



Mechthild Fend, Melissa Hyde et Anne Lafont (dir.)

Plumes et Pinceaux : Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) – Essais

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art

Portrait de l'artiste en historienne de l'art : à propos des *Souvenirs* de M^{me} Vigée-Lebrun

Mary D. Sheriff

l'anglais par Anne Lafont et revue et augmentée par Anne-Laure Brisac-Chraïbi

DOI : 10.4000/books.inha.4061

Éditeur : Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, Presses du réel

Lieu d'édition : Dijon

Année d'édition : 2012

Date de mise en ligne : 5 décembre 2017

Collection : Voies de la recherche

EAN électronique : 9782917902677



<http://books.openedition.org>

Référence électronique

D. SHERIFF, Mary. *Portrait de l'artiste en historienne de l'art : à propos des Souvenirs de M^{me} Vigée-Lebrun*

In : *Plumes et Pinceaux : Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) – Essais* [en ligne]. Dijon :

Publications de l'Institut national d'histoire de l'art, 2012 (généré le 16 mai 2023). Disponible sur

Internet : <<http://books.openedition.org/inha/4061>>. ISBN : 9782917902677. DOI : <https://doi.org/10.4000/books.inha.4061>.

Ce document a été généré automatiquement le 16 mai 2023.

Portrait de l'artiste en historienne de l'art : à propos des *Souvenirs* de M^{me} Vigée-Lebrun*

Mary D. Sheriff

Traduction : l'anglais par Anne Lafont et revue et augmentée par Anne-Laure Brisac-Chraïbi

Auteur(s)/autorité

- 1 Qui écrivit les *Souvenirs* d'Élisabeth Vigée-Lebrun ? Bien que paru du vivant de l'artiste, qui s'attela à cet ouvrage dans sa quatre-vingtième année et le publia en trois volumes entre 1835 et 1837, la question de son auteur a longtemps jeté une ombre sur ces mémoires¹. La dernière édition des *Souvenirs* (2009) semble apporter une réponse définitive à cet irritant problème : Geneviève Haroche-Bouzinac, spécialiste des mémoires et correspondances du XVIII^e siècle, a réuni un impressionnant ensemble de documents qui mettent en évidence un travail collectif, sous la direction de l'artiste qui s'y était investie de manière fort active². Mais malgré cette enquête minutieuse, des doutes subsistent. Depuis un bon siècle, les chercheurs qui s'intéressent aux travaux des femmes se sont également penchés sur ce texte. Dans le cadre de ce livre sur les écrits de femmes sur l'art, on pourrait par exemple se demander si Élisabeth Vigée-Lebrun a écrit ses *Souvenirs* de la même façon que Julie Candaille écrivait ses critiques d'art³. Le sujet, quoi qu'il en soit, ne porte pas sur la transcription physique ni sur la différence entre mémoires et critiques d'art. Il porte bien plutôt sur la nature d'une production textuelle.
- 2 D'un point de vue théorique, tout écrit repose sur des sources et des usages, sur les archives d'autres écrits et sur les systèmes langagiers dont les auteurs sont les dépositaires. D'un point de vue pragmatique, les lecteurs ne peuvent jamais être certains que les idées, les mots, les opinions de quelque auteur que ce soit, homme ou femme, qu'il écrive ses mémoires ou soit critique d'art, soient entièrement les siens. L'éditeur peut largement y être intervenu ; des échanges avec les maris ou les épouses,

les amants et les amis peuvent avoir donné lieu à des idées, des tournures, voire des paragraphes entiers. Bien plus, à toutes les périodes de l'histoire, la production de texte a reposé sur une collaboration d'étudiants, d'apprentis, de secrétaires et d'assistants qui pour le moins mériteraient de figurer dans les remerciements. L'originalité pure est un fantasme total. Ou, pour le dire autrement, c'est une construction historique et une représentation mythique de la créativité dont nous ne nous sommes jamais débarrassés.

- 3 Élisabeth Vigée-Lebrun avait peut-être des collaborateurs pour la rédaction de ses *Souvenirs*, mais ni plus ni moins que les grands auteurs français qui, comme Pierre Nora l'a fait remarquer, faisaient souvent appel à un prête-plume pour rédiger leurs mémoires, avec ou sans leur aide. Nora conclut que sur la longue durée, il importe peu que ces hommes aient réellement mérité le qualificatif d'« auteurs » ou non. Si leur œuvre compte, c'est qu'elle bénéficie d'une aura qui rayonne sur la tradition tout entière, produisant une fascination française pour les mémoires, fascination qui s'applique aussi au « bavardage intelligent de la comtesse de Boigne⁴ ». Les *Souvenirs* d'Élisabeth Vigée-Lebrun sont significatifs pour plusieurs raisons : ce sont, en France, les mémoires d'artistes les plus célèbres et les plus souvent réédités, et ils projettent eux aussi une aura autour d'eux.
- 4 Pour mon propos, il importe peu de savoir si Vigée-Lebrun a pris ou non elle-même la plume pour rédiger ses *Souvenirs*, de même que le problème n'est pas de savoir si l'œuvre est le fruit d'une collaboration sous sa direction ou non. C'est elle qui signe l'ouvrage et celui-ci est placé sous son autorité. Dans l'édition de 1835 du *Dictionnaire de l'Académie française*, l'auteur est d'abord « celui qui est la première cause de quelque chose. Dieu est l'auteur de la nature ». Ce n'est que dans la troisième définition que nous trouvons : « Auteur : se dit particulièrement de celui qui a fait un ouvrage de littérature, de science ou d'art⁵. » Même si Élisabeth Vigée-Lebrun n'est pas une créatrice à l'égal de Dieu, elle peut être considérée comme la « première cause » de ses *Souvenirs*. Ils reposent non seulement sur les souvenirs personnels et les notes prises par l'artiste – les coupures de presse et les lettres qu'elle a collectées –, mais aussi sur sa production artistique. Si elle n'avait jamais eu un pinceau entre les mains, Élisabeth Vigée-Lebrun aurait-elle rédigé ses *Souvenirs* ? Le fait que ce texte a été publié de son vivant sous son nom et avec son consentement confère à l'ouvrage une autorité et en fait la version autorisée du récit de sa vie, la vie qu'elle admit avoir été la sienne.
- 5 En tant que tels, les *Souvenirs* peuvent être rangés dans la catégorie des « égo-documents⁶ », c'est-à-dire les témoignages autobiographiques, sources couramment utilisées pour écrire l'histoire. Cependant, je me propose d'envisager aujourd'hui l'idée que l'œuvre de Vigée-Lebrun soit plus encore qu'une source. Bien qu'ils n'aient pas souvent été lus comme tels, les *Souvenirs* représentent une histoire particulière de l'art, qui est tout sauf canonique.
- 6 Comme de nombreux mémoires parus dans les années 1820, 1830 ou 1840, moment de gloire de ce genre littéraire, les *Souvenirs* mêlent différentes formes d'écriture. Le premier volume intitulé *Lettres à la princesse Kourakine* est présenté comme une correspondance personnelle avec une amie proche, qui lui aurait demandé de lui confier ses souvenirs. Vigée-Lebrun se penche sur sa vie à Paris avant la Révolution, se concentrant sur son parcours en tant qu'artiste, sur ses œuvres, ses collègues, ses clients, les événements sociaux auxquels elle participa, et ceux dont elle fut témoin. Bien sûr, ces « lettres » ne sont pas plus authentiques que celles d'un roman épistolaire,

