



HAL
open science

Jeanne-Élisabeth Chaudet, ou la diversité stylistique de Greuze à Géricault

Charlotte Foucher Zarmanian

► **To cite this version:**

Charlotte Foucher Zarmanian. Jeanne-Élisabeth Chaudet, ou la diversité stylistique de Greuze à Géricault. *Histoire de l'art*, 2008, 63 (1), pp.45-55. 10.3406/hista.2008.3242 . hal-03299733

HAL Id: hal-03299733

<https://hal.science/hal-03299733>

Submitted on 19 Apr 2024

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Jeanne-Élisabeth Chaudet, ou la diversité stylistique de Greuze à Géricault

Charlotte Foucher

Citer ce document / Cite this document :

Foucher Charlotte. Jeanne-Élisabeth Chaudet, ou la diversité stylistique de Greuze à Géricault. In: Histoire de l'art, N°63, 2008. Femmes à l'œuvre. pp. 45-55;

doi : <https://doi.org/10.3406/hista.2008.3242>

https://www.persee.fr/doc/hista_0992-2059_2008_num_63_1_3242

Fichier pdf généré le 24/06/2021

Abstract

Jeanne-Elisabeth Chaudet, or the stylistic diversity from Greuze to Géricault.

The career of Jeanne-Élisabeth Chaudet (1767-1832) is characteristic of the women artists of the post-revolutionary period who, having enjoyed some success in their time, are now the major forgotten of the french art history. Trying mostly to satisfy critics by featuring portraits of young children in often unique situations, the artist realizes works in which the subjects don't show big changes but where the style seems indicative of contemporary aesthetic upheavals. While in her early paintings, Jeanne-Élisabeth Chaudet appears in line with Jean-Baptiste Greuze, the last portrait drawn by her hand, dated 1818, closer to the melancholy of Théodore Géricault. Although her style was often described as "naive" or "charming", the author wishes to return, in this article, on some stereotypes, taking into account the diversity of her influences and analyzing the singularity of her children portraits of which she became, at that time, one of the main representatives.

Résumé

Charlotte Foucher

Chaudet, ou la diversité stylistique de Greuze à Géricault.

La carrière de Jeanne-Elisabeth Chaudet (1767-1832) est caractéristique de celle des femmes artistes de la période post-révolutionnaire qui, après avoir connu un certain succès en leur temps, sont aujourd'hui les grandes oubliées de l'histoire de l'art en France. Réussissant le plus souvent à satisfaire les critiques par des portraits mettant en scène de jeunes enfants dans des situations souvent singulières, l'artiste réalise des œuvres où les sujets ne subissent pas de grande évolution mais où le style semble révélateur des bouleversements esthétiques contemporains. Alors que dans ses premiers tableaux, Chaudet apparaît dans la lignée de Greuze, le dernier portrait retrouvé de sa main, daté de 1818, se rapproche de la sensibilité mélancolique de Théodore Géricault. Bien qu'on ait souvent qualifié son style de « naïf » ou de « charmant », l'auteure souhaite revenir, dans cet article, sur certains stéréotypes en prenant en compte la diversité de ses influences et en analysant l'aspect plus singulier de ses portraits d'enfant dont elle devint, à cette époque, une des principales représentantes.

Jeanne-Élisabeth Chaudet, ou la diversité stylistique de Greuze à Géricault

La carrière de Jeanne-Élisabeth Chaudet¹ (1761-1832) est symptomatique de celle des femmes artistes de la période post-révolutionnaire qui, après avoir connu un certain succès, ne sont pour la plupart pas passées à la postérité et sont aujourd'hui les grandes oubliées de l'histoire de l'art en France. Si en 1800, un critique du Salon pouvait écrire à son propos que « [l]es ouvrages de cette intéressante artiste doivent tenir le premier rang parmi ceux des meilleurs maîtres [sic] modernes² », sa carrière reste aujourd'hui relativement peu connue. En 1974, l'exposition *De David à Delacroix. La Peinture française de 1774 à 1830*³, avait certes permis la redécouverte partielle de son œuvre⁴, mais sa carrière, comme celle de plusieurs autres femmes artistes actives à cette époque, occupe de nos jours une place marginale, voire presque inexistante au sein de l'histoire de l'école française de la première moitié du XIX^e siècle.

Le parcours de ces artistes, depuis leur formation⁵ jusqu'à la reconnaissance par le public, était, il est vrai, jalonné de difficultés réelles. Habitues à exposer dans les Salons officiels seulement à partir de 1791⁶, elles firent l'objet de critiques, particulièrement sévères, qui n'employaient pour parler de leurs œuvres que des qualificatifs jugés adaptés à leur sexe⁷. De plus, comme la peinture d'histoire – genre considéré à cette époque comme le plus prestigieux – leur était moins accessible, elles ne pouvaient traiter que des sujets mineurs, convenant mieux à leur statut de femme, et par conséquent à leurs « moins grandes aptitudes » selon les critiques.

La carrière de Jeanne-Élisabeth Chaudet s'inscrit pleinement dans ce contexte. En dépit de nombreuses difficultés, l'artiste réussit à se tailler une place de choix parmi ses contemporains, jusqu'à devenir une portraitiste renommée⁸. Connue particulièrement pour ses représentations singulières d'enfants souvent accompagnés d'animaux, elle développa un style aux frontières du portrait et de la peinture de genre. Après avoir exposé deux fois au Salon de la Correspondance⁹, elle participa régulièrement aux expositions publiques du Louvre de 1796 à 1817 où son travail fut souvent remarqué et salué par la critique¹⁰. Elle travailla également pour la famille impériale qui appréciait son talent puisque pour leurs collections respectives, deux tableaux furent achetés par l'Impératrice Joséphine¹¹ et un par Lucien Bonaparte, frère de l'Empereur¹². À cette époque, le sculpteur Antoine-Denis Chaudet, premier époux de l'artiste, travaillait déjà pour le consul Bonaparte dont il devint le sculpteur favori¹³. Dans l'entourage proche de la famille impériale, Jeanne-Élisabeth Chaudet réalisa des portraits d'enfants de haut rang comme la princesse Marie-Laetitia Murat¹⁴, la jeune Adelaïde Gustava Aspasia Armfelt¹⁵, Oscar Bernadotte¹⁶, le fils du duc de Bassano¹⁷ ou encore le roi de Rome¹⁸. Comme le notait Paul Marmottan, dans sa notice consacrée à l'artiste, « [l]es plus grands personnages de son époque voulaient avoir le portrait de leurs enfants peint par elle¹⁹ ».

