subject by Correggio⁷³. In 1753, the *Affiches de province* hailed this restoration as evidence of her '*talent merveilleux*'⁷⁴. Attesting to the widow's public recognition as a restorer, this press announcement, like the woman's confident, proprietary hold of the painting in Hutin's print, draws attention to the margins of art objects and the intermediaries whose work thrived there. Godefroid's recently reemerged portrait sheds new light on how women mediated their professional visibility behind a veil of feminine respectability in order to operate within eighteenth-century art worlds.

73 Antonio Allegri, called Correggio, *Leda and the Swan*, c. 1512-1552, oil on canvas, Staatliche Museen zu Berlin, Gemäldegalerie, inv. 218.

74 *Annonces, affiches, et avis divers*, n°30, 25 juillet 1753, p. 117-118.

Les femmes dans la sphère professionnelle de la danse: portraits d'intermédiaires en province au XVIII^e siècle

Ludivine Panzani

Si le rôle médiateur des femmes dans les sphères artistiques a été récemment analysé pour les beaux-arts¹, la musique² ou le théâtre³, il ne l'a été que rarement dans le domaine des études en danse⁴. L'objectif du présent article est de redonner leur place à ces intermédiaires du monde de la danse en les identifiant et en analysant leurs stratégies à partir de points d'observation négligés : les villes de province⁵. Les études sur l'agentivité féminine⁶ ont jusqu'à présent davantage abordé la question du décentrement, sous le prisme des métropoles, en laissant de côté les entités urbaines provinciales, qui sont pourtant des centres culturels non négligeables au XVIII^e siècle⁷. En décentrant le regard hors de la capitale parisienne, on voit apparaître une véritable diversité de parcours féminins qui questionnent les enjeux de genre et de médiation. Leur étude permet de dresser une typologie des rôles médiateurs joués par ces femmes impliquées dans la transmission et la circulation de la danse. Cette recherche invite aussi à s'interroger sur les stratégies, les réseaux, les ressources d'action (familiales, professionnelles ou sociales) que ces intermédiaires mobilisent dans les autres sphères artistiques qui témoignent parfois de logiques communes, mais aussi de spécificités propres au monde de la danse⁸.

Ces figures de médiatrices émergent particulièrement dans la presse périodique, les documents administratifs produits par les institutions théâtrales, mais aussi dans les livrets de spectacle qui permettent de les suivre dans le temps et dans l'espace. On les retrouve aussi parfois dans les

1 Voir notamment Charlotte Foucher, Hélène Marquié, Frédérick Duhautpas (dir.), *Médiatrices des arts. Pour une histoire des transmissions et réseaux féminins et féministes*, Paris, Presses universitaires de Paris Nanterre, coll. « Arts, cultures et politiques », 2022.

2 Voir les travaux de Mélanie Traversier, notamment *L'Harmonica de verre et miss Davies. Essai sur la mécanique du succès au siècle des Lumières*, Paris, Seuil, 2021 et *Ead.* et Alban Ramaut (dir.), *La Musique a-t-elle un genre ?*, Actes du colloque de Saint-Étienne, 21-22 octobre 2016, Paris, Éditions de la Sorbonne, coll. « Publications de la Sorbonne. Série Homme et société », 2019.

3 Aurore Evain, « Les reines et princesses de France, patronnes et mécènes du théâtre au XVI^e siècle », dans Kathleen Wilson-Chevalier, avec la collaboration d'Eugénie Pascal (dir.), *Patronnes et mécènes en France à la Renaissance*, Saint-Étienne, PUSE, coll. « L'École du genre. Nouvelles recherches », 2007, p. 59-99.

4 *Affiches de Lyon*, 20 janvier 1768.

5 Cette recherche s'inscrit dans le cadre de ma thèse en cours intitulée « La danse de spectacle dans les provinces françaises, circulations et enjeux historiques d'une pratique scénique de 1684 aux années 1780 », menée sous la direction de Mélanie Traversier et de Marie Glon à l'université de Lille (UMR 8529 – IRHiS).

6 Caroline Mackenzie, « Agency : un mot, un engagement », *Rives méditerranéennes*, n° 41, 2012, « Agency. Un concept opératoire dans les études de genre ? », p. 35-37. DOI : <https://doi.org/10.4000/rives.4139>

7 Deborah Simonton et Anne Montenach (dir.), *Female Agency in the Urban Economy : Gender in European Towns, 1640-1830*, New York/Londres, Routledge, coll. « Routledge research in gender and history », 2013.

8 Si les femmes sont, par exemple, représentées à l'Académie royale de peinture et de sculpture, comme Bruno Guilois le souligne dans son article sur les « maîtresses peintresses » parisiennes, voir dans ce présent ouvrage, elles sont cependant totalement absentes de l'Académie royale de danse au XVIII^e siècle.

écrits du for privé, comme des correspondances, rarement conservés pour les femmes, ainsi que dans les archives judiciaires. Ces sources, sur lesquelles nous nous appuyons pour mener notre enquête, laissent à penser que la province, avec des cadres réglementaires plus souples et une moindre concurrence, était un terrain propice à l'affirmation de ces figures féminines, capables de se mobiliser pour défendre leurs intérêts malgré les obstacles liés à leur genre.

Aussi, nous proposons d'esquisser le portrait de ces différentes figures d'intermédiaires en abordant le cas des interprètes professionnelles et des maîtresses à danser qui, entre la scène et la salle de danse, s'imposent comme des relais de répertoires chorégraphiques en province. Une attention particulière est également portée aux médiatrices de l'ombre, en marge des études en danse, qui placent pourtant elles aussi cet art au service du public provincial. Les rôles médiateurs joués par ces différentes catégories de femmes restent cependant soumis à des contraintes sociales que nous souhaitons étudier en décelant les stratégies mises en place pour y faire face, témoignant de leur agentivité dans le monde de la danse.

Le rôle des danseuses professionnelles dans la circulation des répertoires chorégraphiques en province

Les danseuses professionnelles sont sans conteste les figures féminines les mieux documentées en histoire de la danse. Le statut d'interprète leur confère, de manière indéniable, une fonction d'intermédiaire scénique qui incarne le lien entre un répertoire chorégraphique et le public. Si elles peuvent prendre part à la création chorégraphique⁹, leur travail passe avant tout par la diffusion d'œuvres, faisant d'elles des médiatrices au service des productions artistiques conçues par des maîtres de ballet¹⁰. Au XVIII^e siècle, on observe le développement d'une véritable économie du spectacle au sein de laquelle les directeurs et directrices de théâtre perçoivent un intérêt certain à mettre en avant leurs interprètes à succès afin d'attirer du public¹¹. Ces transformations sociales et culturelles encouragent l'émergence d'une culture de la célébrité qui s'ancre au cœur des mécanismes modernes du spectacle¹². Cette notoriété publique des interprètes dansants est d'ailleurs favorisée par l'apparition de la presse et la profusion des annonces au milieu du XVIII^e siècle. On assiste alors au développement du lien entre la célébrité et l'imprimé qui s'inscrit au sein de cette révolution médiatique¹³. Il faut néanmoins souligner que l'apparition de ce vedettariat n'intervient pas uniquement sur les scènes parisiennes. En province, quelques danseuses parviennent aussi à se faire un nom localement et à bénéficier d'une certaine notoriété, encourageant ainsi une fidélisation du public. C'est le cas de M^{me} Rochefort à Bordeaux dans les années 1780 qui, par son succès, apparaît comme une véritable intermédiaire sur la scène provinciale. En témoignent les *Affiches de Bordeaux* de janvier 1783, qui l'évoquent en des termes élogieux :

ses grâces et sa légèreté séduisent tout le monde ; sa manière se perfectionne chaque jour, et nous ne craignons pas d'assurer que sur le théâtre de la capitale, elle égaleroit en peu de temps les Danseuses dont le nom est si connu, si nous ne devions pas souhaiter, au contraire, que Paris nous laisse encore long-temps la satisfaction de la posséder¹⁴.

9 Sur l'interprétation de solos par des danseuses parisiennes au XVIII^e siècle, voir Marina Nordera, « Danser seule au XVIII^e siècle : un espace féminin de création et transmission ? », *Recherches en danse* [En ligne], n°3, 2015, <http://journals.openedition.org/danse/969>, mis en ligne le 19 janvier 2015, consulté le 21 octobre 2023.

10 Le maître de ballet est chargé de composer les danses d'un spectacle, voire de mettre en scène des ballets pantomimes dès le milieu du XVIII^e siècle. C'est à lui que reviennent également la distribution des rôles et la conduite des répétitions.

11 Sur le développement du marché des spectacles au XVIII^e siècle, voir Martial Poirson, *Spectacle et économie à l'âge classique. XVII^e-XVIII^e siècles*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Lire le XVII^e siècle », 2011.

12 Antoine Lilti, *Figures publiques : l'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014, p. 39-50.

13 Jack R. Censer, *The French Press in the Age of Enlightenment*, Londres/New York, Routledge, 1994.

14 *Affiches de Bordeaux*, 31 janvier 1783.