et d'autres conventions, d'autres formes d'écriture viennent également se joindre à elles. Par exemple, les anecdotes que l'on trouve traditionnellement dans les biographies d'artistes sont introduites dans les *Souvenirs*. De tels épisodes fictionnels font corps avec l'histoire de sa vie, mais il serait peut-être plus adéquat de parler, à leur propos, de tropes qui permettent de mieux comprendre le rôle qu'Élisabeth Vigée-Lebrun joua en tant qu'artiste. Les documents, insérés dans le récit, de même que les notes de bas de page dues à l'auteure ou à l'éditeur, ajoutent à la saveur des faits relatés dans les *Souvenirs*. À l'époque cette pratique est courante dans la rédaction des mémoires ; les documents ajoutés peuvent inclure, par exemple, des lettres reçues par l'auteur, des copies de comptes rendus d'œuvres, des notices diverses, voire des poèmes⁷. Ils donnent place à des voix autres que celle de l'auteur et transforment ainsi les réminiscences individuelles en une œuvre collective. En incluant ce genre de documents, les mémoires présentent la vie et l'œuvre de l'auteur de différents points de vue, et pour peu que les documents soient élogieux (ce qui était souvent le cas), ils accroissent le prestige des réalisations de l'auteur. La modestie de celui ou celle qui rédige le récit de sa vie n'est pas écornée et la « documentation » rend les éloges crédibles.

- 7 Bien que des documents et des notes soient inclus dans les trois volumes des *Souvenirs*, seul le premier présente une série de *portraits à la plume*, portraits ébauchés, isolés du texte, qui complètent et parfois suppléent aux portraits que l'on trouve dans le corps du texte. Le *portrait à la plume* reprend les impressions que les gens célèbres ont faites à l'artiste : celles des peintres Jacques-Louis David et Hubert Robert, ou celles de modèles, tels Nicolas Beaujon et la marquise de Grollier. Pour ce qui concerne les portraits peints par Vigée-Lebrun, s'ils sont extérieurs au texte, il leur est fait constamment référence dans les *Souvenirs*. Le premier volume se termine sur une liste chronologique des tableaux, année après année, du début de la carrière de l'artiste à son émigration. On retrouvera ce même genre d'annexe dans les deux volumes suivants.
- 8 Le deuxième volume des *Souvenirs* continue l'histoire de la vie et de l'œuvre de l'artiste, mais, désormais, à travers le journal de ses voyages pendant son exil. Il rapporte en particulier ses commentaires à la vue des monuments, des sites et des œuvres d'art, mais aussi sa perception de ces peuples et de ces lieux étrangers, même s'il est encore fait abondamment référence à son travail et à sa fréquentation de la société des gens célèbres. Le volume III reprend le récit du voyage en Russie, suit l'artiste à son retour en France et décrit ses voyages subséquents, y compris le compte rendu spécifique de ses séjours en Suisse, qu'elle livra sous forme de lettres à la comtesse Potocka. Dans les trois derniers chapitres, l'artiste raconte comment elle emménagea à Louveciennes ; elle évoque ses rencontres avec de vieux amis et fait le récit des changements politiques dont elle fut le témoin. Le volume se termine par un texte intitulé « Sur la peinture du portrait », qui comprend « les conseils que j'ai écrits pour ma nièce, M^{me} Lefranc, qui peuvent être utiles aux femmes qui se destinent à peindre le portrait⁸ ». Il s'agit du premier manuel sur l'art de peindre, écrit et publié par une femme française, qui le destinait à d'autres femmes. Il offre une conclusion appropriée aux mémoires, en ramenant les lecteurs à l'essentiel concernant Élisabeth Vigée-Lebrun.

Mémoires et Histoire

- 9 Si l'on suit Nora, dans la première moitié du XIX^e siècle, les mémoires étaient perçus comme de l'histoire. En fait, les *Souvenirs* cadrent avec ce que Nora a appelé la « période romantique » de l'histoire, la tranche chronologique allant de 1820 à 1840, époque où les mémoires étaient passionnément recueillis, volontiers publiés, et lus avec avidité. Selon Nora, cette période marqua, pour les lecteurs, l'ultime moment de convergence de l'histoire et de la mémoire. D'après lui, les mémoires furent la forme privilégiée de l'histoire, parce que c'était la seule manière directe de ressusciter le passé et d'embrasser son authenticité. Néanmoins, ils ne relevaient pas des travaux académiques destinés aux spécialistes, ils étaient plutôt conçus dans l'intention de toucher un large public⁹. Les mémoires auxquels Nora s'intéresse le plus sont ceux écrits par les hommes d'État, mais plusieurs de ses observations sur le comportement des lecteurs de mémoires – en opposition aux textes élaborés dans le cadre d'écrits théoriques – s'appliquent aux *Souvenirs* de Vigée-Lebrun. L'ouvrage en appelait vraisemblablement aux lecteurs nostalgiques de l'Ancien Régime, ou à ceux désireux de connaître la vie culturelle et sociale de la France pré-révolutionnaire.
- 10 Selon Nora, les mémoires offraient à leurs lecteurs un passé collectif, comme s'ils l'avaient vécu eux-mêmes, et de surcroît, avec toute la saveur du langage original¹⁰. Mais j'imagine que les mémoires n'étaient pas uniquement un moyen pour les lecteurs d'accéder au passé ; c'était aussi le moyen de visualiser l'histoire. Leurs auteurs avaient été les témoins directs d'événements remarquablement exceptionnels et s'étaient même essayés à la célébrité et au courage. Grâce aux portraits et tableaux saisissants que l'on trouvait dans les mémoires, les lecteurs étaient à même de voir ces personnages et de réagir à ces événements à distance.
- 11 Les introductions et les préfaces des mémoires publiés dans la première moitié du XIX^e siècle renforcent les affirmations de Nora, tout comme les prospectus faisant la publicité de leur prochaine parution. L'objectif principal et systématique était de prouver l'authenticité des mémoires, d'informer sur les motivations de leur écriture, et d'annoncer leur effet souhaité sur le lecteur. Bien sûr, les affirmations n'étaient pas toujours vraies, et de nombreux mémoires parurent sous le nom de personnalités qui n'en étaient pas les auteurs et qui n'en avaient pas non plus autorisé la publication sous leur nom. Dans le contexte qui m'intéresse aujourd'hui, les allégations concernant la véracité ou la motivation du mémoire sont moins pertinentes que les effets souhaités de l'ouvrage sur les lecteurs. En indiquant, voire en créant des attentes publiques, de tels constats mettent en évidence la coïncidence de la mémoire et de l'histoire. De nombreux mémorialistes revendiquaient une capacité à combler le désir du lecteur de connaître l'histoire et la civilisation passées de la nation, par l'exposé de leurs souvenirs. D'autres, tout aussi nombreux, assuraient satisfaire la curiosité des personnes les plus avides de prendre connaissance des secrets personnels ou politiques, et de celles désireuses de connaître les vies des personnages les plus célèbres de l'histoire. Les mémoires étaient à la fois éducatifs et divertissants, car l'acquisition d'un savoir historique ravissait les lecteurs, dont le désir de ranimer le passé et de côtoyer ses célébrités était comblé¹¹.
- 12 Le prospectus réimprimé dans le premier volume des *Souvenirs* de Vigée-Lebrun fonctionne à la fois comme préface et comme introduction, et ses déclarations sont plutôt conventionnelles. Il atteste de la vérité des mémoires : en l'occurrence, une