Si, durant toute sa carrière, ses sujets ne changent guère, son style est révélateur des bouleversements esthétiques contemporains. Alors que dans ses premiers tableaux, l'artiste apparaît dans la lignée de Jean-Baptiste Greuze, le dernier portrait signé de sa main que nous avons retrouvé, daté de 1818, se rapproche de la sensibilité de Théodore Géricault.

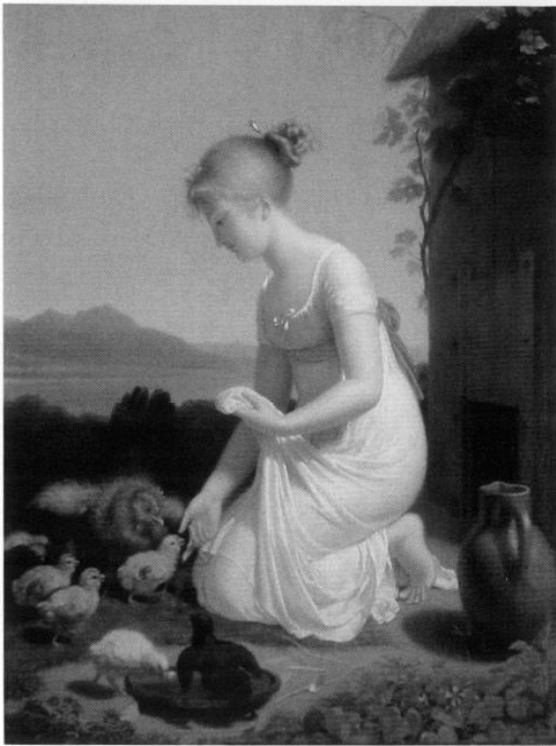


Fig. 1
Jeanne-Élisabeth Chaudet, *Une Jeune fille donnant à manger à des poulets*, Salon de 1802, huile sur toile, 116x89 cm
© Napoleonmuseum, Arenenberg.

On a souvent qualifié son style de « naïf » ou de « charmant », non seulement sans réellement étudier sa technique et la diversité de ses influences, mais aussi sans analyser l'aspect plus original et singulier de ses portraits d'enfant. Or, elle était particulièrement réceptive à l'art de son époque. Dans ce contexte peu favorable à la créativité féminine et en prenant l'exemple de la carrière d'une femme artiste comme Jeanne-Élisabeth Chaudet, il paraît important d'interroger son réseau de contacts et les émulations dont elle a bénéficié. Si Louis Réau distingue au sein des artistes femmes deux catégories distinctes, d'un côté les « Greuziennes » et de l'autre les « Davidiennes », parmi lesquelles il compte Jeanne-Élisabeth Chaudet²⁰, il convient cependant de repenser cette filiation à l'aune de son travail dont on néglige souvent l'ampleur, la diversité et l'originalité.

Depuis sa plus tendre enfance, Jeanne-Élisabeth Chaudet jouit d'un environnement familial favorable, véritable tremplin pour sa carrière d'artiste. Le fait que trois de ses cousines, Marie-Élisabeth, Marie-Denise et Marie-Victoire Lemoine, aient été peintres²¹ semble indiquer qu'il existait dans cette famille une réelle volonté d'encourager la formation des femmes en peinture ainsi qu'une véritable prise de conscience de leurs aptitudes dans le domaine artistique. Certaines de ses œuvres témoignent ainsi de l'émulation qui devait régner dans ce cercle d'artistes. Bien qu'*Une jeune fille donnant à manger à des poulets* (fig. 1) rappelle, par le personnage féminin placé de profil devant un arrière-plan paysager, le *Portrait de madame Soustras*²² de Nisa Villers, il est également le résultat d'une rencontre déterminante pour sa carrière de peintre : sa formation auprès du sculpteur Antoine-Denis Chaudet, qu'elle épouse en 1793²³. La jeune fille de profil, regardant le sol, agenouillée, adopte en effet une posture similaire à celle de *L'Amour*, l'une des plus célèbres œuvres du sculpteur²⁴. Vêtue d'une robe blanche à la taille haute, conformément à la mode de l'époque²⁵, la jeune fille à la peau blanche et lisse²⁶ comme du marbre poli apparaît telle Psyché répondant au personnage de l'Amour.

Au sein des œuvres des deux époux, les caractéristiques communes sont nombreuses. Il est évident qu'Antoine-Denis Chaudet eut une influence notable dans la poursuite de la carrière d'artiste de son épouse et fut, pour elle, une référence stylistique importante, mais l'apport de celle-ci est tout aussi apparent dans l'art du sculpteur qui représenta, aussi bien en dessin qu'en sculpture, des enfants et des *putti*. Tous deux partageaient la même passion, s'encourageaient mutuellement, vivaient et travaillaient en « excellents camarades d'art », suivant l'expression de Camille Mauclair²⁷.

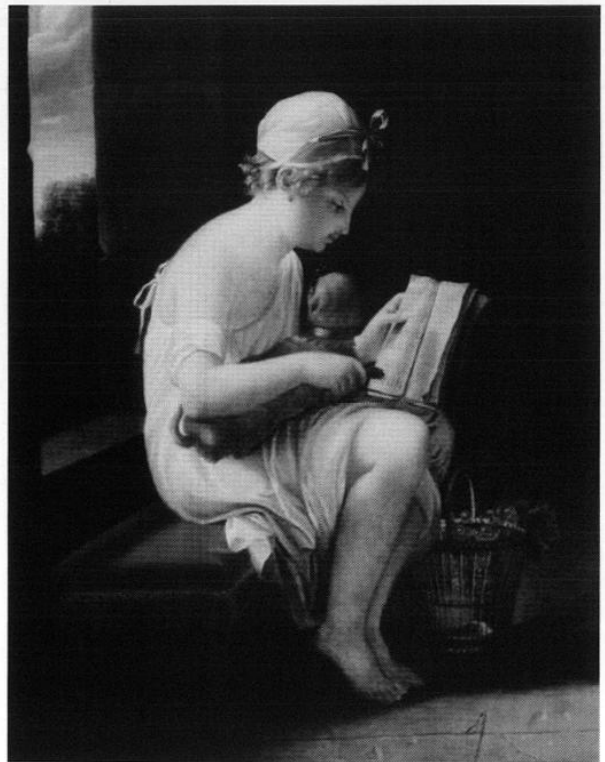


Fig. 2
 Jeanne-Élisabeth Chaudet ?, *Une petite fille voulant apprendre à lire à son chien*, Salon de 1799, huile sur toile, 46x37,5 cm, photographie de la Galerie J. & M. Duputel, Paris.