Comme le laisse entendre cette annonce, se produire et avoir du succès sur les scènes provinciales pouvait constituer un moyen d'accéder à une carrière prestigieuse dans des institutions parisiennes. La trajectoire professionnelle de la danseuse Marie-Émilie Duneboc de Carville en est un exemple : elle danse à Rouen vers 1725, puis à Lyon vers 1730 pour ensuite entrer à l'Académie royale de musique, ancêtre de l'Opéra de Paris, dès février 1737¹⁵. À l'inverse, les théâtres provinciaux offraient parfois des possibilités de carrière à des danseuses parisiennes qui n'occupaient alors que de petits rôles sur les scènes de la capitale. Ainsi, M^{me} Puvignée (mère) tente d'abord sa chance en 1736 à l'Académie royale de musique¹⁶, lorsqu'elle obtient un rôle de figurante pour incarner une Sylphide dans *La Fée des Romans*¹⁷. Si elle n'est pas engagée durablement par l'institution parisienne après cette première prestation, elle s'est ouvert les portes des théâtres de province, en particulier à Lyon : son nom apparaît régulièrement dans les distributions lyonnaises entre 1739 et 1743. On la retrouve, par exemple, dans la distribution du *Ballet des Sens*, représenté en 1739 à l'opéra de Lyon¹⁸. Face à la forte itinérance des danseuses professionnelles, on constate qu'elles ne sont pas uniquement des intermédiaires à l'échelle locale, mais aussi à l'échelle du royaume, participant ainsi à la circulation des répertoires chorégraphiques.

Le rôle d'intermédiation scénique susceptible d'être endossé par une danseuse professionnelle est encore plus évident lorsque des liens interpersonnels, notamment conjugaux, l'unissent au maître de ballet. Le couple formé par Marie Madeleine Crespé, dite Mademoiselle Théodore (1759-1799), et Jean Bercher, dit Dauberval (1742-1806), l'illustre tout particulièrement. Après une carrière de danseuse professionnelle à l'Opéra de Paris entre 1773 et 1782, Marie Madeleine Crespé démissionne de ses fonctions¹⁹. Son départ est suivi par celui de son amant, Dauberval, qui est alors l'adjoint du maître de ballet Maximilien Gardel (1741-1787). Le couple se marie, le 30 octobre 1783, avant de se rendre à Londres, puis à Bordeaux en 1785, où ils sont engagés par le Grand Théâtre²⁰. Dauberval y est chargé de la composition des ballets tandis que sa femme est embauchée comme première danseuse. Marie Madeleine Crespé contribue directement au succès des créations de son époux : elle y incarne des rôles spécialement chorégraphiés pour elle. Elle jouit d'une grande notoriété auprès du public bordelais, en témoigne cette critique du ballet *Amphion et Thalie ou Amphion, élève des muses* parue en octobre 1789 dans lequel elle incarne la muse Thalie :

Il suffit de la [M^{me} Dauberval] nommer pour rendre inutile tout ce que nous pourrions en dire. Qu'il nous soit permis seulement d'ajouter qu'elle a dansé comme toujours et joué mieux que jamais, dans la scène du dépit surtout, et que si elle parvient une seconde fois à mériter plus d'éloge, elle aura surpassé un beau modèle²¹.

Sa responsabilité dans le processus de transmission va donc au-delà de la simple médiation artistique, puisque sa performance influence le succès économique des représentations et la réputation de son mari.

Pour compléter leurs revenus et échapper à la précarité, certaines danseuses professionnelles donnent également des leçons, cumulant leur activité scénique avec celle de maîtresse à danser, ce qui est une particularité provinciale : si, à Paris, la profession semble se conjuguer presque exclusivement au masculin, elle est néanmoins bien présente en province où des femmes exercent

15 Sylvie Bouissou, Pascal Denécheau, France Marchal-Ninosque (dir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris sous l'Ancien Régime (1669-1791)*, Paris, Classiques Garnier, 2019, t. I, A-C, p. 702-704 et Max Fuchs, *Lexique des troupes de comédiens au XVIII^e siècle*, Paris, Droz, coll. « Bibliothèque de la Société des historiens du théâtre », 1944, p. 33.

16 S. Bouissou, P. Denécheau, F. Marchal-Ninosque (dir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris...*, op. cit., 2020, t. IV, P-Z, p. 321.

17 *Les Spectacles de Paris, ou Calendrier historique et Chronologique des théâtres*, t. III, 1754, p. 25.

18 *Le Ballet des Sens, représenté par l'Académie royale de musique de Lyon*, Lyon, Aimé Delaroche, 1739.

19 S. Bouissou, P. Denécheau, F. Marchal-Ninosque (dir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris...*, op. cit., t. IV, p. 778-780.

20 *Ibid.*

21 *Journal de Guienne*, n° 295, 22 octobre 1789, p. 1222.

à leur compte et font la promotion de leurs activités²². Ces maîtresses à danser de province apparaissent ainsi comme de véritables intermédiaires des savoirs dansés. Si les statuts de la communauté de métier font parfois mention des «veuves de maîtres exerçant la profession de maîtresses de danse», ils n'envisagent pas la possibilité d'un exercice sans une forme de tutelle masculine, qu'elle émane d'une autorité vivante ou décédée²³. Aucune «lettre de maîtrise» attribuée à une femme n'a d'ailleurs été retrouvée à ce jour. On peut donc supposer que le contrôle et les moyens d'action de la communauté étaient moins puissants en province, ce qui permettait aux femmes d'exercer cette profession en dépit des statuts qui l'encadraient.

Leur activité d'enseignante et leurs parcours sont surtout documentés par la presse provinciale. On apprend, par exemple, dans le *Journal de Provence* de mai 1789 qu'une certaine dame Ravaux, «danseuse attachée au théâtre», propose des leçons de danse à Marseille pour des dames et des demoiselles en précisant qu'elle est l'«élève des sieurs Vestris, Gardel et Dauberval»²⁴. Si l'on en croit cette annonce, la dame Ravaux aurait été formée par trois célèbres premiers danseurs de l'Académie royale de musique. On peut émettre l'hypothèse que cette maîtresse à danser ait été élève au magasin de l'Opéra, école interne ouverte aux femmes qui formait alors les interprètes professionnels²⁵. C'est donc en faisant valoir sa position d'interprète sur le théâtre de Marseille et son parcours de formation auprès de maîtres réputés que la dame Ravaux justifie la qualité de son enseignement.

Comme Ravaux, la majorité des annonces concernant des maîtresses à danser évoque leur activité sur les scènes publiques. Dans le *Journal de Guienne*, plusieurs annonces passées dans les années 1780 mentionnent, par exemple, les cours de M^{lle} Perez, «première danseuse italienne, pensionnaire de la cour de Parme»²⁶, qui se produit également sur scène aux côtés des Petits Comédiens privilégiés du duc d'Orléans (ou «Comédiens-Italiens») en juin 1785²⁷. Relevons également que M^{lle} Perez annonce qu'elle «offre ses talents aux Demoiselles de cette ville pour leur apprendre toutes sortes de danses, particulièrement l'Allemande, l'Anglaise, le menuet écossais, celui de la Reine et le Figuré»²⁸. Cette maîtresse à danser combine ici un répertoire «moderne», à savoir l'Allemande et l'Anglaise qui sont des danses nouvelles très en vogue à l'époque, et un répertoire «ancien» auquel appartiennent les menuets, très pratiqués sous le règne de Louis XIV et qui continuent à occuper une place importante dans les bals jusqu'à la fin de l'Ancien Régime²⁹. La liste des danses enseignées apparaît comme un argument publicitaire qui souligne son savoir-faire diversifié. Notons par ailleurs que les enseignantes en danse utilisent les mêmes procédés discursifs que leurs confrères masculins dans leurs annonces. Elles manifestent ainsi leur capacité à se saisir des médias locaux pour promouvoir leurs activités et se faire une place sur un marché dominé par les hommes. Ces maîtresses à danser jouent donc un rôle important dans la circulation des pratiques dansées, en enseignant à leur propre compte dans les villes de province.

22 Sylvie Granger, *Danser dans la France des Lumières*, Rennes, PUR, coll. « Histoire », 2019, p. 184-190.

23 Bernard Bernhard, « Recherches sur l'histoire de la corporation des ménestriers, ou joueurs d'instruments, de la ville de Paris. Troisième période », *Bibliothèque de l'École des chartes*, 1844, t. V, p. 282-283. DOI : [https://doi.org/10.3406/](https://doi.org/10.3406/bec.1844.451774)
[bec.1844.451774](https://doi.org/10.3406/bec.1844.451774) [www.persee.fr/doc/](http://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1844_num_5_1_451774)
[bec_0373-6237_1844_num_5_1_451774](http://www.persee.fr/doc/bec_0373-6237_1844_num_5_1_451774)

24 *Journal de Provence*, 21 mai 1789. Gaëtan Vestris (1729-1808), Maximilien Gardel (1741-1787) et Jean Bercher, dit Dauberval (1742-1806).

25 Archives nationales (Paris), O/1/613, *Règlement au sujet de l'Opéra*, 19 novembre 1714.

26 *Journal de Guienne*, n° 82, 21 novembre 1784, p. 330.

27 Dans le ballet-pantomime *Le Débarquement anglais* ; *ibid.*, n° 302, 29 juin 1785, p. 1226.

28 *Ibid.*, 21 novembre 1784.