vérité garantie par le fait qu'ils furent publiés du vivant de l'artiste. Nombreux étaient les lecteurs qui savaient que des mémoires douteux circulaient en marge des authentiques, et les lecteurs avisés tenaient à se procurer ces derniers. J'emploie le terme « avisés » car ce prière d'insérerciblait un public spécifique : *les gens du monde*, dont les éditeurs imaginaient probablement qu'ils seraient particulièrement intéressés par l'art, la société et l'histoire, évoqués dans les *Souvenirs*. Ce dont *les gens du monde* pouvaient bénéficier en lisant les *Souvenirs* était « une plus grande connaissance de la société dans laquelle eux ou leur père ont vécu¹² ». En outre, le prospectus cherchait à aiguïser l'appétit des lecteurs avides de récits qui relateraient la vie passée et présente de personnalités importantes :

- 13 « M^{me} Lebrun a vu passer et se presser autour d'elle toutes les célébrités de notre temps comme celles d'un temps qui n'est plus le nôtre [...]. M^{me} Lebrun est sans contredit la seule personne existante qui puisse parler tour à tour de la reine de France, de l'impératrice de Russie, de l'empereur Paul, de la reine de Prusse, aussi bien que de M^{me} Dubarry, de l'abbé Delille, de Le Kain, et de cent autres¹³. »
- 14 Cette citation induit que les mémoires avaient un statut privilégié parce qu'ils étaient subjectifs, parce que l'histoire narrée dans ce cadre l'était d'un point de vue particulier. Le prospectus souligne que M^{me} Lebrun, *une femme d'esprit*, connaissait les gens riches et célèbres, non pas seulement par la rumeur ou par oui-dire, mais à l'occasion de nombreuses rencontres, qui l'avaient conduite à se faire une idée propre sur chaque individu.
- 15 S'il fut un temps où les mémoires, y compris ceux de Vigée-Lebrun, relevaient de l'histoire, Nora affirme que tout changea quand l'histoire devint une science et s'affirma comme référence principale. Les mémoires passèrent alors d'une forme d'histoire à une source, parmi d'autres, de l'écriture de l'histoire¹⁴. On imagine le sort réservé au prospectus introduisant le premier volume des *Souvenirs*. Avant même d'évoquer les gens du monde susceptibles de lire les mémoires comme un compte rendu de la société, la page s'adresse aux intellectuels qui pourraient en tirer profit : « Les gens de lettres y cherchent des matériaux précieux à tout espèce d'écrivains¹⁵. »

Les mémoires de femmes et l'écriture de l'histoire

- 16 Si Nora a fourni un modèle théorique permettant d'envisager les *Souvenirs* à la fois comme mémoire et comme histoire, grâce aux travaux de l'historienne de la littérature Faith Beasley¹⁶, il est possible de considérer ce texte comme une histoire *alternative* de l'art.
- 17 Les études de Beasley s'intéressent à la façon dont les femmes, dans la France du XVII^e siècle, créèrent leurs propres représentations du passé à travers leurs mémoires et négocièrent leur relation à l'histoire dans l'écriture de ces textes. Beasley va à l'encontre de la plupart des études critiques qui, hier comme aujourd'hui, ont vu dans les mémoires féminins non pas l'écriture d'une forme d'histoire mais une réminiscence personnelle médiocre. Elle avance que les femmes étaient bel et bien engagées dans une forme d'histoire, reconnue à leur époque : leurs mémoires appartenaient à un genre d'histoire dont le contenu était caractérisé par sa nature « particulière ». De telles histoires, les *histoires particulières*, évoquaient les motivations, les secrets et les intentions, différant en ce sens de l'*histoire générale* ou de l'*histoire publique*, qui

relataient seulement les grands événements publics et véridiques, dignes d'être remémorés. En 1671, Charles Sorel joignait les histoires particulières aux « vues des grands personnages et des moindres, [aux] recueils d'accidents mémorables, et [à] toutes les narrations¹⁷ ». Les auteurs de ces histoires particulières se présentaient eux-mêmes comme des témoins oculaires, capables de donner des détails que l'on ne trouvait nulle part ailleurs.

- 18 Alors que les femmes occupèrent rarement des places de choix dans les histoires générales, les histoires particulières leur réservèrent des rôles déterminants. Compte tenu de leur implication dans la vie de cour, elles devinrent des agents importants opérant souvent à l'arrière-plan. Beasley en conclut que considérer les mémoires féminins comme des histoires particulières – tels qu'ils avaient été identifiés en leurs temps – revient à leur reconnaître et leur rendre une valeur historique¹⁸. Les distinctions entre l'histoire générale et l'histoire particulière persistèrent tout au long du XVIII^e siècle, jusqu'au XIX^e siècle. Elles furent réitérées par les écrivains tel Charles Batteux et firent partie des idées reçues, véhiculées par les traités, les dictionnaires et les encyclopédies, qui dénigraient souvent le particulier au profit du général¹⁹. Bien que Nora ne mentionne pas les travaux des femmes, sa position générale concernant la coïncidence de l'histoire et des mémoires s'accorde globalement avec celle de Beasley sur les mémoires comme genre d'histoire particulière.

