



HAL
open science

**L'hommage de Fermel'huis à Élisabeth-Sophie Chéron
(1712). Le premier éloge académique dédié à une femme
artiste en France : un événement historiographique resté
sans suite ?**

Anne Perrin Khelissa

► **To cite this version:**

Anne Perrin Khelissa. L'hommage de Fermel'huis à Élisabeth-Sophie Chéron (1712). Le premier éloge académique dédié à une femme artiste en France : un événement historiographique resté sans suite ?. *Revue de l'Art*, 2019, 2 (204), pp.41-49. 10.3917/rda.204.0041 . hal-02288711

HAL Id: hal-02288711

<https://univ-tlse2.hal.science/hal-02288711>

Submitted on 9 Jan 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.

L'hommage de Fermel'huis à Élisabeth-Sophie Chéron (1712)

Le premier éloge académique dédié à une femme artiste
en France : un événement historiographique resté
sans suite ?

Jean-Baptiste Fermel'huis, médecin et conseiller amateur à l'Académie royale de peinture et de sculpture, est l'auteur de deux éloges d'artistes publiés en 1712 et 1721¹. Celui qu'il consacra à son ami le sculpteur Antoine Coysevox a fait l'objet d'un article par Claire Mazel dans la *Revue de l'art* en 2015². Avant d'être livré au public, le texte avait été lu en assemblée, comme l'indiquent les procès-verbaux de l'institution au 1^{er} février 1721³. Le texte dédié à « M^{me} Le Hay connue sous le nom de M^{lle} Chéron » n'eut pas la même fortune. Prévu comme un tribut académique, il fut refusé par le corps et resta donc absent des comptes rendus officiels. Il parut néanmoins sous la forme d'un livret, dans lequel Fermel'huis revenait sur l'événement :

« Peu instruit des sentimens particuliers de cette célèbre Compagnie, je ne m'étois réglé que sur l'usage que l'on a eu dans tous les temps, parmi toutes les Nations même les plus barbares, dans toutes les Religions, dans toutes les Societez, & surtout dans les Académies que le Roy a établies,

où l'on s'est fait un devoir de piété de rendre honneur aux Morts, & de publier leurs louanges. Mais comme cette coutume n'a pas encore été reçue, même en faveur des plus illustres Peintres, & que les célèbres le Brun, le Sueur, & tous les autres qui ont posé les fondemens de cette célèbre Académie, y sont encore dans la poussière, sans avoir reçu les honneurs du tombeau, on n'a pas jugé qu'il fût de la dignité d'une Société composée de tant de grands hommes, de commencer les éloges qui leur sont dûs, par celui d'une Femme, qui pouvoit être louée ailleurs sur tant d'autres rares qualitez qu'elle possédoit, outre celle de la Peinture⁴ ».

L'argument de préséance était fondé. À cette époque, l'Académie royale de peinture et de sculpture n'était pas familière des éloges. Elle produisait des mémoires biographiques, mais depuis moins longtemps que ses sœurs académiques⁵. De plus, la place que l'on souhaitait accorder à Élisabeth-Sophie Chéron (1648-1711) souleva une réaction

hostile de la part de certains artistes, dont l'identité resta tue. Face à eux, des amis voulaient lui rendre justice. La lecture confidentielle organisée fut suivie d'une édition, que nous étudierons ici, avec approbation de Charles César Baudelot de Dairval, antiquaire de l'Académie royale des inscriptions et belles-lettres, et Marc-Renée de Voyer d'Argenson, alors lieutenant général de police⁶.

Derrière le refus de principe lié au fait que la défunte était une femme⁷, point une opposition entre des clans adverses. Chéron était au cœur de rapports de force multiples. Les analyser nous permettra de situer la contribution de Fermel'huis dans le contexte de l'historiographie artistique. Il s'agit du premier éloge académique consacré à une femme artiste en France. Pourtant les *gender studies* le méconnaissent⁸. Elles mettent surtout en lumière la seconde moitié du XVIII^e siècle, quand la multiplication des carrières artistiques féminines donne de l'ampleur à la critique et la littérature les concernant⁹. Les chercheurs intéressés par la biographie et l'œuvre de l'artiste utilisent le témoignage de Fermel'huis pour sa valeur



1. Élisabeth-Sophie Chéron, *Portrait de l'artiste*, s. d., huile sur toile, Paris, musée du Louvre.

documentaire¹⁰, sans forcément en interroger les causes et les effets dans le champ de l'historiographie académique. Quant aux historiens de la théorie artistique, ils ne le considèrent pas, l'épisode n'ayant pas eu d'effet réel sur l'évolution de la pensée sur l'art.