29 Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle, il était d'usage de débiter un bal avec plusieurs menuets à deux, dansés par un couple à la fois, puis de danser des menuets à quatre avant de laisser place aux contredanses. Voir Jean-Michel Guilcher, *La Contredanse : un tournant dans l'histoire française de la danse*, Bruxelles/Pantin, Complexe/Centre national de la danse, 2003, p. 86.

Médiatrices de l'ombre : mettre la danse au service du public provincial

Outre les danseuses professionnelles, les sources révèlent d'autres figures de femmes jouant un rôle pivot dans la diffusion de la danse auprès du public provincial. Elles appartiennent à l'entourage familial d'un danseur, mais peuvent aussi être d'actives directrices de pension ou de spectacle³⁰.

On repère en effet, dans la presse et les sources littéraires, des filles, des mères ou des femmes de maîtres de danse qui participent, de façon directe ou indirecte, aux activités d'enseignement de la danse. On constate que l'entourage familial du maître à danser pouvait contribuer aux leçons de danse et aux bals qui se déroulaient au domicile de l'enseignant ou dans une salle louée à cet effet. En novembre 1771, dans les *Affiches de Lyon*, on lit ainsi que M. Hus fils était accompagné par sa mère pour donner des cours de danse :

Le Sieur Hus fils, premier Danseur de la Comédie, aussi empressé de se rendre utile au public, que l'a fait son père, depuis qu'il est dans cette ville, donne avis aux personnes qui voudront faire apprendre à danser à leurs enfants, qu'il a ouvert, le 15 du courant, une salle de danse, pour de jeunes enfants, depuis l'âge de sept ans jusqu'à douze : il donnera les premières leçons aux Messieurs depuis huit heures du matin jusqu'à dix, et aux Demoiselles, depuis deux heures après midi jusqu'à quatre ; il rassemblera tous ses écoliers une fois dans la semaine, pour leur faire figurer toutes les contre-danses. Il prend 15 liv. le premier mois, et 9 liv. les suivants ; Mme. sa mère ne manquera pas d'assister à toutes les leçons qui se donneront dans son appartement, rue Royale, quai Saint Clair, maison Boucharlat³¹.

L'annonce suggère que la mère du maître de danse seconde son fils dans son enseignement, ou du moins veille à son bon déroulement. Par sa présence, elle garantit l'ordre moral du cours de danse, ce qui apparaît comme un argument pour les parents qui confient leurs filles à un maître de danse. Élisabeth Bayard Hus, dite M^{lle} Bibi, épouse de Jean-Baptiste Hus (ca.1736-1805), maître de ballet de la Comédie de Lyon, était une ancienne danseuse professionnelle qui donna également des leçons à des jeunes filles dans les années 1760³². De fait, on peut supposer que le fait d'indiquer qu'elle assistait aux cours de son fils pouvait aussi être un gage de qualité supplémentaire.

Les femmes ou les filles de maîtres de danse pouvaient également intervenir directement dans le déroulement des leçons. C'est ce dont témoigne Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne (1734-1806) dans son autobiographie romancée. Décrivant précisément des assemblées dansantes dans les années 1750 à Auxerre, il relève que : « [...] lorsqu'il n'y avait pas de danseuse qui sût la danse demandée, la femme ou fille du maître de salle venait la danser avec l'homme³³. » Selon les bals, les femmes étaient parfois en sous-effectif et toutes ne savaient pas toujours danser correctement la danse proposée. Le rôle du maître à danser est de s'assurer que chacun ait une partenaire et, pour cela, il n'hésite pas à solliciter son entourage familial féminin afin qu'aucun participant ne soit désavantagé. Sylvie Granger constate d'ailleurs une transmission du métier de père en fille dans les provinces françaises³⁴. Les femmes de la famille du maître de danse sont donc des contributrices à part entière sur lesquelles repose la réussite du bal. Elles jouent, elles aussi, un rôle actif dans la transmission de la danse, en mettant à disposition leur savoir-faire et en pratiquant avec des

30 Au sujet de l'économie familiale dans laquelle s'inscrit l'enseignement de la danse, voir Ludivine Panzani, « Se faire une place en province : stratégies et pratiques des maîtres à danser dans le marché de l'enseignement (années 1750-1780) », *Recherches en danse* [En ligne], 13 | 2024, mis en ligne le 06 novembre 2024, consulté le 21 juillet 2025. URL : <http://journals.openedition.org/danse/7747> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/12mv6>

31 *Affiches de Lyon*, 20 novembre 1771.

32 *Affiches de Lyon*, 12 novembre 1766. Je remercie Bénédicte Hertz qui m'a très généreusement communiqué son travail de dépouillement sur la presse lyonnaise, me permettant de trouver cet article.

33 Nicolas-Edme Rétif de La Bretonne, *Monsieur Nicolas* [1796-1797], Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1989, vol. I, p. 559-560.

34 S. Granger, *Danser dans la France des Lumières*, op. cit., p. 187.

partenaires de différents niveaux. Comme assistantes artistiques et pédagogiques du maître de danse, elles sont des médiatrices de l'art chorégraphique à part entière, même si leur contribution s'inscrit dans une activité familiale et non dans une logique rémunératrice pour elles-mêmes.

Outre l'entourage familial féminin des enseignants en danse, les directrices de pension peuvent également être identifiées comme des figures d'intermédiaires en province, créatrices de lien entre le public local et les maîtres de danse. Nombreuses sont les annonces dans la presse provinciale où des femmes à la tête d'une pension proposent une offre de cours comprenant une formation en danse, souvent assurée par un maître extérieur. Dans une annonce parue en octobre 1779 dans les *Affiches de Bordeaux*, la maîtresse d'une pension de La Réole, M^{me} Bastide, propose de prendre en charge l'éducation de demoiselles âgées de six à quatorze ans, et précise que «celles qui désireront apprendre à danser, trouveront aussi dans ledit lieu un maître qui leur montrera à un prix honnête. Ces maîtres viendront donner leurs leçons dans ladite pension»³⁵. Dans le cadre de ces collaborations, les directrices de pension peuvent apparaître comme des relais du savoir dansé, en servant d'intermédiaires entre des maîtres et des élèves. Il n'est pas rare également que des maîtresses de pension fassent appel à leur époux pour assurer ces leçons de danse, à l'instar de M^{me} Poirier à Saint-André-de-Cubzac, près de Bordeaux, dont le mari est maître de danse à «l'École royale militaire de Sorèze»³⁶. Ce constat sort des rapports de genre habituels, puisque le maître de danse est en quelque sorte au service de la directrice de pension qui l'a sélectionné. Les deux parties y trouvent leur compte, car l'intervention dans une pension assure une clientèle et un lieu d'exercice pour le maître à danser.

Enfin, les entrepreneuses de spectacles remplissent aussi un rôle médiateur dans la sphère artistique de la danse en promouvant des artistes et en programmant des créations chorégraphiques. Au cours de mon travail de dépouillement archivistique, j'ai jusqu'à présent pu repérer et identifier dix-sept entrepreneuses de spectacles actives dans les villes de province entre les années 1680 et 1780³⁷. Cette liste non exhaustive souligne le rôle essentiel des femmes à la tête de troupes qui exercent en dehors de la capitale. Certaines d'entre elles sont passées à la postérité, comme Marguerite Brunet dite Mademoiselle de Montansier (1730-1820)³⁸ qui obtient le privilège des spectacles de Nantes en 1769³⁹. D'autres, moins connues, voire oubliées, ont pourtant joué un rôle dans l'histoire de certaines institutions théâtrales provinciales, comme les deux sœurs Destouches, à la direction de l'opéra de Lyon au cours du XVIII^e siècle⁴⁰. Des correspondances ou des livres de comptes témoignent de l'importante agentivité de ces entrepreneuses qui administraient des troupes, apparaissant ainsi en un sens comme des «pionnières du show-business»⁴¹. On conserve, par exemple, à Brest, un fonds de près de 650 documents ayant appartenu à la directrice de spectacles Magdeleine Adélaïde d'Orbigny qui témoigne de la remarquable gestion de ses activités⁴². Comme leurs collègues

35 *Affiches de Bordeaux*, 28 octobre 1779.

36 *Ibid.*, 16 juillet 1788.

37 Notamment à Marseille, Besançon, Montpellier, Nantes, Bordeaux, Metz, Lille ou Lyon.

38 Au sujet de M^{me} de Montansier voir notamment Dicta Dimitriadis, *La Montansier. Biographie*, Paris, Mercure de France, 1995 ; Patricia Bouchenot-Déchin, *La Montansier. De Versailles au Palais-Royal, une femme d'affaires*, Paris, Perrin, 2007 ; Manuel Bonnet, *La Montansier (1730-1820), la fameuse directrice*, Versailles, Art + musées et monuments, 2009.

39 AM Nantes, HH 87, *Cession pour 5.500 l. par le sr Bernault à M^{lle} de Montensier de son privilège pour les spectacles de Bretagne*, 18 mars 1768.

40 À ce sujet, voir Anne Le Berre, *Michelle Poncet ou la «Destouches-Lobreau»*. Directrice de l'opéra de Lyon au XVIII^e siècle, Lyon, Symétrie, coll. «Symétrie recherche. Histoire du concert», 2023 et Léon Vallas, *Un siècle de musique et de théâtre à Lyon, 1688-1789*, Lyon, P. Masson, 1932.