Au Salon de 1799, l'artiste expose son premier portrait d'enfant représentant une petite fille voulant apprendre à lire à son chien²⁸ (fig. 2) avec lequel elle ne tarde pas à se faire remarquer tant auprès du public que de la critique²⁹. Comme son titre l'indique, ce tableau représente une fillette, assise sur une banquette de velours rouge, apprenant la lecture à son animal de compagnie couché sur ses genoux. Dans ce tableau au sujet singulier et amusant, Jeanne-Élisabeth Chaudet insiste sur la complicité entre les deux personnages en faisant ressortir leur ressemblance. Le poil roux du petit chien semble répondre aux cheveux blond vénitien de la petite fille. Bien que l'artiste ne fut pas toujours louée pour ses couleurs, ce tableau fut notamment apprécié pour la brillance de son coloris, témoignant d'une certaine maîtrise technique. Pour mettre en valeur avec subtilité le personnage et la scène principale, Jeanne-Élisabeth Chaudet n'hésita pas à employer des effets d'ombre ainsi que des demi-teintes³⁰. Loin d'être insensible aux remarques souvent négatives sur sa couleur, elle l'améliora en copiant les maîtres coloristes italiens et flamands les plus renommés. Alors qu'Émilie Brongniart se souvint l'avoir vue copier un tableau de Rubens³¹, Jean-Baptiste Chaussard lui conseilla de s'inspirer du tableau du Tintoret qu'il se rappelait avoir remarqué chez elle³².

Par ailleurs, dans la continuité des peintures de genre « à la Greuze³³ », Jeanne-Élisabeth Chaudet semble instaurer une certaine confusion, situant ses tableaux à mi-chemin entre le portrait et la scène de genre. Dans ses œuvres, si le personnage est souvent seul et représenté grandeur nature, il n'est toutefois pas statique et s'adonne à une activité courante comme lire ou jouer, par exemple. Le fait que la petite fille voulant apprendre à lire à son chien ne regarde pas le spectateur renforce cette confusion.

Outre une similitude notable avec les portraits d'enfants de Greuze, nous pouvons également établir un lien avec les représentations de tendresse maternelle d'Élisabeth Vigée-Lebrun. La relation entre les deux artistes est d'ailleurs fréquemment mentionnée par les auteurs qui avancent que l'artiste reçut, à ses débuts, l'enseignement de la célèbre femme peintre. Si peu d'éléments permettent aujourd'hui de confirmer cette hypothèse, l'on peut penser qu'au-delà d'un rapport d'atelier étroit, Élisabeth Vigée-Lebrun fut un véritable modèle pour les jeunes femmes qui commençaient alors leur carrière artistique. Pourtant, en privilégiant davantage le jeu et l'ironie dans ses représentations de l'enfance, il semble que Jeanne-Élisabeth Chaudet ait su assimiler et se détacher de l'autorité de l'« académicienne ». Ainsi, dans *Une petite fille voulant apprendre à lire à son chien*, la fillette, qui entoure de ses bras son animal de compagnie, apparaît

comme une « petite maman » s'occupant de son enfant. Par la douceur de l'éclairage ou encore les effets de texture et de drapé, l'artiste semble insister sur cette affection et cette tendresse maternelles. Cependant, si de ce tableau émane une telle impression, cette « petite maman » montre un sérieux et une assurance qui l'approchent davantage de l'adulte. Un critique avait alors justement remarqué à propos de son pendant, *Une petite fille jouant avec un chat*³⁴ : « [...] sa figure est enfantine et riante, mais son corps, ses jambes et ses pieds, surtout sont trop formés. On n'y retrouve pas cette incertitude des contours qui fait à la fois le charme et le caractère du corps des enfants³⁵. »

Il faut également rappeler que Jeanne-Élisabeth Chaudet peint ses portraits à une époque où l'on accorde une nouvelle place à l'enfant, où celui-ci est considéré, notamment dans *L'Émile* de Jean-Jacques Rousseau, comme un être à part entière doté d'une personnalité et d'une individualité propres³⁶. Comme si elle prenait en compte cette évolution et la nouvelle place dévolue à l'enfant, Jeanne-Élisabeth Chaudet n'hésite pas à recourir à des sujets originaux mettant en scène de jeunes personnages. C'est le cas de *L'Enfant endormi sous la garde d'un chien courageux*³⁷ (fig. 3) où l'artiste quitte le simple portrait et puise dans la légende médiévale de saint Guinefort, l'histoire d'un lévrier qui sauva de la morsure d'un serpent son jeune maître endormi. Le bambin de Jeanne-Élisabeth Chaudet est enveloppé d'un halo lumineux, comme pour renforcer le caractère miraculeux de la scène. Les demi-teintes de ses premiers tableaux disparaissent alors pour laisser la place à des contrastes plus francs et à une lumière plus blanche, donnant aux carnations un aspect « porcelainé³⁸ ». Même si la signification des deux tableaux est différente, la position allongée de l'enfant, étendu dans son berceau, peut rappeler celle de *l'Endymion* de Girodet³⁹ mise en valeur par des effets de contraste et de clair-obscur.



Fig. 3
Jeanne-Élisabeth Chaudet, *L'Enfant endormi sous la garde d'un chien courageux*, Salon de 1801, huile sur toile, 112,5x133 cm © Musée d'art et d'histoire « Hôtel Hèbre de Saint Clément », Rochefort.



Fig. 4
Jeanne-Élisabeth Chaudet, *Jeune fille pleurant son pigeon mort*, Salon de 1808, huile sur toile, 131,4x98 cm,
photographie : Sipa © Musée des beaux-arts, Arras.

Il est à noter qu'en représentant une légende médiévale, l'artiste fait une incursion dans le genre de la peinture troubadour. Comme le précise Marie-Claude Chaudonneret⁴⁰, si les artistes qui consacrèrent l'ensemble de leur œuvre à la peinture troubadour sont relativement rares, ils furent plus nombreux à aborder ce genre dans un ou plusieurs tableaux. Ajoutons par ailleurs, qu'à l'exemple de Jeanne-Élisabeth Chaudet, plusieurs femmes artistes abordèrent ce genre, comme un autre moyen d'accéder à la peinture d'histoire.