Toutefois la forme littéraire même de l'éloge – comme révérence oratoire officielle transmise à la postérité – mérite d'être interrogée. L'objectif et l'articulation du texte se différencient des mémoires historiques et des vies d'artistes¹¹. L'éloge répond à un devoir de commémoration souvent flatteur à l'excès, alors que les mémoires et les vies prétendent davantage à l'impartialité et la vérité des faits. La résistance que provoqua l'éloge, sa structure et son contenu, nous semblent révélateurs de phénomènes importants. Ils questionnent les raisons humaines qui avivent les débats théoriques, ainsi que le positionnement des institutions académiques vis-à-vis d'une hagiographie « à la gloire de la nation¹² ». Ils invitent à croiser des champs épistémologiques qui ne se rencontrent pas toujours. Notre objectif sera donc moins de compléter le catalogue relatif à Chéron et d'apporter des sources factuelles sur sa trajectoire, que de réfléchir à ce qu'elle représentait pour la culture de son temps, au sein d'un système fait de coteries et de réseaux d'influence.

La réception du texte

Élisabeth-Sophie Chéron décéda en septembre 1711. À sa mort, elle était peintre, dessinateur, graveur, poète, salonnière de renom, connue et appréciée par le milieu mondain parisien¹³. En septembre 1673, elle avait été reçue académicienne à la demande du directeur Charles Le Brun avec deux tableaux : un portrait de « Mademoiselle », aujourd'hui perdu, et un autoportrait, seule œuvre certifiée de l'artiste¹⁴ (fig. 1). Son ami le médecin Fermel'huis, après l'avoir assisté dans ses derniers instants, tint à lui rendre hommage. Ce dernier était introduit dans le cercle académique. Le 22 février 1710, il avait succédé au siège académique de Roger de Piles, laissé vacant après sa mort¹⁵. Il en avait été l'ami et le médecin personnel.

Il ne reste des contributions académiques de Fermel'huis que les deux éloges passés sous presse. Les quatre autres sont mentionnées dans les procès-verbaux, mais les manuscrits ont disparu, à l'exception d'un discours « Sur l'utilité des conférences sur les différentes connaissances qui conduisent à la perfection de la peinture et de la sculpture », prononcé le 3 mars 1725 et dont l'attribution est incertaine¹⁶. Ses exposés sur des notions théoriques comme le *paragone* entre la poésie et la peinture, ou bien sur des aspects particuliers relatifs à la représentation des nuées, n'eurent pas de réception critique notable. Les deux éloges étaient pour leur part plus originaux. Documents complets sur la carrière des artistes, ils ne cachaient pas leur subjectivité.

En 1711, au regard de l'ensemble des conférences présentées depuis 1667, cette forme de l'éloge était inédite. Guillet de Saint-Georges, historiographe de l'Académie de peinture et de sculpture jusqu'à sa mort le 6 août 1705, avait rédigé des « mémoires historiques sur les ouvrages » des académiciens. Il s'agissait d'exposés sur la carrière et l'œuvre des académiciens, peu loquaces toutefois sur leur biographie personnelle. Nicolas Guérin, successeur à son poste, auteur d'une « Relation » sur l'histoire de l'institution entre 1648 et 1668, ne donnait pas davantage de détails sur le parcours et la production des académiciens. Son objectif était plutôt d'insister sur l'histoire collective de la compagnie. Dubois de Saint-Gelais fut le premier historiographe à instaurer une rédaction régulière de notices sur les académiciens défunts, introduisant par là même un devoir de mémoire régulier¹⁷. Le 4 août 1725, soit quinze ans après l'éloge de Chéron, il faisait la lecture d'une Vie de Philippe de Champaigne¹⁸. Aucune de ces notices ne se déploya néanmoins sur quarante-trois pages comme l'éloge de Chéron. Cette qualité n'avait pas échappé aux historiens du XIX^e siècle. Anatole de Montaiglon en donna une édition complète, annotée et critique dans les *Archives de l'art français* en 1861¹⁹. Il relevait par ailleurs la démarche polémique de Fermel'huis. Dans une note, sans en dire davantage, l'historien indiquait qu'elle avait dû « soulever une de ces tempêtes dans un verre d'eau, dont aucune Société

n'est exempte²⁰ ». Quelles en sont les explications possibles ?

Les remous provoqués à l'Académie, loin d'être retentissants, se repèrent furtivement. Dans le « Commentaire de l'épître à son fils. Le gracieux en peinture », lu le 1^{er} octobre 1712, le directeur Antoine Coypel introduisit une digression au sujet de Le Brun, pour inciter le secrétaire Nicolas Guérin :

« [...] à rouvrir en sa faveur la carrière dans laquelle un des conseillers amateurs de cette Académie [Fermel'huis] vient de se distinguer par l'éloquent éloge funèbre d'une dame dont les talents connus font honneur à son sexe, et à laquelle tous les peintres en général, de quelque secte différente qu'ils soient, rendent également justice²¹ ».

Tout en reconnaissant les qualités de Chéron, Coypel s'empressait de revenir à la question de la représentation des expressions, « pour ne pas abandonner entièrement [s]on sujet ». Il choisit pour la circonstance un vocabulaire sexué²², affirmant que « [...] la grâce d'un héros, loin d'être efféminée, consiste dans une noblesse mâle et vigoureuse²³ ». Ce langage connoté n'était pas isolé dans les discours sur l'art.