41 Cette expression fait écho au film documentaire *Sarah Bernhardt, pionnière du show-business*, réalisé et écrit par Aurine Crémieu, paru en 2022.

42 Le fonds est conservé aux archives municipales de Brest sous la cote II 15. Au sujet de Magdeleine Adélaïde d'Orbigny, voir Armand Corre, «Une actrice de province directrice de théâtre, madame Dorbigny (1776-1791)», *Revue rétrospective*, Paris, 8^e semestre, t. XIX (1894), n° 136, octobre 1893, p. 217-250.

masculins, ces dernières étaient chargées de recruter des interprètes, de les promouvoir sur scène ou de participer à leur formation. Les entrepreneuses de spectacles pouvaient en effet contribuer au perfectionnement des jeunes artistes, comme le suggère la directrice de troupe, M^{lle} Mercier dans une lettre aux échevins de Marseille datant du 28 janvier 1757 :

Comme je ne doute pas que vous n'ayez mes intérêts en vue dans l'offre que vous me faites d'une jeune demoiselle qui danse et commence à jouer la comédie, je ne puis trop vous témoigner combien je suis sensible à cette marque d'attention de votre part. Je suis prête à votre recommandation de faciliter à cette demoiselle les moyens de se former sur mon théâtre et d'y apprendre son métier⁴³.

Les entrepreneuses de spectacles jouaient donc un rôle d'intermédiaire à plusieurs titres : en faisant le lien entre les artistes et les autorités locales, en formant professionnellement des interprètes et en soutenant le développement de leur carrière. Soulignons par ailleurs que certaines d'entre elles étaient elles-mêmes danseuses, à l'instar de Louise Dimanche qui dirige, durant quelques semaines en 1721, le théâtre de Lille⁴⁴, ou Suzanne Nadal, qui demande à prendre la direction de l'opéra de Marseille en 1739 en proposant de le financer par des actionnaires privés rétribués sur les recettes⁴⁵. De tels exemples montrent que les danseuses pouvaient être de véritables femmes d'affaires⁴⁶ et invitent à reconsidérer le métier d'interprète en l'inscrivant dans des logiques d'entrepreneuriat féminin à l'époque moderne⁴⁷. De fait, c'est en sortant de la capitale parisienne et en lisant entre les lignes qu'on relève des figures d'intermédiaires très diverses, complexifiant ainsi nos connaissances actuelles en histoire de la danse.

Stratégies féminines et contraintes sociales : perspectives de recherche sur l'agentivité des intermédiaires de la danse

Comme nous l'avons vu, les portraits de femmes intermédiaires sont multiples, et nous révèlent leur véritable influence sur la circulation de la danse malgré leur condition féminine : c'est le cas des interprètes ou maîtresses à danser qui transmettent un répertoire chorégraphique, mais aussi de l'entourage familial féminin du maître à danser, des directrices de pension et des entrepreneuses de spectacles qui font le lien entre des interprètes dansants et le public local. Les rôles qu'elles occupent soulèvent cependant des questions sur leur capacité d'action dans la sphère de la danse : à quelles contraintes ces femmes se heurtaient-elles dans leurs activités ? À quel point les normes sociales liées à leur genre pesaient-elles sur leurs rôles de médiation ? Quelles stratégies adoptaient-elles pour les contourner ? Face à ces interrogations, l'étude de leurs réseaux peut apporter des clés de lecture pour mieux comprendre les rapports entre les enjeux de genre et de médiation en danse.

On remarque tout d'abord que les bénéficiaires de leurs médiations sont étroitement liés à des problématiques de genre. Prenons pour exemple les maîtresses de danse : celles-ci précisent presque systématiquement qu'elles n'enseignent qu'à des jeunes filles et à des femmes. Pourquoi les maîtresses à danser proposaient-elles une offre de cours genrée ? La réponse est certainement dans le poids des normes de genre qui les contraignent à se spécialiser dans un public exclusivement féminin. Les cours de danse sont en effet traversés par des enjeux de décence et de promiscuité qui

43 AM Marseille, GG 203, *Lettre de M^{lle} Mercier aux échevins de Marseille concernant la recommandation d'une danseuse*, 28 janvier 1757.

44 S. Bouissou, P. Denécheau, F. Marchal-Ninosque (dir.), *Dictionnaire de l'Opéra de Paris...*, op. cit., t. II, p. 241-242.

45 AM Marseille, GG 201, *Lettre de Suzanne Nadal aux échevins de Marseille pour diriger l'opéra*, 17 mars 1739.

46 Une démarche d'analyse similaire a été adoptée par Chloé d'Arcy pour l'étude de la danseuse Marie Taglioni au XIX^e siècle en mettant en valeur ses qualités de femme d'affaires qui gère sa carrière, négocie ses contrats et entretient son réseau professionnel. Voir Chloé d'Arcy, « Quand la danseuse ne danse pas : Marie Taglioni, femme d'affaires », dans Florence Fix et Valentina Ponzetto (dir.), *Femmes de spectacle au XIX^e siècle*, Bruxelles, Peter Lang, coll. « Dramaturgies », 2022, p. 151-165 et *Ead.*, *Marie Taglioni : étoile du ballet romantique*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux, 2022.

47 Béatrice Craig, *Les Femmes et le monde des affaires depuis 1500*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2019.

doivent respecter les codes moraux de l'époque. La question du genre dans les cours de danse est ainsi présente dans les règlements des corporations, comme à Metz, où il est interdit de donner des leçons au domicile de l'enseignant « quand il y aura des garçons et des filles mêlées ensemble »⁴⁸. Si cette transmission féminine semble aller de soi dans un monde où la partition des genres est très marquée, rappelons que les femmes sont très minoritaires dans la profession puisqu'elles ne sont alors pas reconnues par la corporation des joueurs d'instruments et maîtres à danser. On peut alors faire l'hypothèse que les danseuses de province ont contribué à l'essor d'un patrimoine chorégraphique au XVIII^e siècle, à l'image des pratiques de transmission qui étaient à l'œuvre entre des vedettes féminines de l'Opéra de Paris⁴⁹. L'interdiction messine rappelle également que le lieu d'exercice a son importance dans la clientèle reçue par les maîtresses à danser. En effet, si les enseignants masculins sont nombreux à « tenir salle » dans les annonces de presse, aucune maîtresse de danse ne mentionne le fait qu'elles donnent cours dans un espace loué à cet effet : les enseignantes semblent plutôt se déplacer à domicile ou exercer dans des lieux d'enseignement⁵⁰. On peut en conclure que les femmes ne peuvent donner de leçons que dans un cadre privé, au sein duquel un contrôle parental ou institutionnel peut s'opérer. Ce constat s'inscrit dans les normes sociales de l'époque, associant les femmes à la sphère privée⁵¹. Le milieu de l'enseignement de la danse ne semble pas échapper à ces contraintes sociétales où les enjeux de genre croisent ceux de la spatialité.

Néanmoins, certaines annonces laissent penser que des femmes pouvaient ponctuellement enseigner à des élèves masculins, comme « M^{lle} Dony Mereto [...] première danseuse qui s'est fait applaudir sur plusieurs théâtres de France ». Selon une annonce passée en janvier 1768 dans les *Affiches de Lyon*, cette dernière « s'est proposée de fixer sa demeure en cette ville, dans l'espérance d'y faire des écoliers » et non des écolières comme on peut le lire habituellement⁵². Son statut d'interprète et sa renommée scénique pourraient fournir une explication : il n'est pas exclu que la notoriété de la danseuse joue comme un argument de vente pour attirer une clientèle mixte. Il semblerait donc que les enseignantes en danse aient pu utiliser ou contourner les normes sociales pour se démarquer sur le marché de l'enseignement.

Au-delà de la question des bénéficiaires, les intermédiaires de la danse jouent également sur la mixité de leur réseau afin de pratiquer leur activité. L'étude des correspondances nous renseigne notamment sur la capacité de ces femmes à surmonter les difficultés professionnelles qu'elles rencontrent. Outre les aléas liés à leur condition physique⁵³ — grossesses, accidents ou maladies — elles doivent parfois faire face à des situations précaires, notamment en cas de rupture de contrat, voire de violences dans le cadre de leur carrière. Elles ont alors elles-mêmes recours à des intermédiaires, souvent masculins, pour contourner les obstacles qui s'imposent à elles et à leurs proches. C'est le cas de Marie-Anne La Roque, maîtresse de danse à Marseille, qui fait

48 AM Metz, HH 9, *Lettres de maîtrise délivrées à des maîtres à danser et joueurs d'instruments*, 1735-1739.

49 Bianca Maurmayr, « Femmes et transmission du savoir dansé dans la France du XVIII^e siècle. Mise en lumière d'un patrimoine chorégraphique », dans C. Foucher, H. Marquié, F. Duhautpas (dir.), *Médiatrices des arts*, op. cit., p. 45-64.

50 Sylvie Granger, « Montrer à danser dans les provinces au XVIII^e siècle. Trente ans de petites annonces », dans Marie-Françoise Bouchon, Rebecca Harris-Warrick, Jean-Noël Laurenti (dir.), *La Danse française et son rayonnement (1600-1800). Nouvelles sources, nouvelles perspectives*, Paris, Classiques Garnier, coll. « Musicologie », 2023, p. 473-492.