Par la suite, si l'artiste continue à choisir des sujets inspirés de la peinture de Greuze⁴¹, elle s'en détache en plaçant ses personnages au sein d'un cadre architectural structuré, caractéristique de cette époque. Deux de ses tableaux, formant un ensemble, témoignent ainsi de cette nouveauté : *Une jeune fille jouant avec des serins*⁴² et *Une jeune fille pleurant son pigeon mort* (fig. 4). Au dispositif orthogonal, formé de piliers ou d'un arc en plein cintre, Jeanne-Élisabeth Chaudet oppose mouvement et sinuosité des corps des deux jeunes filles. Tandis que les robes portées par les deux modèles épousent leurs formes et contribuent à donner du mouvement à l'ensemble, les accessoires renforcent l'équilibre de la composition. La cage ou le panier à gauche s'opposent au drapé disposé à droite. Comme pour renforcer cette confusion entre le portrait et la scène de genre, caractéristique du style de l'artiste, l'effet de « cadre dans le cadre », proche du genre du portrait, contraste avec le regard des jeunes filles dirigé vers la droite et non vers le spectateur.

S'il est vrai que les tableaux de Jeanne-Élisabeth Chaudet ont des points communs avec les compositions davidiennes, il est important de préciser qu'ils ont une signification assez différente. Les jeunes femmes que David a peintes au sein de ses grandes représentations ne sont pas des figures isolées mais participent d'une stratégie d'opposition réelle avec le groupe des figures masculines et viriles.

Tandis que dans *Une jeune fille jouant avec des serins* et *Une jeune fille pleurant son pigeon mort*, les figures féminines sont encadrées concrètement par un dispositif architectural, celui-ci disparaît dans le portrait de la jeune princesse Marie-Laetitia Murat (fig. 5) où la fillette est représentée seule, se détachant clairement sur un fond noir uni. Ce portrait reflète parfaitement l'originalité de l'artiste dans sa représentation de l'enfance. Alors que l'on avait l'habitude de faire poser les enfants aux côtés de leurs parents et que les artistes renonçaient le plus souvent à leur donner

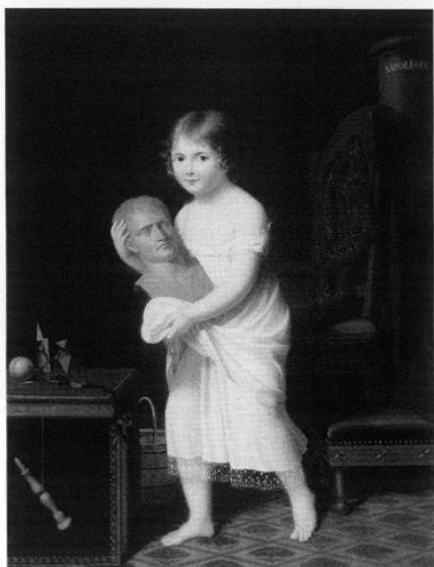


Fig. 5
Jeanne-Élisabeth Chaudet, *Marie-Laetitia Murat (1802-1859) portant un buste de Napoléon I^{er}*, Salon de 1806, huile sur toile, 125x98 cm
© Musée Fesch, Ajaccio.

une individualité et une identité propres⁴³, Jeanne-Élisabeth Chaudet peint ici la fillette, seule et ce, contrairement aux autres artistes qui l'ont représentée avec un parent proche, suivant l'exemple des portraits d'apparat officiels⁴⁴. Comme pour déjouer les codes traditionnels du portrait d'enfant, elle repousse les limites du genre, en montrant l'enfant seul, dans une action précise, avec toute son innocence. En effet, même s'il s'agit de la représentation d'une jeune princesse au rang prestigieux, l'artiste la représente avant tout comme une enfant rusée et espiègle. La position de ses pieds et la bretelle de sa robe blanche tombant légèrement de son épaule, renforcent l'idée d'un portrait en mouvement, s'éloignant du statisme des portraits d'apparat traditionnels. Le drapé rouge sur la chaise et les différents accessoires (cocottes en papier, bilboquet, paire de ciseaux...) placés sur une petite « table » composée de grands livres, donnent un cadre à l'ensemble. Ces différents accessoires témoignent à nouveau de l'attention portée par l'artiste aux détails et aux effets de matière. Jeanne-Élisabeth Chaudet souligne en outre l'imagination et l'espièglerie de l'enfant qui se fabrique un petit escalier pour atteindre et s'emparer du buste en bronze doré de l'Empereur posé sur la colonne.

La présence de ce buste pourrait apparaître comme un élément décoratif mais sa signification est évidemment bien plus complexe : il ne joue pas le rôle d'un simple jouet mais permet d'identifier le jeune modèle comme appartenant à la famille impériale⁴⁵. À ce titre, Jeanne-Élisabeth Chaudet se situe dans la continuité d'autres artistes qui réalisèrent des portraits des membres de la famille impériale⁴⁶. Néanmoins, le portrait de Marie-Laetitia Murat portant le buste de son oncle attendrit le spectateur en donnant une image moins distante de l'Empereur, au sein de cet univers familial et enfantin, participant incontestablement à ce qui est communément appelé la « propagande napoléonienne ».

Si Jeanne-Élisabeth Chaudet devint une artiste de référence dans le genre du portrait d'enfant, elle aborda, vers la fin de sa carrière, d'autres sujets dans une veine plus mélancolique et dramatique. Comme plusieurs de ses consœurs féminines⁴⁷, l'artiste tenta de se détacher de la représentation de l'enfance, son thème de prédilection, pour aborder d'autres sujets plus élevés dans la hiérarchie des genres, sujets qui n'étaient pas considérés par la critique contemporaine comme « proprement féminins ». Il s'agissait sans doute pour elle de présenter au public une autre facette de son talent et d'en démontrer l'étendue. Ainsi, au Salon de 1806, l'artiste exposa un tableau représentant un sujet assez singulier, une femme ayant attaché son enfant sur son dos, prête à s'évader de prison⁴⁸. Dans la lignée d'une artiste comme Élisabeth Vigée-Lebrun, le thème du rapport mère-enfant fut à de nombreuses reprises traité par les femmes peintres, notamment Pauline Auzou et surtout Constance Mayer⁴⁹. Jeanne-Élisabeth Chaudet est relativement proche de ces deux artistes et de leur approche plus « romantique », c'est-à-dire plus dramatique voire tragique du sujet, s'opposant à Marguerite Gérard ou encore à Louis Boilly qui abordèrent la relation mère-enfant dans des scènes de joie et de tendresse maternelles⁵⁰.