Il s'avère que le refus accrut le point de vue critique de Fermel'huis. Il n'avait sans doute pas cette intensité dans la version originelle du texte. Le travail de réécriture infléchit son propos pour en faire une défense affichée de Chéron contre une « secte de peintres » jaloux²⁴. Il produisit plus largement un libelle contre le fonctionnement académique. Fermel'huis dénonçait en particulier le décret du 25 septembre 1705 relatif à l'admission des femmes, qui empêchait le renouvellement des places laissées vacantes²⁵. L'interdiction fut levée avec l'arrivée de Rosalba Carriera en 1720. Fermel'huis ridiculisait en même temps le cas français par rapport à la situation italienne²⁶. Ainsi renvoyait-il à :

« [...] ces Peintres respectables d'Italie, qui n'ont point rougi de voir au rang des plus habiles la fameuse Lavinia Fontana, Marietta Tintoretta, Anna Anguscioli de Crémone, Minerva Augusciola,

la célèbre Fede Galitia, dont Augustin Carrache a gravé un des Tableaux, & tant d'autres auxquelles l'Histoire donne des titres glorieux²⁷ ».

L'éloge devint donc, par sa réception négative même, le témoignage rare d'un pamphlet en opposition à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Il précédait de quatre-vingts années les discours révolutionnaires les plus virulents en la matière²⁸. Par sa forme littéraire et parce qu'il émanait d'un membre de l'institution, de l'intérieur, il fut mis en doute. Dans son ouvrage aujourd'hui daté, Octave Fidière écrivait :

« Il ne faut pas prendre trop au sérieux cette eau bénite d'Académie, que les historiographes de l'illustre assemblée prodiguaient sur les cercueils de leurs confrères, avec autant de politesse que peu de conviction²⁹ ».

Un tel commentaire pourrait expliquer que les études de genre ne lui aient pas porté davantage d'attention, en dépit de sa précocité remarquable parmi les sources sur l'histoire des femmes artistes. À côté des égo-documents, des journaux intimes et des autoportraits littéraires composant l'essentiel de cette historiographie³⁰, il s'agit aussi d'un hommage élaboré par un homme, ce qui n'est pas le moindre de ses intérêts.

Une construction biographique singulière

L'éloge de Fermel'huis est empreint de l'affection et de l'estime qu'il portait à son amie. Il traduit en même temps une certaine conception de la femme, codifiée par des lieux communs³¹. La structure du texte s'en ressent, en comparaison avec l'éloge de Coysevox. Dans ce dernier, Fermel'huis commençait par évoquer les talents artistiques du sculpteur, son poste de directeur entre 1702 et 1705, avant d'étayer son propos par des éléments concernant sa personnalité³². Ces indications représentaient un tiers du texte global, alors qu'elles prennent le pas dans l'éloge de Chéron, inversant même le rapport. Les deux tiers du texte renvoient aux qualités hu-

maines de l'artiste, comme l'atteste le plan de l'énoncé : « Première partie. Sa religion », « Seconde partie. De ses mœurs », « Troisième Partie. De son esprit et de ses talents³³ ». Fermel'huis était également moins rigoureux dans la présentation de son œuvre artistique.

Cependant, ces partis pris qui relevaient d'habitus culturels furent mis au service de Chéron par le truchement d'une rhétorique du dépassement. L'objectif de l'auteur était de la faire reconnaître, non pas simplement à l'égal des plus illustres membres de l'Académie, mais supérieure à eux. Sa troisième partie commençait de la sorte :

« [...] on oubliera non seulement que c'est d'une femme dont on parle, mais on croira même que pour donner l'idée d'un grand Génie, & le proposer pour modèle, on n'a songé qu'à réunir les diverses qualités supérieures qui se trouvent ordinairement partagées en plusieurs hommes célèbres³⁴ ».

Les parties sur ses traits de caractère sont un moyen pour renvoyer à ses talents professionnels. Première des qualités louées : la moralité irréprochable. Chéron incarnait selon lui une conversion exemplaire à la religion catholique. Calviniste par son père, elle avait été placée adolescente à l'abbaye de Jouarre, alors dirigée par Henriette de Lorraine Chevreuse³⁵. S'en suivit son abjuration officielle le 25 mars 1668 à Saint-Sulpice, église où elle fut ensevelie. Nicolas de Platemontagne, témoin à la cérémonie d'abjuration, a laissé une *Étude pour un portrait de femme tenant un portrait d'homme* (fig. 2), dont la physionomie du visage est proche de Chéron : profil anguleux, sourcils bien dessinés de forme arrondie, nez et menton pointus, lèvres inférieures plus charnues que la supérieure, laissant une ombre portée³⁶. Fermel'huis faisait du récit de ses premières années à Jouarre le départ d'une vie spirituelle intense, dont Chéron transmettait la profondeur à travers ses psaumes et ses cantiques³⁷. Son mariage tardif, en 1692, avec Monsieur Le Hay, resté sans enfant, fut dicté par la raison et sanctionna une existence « vertueuse³⁸ ». Il s'agissait aussi d'évoquer l'édu-

cation livresque de l'artiste, ainsi que son attachement à un premier réseau de protecteurs et de clients³⁹. Un « vieux Gentilhomme Anglois, qui avoit quitté l'Angleterre après la mort de Charles I qui y fut décapité [le 30 janvier 1649] », du nom de « Monsieur de la Reade », lui fournit des lectures sur des « matières sérieuses » et l'accompagna dans sa conversion⁴⁰.