Portrait de l'artiste en historienne

- 19 Je propose d'envisager les *Souvenirs* de Vigée-Lebrun à la fois comme une histoire particulière et comme une histoire particulière de l'art, car non seulement ils montrent la vie de l'artiste, mais ils témoignent aussi, en direct, de l'art et de la société de son temps. À travers cet ouvrage, les femmes se voient conférer une place remarquable dans l'histoire, et la plus importante de celles-ci est l'artiste elle-même. Il est nécessaire de garder à l'esprit que nous avons affaire à une artiste qui se percevait comme un maître digne de voir figurer sa vie et son œuvre dans les annales de l'histoire de l'art, même s'il lui fallait en être l'auteure. Sous l'Ancien Régime, Vigée-Lebrun avait été témoin de l'admission à l'Académie de quelques femmes d'exception, qui bénéficièrent alors d'une reconnaissance accordée à contrecœur, puis elle avait assisté à leur éviction de cette même institution, après la Révolution française. Elle savait à quel point peu de femmes étaient reconnues en tant qu'artistes d'exception, mais aussi combien était banal le dénigrement du travail de celles qui pouvaient y prétendre. En étant auteure de sa propre histoire de l'art et en plaçant celle-ci sous son autorité, parallèlement à l'histoire de son art, Vigée-Lebrun assurait sa pérennité. Plus que ses peintures, ses *Souvenirs* lui valurent une place dans l'histoire de l'art, alors que les œuvres d'autres artistes femmes remarquables – Adélaïde Labille-Guiard, Marguerite Gérard, Anne Vallayer-Coster et Suzanne Giroust (M^{me} Roslin) – furent bien plus rapidement oubliées. Étroitement liée à l'histoire de sa vie et de son temps, l'histoire de l'art de Vigée-Lebrun n'est pas un long fleuve tranquille. Comme je le disais précédemment, les *Souvenirs* combinent différentes formes d'écriture et abordent différents sujets dont l'enchaînement ne se fait pas sans heurt. L'histoire de l'art racontée par les *Souvenirs* fait surface de manière intermittente, ses composantes étant mêlées à d'autres récits. Néanmoins, de nombreux éléments sont liés à des conventions d'écriture bien établies dans l'histoire de l'art.

- 20 Comme chacun sait, la biographie fut la première forme de l'histoire de l'art ; notamment dans des recueils de biographies artistiques, telles les *Vies* de Vasari, ou même plus tôt encore chez Pline l'Ancien. Dans l'excellente bibliographie constituée par Amandine Gorse à l'occasion de ce colloque²⁰, on découvre plusieurs autres écrits dus à des femmes, qui prirent la forme de vies ou de courtes biographies de « grandes femmes », à l'instar des *Femmes comme il convient de les voir* de M^{me} Coicy en 1785²¹.
- 21 Il y a déjà longtemps que Jean Schaefer a mis en évidence les emprunts et les interprétations des modèles biographiques dans les *Souvenirs* de Vigée-Lebrun²². Dans son analyse, elle s'appuie sur le travail inédit d'Ernest Kriz et Otto Kurz qui, les premiers, identifièrent les tropes signalant les « grands artistes » dans les vies. L'adaptation de ces modèles au parcours de Vigée-Lebrun laisse penser que celle-ci fabriqua consciencieusement l'histoire de sa vie pour pouvoir être associée à un genre spécifique d'histoire de l'art. En revanche, elle eut à retravailler plusieurs standards de la biographie d'artiste pour les adapter à la vie d'une artiste femme²³. Par exemple, la légende prétendant que Charles Quint se baissa pour ramasser les pinceaux de Titien, racontée pour la première fois par Carlo Ridolfi dans ses vies d'artistes vénitiens de 1648 et reprise par Roger de Piles en 1708 dans ses *Cours de peinture par principes*, est transformée comme suit dans les *Souvenirs* : l'anecdote s'ouvre sur la reine Marie-Antoinette demandant à l'artiste, manifestement enceinte, pourquoi elle n'est pas arrivée la veille comme prévu. L'artiste répond qu'elle souffrait tellement qu'elle ne pouvait venir pour la séance de pose, et elle ajoute aussitôt qu'elle reviendra le lendemain. « Non ! Non !, répond la reine, je ne veux pas que vous ayez fait cette course inutilement. » Déroutée par la proposition que lui fait la reine de poser sur-le-champ, l'artiste saisit sa boîte de peinture et la renverse. Comme elle se penche pour ramasser ses pinceaux, Marie-Antoinette intervient : « Laissez, laissez, dit la reine, vous êtes trop avancée dans votre grossesse pour vous baisser » ; et quoi que je pusse dire, elle releva tout elle-même²⁴. » Le geste de la reine est lu métaphoriquement comme un hommage au talent créatif dans la tradition du récit de Titien en présence de Charles Quint. En ce sens il importe peu que l'épisode soit ou non réel. L'anecdote témoigne de ce qu'Élisabeth Vigée-Lebrun était considérée comme une grande artiste et en même temps elle embellit ses *Souvenirs* d'une touche plaisante. Cette touche distinguait l'histoire particulière de l'histoire générale, laquelle requérait un style plus direct et plus simple. Mais orner ainsi le récit historique revenait à retravailler une tradition textuelle primaire en orientant la scène vers un motif fréquent dans les arts visuels : le souverain honorant l'artiste. En 1781, par exemple, François-Guillaume Ménageot, ami proche de Vigée-Lebrun, peignit une scène représentant Léonard de Vinci mourant dans les bras de François I^{er}, sujet qu'Ingres allait reprendre en 1818²⁵.
- 22 Non seulement les *Souvenirs* revisitent les conventions communes aux biographies d'artistes, mais ils intègrent également les discussions sur les grandes œuvres de Vigée-Lebrun, déplaçant finalement le genre de la biographie vers ce que nous appelons aujourd'hui la monographie d'artiste²⁶. Certains de ses commentaires suggèrent la façon dont l'iconographie ou le costume de la personne portraiturée, par exemple Lady Hamilton, célèbrent tout à la fois un modèle et un acteur de *tableau vivant*. Le texte évoquant le portrait de Lady Hamilton en sibylle est explicite : ce tableau est pris par Vigée-Lebrun comme emblématique de son travail et il repose plus sur le talent et l'expérience visuelle de l'artiste que sur les capacités du modèle à improviser une posture. Voici comment l'artiste raconte la scène :