51 Peter Stallybrass, « Patriarchal Territories: The Body Enclosed », dans Margaret W. Ferguson, Maureen Quilligan and Nancy J. Vickers (dir.), *Rewriting the Renaissance: The Discourses of Sexual Difference in Early Modern Europe*, Chicago/Londres, The University of Chicago Press, coll. « Women in culture and society », 1986, p. 123-142.

52 *Affiches de Lyon*, 20 janvier 1768.

53 Françoise Dartois-Lapeyre relève par exemple que pour des raisons financières et organisationnelles, la plupart des danseuses de l'Académie royale de musique à Paris continuent à paraître sur scène jusqu'à huit mois de grossesse. F. Dartois-Lapeyre, « Le statut de la danseuse à l'Académie royale de musique », *Annales de l'Association pour un centre de recherche sur les Arts du spectacle aux XVII^e et XVIII^e siècles*, n°3, juin 2008, « Marie Sallé, danseuse du XVIII^e siècle. Esquisses pour un nouveau portrait », p. 13.

appel au marquis de Pilles pour obtenir le retrait d'un ordre de police lui enjoignant de quitter la ville⁵⁴. Ce dernier lui accorde son soutien et déclare dans une lettre aux échevins de Marseille que M^{me} La Roque « est venue ici implorée [*sic*] mon appui. Je protège depuis longtemps cette femme dont l'art est utile au public » ; il souligne ensuite qu'elle a été baptisée et mariée à Marseille⁵⁵. Son intervention et ses arguments à la fois artistiques et moraux opèrent : M^{me} La Roque tente même de faire étendre cette décision favorable à neuf membres de sa famille, dont son neveu, Jean Pelicot, lui aussi maître à danser⁵⁶. Ce document montre bien que Marie-Anne La Roque utilise sa position pour œuvrer à la fois dans la sphère professionnelle, en défendant son activité d'enseignement en danse et celle de son neveu, et dans la sphère privée, puisqu'elle intercède en faveur de sa famille. Il témoigne également du système de protection des artistes chorégraphiques par des hommes nobles qui est très particulier à cette époque.

Cependant, le recours au réseau n'est pas le seul moyen d'action qui s'offre à ces femmes. L'étude des sources judiciaires nous livre des éléments d'analyse intéressants sur la façon dont elles saisissent la justice pour garantir leurs « droits » ou obtenir des protections en cas d'aléa dans leur carrière. À titre d'exemple, nous pouvons évoquer ici un procès dont les pièces sont conservées aux archives municipales de Toulouse, documentant la procédure judiciaire lancée par la danseuse Marie Pouget contre le violoniste Billon qui a proféré envers elle des menaces lors d'une répétition à la Comédie. La plainte, déposée le 11 août 1784, mentionne que :

[...] quelqu'une danseuse s'étant trompée à la figure du ballet, le maître de ballet s'en prit à la suppliante et comme elle s'en justifioit vis-à-vis du maître de ballet, le sieur Billon, prenant la parole, voulu luy imposer silence en prétendant qu'il lui coupoit la tête, à quoy la suppliante répondit qu'il n'étoit pas fait pour luy en imposer et qu'ils étoient l'un et l'autre pour remplir leur devoir et sans autorité⁵⁷.

Cette remarque déplaît à Billon qui la traite alors de « mauvaise crape, putain, garce » et menace même de la jeter au milieu du parterre, de la fouetter ainsi que « de lui casser le violon sur la tête⁵⁸ ». Dans la suite du procès, le témoignage d'un autre danseur de la troupe, Pierre Étienne Rolland, nous apprend que c'est à cause d'un changement de place sur scène que le ton est monté. Avant de confirmer l'agression verbale et les menaces physiques commises envers Marie Pouget, il rapporte que :

Lundy dernier vers les dix heures du matin, estant dans la salle du spectacle où il faisoit la répétition d'un balay, il entendit que le S[ieur]r Pitro, maître de balet, dit à la plaignante qu'elle n'étoit point à sa place et qu'elle faisoit manquer la figure, elle lui répondit qu'à moins de courir, elle ne pourroit pas s'y trouver plutôt, alors led[i]t S[ieur]r Pitro fit recommencer le balet. Le S[ieur]r Billon, musicien et répétiteur de ce balet, qui sans doute étoit pressé, dit à lad[i]te plaignante qui continuoit de parler avec led[i]t S[ieur]r Pitro qu'elle n'avoit qu'à se taire et qu'elle l'ennuyoit [...]⁵⁹.

C'est donc précisément à cause d'une critique de la danseuse à propos de la mise en scène du maître de ballet que le conflit éclate. À l'image de Marie Pouget, la capacité d'expression des interprètes féminines pouvait être limitée dans le cadre professionnel : signifier son avis et faire entendre sa voix face à un maître de ballet, fonction exclusivement masculine au XVIII^e siècle, n'allait pas de soi. Cependant, le recours à la justice témoigne de la mise en œuvre d'une stratégie de défense et non d'une attitude passive de la part de ces femmes. Un tel constat invite ainsi à

54 AM Marseille, GG 189, *Lettre du marquis de Pilles aux échevins de Marseille en faveur de M^{me} La Roque, maîtresse de danse*, 11 octobre 1751. Document cité par S. Granger dans *Danser dans la France des Lumières*, op. cit., p. 188.

55 AM Marseille, GG 189.

56 AM Marseille, GG 189.

57 AM Toulouse, FF 828, *Procès de Marie Pouget, danseuse à la Comédie, contre Billon, répétiteur et violon à la Comédie*, 1784.

58 *Ibid.*

59 *Ibid.*

envisager les intermédiaires comme des femmes dotées d'une véritable agentivité et qui, malgré les contraintes de genre qui s'imposent à elles, disposaient d'une marge de manœuvre dans l'exercice de leur rôle de médiation.

Dans la sphère de la danse, les intermédiaires féminines doivent bien être considérées dans toute leur pluralité. Qu'elles soient épouses, filles ou mères de maître à danser, interprètes sur le devant de la scène ou enseignantes, entrepreneuses de spectacles ou directrices de pension, ces femmes remplissent toutes des rôles d'intermédiation de la danse en province. Il apparaît donc indispensable de prendre en compte leur rôle auprès des publics provinciaux pour mieux comprendre les phénomènes de transmission et de circulation chorégraphique au XVIII^e siècle. Leur capacité à se saisir pleinement des procédés de médiation — en recourant à la presse, à des personnalités influentes ou à des procédures judiciaires — prouve que ces femmes disposaient d'une marge d'action et d'un réseau encore souvent sous-estimé. Il semblerait que le contexte socio-économique en province, certes variable selon les villes et les périodes, ait été particulièrement propice au développement des activités menées par ces médiatrices du monde de la danse. Ne serait-ce pas, finalement, dans les espaces provinciaux européens, territoires d'intermédiation entre les capitales, que les femmes sont parvenues à faire preuve d'une agentivité plus grande et diverse ? L'étude de ces figures féminines invite en tout cas à requestionner les centralités, tant dans la sphère de la danse que dans l'économie provinciale du XVIII^e siècle, offrant un contrepoint aux études sur l'agentivité féminine qui se sont jusqu'alors davantage concentrées sur les métropoles.

Théâtre intermédié : du salon au plateau

Marta Brites Rosa

Cet article est le résultat d'un projet de recherche centré sur les femmes de théâtre au Portugal au XVIII^e siècle, « Le paradoxe féminin dans le théâtre portugais au XVIII^e siècle »¹.

L'histoire du théâtre au Portugal est un sujet qui a été peu traité jusqu'à la fin du siècle dernier. Les historiens résumaient notamment le théâtre portugais du XVIII^e siècle aux œuvres théâtrales d'Antonio José da Silva (1705-1739), qui a écrit pour le théâtre de marionnettes et a rencontré un grand succès, et de Pedro António Correia Garção (1724-1772), poète et académicien auteur de pièces de théâtre influencées par le classicisme, mais qui n'ont pas connu de succès public. Par ailleurs, l'histoire des femmes est aussi un champ d'études qui s'est développé à la fin du XX^e siècle et les travaux sur les femmes artistes ou cultivées au Portugal commencent désormais à produire des résultats plus significatifs². Ainsi, une recherche axée sur les femmes et le théâtre dans le Portugal du XVIII^e siècle semblait, de prime abord, être une étude sur le néant. Dans ce contexte, la moindre découverte est importante pour faire et réécrire cette histoire et c'est à partir d'un ensemble de faits éparpillés que l'on pourra, un jour, faire l'histoire de ces femmes. Nous présentons ici quelques-unes d'entre elles.

Théâtre et femmes au Portugal

La façon dont la société portugaise a traité les figures féminines et comment elles ont conquis leur espace est une longue histoire, faite de petits pas et de situations paradoxales. En fait, « paradoxal » semble être le mot idéal pour décrire la manière dont les femmes étaient vues par la société. Le plus grand paradoxe les concernant était la façon dont elles étaient perçues : d'une part, elles étaient sacralisées en tant que réceptacle des différentes vertus, la beauté, l'éducation, la moralité, la sensibilité, etc. D'autre part, elles étaient diabolisées : porteuses du péché originel, lascives, corruptrices des hommes honnêtes...