Exposé au Salon de 1810, *Dibutade venant visiter le portrait de son amant*⁵¹ (fig. 6) est un autre exemple de représentation du sentiment et de la mélancolie. Il montre Dibutade, jeune femme qui dessina sur un mur les traits de son amant défunt⁵². L'originalité du tableau de Jeanne-Élisabeth Chaudet, comme le souligne Robert Rosenblum, est que l'artiste, tout en représentant un personnage mythologique, se détache de la légende en en proposant une suite. Dibutade n'est pas ici une jeune fille, comme Pline l'ancien la décrit dans son *Histoire naturelle*, mais elle est représentée en veuve, faisant ainsi encore plus clairement écho à la vie de Jeanne-Élisabeth Chaudet qui, l'année où ce tableau fut exposé pour la première fois, perdit son premier époux.

Dans un contexte favorable à « l'exploration romantique des plaisirs de la sensibilité »⁵³, Dibutade n'est pas une figure isolée ; les personnages tristes et mélancoliques étaient fréquents dans la peinture du début du XIX^e siècle. Constance Charpentier ou encore François-André Vincent abordèrent ce thème, en représentant, dans un paysage, des femmes au corps massif se recueillant au contact même de la nature⁵⁴. Mais, contrairement à celles-ci, Dibutade n'est pas complètement seule car la présence du défunt est rendue visible par ses traits dessinés. Comme pour prolonger ce dialogue entre époux, Antoine-Denis Chaudet avait réalisé en 1795 un groupe sculpté en marbre, *Une femme tenant dans ses bras le portrait de son mari*⁵⁵, assez proche du *Dibutade* peint par sa femme.

En abordant un thème mythologique, l'artiste s'éloigne du portrait traditionnel, ce qui lui valut des critiques assez négatives. Si Charles-Paul Landon la met en garde « d'entreprendre des ouvrages au-dessus de ses forces, c'est-à-dire de ces sortes de compositions qui exigent un dessin prononcé, un coloris fier, une touche vigoureuse⁵⁶ », François Delpech explique :

« Ceux qui connaissent le genre de talent de Madame Chaudet n'ont pas besoin de voir son tableau de Dibutade pour le juger. Ils doivent sentir que ce sujet ne pouvait convenir qu'à un peintre d'histoire et qu'il exigeait une certaine élévation de style dont elle n'a pas fait preuve dans ses précédents [sic] ouvrages. Si je le cite, c'est pour avoir occasion de rappeler que l'origine de la peinture est due à une femme et que le premier usage qu'on en a déjà fait a été de retracer les traits de l'objet aimé. Elle est donc destinée, comme on le voit par cette allégorie, à nous offrir des images agréables ; plaire est le principal but qu'elle doit proposer [...]»⁵⁷.

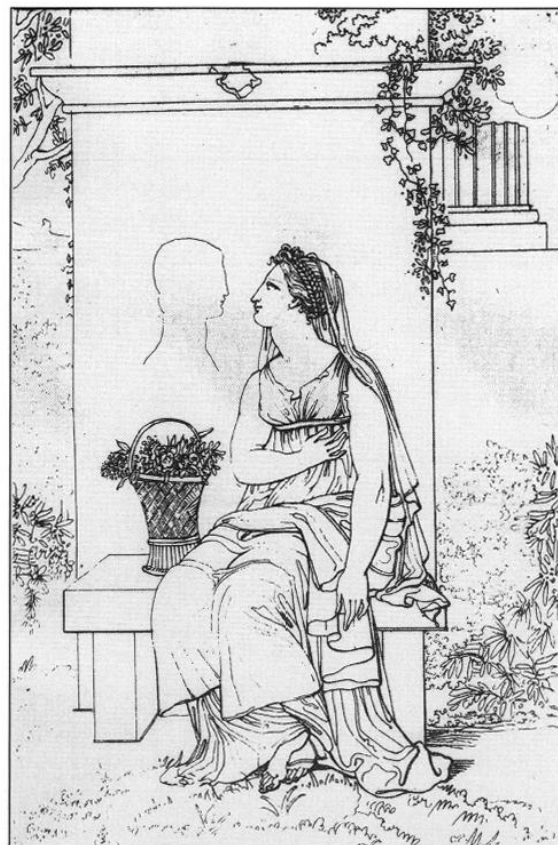


Fig. 6
Pauline Soyer, *Dibutade venant visiter le portrait de son amant*, gravure pour les *Annales* de Landon d'après le tableau de Jeanne-Élisabeth Chaudet, *Dibutade venant visiter le portrait de son amant et y déposer des fleurs*, Salon de 1810, huile sur toile, 95x75 cm, détruit en 1915 au musée des Beaux-Arts d'Arras ; extraite de C.-P. Landon, *Annales du musée et de l'école moderne des Beaux-Arts*. Salon de 1810, Paris, 1829, p. 50, n°34, photographie de l'auteur.



Fig. 7
Jeanne-Élisabeth Chaudet, *La Jeune Brodeuse*, 1818, huile sur toile, 91,5x73 cm, collection particulière, extrait de catalogue de vente, *Dessins anciens et du XIX^e siècle*, Paris, Piasa, p. 48, n°208 (vente du 19 mars 1997), photographie de l'auteur.

Si la critique se montrait plutôt encourageante pour ses portraits d'enfants, elle méprisait son traitement de sujets plus élevés dans la hiérarchie des genres. Sous prétexte d'une absence d'« élévation de style », les femmes artistes étaient donc le plus souvent condamnées aux sujets « naïfs » et « charmants » et avaient beaucoup de difficultés à démontrer l'étendue de leurs aptitudes, sans s'attirer les foudres d'une critique stéréotypée qui alimentait la traditionnelle séparation, au sein de la communauté artistique, entre les hommes et les femmes. Si l'on en croit leurs commentaires réducteurs, celles-ci étaient « destinées » à imiter et non à imaginer. Il était donc difficile pour elles de pouvoir prétendre à autre chose qu'à « plaire » et à amuser.