« Elle manquait de tournure et s'habillait très mal, dès qu'il s'agissait de faire une toilette vulgaire. Je me souviens que lorsque je fis mon premier portrait d'elle en sibylle, elle habitait à Caserte une maison que le chevalier Hamilton avait louée ; je m'y rendais tous les jours, désirant avancer cet ouvrage. La duchesse de Fleury et la princesse Joseph de Monaco assistaient à la troisième séance, qui fut la dernière. J'avais coiffé M^{me} Hart (elle n'était pas encore mariée) avec un châle tourné autour de sa tête en forme de turban dont un bout tombait et faisait draperie. Cette coiffure l'embellissait au point que ces dames la trouvaient ravissante²⁷. »

- 23 Dans ce scénario, le rôle de Lady Hamilton consiste à se laisser mettre en scène et costumer au gré de l'imagination de l'artiste. Vigée-Lebrun est artiste au point de disposer elle-même le drapé du châle, alors que Lady Hamilton se servait habituellement de cet accessoire pour improviser ses numéros de danse.
- 24 Les *Souvenirs* décrivent aussi ce qui inspira le portrait de Germaine de Staël : « J'ai passé une semaine à Coppet chez M^{me} de Staël ; je venais de lire son dernier roman, *Corinne ou l'Italie*, sa physionomie si animée et si pleine de génie me donna l'idée de la représenter en Corinne, assise, la lyre en main, sur un rocher. Je la peignis sous le costume antique²⁸. » L'artiste saisit ici une ressemblance entre M^{me} de Staël et son personnage Corinne, qu'elle se représente à travers la lecture qu'elle a faite du roman. À partir de ce travail de l'imagination, elle conçoit l'idée de peindre son modèle vêtu d'un costume allégorique. L'épisode fait explicitement l'éloge de M^{me} de Staël, et implicitement il suggère l'idée que l'artiste est bien plus qu'un simple peintre dont la mission est de représenter les traits du modèle.
- 25 D'autres passages traitent des défis techniques que l'artiste eut à surmonter. On peut prendre pour exemple ses remarques sur l'*Autoportrait avec un chapeau de paille* et son lien évident avec la peinture de Rubens, connue sous le nom de *Chapeau de paille*. Les *Souvenirs* évoquent la gageure que représenta, pour Vigée-Lebrun, le fait de reproduire les effets singuliers de la lumière de Rubens :
- 26 « Son grand effet réside dans les deux différentes lumières que donnent le simple jour et la lueur du soleil (les clairs sont au soleil ; ce qu'il me faut appeler les ombres, faute d'un autre mot, est le jour). Et peut-être faut-il être peintre pour juger tout le mérite d'exécution qu'a déployé là Rubens. Ce tableau me ravit et m'inspira au point que je fis mon portrait à Bruxelles en cherchant le même effet²⁹. »
- 27 Vigée-Lebrun réussit vraiment à créer un effet similaire dans son autoportrait, où son visage, obscurci par l'ombre du chapeau, semble réellement éclairé, même s'il baigne dans la pénombre, comme le marque la ligne parcourant sa joue et son cou. Le fait qu'elle imite Rubens est significatif. Le célèbre peintre figurait depuis longtemps au firmament du panthéon artistique : l'imiter revenait à aspirer à son rang, chose impossible aux yeux de beaucoup, en particulier pour une femme artiste.
- 28 La discussion de ses propres œuvres par Vigée-Lebrun va aussi au-delà des remarques habituelles aux récits de voyage. L'artiste ne fait pas seulement référence aux portraits réalisés pendant l'exil : elle devise régulièrement sur les chefs-d'œuvre célèbres pour prouver son bon goût, qui est toujours à l'unisson du goût dominant chez ses contemporains. Un artiste revient régulièrement dans ses récits, Raphaël, dont la *Madonna della Sedia* inspira Vigée-Lebrun en 1789 pour un autoportrait avec sa fille Julie. Non seulement les *Souvenirs* réservent les éloges les plus enthousiastes à Raphaël, mais aussi ils identifient implicitement Vigée-Lebrun au maître italien et signalent l'influence déterminante qu'il eut sur son art. De fait, Raphaël est déjà présent dans le premier volume, quand elle interrompt le récit de ses débuts de carrière pour passer à

ce qu'elle réalisa des années plus tard : « Aussi est-ce à Rome seulement, et sous le beau ciel de l'Italie, qu'on peut tout à fait juger Raphaël. Lorsque plus tard j'ai pu voir ceux de ses chefs-d'œuvre qui n'ont point quitté leur patrie, j'ai trouvé Raphaël au-dessus de son immense renommée³⁰. » Et un peu plus loin, les *Souvenirs* racontent la façon dont elle imita la magnificence de son drapé³¹.

- 29 Le deuxième volume des *Souvenirs* contient une lettre de Vigée-Lebrun à Hubert Robert après qu'elle eut vu les œuvres de Raphaël à Rome. Nous lisons ici un plaidoyer en faveur du peintre italien contre ceux qui déplorait que sa vie libertine ait pu causer sa mort prématurée : « Quoi ! ce talent si pur, si suave, aurait été chercher ses inspirations dans les mauvais lieux ! De bonne foi, cela peut-il se croire ? » Elle s'extasie ensuite sur ses relations avec la Fornarine, qu'elle imagine joyeuses à tous points de vue. Et de conclure : « Raphaël n'était pas un libertin ; il ne faut que regarder ses têtes de Vierges pour être sûr du contraire. » Après s'être excusée pour ce moment d'humeur, elle continue en décrivant la beauté de ses œuvres du Vatican et reprend ses remarques précédentes à propos de l'intérêt qu'il y a à voir les tableaux réels. La lettre s'achève sur l'idée que, malgré sa mort prématurée, le peintre a produit un nombre impressionnant de chefs-d'œuvre : « Cela prouve avec évidence que la fécondité est un attribut inhérent au génie³². »
- 30 On trouve dans ces passages deux comparaisons implicites entre Raphaël et Vigée-Lebrun, alors que l'artiste s'est déjà présentée comme une émule du peintre italien avec son *Autoportrait avec Julie* imité de la *Madonna della Sedia*. À l'époque, les artistes pensaient que les représentations de mère à l'enfant par Raphaël s'inspiraient de la Fornarine et du fils du peintre³³. Avec *Autoportrait avec Julie*, Vigée-Lebrun imite Raphaël, tandis que le tableau lui-même établit une relation entre Vigée-Lebrun et la Madone-Fornarine, en ce qu'elle reprend la même pose et le même geste d'embrassement. Ainsi, à peine arrivée à Rome, non seulement elle avait établi un lien avec l'histoire de Raphaël et de la Fornarine, mais, tout comme le maître italien, elle se trouvait accusée de libertinage. L'accusation avait pris naissance à l'occasion de ses critiques pour le Salon et avait éclaté au grand jour dans des pamphlets qui se moquaient méchamment de sa relation avec le ministre des Finances Calonne. Si les circonstances étaient bien entendu différentes de celles qui entouraient la vie de Raphaël, le ton de sa « diatribe » laissait entendre un fort désir d'écarter ces accusations. Plus encore, la longue carrière de Vigée-Lebrun est rapprochée de la vie bien plus brève de Raphaël quand il est question dans ses *Souvenirs* de sa fécondité artistique : tout comme lui, elle était productive, peignait « avec fureur » et n'organisait pas moins de trois séances de pose par jour³⁴.
- 31 D'autres éléments de son récit de voyage la rapprochent du travail de Raphaël. On la voit admirer le peintre auréolé de toute sa gloire lors d'un séjour ultérieur à Rome³⁵, puis plus tard encore à Dresde on apprend qu'elle est tombée en adoration devant sa *Madone* de la Sixtine. Mais c'est lors d'un second voyage à Florence, alors qu'elle s'apprêtait à quitter l'Italie, que l'artiste scelle sa relation avec le maître de la Renaissance : « J'entrepris aussitôt une copie du portrait de Raphaël, que je fis avec amour, comme disent les Italiens, et qui, depuis, n'a jamais quitté mon atelier³⁶. »
- 32 Parfois, d'autres œuvres lui donnent l'opportunité de mettre en évidence les maîtres, qui, comme Raphaël, ont influencé sa propre production. De même, ce qui relie la peinture de Vigée-Lebrun aux œuvres d'art croisées lors de son voyage tient en ces histoires où ses portraits jouent le premier rôle. Prenons, par exemple, ses