1 Il s'agit d'un projet de recherche, financé par la Fundação para a Ciência e Tecnologia (Fondation pour la science et la technologie), à la suite du concours « Estímulo ao Emprego Científico » (encouragement à l'emploi scientifique). Les informations recueillies seront saisies dans différentes bases de données sur l'histoire du théâtre au Portugal, exploitées et présentées dans des communications et des articles, et le résultat final sera une monographie sur l'objet de l'étude.

2 En 2013 est parue la première compilation de littérature féminine au Portugal, *Uma antologia improvável. A escrita das mulheres (séculos XVI a XVIII)* [Une anthologie improbable – l'écriture des femmes (du XVI^e au XVIII^e siècle)] Lisbonne, Relógio d'Água, dirigée par Vanda Anastácio, qui prend en compte des textes produits dès le XVI^e siècle. En 2005 est sorti le *Dicionário no Feminino (séculos XIX–XX)* [Dictionnaire au féminin (XIX^e–XX^e siècles)] (Lisbonne, Livros Horizonte), un dictionnaire des femmes portugaises illustres, sous la direction de Zília Osório de Castro et João Esteves.

Cette perception ambivalente des femmes a conduit à créer des normes et des lois spécifiquement pour elles, afin de les exclure de la société active, en leur assignant un rôle décoratif et fonctionnel : elles seraient muses et procréatrices. Ces normes étaient plus strictes quand les femmes étaient mariées — si une femme seule ou veuve pouvait vendre, acheter ou louer dans les mêmes conditions qu'un homme, les femmes mariées avaient besoin de l'autorisation de leur mari³, et même le passage à un état plus libre — le veuvage — était une épreuve : elles devaient rester enfermées chez elles pendant un an, toutes fenêtres closes⁴.

Avec la diffusion des idées du siècle des Lumières sur les droits civils, la valorisation de la raison, une plus grande connaissance de la nature, la diminution de l'influence de l'Église, la lutte contre les préjugés, etc., les femmes ont commencé à se faire une place parmi leurs égaux — les hommes —, même si elles portaient encore en elles le poids des préjugés religieux et sociaux.

Le principe d'une éducation pour les filles et pour les garçons émergeait et des discussions eurent lieu sur les capacités intellectuelles des femmes et, par conséquent, sur les matières qui pouvaient faire partie de leur programme d'études, fondé alors uniquement sur la gestion de la maison et la maternité⁵. Cependant, dans les familles de l'aristocratie, les femmes avaient parfois accès à l'enseignement des belles-lettres, de la musique, des langues étrangères, de la géographie et de l'histoire.

Si l'on considère le Portugal à la lumière de cette transformation idéologique, on constate que c'est avec Sebastião José de Carvalho e Melo, marquis de Pombal, ministre du roi Joseph I^{er} de 1750 à 1777, que les grands changements sont apparus. Le marquis de Pombal avait fréquenté plusieurs cours étrangères, ce qui a influencé sa volonté d'importer au Portugal les habitudes de civilité qu'il avait connues, comme celles qui autorisaient les femmes à fréquenter des personnes du sexe opposé et leur donnaient un meilleur accès à l'éducation. Sous son influence, donc, les femmes ne furent plus traitées comme lors de la première moitié du XVIII^e siècle, lorsqu'elles étaient enfermées à la maison, sans contact avec les hommes. Désormais, elles pouvaient fréquenter les espaces publics. L'un de ces rares espaces était précisément le théâtre, à côté des églises.

Parallèlement à ces espaces publics, les femmes devinrent des protagonistes essentielles des espaces privés en tant qu'hôtesse de salons, organisant des événements dont elles étaient la figure centrale et où elles pouvaient montrer leurs compétences en matière de gestion domestique, d'éducation, de mode, mais aussi, et surtout, exprimer une pensée critique, faire preuve de créativité et d'intelligence. Ces changements et ces limites imposées aux femmes s'appliquaient aux classes supérieures — l'aristocratie et la bourgeoisie — et non aux milieux populaires, où la séparation physique entre les hommes et les femmes n'était pas de règle.

En ce qui concerne les représentations théâtrales publiques, il est important de souligner que c'est dans la seconde moitié du XVIII^e siècle que l'on assiste à un plus grand développement du

3 Elina Guimarães, « A mulher portuguesa na legislação civil », *Análise Social*, vol. 22, n. 92, 1986, p. 558.

4 Maria Antónia Lopes, *Mulheres, espaço e sociabilidade*, Lisbonne, Livros Horizonte, 1989, p. 135-136.

5 Des intellectuels comme Luís António Verney (*O Verdadeiro Método de Estudar* [La vraie méthode pour étudier], 1746) ou António Ribeiro Sanches (*Cartas sobre a Educação da Mocidade* [Lettres sur l'éducation de la jeunesse], 1760) ont soutenu l'accès des femmes à l'éducation, mais toujours dans la perspective de ce qu'elle pouvait apporter à leur formation dans leur rôle d'épouses et de mères.

théâtre public, principalement à Lisbonne, où trois théâtres⁶ fonctionnaient simultanément alors qu'auparavant, il n'y en avait qu'un seul.

Cependant, la croissance et la popularité acquises par le théâtre, et, surtout, le statut d'« école de civilité et de bonnes manières » qui lui fut accordé en 1771 par décret royal⁷, n'empêchèrent pas les moralisateurs et les rétrogrades de continuer à y voir un lieu de perdition dont le pire défaut était la présence des femmes. Après un grand essor, qui permit de révéler des actrices portugaises de qualité, dont la très internationale chanteuse lyrique Luísa Todi (1753-1833), qui fit le tour des cours européennes jusqu'à la campagne de Bonaparte en Italie, les théâtres interdirent la scène aux actrices. Les hommes interprétèrent alors les rôles féminins. Des témoignages de cette pratique, laissés par des visiteuses étrangères, nous montrent à quel point il pouvait paraître bizarre, pour des yeux étrangers, de ne voir sur scène que des comédiens de sexe masculin, jouant les deux rôles à la fois. Ce changement intervint, curieusement, sous le règne de la reine Marie I^{re}, première femme à la tête de l'État portugais, montée sur le trône en 1777. Ainsi, entre les années 1777 et 1799 — année où elle fut déchuée de la régence du pays pour cause de démence —, les actrices n'eurent pas le droit de jouer dans les théâtres publics de la cour. Elles pouvaient encore le faire dans des théâtres privés et en dehors de la Capitale.

Pour les spectatrices, il y avait aussi des contraintes à respecter : les femmes ne pouvaient pas être au parterre, mais seulement dans des loges, protégées du regard des hommes. Ces restrictions étaient imposées pour une seule raison : le corps d'une femme pouvait susciter pensées et actions malhonnêtes de la part du sexe opposé, si elles étaient visibles aux yeux de tous sur scène, ou même dans le public. Cependant, malgré tous ces obstacles et la ségrégation qui leur était imposée, les femmes ne s'éloignèrent pas du théâtre : elles continuèrent à être des spectatrices assidues, lorsque leurs moyens financiers leur permettaient de louer une loge et de s'assurer un moyen de transport, car il était mal vu pour les dames de la haute société de marcher dans la rue. En outre, dans l'espace domestique, elles promurent l'activité théâtrale soit par l'écriture, soit par la représentation de spectacles privés dont elles étaient les actrices et les auteures, ou encore en tenant des salons littéraires où l'on discutait du théâtre en tant que forme littéraire.

Dans ce contexte, quelle influence purent avoir les femmes sur le théâtre portugais ? Pour répondre à cette question, je me concentrerai sur deux lettres connues entre une femme et un auteur de théâtre.

Les salons littéraires

Les études sur les femmes de l'aristocratie ou les écrivaines nous renseignent sur une série de salons littéraires tenus par des femmes de lettres : Teresa de Melo Breyner (1732-1794) et Leonor de Almeida Portugal, marquise d'Alorna (1750-1839) sont les plus connues (Fig. 1). La première parce

6 Le théâtre de Bairro Alto (1761-1775), le théâtre de la Rua dos Condes (1738-1882), le théâtre de la Graça, (1767-1781) et, plus tard, le théâtre du Salitre (1782-1880) et le théâtre São Carlos (1793-).

7 En 1771 est créée une société pour la gestion des théâtres publics de la cour de Lisbonne (Sociedade estabelecida para a Subsistência dos Teatros Públicos da Corte) qui affirme dans ses statuts que le théâtre est « l'école publique où les gens apprennent les maximes les plus saines de la politique, de la morale, de l'amour de la patrie, de la bravoure, du zèle et de la fidélité avec lesquelles ils doivent servir leurs souverains » [traduction de l'auteure] (p. 3) et que la profession de comédien n'est pas infamante.