Bien qu'ayant été vivement critiquée pour avoir voulu se tourner vers la peinture d'histoire, Jeanne-Élisabeth Chaudet continua à explorer la psychologie de ses personnages en revenant à l'enfance. Le dernier portrait de sa main que nous avons retrouvé, *La Jeune Brodeuse* (fig. 7), témoigne de cette sensibilité nouvelle. Si ce tableau reprend des éléments propres à son œuvre, comme la présence d'accessoires ou encore une composition ouverte sur un paysage en arrière-plan, stabilisée par des éléments architecturaux, il propose toutefois une autre image de l'enfance, plus mélancolique. La fillette très brune est vêtue d'une robe noire. Ses grands yeux foncés rivés droit sur le spectateur dégagent une étrange tristesse, renforcée non seulement par sa tête légèrement penchée vers la droite mais aussi par le paysage gris et vallonné à l'arrière-plan. Tandis que cette représentation de l'enfance avec son visage mystérieux et singulier offre quelques similitudes avec les portraits d'enfants de Théodore Géricault à la même époque⁵⁸, elle n'a toutefois pas la même signification. Loin de l'aspect troublant, presque monstrueux que peuvent offrir les personnages de Géricault, Jeanne-Élisabeth Chaudet continue à proposer, dans une certaine continuité avec le XVIII^e siècle, une image didactique et moralisante où l'enfant s'initie à la couture, activité adaptée à sa condition de jeune fille bien élevée.

L'œuvre de Jeanne-Élisabeth Chaudet révèle ainsi la marge possible d'expérimentation au sein d'un même genre, celui du portrait d'enfant. La réaction critique contemporaine nous rappelle cependant les limites dans lesquelles on pensait devoir cantonner les femmes artistes. Toutefois, Jeanne-Élisabeth Chaudet fut non seulement particulièrement réceptive à l'art de son époque mais sut intégrer ces références iconographiques et stylistiques pour mieux les assimiler.

et les transformer. Son travail remet en cause l'idée d'« une » influence unique et de l'imitation servile par les artistes femmes de leurs collègues masculins. Au contraire, elle prouve que malgré les difficultés nombreuses propres à son statut, elle sut renouveler le genre du portrait d'enfant dont elle devint, à cette époque, l'une des principales représentantes⁵⁹.

Charlotte FOUCHER a soutenu en 2008, à l'université François-Rabelais de Tours, un Master 2 en histoire de l'art intitulé *La Vierge, la dame, la muse : une approche des représentations du féminin dans le Symbolisme d'Élisabeth Sonrel (1874-1953)*, sous la direction de M. Pascal ROUSSEAU.

NOTES

1. Jeanne-Élisabeth – ou Élisabeth – Gabiou est née le 23 janvier 1767 à Paris (AP, acte de naissance reconstitué, 5 Mi 1 38). Elle épouse le sculpteur Antoine-Denis Chaudet, le 14 avril 1793 à Paris (AN, MC, ET XXI 270). Après le décès de son premier époux le 20 avril 1810 (AP, acte de décès reconstitué, 5 Mi 1 1167), elle se marie avec Pierre-Arsène-Denis Husson, natif d'Arras, le 23 mars 1812 à Paris (AN, MC, ET XLVI 702) et décède vingt ans plus tard, le 18 avril 1832 à Paris (AP, acte de décès reconstitué, 5 Mi 1 1242).
2. [Anonyme], « Notice raisonnée des tableaux exposés cette année au Salon du muséum », *Journal d'indications*, Paris, BnF, Estampes, coll. Deloynes, t. XXIII, n° 639, 1800, p. 235.
3. P. Rosenberg, F. Cummings, R. Rosenblum (éd.), *De David à Delacroix. La Peinture française de 1774 à 1830*, catalogue d'exposition, Grand Palais, Paris, 1974, p. 348-349.
4. Lors de cette exposition, *Une jeune fille pleurant son pigeon mort* est présenté au public. Actuellement conservé au musée des Beaux-Arts d'Arras (N°843.1), il appartient à un ensemble de dix œuvres légué au musée en 1843 par le second époux de l'artiste, Pierre-Arsène-Denis Husson (Dainville, archives départementales du Pas-de-Calais, dossier T 376 Musées). Ce tableau, resté depuis emblématique du style de l'artiste, est un témoignage d'autant plus précieux qu'il est le seul à avoir échappé du bombardement qui toucha la ville d'Arras en juillet 1915.
5. M.-J. Ballot, *Une élève de David. La Comtesse Benoist. L'Emilie de Demoustier, 1768-1826*, Paris, 1914, p. 43. Dans cette étude consacrée à Marie-Guillemine Benoist, artiste contemporaine de Jeanne-Élisabeth Chaudet, l'auteur raconte que David reçut une lettre du comte d'Angiviller. Ce dernier s'insurgeait contre la mixité des ateliers et encourageait l'artiste à abandonner la formation des femmes. « Le Louvre est un lieu où doit particulièrement régner la décence », précise-t-il.
6. Le 21 août 1791, un rapport est publié pour permettre aux artistes non-agrèés – et notamment aux femmes, peu nombreuses alors au sein de l'Académie – de participer aux Salons.
7. Pour définir le travail des femmes artistes, les critiques employaient souvent les qualificatifs de « naïf », « charmant », « joli » comme dans ce commentaire sur J.-E. Chaudet : « On aime à reposer sur ces tableaux qui réunissent la douceur et la grace [sic], tout ce que l'on désire enfin de voir rassemblé dans l'ouvrage d'une femme », [Anonyme], *Coup d'œil sur le Salon de l'an VIII*, an IX [1801], Paris, BnF Estampes, coll. Deloynes, t. XXII, n° 627, p. 45-46.
8. Si l'artiste est plus connue pour ses représentations d'enfants, elle réalisa également plusieurs portraits de