commentaires sur le tableau qu'elle appelle « ma Sibylle », portrait de Lady Hamilton qu'elle montre comme un échantillon de son travail pour convaincre des clients potentiels. Quand elle expose la toile à Parme, les artistes qui lui rendent visite dans son atelier le confondent avec un tableau peint par un maître de leur propre école. Ainsi, les commentaires de l'artiste sur sa *Sibylle* témoignent à quel point les *Souvenirs* racontent l'histoire de deux carrières artistiques distinctes. L'histoire la plus connue est celle d'une portraitiste célèbre et bien établie travaillant à Paris. L'autre, issue de son journal de voyage, est celle d'une artiste nomade, se déplaçant de lieu en lieu, de cour en cour. À travers ces voyages, elle ne cherche pas seulement des artistes locaux dans l'espoir d'intégrer leurs académies, elle expose aussi ses peintures, saisit l'occasion pour nouer des contacts et attirer des clients dans son atelier. Compte tenu du nombre important d'artistes voyageant à travers l'Europe, la Russie et l'Empire ottoman tout au long du XVIII^e siècle, son histoire renvoie à plusieurs d'entre eux – hommes et femmes –, d'autant que la plupart de ces artistes bohèmes doivent trouver désormais une place stable dans nos histoires de l'art.

L'histoire d'un autre point de vue

- 33 S'il semble bien évident que les *Souvenirs* ont été écrits du point de vue d'une femme particulière, on ne peut généraliser en affirmant qu'il s'agit là d'une histoire de l'art féminine. En effet, c'est une œuvre tout à fait singulière. Néanmoins, c'est assurément une tentative consciente d'imposer un autre point de vue à l'histoire de l'art, en sapant les idéologies dominantes à propos des femmes, leur corps et leur capacité à créer des chefs-d'œuvre. Bon nombre des questions portant sur la création artistique qui sont abordées dans les *Souvenirs* valent pour toutes les artistes femmes : par exemple, adopter une attitude humble quand on regarde un modèle masculin, se positionner par rapport aux discours excluant les femmes de la catégorie des « grands artistes », défendre les œuvres dont on prétend qu'il s'agit de copies, voire même qu'elles ont été peintes par un collègue homme ; ou encore, contrer la cabale entachant la réputation d'une grande artiste. On trouve par exemple un petit passage commentant les moyens déployés par l'artiste pour empêcher les modèles masculins de flirter avec elle : elle les forçait à regarder au loin pour pouvoir peindre leurs yeux. Ailleurs, on comprend que si la maternité fut sa plus grande joie, Vigée-Lebrun était tellement concentrée sur sa peinture de *Vénus et l'Amour*, qu'elle ignore les contractions.

« Mais ici vous allez voir combien cet extrême amour de mon art me rendait imprévoyante sur les petits détails de la vie, car toute heureuse que je me sentais à l'idée de devenir mère, les neuf mois de ma grossesse s'étaient passés sans que j'eusse songé le moins du monde à préparer rien de ce qu'il faut pour une accouchée. Le jour de la naissance de ma fille, je n'ai point quitté mon atelier, et je travaillais à ma *Vénus qui lie les ailes de l'Amour*, dans les intervalles que me laissaient les douleurs³⁷. »

- 34 Un peu plus loin, l'artiste nous raconte que M^{me} Verdun vint lui rendre visite un matin où elle travaillait sur *Vénus et l'Amour*, et lui prédit qu'elle allait accoucher le soir même. Non seulement le peintre s'exclama qu'elle avait une séance de pose le lendemain et qu'elle ne voulait pas accoucher ce soir-là, mais elle reconnut aussi qu'elle ne s'était nullement préparée et qu'en fait elle n'avait même aucune idée de ce qu'il y avait à préparer. Ce à quoi M^{me} Verdun répliqua : « Vous voilà bien... vous êtes un vrai garçon³⁸. »