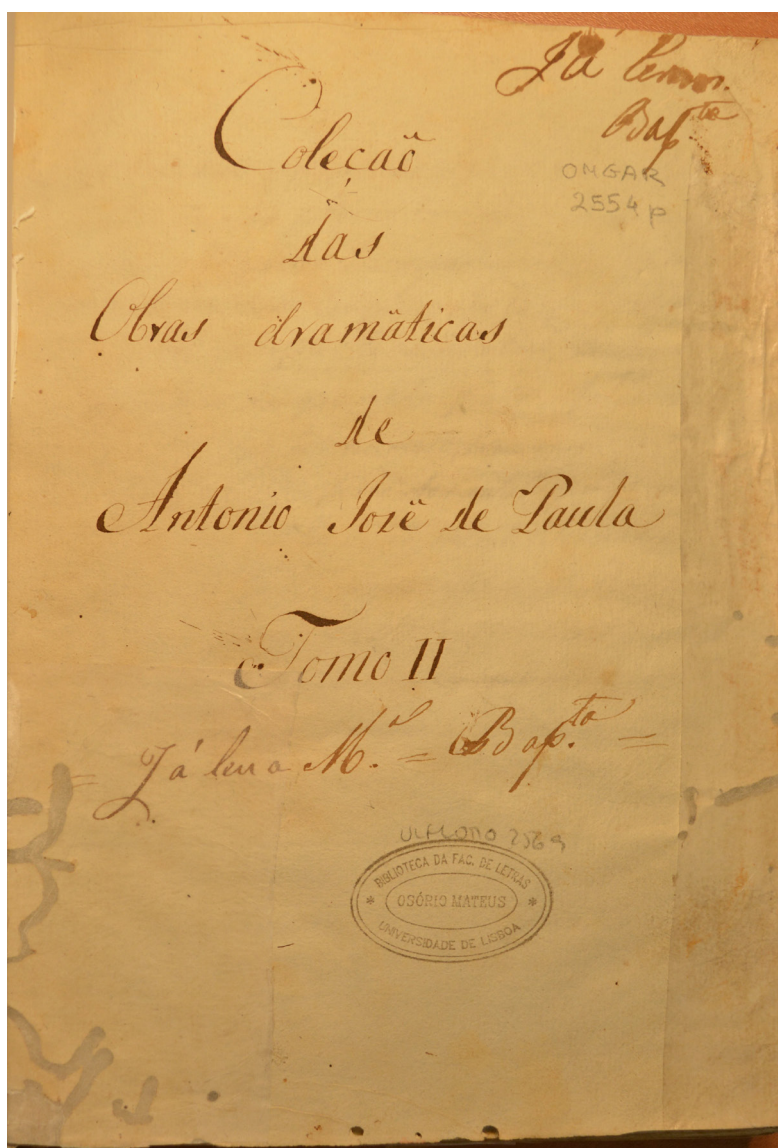


Fig. 1 : Page titre du tome II de la *Collection des Œuvres dramatiques d'António José de Paula*, vers 1780-1790, Lisbonne, Bibliothèque de la Faculté de Lettres de l'Université de Lisbonne.

qu'elle gagna anonymement le concours pour une tragédie nationale organisé par l'Académie des sciences de Lisbonne, en 1788, avec la tragédie *Osmía* ; la seconde à cause de son impressionnante production poétique. Cependant, beaucoup d'autres femmes favorisèrent les réunions littéraires, mais si elles sont tombées dans l'oubli, d'autres ont laissé une trace dans les archives. La bibliothèque de la faculté des Lettres de l'Université de Lisbonne conserve deux volumes manuscrits de pièces théâtrales, chacun précédé d'une lettre. À partir de celles-ci, nous apprenons l'existence d'une académie littéraire dédiée au théâtre qui eut certainement un impact sur le théâtre qui se jouait à l'époque. Ces deux documents sont les deux seules sources d'information à ce sujet. Nous n'avons pas pu déterminer où et quand ces salons se tenaient, mais nous supposons qu'ils eurent lieu autour de 1792 à Lisbonne ou à Setúbal, au Portugal, ou encore au Brésil, entre 1786 et 1792⁸. Les deux protagonistes de cette correspondance sont l'expéditeur, António José de Paula (17. -1803), auteur

8 Pour une connaissance plus complète de ces deux volumes manuscrits, voir la thèse de Marta Brites Rosa, *António José de Paula – um percurso teatral por territórios setecentistas*, soutenue à la faculté des lettres de l'Université de Lisbonne en 2017.

d'œuvres théâtrales et entrepreneur de théâtre au Portugal et dans les colonies portugaises, et la destinataire, « Lucinda », pseudonyme arcadien de l'hôtesse du salon, à laquelle Paula envoyait ses textes pour les soumettre au jugement de tous ses membres.

D'après les deux lettres qui introduisent les deux volumes de pièces de théâtre d'António José de Paula, les volumes II et V, nous pouvons constater que les textes étaient lus et critiqués dans ce salon. Paula n'était pas présente à ces réunions, ses œuvres y étaient envoyées et, pour autant que l'on puisse en conclure, lues par tous les membres, qui les critiquaient ensuite. Les opinions exprimées dans le salon parvenaient à Paula par le biais de Lucinda, qui lui envoyait d'autres textes et des lettres dans lesquelles elle expliquait les critiques reçues. Elle agissait comme une véritable intermédiaire : à la fois des objets de lecture et des opinions, des deux côtés.

Quoique nous n'ayons accès qu'à deux de ces lettres — dans un ensemble que nous savons plus important, puisqu'elles accompagnent les volumes II et V, nous pouvons supposer qu'au moins cinq lettres furent échangées —, nous pouvons constater que Paula veille à ce que ses textes répondent aux critiques reçues précédemment : il y a donc un ajustement de son écriture dramatique aux critiques que Lucinda lui avait envoyées. Bien que Paula mentionne que ses pièces découlent de la nécessité de présenter des textes convenant à sa troupe théâtrale et aussi au goût des spectateurs, on peut s'apercevoir qu'il met un certain soin dans la réécriture des pièces à la suite des critiques reçues. Dans une des lettres, à laquelle il joint trois de ses pièces — *Virginia*, *Vieira* et *As duas famílias* [*Les deux familles*] —, Paula demande à sa correspondante de lui dire « quel mérite doit avoir leur auteur et si ce sont peut-être des productions de l'art ou du génie »⁹. Ces lettres mentionnent également la lecture de textes théoriques, tels que *Conjectures on Original Composition* (1759) d'Edward Young (1683-1765), homme de lettres et dramaturge anglais, ainsi que la critique des modèles théoriques d'auteurs consacrés tels que Voltaire. Le salon était donc un espace de production pratique et théorique de textes de théâtre, promu et médié par une femme, qui joua un rôle important. Pour Paula, les critiques des autres membres étaient transmises par la voix de Lucinda et c'est en tenant compte de cela et, surtout, dans la perspective de satisfaire les opinions émises, que Paula envoyait ses œuvres, dont certaines avaient déjà eu du succès sur scène. Paula écrit pour la scène et sa principale préoccupation est la rédaction des textes. Malgré tout, ces opinions ont également influencé son écriture, car il essaya de développer des personnages crédibles et des histoires qui montraient, comme on le lui demandait, « le vice puni et la vertu triomphante »¹⁰. La déclaration finale, dans la lettre du tome II, selon laquelle « tous les jugements [de Lucinda] me sont utiles »¹¹ dénote l'influence que pouvait avoir l'avis de Lucinda sur sa production.

Ces lettres laissent également entrevoir qu'un thème était lancé dans les salons et que les membres se livraient à un duel littéraire, chacun écrivant une pièce sur un personnage (par exemple, Cléopâtre) ou un sujet (par exemple, l'épisode historique du naufrage de Manuel de Sousa Sepúlveda, en 1552¹²). Les deux lettres que nous avons consultées ne permettent pas de savoir si Lucinda était

9 António José de Paula, *Coleção das obras dramáticas de António José de Paula* [ms.], t. II, f. 3v. Bibliothèque de la faculté des lettres de l'Université de Lisbonne.

10 En portugais « *o vício castigado e a virtude triunfante* » (traduction de l'auteure).

11 En portugais « *Todos os reparos me são úteis* » (traduction de l'auteure).

12 Ce naufrage a été le sujet de plusieurs publications, dont la première est *História da mui notável perda do galeão grande*

seulement médiatrice et critique ou si elle écrivait aussi, mais, en tout cas, ses salons exercèrent une influence sur l'écriture dramatique au Portugal, non seulement sur Paula, mais aussi sur les autres membres de l'Académie, restés anonymes, mais qui écrivirent des pièces de théâtre dans le cadre du salon. Elle a ainsi favorisé la réflexion théorique et esthétique et donné une impulsion nouvelle à la création de textes dramatiques, déjà stimulés, tant sur scène que dans le domaine privé et professionnel, par la concurrence entre les différents auteurs.

Le récit de Sulpice Barrault



Fig. 2 : Anonyme, *Portrait de Leonor de Daun, marquise de Pombal*, deuxième moitié du XVIII^e, localisation inconnue

À partir d'une autre lettre de l'époque, je souhaite aborder la question du rôle des femmes spectatrices au sein du théâtre (Fig. 2). Il s'agit d'une lettre de Sulpice Gaubier de Barrault, officier français au Portugal, adressée au comte d'Oeiras, Henrique, fils du marquis de Pombal, datant du mois de février 1771¹³. Dans cette missive, Barrault raconte, entre autres, sa visite au théâtre de

S. João [Histoire de la perte remarquable du galion *S. João*], en 1554, dont l'auteur est Álvaro Fernandes.

¹³ Sulpice Gaubier de Barrault, [Lettre de Sulpice Gaubier de Barrault au comte d'Oeiras, Henrique, fils du marquis de Pombal (11 février 1771)] [ms.], Bibliothèque nationale du Portugal, Res., Pombalina. cód. 619, ff. 342v-344 (F. 3657).