La deuxième des qualités qui honorait Chéron était le don de soi, son dévouement pour les autres. Elle n'en faisait pas la publicité, si bien que « ceux qui ne les pouvoient pénétrer, l'accusèrent souvent d'un vice opposé à la libéralité⁴¹ ». Elle assura le soutien matériel de sa famille, après la fuite de son père pour cause de dettes et malgré l'ingratitude de sa mère. Elle favorisa l'ascension professionnelle de son frère, Louis Chéron, avant qu'il ne se rendit à Londres où il s'installa définitive-

ment. Elle aida pareillement sa sœur, qui épousa le 12 novembre 1701 à Saint-Sulpice Alexis Simon Belle, portraitiste à la cour jacobite de Saint-Germain-en-Laye⁴². Si elle protégea des nécessiteux, elle mit avant tout sa charité au service des arts. Fermel'huis rappelait qu'elle avait été mécène du sculpteur sur cire sicilien Gaetano Giulio Zumbo⁴³. Elle et son époux l'accueillirent dans leur maison au 35, rue de Grenelle.

Dans son *Cours de peinture par principes* (1708), Roger de Piles, autre hôte des Chéron, indiquait qu'ils possédaient « un merveilleux exemple » des ouvrages du céroplaste réparti dans deux caisses, « dont l'une contient le sujet d'une descente de croix, et l'autre l'adoration des pasteurs⁴⁴ ». Jacques Le Hay favorisa sans doute la réception de Zumbo à l'Académie royale des sciences le 25 mai 1701. Ce fut en effet l'abbé Jean-Paul Bignon, bibliothécaire du

roi, directeur des académies depuis 1696 et ami de Le Hay qui le présenta. Zumbo fut inhumé à Saint-Sulpice par les soins de Chéron. Pour Fermel'huis, la relation étroite que Chéron nouait avec ce connaisseur avisé de l'anatomie humaine montrait qu'elle était formée à la science du corps humain. La copie d'après le modèle vivant était un apprentissage académique interdit aux femmes, ce qui entravait leur aspiration à exercer dans le genre historique⁴⁵. Grâce à son entourage, Chéron accédait à ce savoir, avec Zumbo, ainsi qu'avec ses amis les médecins Fermel'huis et de Piles. La *Sépulture du Christ* (fig. 3) est issue de l'observation de la sculpture en cire possédée par Chéron⁴⁶. De fait, si Chéron était reconnue comme portraitiste, un genre mineur auquel les femmes étaient contraintes, elle dépassait ce talent.

Fermel'huis s'attachait ensuite à démontrer qu'elle était capable d'invention dans différents sujets (portraits, paysages, scènes historiques), et dans différentes techniques : peinture, dessin, gravure, miniature. Elle sublimait l'art du « petit » dans la copie des intailles et des camées⁴⁷. Il transcrivit le commentaire d'un antiquaire devant « des desseins si bien prononcés d'après de si petites figures » : « Vous avez créé, lui dit-il [M. l'abbé de Valmont], un monde nouveau avec les atomes des Anciens⁴⁸ ». Ce travail d'imitation et de méditation sur les antiquités intégrait Chéron dans la querelle des Anciens et des Modernes. Sa copie du « Cachet de Michel-Ange » – une cornaline du Cabinet du roi dont on pensait qu'elle avait appartenu à Michel-Ange – souleva d'intenses débats⁴⁹. Elle fut jugée trop libre par certains, ce dont Chéron se défendit⁵⁰. Bernard Picart, l'auteur de la gravure d'après le dessin de Chéron, autre protégé de Le Brun, choisit de se faire représenter avec cette œuvre en main, démontrant son importance et son retentissement public (fig. 4).

Chéron était dotée d'une multitude de talents artistiques et maîtrisait toutes les parties de l'art : sens de la composition et du costume, correction du dessin, « choix heureux des caractères », « suavité de la couleur », intelligence du clair-obscur, etc., au point d'atteindre l'universalité, but suprême de l'art⁵¹.



2. Nicolas de Platemontagne, *Étude pour une figure de femme tenant un portrait d'homme et étude de bras*, vers 1690, sanguine, pierre noire et rehauts de craie blanche, Dijon, musée des Beaux-Arts.



3. Élisabeth-Sophie Chéron, d'après Gaetano Giulio Zumbo, *Descente de croix*, s. d., estampe, Paris, Bibliothèque nationale de France.