- 35 L'anecdote met non seulement l'accent sur la dévotion de l'artiste à son art, une dévotion qui semblait inhabituelle chez des femmes qui se laissaient facilement distraire ; mais elle va à l'encontre de l'idée reçue selon laquelle le domaine privilégié des femmes est celui de la reproduction naturelle, tandis que les hommes se réservent celui de la production culturelle. Ce souvenir apporte le témoignage d'une artiste qui investit à la fois les deux champs. Le fait que le sujet de son tableau soit *Vénus et l'Amour* oriente encore un peu différemment le sens de la scène. Pour ce qui est de la peinture d'histoire, le récit évoque la faculté de l'artiste à inventer une composition tout autant qu'à copier d'après un modèle vivant (autrement dit, à peindre un portrait). C'était là, plus que tout, un aspect important à faire valoir pour une femme – il était couramment admis que les femmes n'avaient ni les dispositions intellectuelles, ni les facultés sensibles nécessaires à la peinture d'histoire. Les commentaires du Salon portant sur son tableau *La Paix ramenant l'Abondance* (1783) représentaient la femme peintre d'histoire en monstre hermaphrodite doté d'un cerveau d'homme et d'un sexe de femme³⁹. Mais le récit de son accouchement dans les *Souvenirs* inverse le sens de cette représentation négative et brosse le portrait d'une femme artiste exceptionnelle dont le cerveau de femme est capable de concevoir une œuvre d'art exactement comme un homme, tandis que son corps peut donner la vie tout comme celui d'une femme. Penser comme un homme est vu favorablement dans sa façon de se représenter en peintre d'histoire, mais en creux, par les aspects du récit qui laissent entendre qu'elle ne pense pas comme une femme ordinaire.
- 36 S'agissant des stéréotypes sur le corps féminin, on trouve aussi le récit de la visite de l'artiste au cabinet d'anatomie de Felice Fontana, dans le deuxième volume. L'épisode la représente d'abord s'extasiant devant les modèles anatomiques, puis se sentant mal quand Fontana lui en montre un qui représente une cavité abdominale de femme et un utérus. Ne parvenant pas à se déprendre de cette image, elle retourne voir Fontana pour lui demander conseil. Le passage qui suit montre que son talent découlait de la sensibilité de ses organes – sauf que ceux-ci excluaient l'utérus, dont le corps médical prétendait pourtant qu'il était si sensible qu'il perturbait l'esprit des femmes et les conduisait à une sorte d'instabilité mentale. En l'occurrence, ses organes sensibles étaient plutôt ses yeux, qui lui garantissaient une perception intense de la réalité, et son imagination, qui lui permettait de rendre compte de ses sensations visuelles avec beaucoup d'acuité.
- « Quand je revis M. Fontana, je lui demandai ses conseils pour me délivrer de l'importune susceptibilité de mes organes. – J'entends trop, lui dis-je, je vois trop et je sens tout d'une lieue. – Ce que vous regardez comme une faiblesse et comme un malheur, me répondit-il, c'est votre force et c'est votre talent : d'ailleurs, si vous voulez diminuer les inconvénients de cette susceptibilité, ne peignez plus. On croira sans peine que je ne fus pas tentée de suivre son conseil ; peindre et vivre n'a jamais été qu'un seul et même mot pour moi, et j'ai bien souvent rendu grâce à la Providence de m'avoir donné cette vue excellente⁴⁰. »
- 37 Les *Souvenirs* abordent des sujets qui concernent toute femme artiste, et en cela ils sont une histoire de l'art qui inclut des figures de femmes, et non pas seulement l'auteure elle-même. Ainsi trouve-t-on dans ce livre des peintres bien connues de nos jours comme Rosalba Carriera, Vallayer-Coster ou Angelika Kauffmann. D'autres ont rapidement sombré dans les oubliettes de l'histoire de l'art. Par exemple des jeunes femmes qui étaient des amies ou des camarades d'étude de Vigée-Lebrun, comme la belle M^{lle} Boquet qui « avait un talent remarquable pour la peinture, mais [qui]

l'abandonna presque entièrement après avoir épousé M. Filleul⁴¹ ». Et celles qui travaillèrent avec elle alors qu'elle faisait étudier des artistes dans son atelier, comme Émilie Roux de La Ville (M^{me} Benoist), qui « peignait au pastel des têtes où s'annonçait déjà le talent qui lui a donné une juste célébrité⁴² ». Elle mentionne aussi des artistes amateurs comme sa proche amie la marquise de Grollier, qu'elle représente à la fois dans un *portrait à la plume* et sur une toile où elle portait la marquise à son chevalet.

- 38 Les femmes sont présentes en tant que modèles et commanditaires à la fois, telles Germaine de Staël, la danseuse Lady Hamilton et l'impératrice Catherine la Grande. Vigée-Lebrun les montre en femmes d'action jouant un rôle politique et social, de reines, d'impératrices, de salonnières et de beautés renommées, d'artistes pratiquant toutes formes d'art, non seulement la peinture, mais aussi la danse, la musique, la comédie, la littérature et l'art de la conversation. D'une page à l'autre des *Souvenirs*, on croise des femmes jeunes et moins jeunes, des mères et des filles, des sœurs, des veuves et des célibataires. Certaines sont ravissantes, d'autres sont plus communes ; beaucoup sont talentueuses, d'autres le sont moins, un petit nombre sont exceptionnelles. De fait, ce n'est pas la femme mais des femmes qui peuplent ces récits. Mais le plus remarquable est que les *Souvenirs* décrivent un monde artistique et une histoire de l'art qui sont partagés par les hommes et les femmes. Les hommes furent parfois les professeurs, les partisans ou les admirateurs de Vigée-Lebrun : ainsi Joseph Vernet, le comte de Vaudreuil et les élèves de l'Académie de France à Rome, qui l'accueillirent avec enthousiasme. Ailleurs elle met en scène quelques-uns de ses détracteurs et calomniateurs : J.-B. Pierre et A. J. Gorsas, auteurs de pamphlets malicieux sur son compte.
- 39 Ce n'est en aucun cas un monde artistique centré sur les femmes : hommes et femmes y sont partie prenante les uns et les autres. Son milieu, et l'histoire de celui-ci, est sans comparaison avec la description de l'atelier de David donnée par Delécluze, qu'Abigail Solomon-Godeau a récemment critiquée⁴³. Dans l'ouvrage de Delécluze, les élèves femmes de David sont à peine évoquées, alors que nous savons qu'il en forma plusieurs. C'est ce modèle unisexe qui fut volontiers adopté par les histoires générales de l'art.
- 40 En somme, il nous faut nous interroger sur l'histoire la plus juste de l'art : est-ce l'histoire particulière dont Vigée-Lebrun fut l'auteure et l'autorité, une histoire qui décrit un monde de l'art mixte incluant hommes et femmes, ou bien l'histoire générale de l'art, fondée sur un modèle unisexe que nos manuels ont longtemps mis en avant, car elle aurait été la seule à mériter que l'on s'en souvînt ?

BIBLIOGRAPHIE

BEASLEY 1990

Faith BEASLEY, *Revising Memory: Women's Fiction and Memoirs in Seventeenth-Century France*, New Brunswick, Rutgers University Press, 1990.

Chazet 1837

Alissan de CHAZET, *Mémoires, Souvenirs, Œuvres et Portraits*, Paris, Postel, 1837.

Coicy 1785

M^{me} de COICY, *Les Femmes comme il convient de les voir ou Aperçu de ce que les femmes ont été, de ce qu'elles sont et de ce qu'elles pourroient être*, Paris, Bacot, 1785.

DEKKER 2002

Rudolf DEKKER, "Jacques Presser's Heritage: Egodocuments in the Study of History", trad. Diederik van Werven, *Memoria y Civilización (MyC)*, 5, 2002, p. 13-37.

Dictionnaire de l'Académie française 1835

[En ligne] <http://portail.atilf.fr>, consulté le 8 novembre 2010.