Bairro Alto, à Lisbonne, où il assista à une dispute entre le chef d'orchestre Giuseppe Scolari, l'actrice Luísa Todi et l'un des musiciens, Francesco Todi, le mari de cette dernière. Au cours d'un spectacle, Todi et Scolari étaient en désaccord sur le tempo de la musique. Ils commencent à s'insulter et deux officiers sont appelés pour emmener Todi qui, à la vue de ceux-ci, s'enfuit du théâtre et est poursuivi par les policiers. Luísa, qui était sur scène, voyant son mari poursuivi puis rattrapé par la police, se met à hurler de désespoir et court après lui. Malgré cela, le spectacle n'est pas interrompu : l'orchestre joue encore, les artistes sont sur scène et Luísa est remplacée par sa sœur, Cecília. Barrault assiste à ce tumulte depuis la loge de la marquise de Pombal, la mère du destinataire de la lettre, qui lui demande d'aller voir ce qui se passe, dès le début de la dispute entre Scolari et Todi. Après l'arrestation de Todi, Barrault retourne dans la loge de la marquise où se trouvent d'autres personnalités, dont le ministre du théâtre, le comte d'Alvizan et des ambassadeurs étrangers. Francesco Todi est ensuite emmené dans la loge par les gardes. Luísa, sa femme, et sa belle-sœur Cecília, s'y rendent pour demander à la marquise de protéger Todi. Comme le raconte Barrault, la marquise

fit une leçon à Todi et le renvoya à l'orchestre après lui avoir recommandé de continuer à faire son devoir sans dire mot, sans la moindre rancune et comme si rien ne fût arrivé. Ensuite, elle fit appeler Scolari à qui elle dit d'être moins vif et plus prudent et lui recommanda très expressément qu'il ne fût plus question de cette affaire. Tout est en conséquence rentré dans l'ordre accoutumé et l'opéra a continué on ne peut pas mieux jusqu'à la fin¹⁴.

De la relation de Barrault, nous pouvons déduire que Leonor de Daun, la marquise, était une spectatrice active. Plus qu'une spectatrice, elle semble être l'arbitre : c'est vers elle que tous se dirigent pour trouver une solution à un problème. Cependant, on ne peut oublier que Leonor de Daun était l'épouse de l'homme le plus important du gouvernement de l'époque, le marquis de Pombal. Ce dernier exerçait son pouvoir despotiquement, ce qui explique sans doute pourquoi on a eu recours à elle pour résoudre un litige dans l'espace théâtral, avant le ministre présent ou les fonctionnaires du théâtre. Mais à part cela, le récit de Barrault met en évidence que son jugement est considéré comme le plus pertinent et qu'il est attendu presque comme un ordre, qui sera exécuté sans discuter. L'efficacité avec laquelle elle a agi et la manière dont ses ordres ont été respectés ne sont pas conformes à l'autorité que l'on reconnaissait à une femme de cette époque, dont les capacités intellectuelles faisaient débat.

Leonor de Daun était autrichienne et c'est à Vienne qu'elle fit la connaissance de Sebastião de Carvalho e Melo, le futur marquis de Pombal, et qu'ils se marièrent. Au Portugal, le couple introduisit des habitudes de sociabilité inconnues à Lisbonne. Leonor de Daun recevait chez elle, avait l'habitude de discuter de ses idées avec des hommes exerçant des fonctions politiques. Elle était donc reconnue comme une femme intelligente. En ce qui concerne les spectacles de théâtre, il existe des récits de soirées chez les Pombal, où les petites filles du couple jouaient des pièces écrites par leur mère. Le théâtre, acte de sociabilité, faisait alors également partie de sa vie domestique. Elle disposait d'une loge permanente et dans sa lettre, Barrault affirme que la marquise veut en louer une deuxième, pour être plus à l'aise. Cette information nous laisse deviner que sa présence

¹⁴ Sulpice Gaubier de Barrault, *[Lettre de Sulpice Gaubier de Barrault au comte d'Oeiras, Henrique, fils du marquis de Pombal (11 février 1771)]* [ms.], Bibliothèque nationale du Portugal, Res., Pombalina. cód. 619, ff. 342v-344 (F. 3657).

au théâtre était assidue, étant une figure régulière du théâtre de Bairro Alto; son rôle comme intermédiaire pouvait donc être fréquemment requis.

Dans ce cas particulier, l'intermédialité se manifeste avec beaucoup plus de force et de détermination, et ce rôle lui est reconnu par tous : aussi bien ceux qui font appel à sa bienveillance, à sa protection, à l'application de la justice que ceux qui rétablissent l'ordre.

Francisca Possolo da Costa



Fig.3 : Anonyme, *Portrait de Francisca Possolo da Costa*, Fin du XVIII^e, début du XIX^e; localisation inconnue

Un autre exemple de l'influence des femmes sur la production théâtrale est donné par la production dans les espaces privés (Fig. 3). Les témoignages de textes de théâtre du XVIII^e siècle écrits par des femmes portugaises ne sont pas nombreux, mais nous savons qu'elles produisaient des textes qui étaient joués dans des cercles fermés, dans des théâtres privés (comme mentionné ci-dessus en ce qui concerne la famille du marquis de Pombal) ou dans les couvents. Francisca Possolo da Costa (1783-1838), née à la fin du XVIII^e siècle dans une famille de la haute bourgeoisie, est l'une de ces femmes. Jeune, elle commença à écrire dans le genre lyrique, narratif et dramatique. Elle écrivit

deux pièces, *Ricardo ou a força do destino* [*Ricardo ou la force du destin*] et *O duque de Clèves* [*Le duc de Clèves*] (dont aucun texte n'a été conservé). Elles furent jouées par elle, ses sœurs et d'autres relations dans le petit théâtre qui existait dans la maison de son père ou dans sa propre maison, plus tard. À propos de ces représentations à domicile, l'auteure, dans un poème de jeunesse, avertit le public qu'il ne verra pas des « acteurs sublimes » parce qu'il leur « manque la lumière, l'esprit, l'art » et que ce qu'ils présentent n'est que l'amusement de la jeunesse, une « innocente distraction » à des « études plus sérieuses »¹⁵. Ce texte n'est pas daté, mais il s'agit d'une production de jeunesse, qui se situe probablement à la fin du XVIII^e siècle, alors que Francisca écrit déjà, puisqu'elle produit sa première nouvelle à 17 ans, *Henriqueta de Orléans*¹⁶, l'histoire d'une jeune fille qui s'habille en homme pour avoir plus de liberté et vivre plus d'aventures.

Le fait d'écrire et de jouer des pièces dans la sphère privée limitait les répercussions extérieures que pouvait avoir une représentation publique. Les quelques témoignages manuscrits conservés n'ont pas atteint les espaces publics de représentation. Cela ne veut pas dire qu'ils ne réunissaient pas les qualités du théâtre de l'époque. Les femmes lettrées, formées par des maîtres privés, suivaient les débats esthétiques qui se tenaient à l'étranger et traduisaient souvent des textes théoriques et des études majeures pour des discussions sur la théorie. De ce fait, elles connaissaient les principes esthétiques en vogue et savaient créer un objet littéraire d'après les normes de leur temps. Malheureusement, la plupart des textes écrits par des femmes n'ont pas été imprimés et circulaient dans une sphère privée en copies manuscrites en peu d'exemplaires¹⁷.

Ce sont là trois exemples de la présence des femmes au théâtre en tant qu'agents dans la production dramaturgique et l'activité théâtrale portugaise du XVIII^e siècle. Ils montrent les différentes façons selon lesquelles le théâtre produit ou intermédié par les femmes arrivait sur les scènes, publiques ou privées. Même si leur activité a été effacée de l'histoire, quand on se consacre à l'étude des documents avec une attention aux femmes, les traces de leur présence et de leurs actions resurgissent. Par l'intelligence de leurs petits gestes, anonymes et médiateurs, toujours dans l'ombre, elles ont marqué la dramaturgie, l'activité théâtrale et l'approfondissement des théories dramatiques et esthétiques. Elles ont été les intermédiaires d'une société qui les empêchait d'en être les protagonistes. Il faut donc continuer à dévoiler et étudier les documents du passé pour leur rendre leur place dans l'histoire.

15 Vanda Anastácio (dir.), *Uma antologia improvável...*, op. cit., p. 605-606. En portugais respectivement « *actores sublimados* », « *porque lhes falta a luz, o engenho e a arte* », « *inocente distração* » et « *mais sérios estudos* » (traduction de l'auteure).

16 *Henriqueta de Orléans ou O Heroísmo, novella portugueza offerecida à Rainha Fidellissima de Portugal e Algarves* [*Henriqueta d'Orléans ou L'Héroïsme, roman portugais offert à la très fidèle reine du Portugal et des Algarves*], par D.S.P.P.C. [Francisca Possolo da Costa] (2^e éd.), Lisbonne, Impressão Régia, 1829, t. I et II.

17 Lúcia Cabrita, *A representação da mulher no pensamento dos filósofos iluministas portugueses*, mémoire de master sous la dir. de Vanda Anastácio, faculté des lettres de l'Université de Lisbonne, 2010, p. 63.