- femmes liées à la vie artistique de l'époque comme l'artiste peintre M^{lle} Guerrier [sans doute Louise-Catherine Guéret], l'épouse du baron Gérard, la miniaturiste Madeleine-Pauline Augustin et l'actrice Caroline Talma.
9. Elle expose une première fois au Salon de la Correspondance, le 19 janvier 1785 (*Portrait de M^{lle} Guerrier*, localisation inconnue) et à celui de 1787 (*Autoportrait*, localisation inconnue).
 10. Nous pouvons apporter une nuance à cette idée. Si au début de sa carrière, ses œuvres furent abondamment commentées, sa popularité déclina progressivement jusqu'à ce que les derniers comptes rendus de Salon la mentionnent à peine.
 11. Il s'agit d'une *Jeune fille donnant à manger à des poulets*, présenté au Salon de 1802 (Arenenberg, Napoleonmuseum) ainsi que d'*Une jeune fille, à genoux, devant la statue de Minerve, faisant le sacrifice des dons de l'Amour* (Salon de 1808, localisation inconnue). Voir la gravure de E. Lingée, *Une jeune fille*, gravure pour les *Annales de Landon*, t. II, 1808, n° 16 ; A. Pougetoux, *La collection de peintures de l'Impératrice Joséphine*, Paris, 2003, p. 116-117.
 12. *Un déjeuner d'enfants*, Salon de 1800, localisation inconnue. C. Normand, *Deux jeunes filles - Scène familière*, gravure pour les *Annales de Landon*, Paris, 1803, n° 71, n. p. ; t. I, 1832, n° 18, n.p.
 13. Voir P. Boyries, *De plâtre, de marbre ou de bronze, Napoléon. Essai d'iconographie sculptée*, [s. l.], 1998, p. 67-74 ; M. Gastineau, « Note sur deux bustes de Napoléon I^{er} par ou d'après Chaudet édités à la Manufacture de Sèvres (1805-1811) (d'après des documents inédits) », *Bulletin de la société de l'histoire de l'art français*, premier fascicule, 1934, p. 159-168 ; G. Hubert, G. Ledoux-Lebard, *Napoléon : portraits contemporains, bustes et statues*, Paris, 1999 ; notice complète consacrée à l'artiste dans S. Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-huitième siècle*, t. I, Nendeln, 1970 [Paris, 1910], p. 184-190.
 14. Il existe deux portraits de la princesse, l'un conservé au musée Fesch d'Ajaccio, l'autre au musée national du château de Fontainebleau. Alors que le modèle fut identifié, pendant de nombreuses années, comme étant Elisa Napoleone Baciocchi, il s'agissait en réalité de Marie-Laetitia Murat, âgée de quatre ans, seconde fille de Joachim et de Caroline Murat (sœur de Napoléon I^{er}).
 15. *Portrait de deux jeunes enfants*, Salon de 1802, Finlande, coll. privée. Voir M. Supinen, « Adelaïde Gustava Aspasia Armfeltin perhegalleria » (« Adelaïde Gustava Aspasia Armfelt's family gallery »), *Suomen museo*, 106, 1999, p. 45-48. Ce tableau représente la jeune Adelaïde Gustava Aspasia Armfelt, fille de la duchesse Wilhelmine de Sagan

et du baron Gustaf Mauritz Armfelt, fondateur de la Finlande. Elle est accompagnée de son amie d'enfance Mina.

16. Le portrait du prince Oscar de Suède appartient à une collection privée suédoise. Une copie de ce tableau est conservée dans les collections de S. M. le Roi de Suède à Stockholm.

17. *Portrait en pied du fils du duc de Bassano, donnant du café à son chien*, Salon de 1810, localisation inconnue. Nommé secrétaire d'État sous le Consulat, Hugues Maret, duc de Bassano (1763-1839), devint ministre des affaires étrangères en 1811 puis secrétaire d'État pendant les Cent-Jours.

18. *Portrait en pied d'enfant, en uniforme de lancier*, Salon de 1814, détruit au musée des Beaux-Arts d'Arras en 1915. Il est décrit dans la première édition du livret du musée comme le portrait du roi de Rome. Cf. [Anonyme], *Notice des tableaux, bas-reliefs et statues exposés dans les galeries du musée d'Arras*, Arras, 1867, p. 22-24.

19. P. Marmottan, *L'École française de peinture, 1789-1830*, Paris, 1886, p. 364-365.

20. L. Réau (dir.), *Explication des peintures, gravures, miniatures et autres ouvrages de femmes peintres du XVIII^e siècle*, Paris, hôtel des négociants, 1926, p. 31. Bien que qualifiée de « davidienne » par l'auteur, la plupart des textes à son sujet tend à la rapprocher de Greuze, preuve s'il en faut des limites de telles classifications.

21. Les carrières artistiques des trois cousines de Jeanne-Élisabeth Chaudet furent assez bien étudiées et Joseph Baillio emploie à juste titre l'expression de « petite académie féminine ». Voir J. Baillio, « Vie et œuvre de Marie-Victoire Lemoine (1754-1820) », *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXVIII, avril 1996, p. 125-164; et M.-A. Oppenheimer, « Nisa Villers née Lemoine (1774-1821) », *Gazette des Beaux-Arts*, CXXXVIII, avril 1996, p. 165-180.

22. Salon de 1802, Paris, musée du Louvre (actuellement en dépôt à Romans au musée international de la chaussure).

23. AN, MC, ET XXI 270 (contrat de mariage Chaudet-Gabiou, 14 avril 1793).

24. Salon de 1817, Paris, musée du Louvre.

25. On retrouve une robe similaire dans le tableau attribué à Nisa Villers représentant une femme dessinant (Salon de 1801, New York, The Metropolitan Museum of Art).

26. Voir N. Hubert, « Josephine and Contemporary Painting », *Apollo*, CVI, juillet 1977, p. 27-28. Nicole Hubert évoque à propos de ce tableau une grâce et une douceur à la Canova.

27. C. Mauclair, *Histoire de la miniature française. Le XVIII^e siècle. L'Empire. La Restauration*, Paris, 1925, p. 163-164. Il emploie cette expression à propos de Madeleine-Pauline et de Jean-Baptiste Augustin, couple d'artistes miniaturistes ami des Chaudet. Jean-Baptiste réalisa le portrait d'Antoine-Denis et Jeanne-Élisabeth celui de Madeleine-Pauline.

28. Comme témoignage de son succès, Jeanne-Élisabeth Chaudet en réalisa une copie de petites dimensions pour la Société des amis des arts (collection particulière) et Jean Godefroy en exécuta une gravure au pointillé (*Le Matin. La Petite Fille et son chien*, Salon de 1801, Paris, BnF Estampes).

29. [Anonyme], *Arlequin au muséum ou les Tableaux en vaudevilles*, premier et second numéros, Paris, an VII [1799], p. 19. Bien qu'Arlequin regrette la trop grande présence des femmes artistes sans talent, il souligne que « ce tableau est un des plus jolis du Salon ».

30. Dans *Une petite fille voulant apprendre à lire à son chien*, la robe bleue de la fillette répond au bleu du ciel situé

juste derrière elle. Le personnage à la peau et aux vêtements clairs est entouré de couleurs vives (petit chien au poil roux, banquette en velours rouge, fruits fraîchement cueillis).

31. J. Silvestre de Sacy, *Alexandre-Théodore Brongniart, 1739-1813, sa vie son œuvre*, Paris, 1940, p. 112-113.

32. J.-B. Chaussard, *Le Pausanias français ; état des arts du dessin en France, à l'ouverture du XIX^e siècle : Salon de 1806*, p. 274-275.