GAUDIN 1826-1834

Martin Michel Charles GAUDIN, duc de Gaëte, *Mémoires, souvenirs, opinions et écrits de duc de Gaëte*, Paris, Baudouin frères, 1826-1834.

Guiffrey 1870

Jules GUIFFREY, « Souvenirs de Madame Vigée-Lebrun. Paris : Charpentier, 1869 », *Revue critique d'histoire et de littérature*, 12 février 1870, p. 109-112.

HAROCHE-BOUZINAC 2009

Geneviève HAROCHE-BOUZINAC, *Élisabeth Vigée-Lebrun, Souvenirs*, 3 vol., Paris, H. Champion, 2009.

JUNOT 1838

Laure JUNOT, duchesse d'Abrantès, *Mémoires sur la restauration ou souvenirs historiques*, Paris, Impr. Boulé et C^{ie}, 1838.

Mémoires de Tous 1835

Mémoires de Tous. Collection de documents et témoignages authentiques tendant à établir la vérité dans l'histoire, Paris, Levavasseur, 1835.

NOLHAC 1912

Pierre de NOLHAC, *Madame Vigée-Lebrun, peintre de Marie-Antoinette*, Paris, Goupil, 1912.

NORA 1986

Pierre NORA, « Les mémoires d'État. De Commines à de Gaulle », dans *Les Lieux de mémoire*, II. *La Nation*, chapitre 11, Paris, Gallimard, 1986.

PRESSER 2010

Jacques PRESSER, *Ashes in the Wind: the Destruction of Dutch Jewry*, London, Souvenir press, 2010.

SCHAEFER 1981

Jean Owens SCHAEFER, "The Souvenirs of Élisabeth Vigée-Lebrun: The Self-Imaging of the Artist and the Woman", *International Journal of Women's Studies* 4, 1, 1981, p. 35-49.

Sheriff 1996

Mary SHERIFF, *The Exceptional Woman: Élisabeth Vigée-Lebrun and the cultural politics of art*, Chicago, The University of Chicago Press, 1996.

Solomon-Godeau 1997

Abigail SOLOMON-GODEAU, *Male Trouble: a Crisis in Representation*, New York, Thames and Hudson, 1997.

VIGÉE-LEBRUN 1835-1838

Élisabeth VIGÉE-LEBRUN, *Souvenirs de Madame Louise-Élisabeth Vigée-Lebrun*, 3 vol., Paris, H. Fournier, 1835-1838.

NOTES

*. C'est avec grand plaisir que je participe à cet ouvrage qui restitue les voix des femmes dans la littérature artistique. Je souhaite remercier les organisateurs du colloque d'où il est issu : Mechthild Fend, Melissa Hyde, Anne Lafont et les équipes de l'INHA et du musée des Beaux-Arts de Lyon, qui nous ont donné l'opportunité d'explorer un sujet longtemps absent des études d'histoire de l'art.

1. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838. La question de l'identité de l'auteur de ce livre a ressurgi en 1869 à l'occasion de la réédition des *Souvenirs* : voir par exemple le compte rendu qui en est fait dans GUIFFREY 1870. Par la suite, Pierre de Nolhac souleva le problème dans NOLHAC 1912, p. 7-11 ; la question revint de nouveau sur le devant de la scène en 2009 lors du colloque de Lyon sur les femmes écrivant sur l'art.

2. HAROCHE-BOUZINAC 2009.

3. Leurs écrits à toutes les deux doivent de toute façon être distingués de deux autres types de textes : les commentaires de Salons tels que *La Morte de trois mille ans au Salon de 1783* où ce sont les hommes qui écrivent sous une identité de femme fictive (et souvent grotesque), et les faux mémoires parus après la mort de leur supposée rédactrice qui ne les avait ni signés ni autorisés à paraître de son vivant. Sur Julie Candeille, voir l'article d'Heather Jensen.

4. NORA 1986, p. 359.

5. « Auteur » et « Autoriser », dans *Dictionnaire de l'Académie française* 1835.

6. Jacques Presser inventa le terme « égo-document » dans les années 1950 pour décrire les journaux de bord, mémoires, lettres personnelles et autres formes d'écrits autobiographiques. Voir par exemple PRESSER 2010 et DEKKER 2002, p. 13-37.

7. Voir par exemple CHAZET 1837, JUNOT 1838 ou GAUDIN 1826-1834.

8. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, III, p. 355.

9. NORA 1986, p. 359.

10. NORA 1986, p. 359.

11. La duchesse d'Abrantès, par exemple, note dans son introduction : « Je dirai en toute vérité ce que j'ai vu, ce que ma vie elle-même, sans rien demander à d'autres yeux, a dû me faire connaître, ce qu'enfin j'ai appris par mes relations intimes et par celles plus étendues, mais peut-être moins importantes, du monde. » JUNOT 1838. Pour une discussion générale sur le sujet, voir l'introduction à *Mémoires de Tous* 1835.

12. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 2.

13. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 3.

14. NORA 1986, p. 364-365.

15. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 22.

16. BEASLEY 1990.

17. Cité par BEASLEY 1990, p. 27. Sur l'histoire particulière, voir p. 26-29.

18. BEASLEY 1990, p. 29.

19. BEASLEY 1990, p. 27.
 20. Cette bibliographie, complétée par Charlotte Foucher, figure à la fin de LAFONT 2012 et est téléchargeable en ligne ici.
 21. COICY 1785.
 22. SCHAEFER 1981.
 23. SCHAEFER 1981, p. 41.
 24. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 69-70.
 25. Je remercie Mechthild Fend pour cette judicieuse observation.
 26. Les premières monographies de Vigée-Lebrun suivirent de peu ses *Souvenirs* et leur empruntèrent de façon non négligeable cette tendance à interpréter ses œuvres.
 27. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, II, p. 93.
 28. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, III, p. 262. Pour une interprétation plus approfondie de cette œuvre, voir SHERIFF 1996, p. 239-261.
 29. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 83. Voir aussi SHERIFF 1996, p. 180-220.
 30. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 19.
 31. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 53.
 32. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, II, p. 28-29.
 33. SHERIFF 1996, p. 43-52 et 67-69.
 34. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 86.
 35. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, II, p. 142.
 36. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, II, p. 153.
 37. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 55-56 ; voir SHERIFF 1996, p. 39-50.
 38. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 56.
 39. SHERIFF 1996, p. 180-195.
 40. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, II, p. 155. Voir aussi SHERIFF 1996, p. 13-33.
 41. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, p. 28.
 42. VIGÉE-LEBRUN 1835-1838, I, 51.
 43. SOLOMON-GODEAU 1997, p. 46-51.
-

AUTEURS

MARY D. SHERIFF

University of North Carolina, Chapel Hill