L'image d'une femme d'exception

Le surnom de « l'Universelle » donné à Élisabeth-Sophie Chéron renvoyait au domaine artistique et à cette capacité de peindre l'histoire. Il résonnait également en référence à une figure célèbre de la littérature, Madeleine de Scudéry. Les deux femmes se connaissaient ; elles se côtoyaient dans le salon que tenait Chéron rue de Grenelle. « Sapho » était un autre des surnoms habituels qu'elles partageaient⁵². Fermel'huis admirait l'œuvre poétique de Chéron et son savoir des langues anciennes, le grec, le latin, ainsi que l'hébreu⁵³. Elle animait des conversations en présence de Madeleine de Scudéry, de l'helléniste et traductrice de renom Anne Dacier, ou encore

d'Antoinette Deshoulières, première femme admise dans une académie littéraire en France, en 1689 à l'Académie d'Arles. Toutes les quatre étaient membres de l'Accademia dei Ricovrati de Padoue⁵⁴.

« Point lumineux au milieu des objets qu'il éclaire », Chéron maniait l'art de la discussion⁵⁵. Elle était encore musicienne. Son panégyriste identifiait en Joseph Soleras son professeur de luth, à qui Chéron apporta une aide financière « ayant découvert l'infortune où l'âge et les infirmités avoient réduit » son ancien maître⁵⁶. Il avait été au service d'Henriette d'Angleterre, sœur du futur Charles II, alors exilée en France avec sa mère Henriette-Marie. Plusieurs portraits, mentionnés par les sources

ou conservés sous son nom dans les musées, renvoient à l'univers musical⁵⁷. Celui du musée des beaux-arts de Rouen (*fig. 5*) est singulier par l'usage du phylactère, démodé dans le genre du portrait à cette époque, et par l'habit aux motifs de notes de musique. Jadis attribué à Pierre Mignard, il est quelquefois intitulé « Portrait de femme en Sapho » et clame : « *Non carior altera Phabo* », « Il n'y en a pas de plus cher à Phébus [Apollon] ».

En somme, pour Fermel'huis, ces dons supplémentaires la situaient largement au-dessus de la moyenne des artistes. Elle correspondait au projet de l'académicien idéal, tel que le formulait le discours « Sur l'utilité des conférences sur les différentes connaissances qui conduisent à la

perfection de la peinture et de la sculpture » prononcé le 3 mars 1725. Après avoir soutenu la noblesse des beaux-arts face aux lettres et fait des parallèles entre peinture et musique, il terminait ainsi :

« En effet, Messieurs, en quoi un habile peintre peut-il différer des autres hommes savants, s'il n'est historien fidèle, antiquaire profond, physicien, géomètre, poète, musicien ? Voilà, Messieurs, ce qui donne le comble de gloire à l'art de peinture, qui doit être revêtu de toute sagesse et prudence et qui demande une pureté de mœurs semblable à celle des plus grands hommes, s'élevant comme eux jusques aux mystères les plus profonds⁵⁸ ».



4. Nicolas Verkolje, d'après Jean-Marc Nattier, *Portrait de Bernard Picart*, 1715, estampe, Paris, Bibliothèque nationale de France.

Dictionnaires biographiques, récits hagiographiques et poèmes n'oublèrent pas Chéron, contrairement à Coysevox qui fut relativement négligé par l'historiographie⁵⁹. Rares furent les femmes illustres qui reçurent autant de marques de consécration. Retenons parmi une longue liste : Roger de Piles dans la deuxième édition de l'*Abrégé de la vie des peintres*⁶⁰ (1715); Antoine Dezallier d'Argenville dans les *Vies des plus fameux peintres*⁶¹ (1762); Jacques Lacombe dans le *Dictionnaire portatif des beaux-arts*⁶² (1764); François Basan, dans le *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*⁶³ (1767); ou encore Pierre-Jean Mariette dans ses notes manuscrites sur les peintres et les graveurs (publiées dans l'*Abecedario*⁶⁴, 1851-1853). À Pétranger, l'abbé espa-

gnol Benito Feijoo la citait en exemple dans son *Théâtre critique universel*⁶⁵ (1726-1740). Hors du cadre artistique, il y eut entre autres : Évrard Tilton du Tillet dans *Le Parnasse français*⁶⁶ (1732-1743); Jean-François Nicéron dans les *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres*⁶⁷ (1731); et même Voltaire dans *Le Siècle de Louis XIV*⁶⁸ (1751). Antoine de La Fosse, neveu du peintre Charles de La Fosse, composa un poème « Sur les peintures de Mademoiselle Chéron, à l'occasion de son portrait fait par elle-même⁶⁹ ». Déjà en 1693, dans ses *Réflexions morales sur l'envie immodérée de faire passer son nom à la postérité*, Antoinette Deshoulières ouvrait sa poésie par une évocation de son portrait :

« La savante Chéron par son divin pinceau / Me redonne un éclat nouveau / [...] / Par son art la race future / Connaîtra les présents que me fît la nature ».

La postérité était une des préoccupations majeures des femmes créatrices⁷⁰. Chéron avait marqué les esprits, et si elle ne fut pas révéree à sa mort par son institution artistique d'appartenance, le public des lettrés la célébrait.