33. Voir *L'Épagnéul chéri*, gravure de Carlo Antonio Porporati d'après Jean-Baptiste Greuze, fin XVIII^e-début XIX^e siècle, Tournus, musée Greuze.

34. Salon de 1800, localisation inconnue. Voir la gravure de Jean Godefroy, Paris, BnF Estampes.

35. [Anonyme], *Coup d'œil sur le Salon de l'an VIII*, Paris, an IX [1801], Paris, BnF Estampes, coll. Deloynes, t. XXII, n° 627, p. 45.

36. M. Postle, « Mises en scène de l'intime : portraits de famille », dans S. Allard et G. Scherf, *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830*, catalogue d'exposition, Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 4 oct. 2006-7 janv. 2007, Paris, Éd. de la RMN, 2006, p. 142.

37. Salon de 1801, Rochefort, musée d'art et d'histoire.

38. [Anonyme], « Salon de l'an IX », *Moniteur universel*, CCCLIII, 23 fructidor an IX, p. 1459. Si le journaliste remarque « l'éclat de sa couleur », il aurait « désiré que la couleur de l'enfant eût moins la blancheur du plâtre ». La pâleur du coloris de Jeanne-Élisabeth Chaudet atteindra son apogée avec *Une jeune fille donnant à manger à des poulets* (fig. 1) qui suscita les critiques hostiles à ce coloris pastel.

39. Anne-Louis Girodet, *Le Sommeil d'Endymion*, 1792, Paris, musée du Louvre.

40. M.-Cl. Chaudonneret, *La Peinture Troubadour. Deux artistes lyonnais : Pierre Révoil (1776-1842) et Fleury Richard (1777-1852)*, Paris, 1980, p. 27.

41. E. Munhall (dir.), *Jean-Baptiste Greuze, 1725-1805*, catalogue d'exposition, Dijon, musée des Beaux-Arts, 1977, p. 104-105. Le peintre représenta à plusieurs reprises des jeunes filles accompagnées d'oiseaux.

42. Salon de 1804, Rome, musée Mario Praz.

43. M.-C. Kayser, « Portraits d'enfants au XVIII^e siècle », *L'Objet d'art*, CCCLXXX, mai 2003, p. 48.

44. Élisabeth Vigée-Lebrun, *Caroline Bonaparte, reine de Naples et sa fille Laetitia Joséphine*, 1807, Versailles, musée national du château ; François Gérard, *Caroline Murat et ses enfants*, 1808-1810, Fontainebleau, musée national du château ; Louis Ducis, *Napoléon I^{er} entouré après son déjeuner des jeunes princes et princesses de sa famille, sur la terrasse du château de Saint-Cloud en 1810*, vers 1810, Versailles, musée national du château.

45. Si la présence du buste en bronze doré permet d'identifier la fillette comme nièce de l'Empereur, elle permet également à l'artiste de se présenter comme l'épouse d'Antoine-Denis Chaudet. À cette époque, le sculpteur réalisa de nombreux portraits en buste de Napoléon I^{er} et il est possible que le buste représenté sur le tableau de son épouse soit un de ceux en biscuit, édités à de nombreux exemplaires par la Manufacture de Sèvres.

46. Robert Lefèvre, *La Princesse Pauline Borghèse*, 1808, Versailles, musée national du château ; François Gérard, *Marie-Laetitia Ramolino Bonaparte*, 1803, Versailles, musée national du château.

47. A. Sutherland Harris, L. Noehlin, *Femmes artistes, 1550-1950*, catalogue d'exposition, Los Angeles, County Museum, 1976, traduit de l'américain par Cl. Bourguignon, P. Germain, J. Pavesi et F. Verne, Paris, 1981, p. 47-48. Citons notamment Hortense Haudebourt-Lescot, Marie-Guillemine Benoist et Angélique Mongez.

48. Salon de 1806, détruit au musée des Beaux-Arts d'Arras en 1915. Elle exposa à nouveau ce sujet en 1808 où les

- personnages étaient de plus grandes dimensions (tableau également détruit en 1915).
49. Pauline Auzou, *Daria ou l'Effroi maternel*, Salon de 1810, localisation inconnue ; Constance Mayer, *L'Heureuse Mère*, Salon de 1810, Paris, musée du Louvre ; Constance Mayer, *La Mère infortunée*, Salon de 1810, Paris, musée du Louvre.
50. Marguerite Gérard, *La Maternité*, 1805, Moscou, musée Pouchkine ; Marguerite Gérard, *Les Joies de la maternité ou l'Heureuse Fécondité*, [s. d.], Paris, musée du Louvre ; Louis-Léopold Boilly, *Ah ! Ça ira*, vers 1789, Saint-Omer, musée de l'hôtel Sandelin ; Louis-Léopold Boilly, *La Représentation de marionnettes*, 1812, Paris, coll. privée.
51. Ce même tableau fut à nouveau exposé au Salon de 1814.
52. R. Rosenblum, « The Origin of Painting. A Problem in the Iconography of Romantic Classicism », *Art Bulletin*, XXXIX, 1957, p. 279-290.
53. De David à Delacroix. *La Peinture française de 1774 à 1830*, op. cit., p. 347.
54. Constance Charpentier, *La Mélancolie*, 1801, Amiens, musée de Picardie ; François-André Vincent, *La Mélancolie*, 1800, Rueil-Malmaison, musée national des châteaux de Malmaison et de Bois-Préau.
55. 1795, Paris, Musée des arts décoratifs.
56. C.-P. Landon, *Annales du musée et de l'école moderne des Beaux-Arts. Salon de 1814*, Paris, 1814, p. 101.
57. F.-S. Delpech, *Examen raisonné des ouvrages de peinture, sculpture et gravure exposés au Salon du Louvre en 1814*, sixième revue, Paris, 1814, p. 129.
58. B. Chenique, S. Ramond (éd.), *Géricault, la folie d'un monde*, catalogue d'exposition, Lyon, musée des Beaux-Arts, 2006, p. 112.
59. Pour cet article, je souhaiterais remercier Claire Barbillon, Anne Lafont, Olivier Michel, Aurélie Perraut et bien évidemment France Nerlich pour leurs remarques et leurs conseils précieux. Cet article est issu d'un mémoire de Master 1 en histoire de l'art intitulé *Vie et œuvre de Jeanne-Élisabeth Chaudet (1767-1832), suivi d'un catalogue raisonné*, sous la direction de M^{me} France Nerlich.