Chéron bénéficiait d'une pension royale d'un montant de « 400 livres » depuis 1700⁷¹. Elle exposa au Salon de l'Académie royale de peinture et de sculpture nombre de toiles et son *Autoportrait* (fig. 1) fut présenté parmi les autres morceaux de réception de ses confrères dans le logement de l'Académie au palais du Louvre⁷². Il se distinguait par son format ovale dans la planche illustrant la troisième salle de la *Description de l'Académie royale de peinture et de sculpture* de Nicolas Guérin (1715). Il serait dès lors erroné de la présenter, sous prétexte du refus de l'éloge, comme une artiste mise au ban. L'étendue de ses compétences put déranger parce qu'elles étaient propices à lui faire jouer un rôle que l'Académie n'envisageait pas pour les femmes. Ce pouvoir contrevenait en même temps aux mouvements d'influence alors à l'œuvre dans l'institution.

Rapports de force conflictuels

Élisabeth-Sophie Chéron était clairement identifiée de la faction de Charles Le Brun. Concurrente de Pierre Mignard sur le marché du portrait, elle lui avait aussi été opposée pour cette raison, les deux hommes étant restés irréconciliables jusqu'à leur mort. Son poème *La Coupe du Val-de-Grâce*, écrit en 1669-1670 et publié anonymement en 1700, prenait ouvertement partie contre le décor de Mignard, et contre la célébration pleine d'emphase donnée par Molière sous le titre *La Gloire du Val-de-Grâce*⁷³ (1669). Chéron et Coysevox furent célébrés en miroir du rôle joué par Charles Le Brun. De cette manière, Fermel'huis contribuait à restaurer l'image écornée du chancelier puis directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpteur, que des dissidents avaient tenté

de répandre dans les années 1670, puis de façon sporadique après sa mort en 1690⁷⁴. En 1711, au décès de Chéron, la « tyrannie » de Le Brun avait été dénoncée à plusieurs reprises, et déjà quatre directeurs lui avaient succédé.

Le poids pris par Roger de Piles, autre proche de Chéron, commençait lui aussi à lasser. Il s'était déjà imposé comme un penseur majeur de la théorie et de la pratique artistique en France, avec son *Abrégé d'anatomie* (1668), sa traduction annotée de *L'Art de peinture de Charles-Antoine Dufresnoy* (1673) et ses écrits pour la défense du coloris⁷⁵. Depuis sa nomination en tant qu'amateur honoraire le 25 avril 1699, il était devenu le conférencier principal du corps, avec son discours « Sur la nécessité d'établir des principes certains à la peinture » et les lectures des chapitres du *Cours de peinture par principes* (1708). Ses préceptes, utiles un temps, apparaissaient rigides pour une nouvelle conception de l'art, portée par une plus jeune génération. Antoine Coypel, devenu directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture en juillet 1714, prenait la parole dans l'assemblée depuis plusieurs années, jusqu'à devenir l'orateur le plus régulier entre 1708 et 1712.

D'autres artistes revendiquaient une position au moment de la mort de Chéron, en particulier Hyacinthe Rigaud, compétiteur sur le plan du portrait comme l'avait été Mignard quinze ans auparavant. Les deux hommes avaient aussi en commun un caractère exécrable et une forte propension à l'avarice⁷⁶. Les sources restent muettes sur une rivalité ou une inimitié éventuelle entre Rigaud et Chéron – un silence qui ne signifie pas qu'elles n'aient pas existé. Certes la quantité de commandes acquises par Rigaud, ses liens avec les élites financières du royaume et ses introductions à la cour, le panache de son art, sont sans commune mesure avec Chéron. Cependant Rigaud était jaloux de ses prérogatives. Remarquons une concordance de dates entre le rejet de l'éloge et la période où Rigaud montait en grade : après avoir été élu adjoint à professeur le 24 juillet 1702, Rigaud obtint le poste de professeur précisément le 27 septembre 1710⁷⁷. Le 30 janvier 1712, il offrait à l'Académie un por-

trait en sa possession, celui de Pierre Mignard qu'il avait peint en 1690.

Une dernière cause qui pourrait expliciter le malaise hiérarchique que suscitait l'évocation de la trajectoire d'Élisabeth-Sophie Chéron concerne son intrication avec le monde des imprimeurs et de la presse. Son mari Jacques Le Hay, ingénieur du roi, graveur, éditeur, collectionneur et garde du Cabinet des estampes du roi sous la Régence, joua un rôle déterminant dans la notoriété publique acquise par Chéron. Il bénéficiait de relais publicitaires auprès de ses amis, dont l'abbé Bignon, président du comité d'hommes de lettres à la tête du *Journal des savants* entre 1706 et 1714, et René-Joseph Tournemine qui prit la direction des *Mémoires de Trévoux* à partir de 1701. Il contribua à la diffusion de ses recueils à vocation pédagogique : le *Livre à dessiner composé de testes tirées des plus beaux ouvrages de Raphaël* (Paris, 1706) assorti de trente-six gravures de sa main, et probablement les *Pierres antiques gravées tirées des principaux cabinets de la France*⁷⁸ (s. d. s. l. s. n.). Chéron les présenta à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Elle se prévalait d'être enseignante, outrepassant largement les droits accordés à son sexe dans la compagnie⁷⁹. Alors que, par son statut d'associée, elle ne pouvait prétendre au professorat, Fermel'huis s'attachait dans son éloge à la présenter comme une guide précoce, bienveillante et efficace.

La lecture officielle de l'éloge d'Élisabeth-Sophie Chéron – à laquelle l'oralité aurait donné toute son autorité si l'on suit Roland Barthes⁸⁰ – aurait créé un précédent dans l'histoire du corps académique. En un sens elle aurait incité à donner davantage de pouvoir aux femmes académiciennes. L'Académie royale de peinture et de sculpture ne pouvait souscrire à ces velléités par respect des statuts et des règlements. La pratique du genre universel, ouvrant la voie à l'enseignement, était le point problématique sur lequel les membres alors en poste ne voulaient pas céder. Sous la Révolution française, en particulier dans l'*Adresse à l'Assemblée nationale, par la presque totalité des officiers de l'Académie royale de peinture et de sculpture* (1790), les mêmes arguments furent avancés, outre ceux relatifs aux « inconvénients »

de la maternité, aux « risques » de la « séduction » et à « l'embarras de se trouver seules au milieu d'un grand nombre d'hommes » :

« Ce mélange [des sexes] nous paraît anticonstitutionnel dans un État comme le nôtre, où les femmes n'ont point de part à l'administration⁸¹ ».

À côté de l'opposition collective dictée par une certaine éthique

institutionnelle, conservatrice, des rivalités interpersonnelles latentes entourèrent l'événement. Les cercles d'artistes, d'antiquaires, d'amateurs et d'éditeurs auxquels appartenait Chéron étaient d'une facion et d'une génération qui perdaient de leur influence dans les premières années du XVIII^e siècle. Ce fléchissement fait apparaître l'Académie royale de peinture et de sculpture comme une assemblée d'individus en conflits perpétuels, luttant au

milieu d'un marché concurrentiel. L'éloge de Fermel'huis, un des rares voués à célébrer les compétences professionnelles d'une femme – en marge des éloges de reines, princesses, abbesses, saintes, femmes de lettres, protectrices, salonnières laissées par l'historiographie historique, religieuse et littéraire depuis le Moyen Âge – rend sensible ces tensions constitutives de l'histoire générale de l'art. Ainsi ce texte mériterait selon nous d'être discuté au



5. Attribué à Élisabeth-Sophie Chéron, *Portrait de musicienne*, s. d., huile sur toile, Rouen, musée des beaux-arts.

même titre que d'autres sources attestant la situation de l'art à l'époque moderne, tout comme l'*Autoportrait* d'Élisabeth-Sophie Chéron, toujours en réserve, mériterait de réintégrer le parcours des collections permanentes du musée du Louvre, non pas dans une salle séparée mais en dialogue avec les autres tableaux des peintres de sa génération.

NOTES

Je tiens à remercier Anne Le Pas de Sécheval et Christian Michel pour leur lecture et leurs conseils. Je dédie ce texte à la mémoire de Mary Sheriff en souvenir de nos discussions aux Gobelins.

- J.-B. Fermel'huis, *Éloge funèbre de M^{me} Le Hay, connue sous le nom de M^{lle} Chéron, de l'Académie royale de peinture et de sculpture, par M. Fermel'huis*, Paris, 1712 (l'ouvrage est disponible sur Internet); J.-B. Fermel'huis, *Éloge funèbre de Monsieur Coysexox, sculpteur du roy, prononcé à l'Académie par Mr. Fermel'huis*, Paris, 1721.
- C. Mazel, « Le portrait d'Antoine Coysexox sous la plume de Fermel'huis : un sculpteur en mouvement », *Revue de l'art*, n° 190 / 2015-4, p. 67-74.
- A. de Montaignon (éd.), *Procès-verbaux de l'Académie royale de peinture et de sculpture, 1648-1793*, Paris, 1875-1892, IV, p. 310.
- J.-B. Fermel'huis, *op. cit.*, 1712 à la note 1, « Avertissement ».
- Par exemple, l'Académie française avait déjà P. Péllisson, *Relation contenant l'histoire de l'Académie française depuis son établissement jusqu'en 1652*, Paris, 1653; l'Académie royale des sciences, B. de Fontenelle, *Histoire de l'Académie royale des sciences, année [...] avec les Mémoires de Mathématique et de Physique pour la même année, tirés des registres de cette Académie [1699-1740]*, Paris, 1702-1742.
- Une édition, chez François Fournier, est annoncée dans le *Journal de Trévoux*, mars 1713, p. 432-440, art. XXXV. Le père Tournemine émit quelques critiques sur le texte et apporta des indications complémentaires.
- Sur la condition des femmes à l'époque moderne, citons seulement le volume de la série dirigée par Georges Duby et Michelle Perrot, N. Zemon Davis, A. Farge (dir.), *Histoire des femmes en Occident. III : XV^e-XVIII^e siècle*, Paris, 1991; et, pour une approche historiographique du thème, S. Beauvalet, « L'histoire des femmes en France à l'époque moderne », *Perspective*, 2007, 4, p. 601-610, en particulier en histoire de l'art, M. D. Sheriff, « Pour l'histoire des femmes artistes : historiographie, politique et théorie », *Perspective*, 2017, 1, p. 91-112. Sur leur statut marginal à l'Académie, voir entre autres, R. Démoris, G. Delpierre (dir.), *Hommage à Élisabeth Sophie Chéron : texte et peinture à l'âge classique*, Paris, 1992, p. 112-114; K. Bactjer, « Les femmes à l'Académie royale », dans J. Baillio, X. Salmon (dir.), *Élisabeth Vigée Le Brun*, cat. exp., Paris, Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 2015, p. 53-57. Signalons enfin P. Vigroux, *Les femmes à l'Académie royale de peinture et de sculpture (1663-1793) : sociabilité, pratique artistique et réception*, thèse de doctorat de l'Université Paul Valéry de Montpellier (dir. M.-C. Heck), 2016.
- Retenons J. K. Dabbs, *L'Je Stories of Women Artists, 1550-1800 : an Anthology*, Farnham, 2009; ainsi qu'un ouvrage en deux volumes qui faisait le point sur l'historiographie, M. Fend, M. Hyde, A. Lafont (dir.), *Plumes et pinceaux : discours de femmes sur l'art en Europe, 1750-1850*, Dijon, 2012.
- M. Hyde, J. D. Milam (dir.), *Women, art and the politics of identity in eighteenth-century Europe*, Aldershot, 2003; S. Sofio, *Artistes femmes : la parenthèse enchantée, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, 2016; M. Hyde, « Looking Elsewhere : Women and the Parisian Art World in the Eighteenth Century », dans *Royalists to Romantics. Women Artists from Versailles, the Louvre and Other French National Museums*, Londres/Washington, 2012, p. 33-41. Une grande quantité de monographies sont consacrées aux célèbres femmes artistes de la seconde moitié du XVIII^e siècle, comme notamment M. D. Sheriff, *The exceptional Woman. Élisabeth Vigée LeBrun and the Cultural Politics of Art*, Chicago, 1996; *Anne Vallayer-Coster. Painter to the Court of Marie-Antoinette*, cat. exp. Washington, National Gallery of Art, Dallas, Museum of Art, New York, The Frick Collection, Dallas/New Haven, 2002; L. Auricchio, *Adélaïde Labille-Guyard*, Los Angeles, 2009; C. Blumenfeld, J.-L. de Los Llanos, *Marguerite Gérard, artiste en 1789 dans l'atelier de Fragonard*, cat. exp. Paris, musée Cognacq-Jay, Paris, 2009; J. Baillio, X. Salmon (dir.), *op. cit.* à la note 6.
- Le premier numéro de *Prospect* lui était consacré : R. Démoris, G. Delpierre (dir.), *op. cit.* à la note 6. Emmanuel Coquery avait consacré une notice biographique complète dans *Visages du Grand Siècle : le portrait français sous le règne de Louis XIV, 1660-1715*, cat. exp. Nantes, musée des beaux-arts, Toulouse, musée des Augustins, Paris, 1997, p. 200. Véronique Meyer fait le point sur sa vie et son œuvre dans le *Dictionnaire des femmes de l'ancienne France* de la Société Internationale pour l'Étude des Femmes de l'Ancien Régime (disponible sur Internet à l'adresse www.siefar.org). Mentionnons par ailleurs la première monographie de L. Greder, *Élisabeth-Sophie Chéron de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1909 et une conférence récente donnée par Frédéric Lanoë sous le titre « Les ambitions d'Élisabeth-Sophie Chéron (1648-1711), femme artiste au Grand Siècle » (Paris, INHA, 2016).
- D. Diderot, J. Le Rond d'Alembert, *Encyclopédie...*, Paris, 1755, vol. V, p. 527 : « Éloges académiques ». La définition différencie l'éloge oratoire de l'éloge historique. La vie d'artiste quant à elle ne s'inscrit pas nécessairement dans une pratique académique.
- Le système académique, par essence patriotique, emploie fréquemment la formule. Voir entre autres le discours de réception à l'Académie française de Jacques-Bénigne Bossuet (8 juin 1671; disponible sur Internet à l'adresse www.academie-francaise.fr).
- Sur sa biographie, voir les références données note 10.
- A. de Montaignon (éd.), *op. cit.* à la note 3, I, p. 388, II, p. 12. Elle est ainsi la première femme à proposer un autoportrait en tant que morceau de réception; M. Hyde, M. D. Sheriff, « The portrait of the woman as an artist », M. Hyde, M. D. Sheriff, *Women in French Art : Rococo to Romanticism* (manuscrit inédit). Je remercie Melissa Hyde de m'avoir communiqué ce texte.
- A. de Montaignon (éd.), *op. cit.* à la note 3, IV, p. 100.
- Comme l'attestent les procès-verbaux, Fermel'huis prend la parole à sept reprises dans l'assemblée académie : les 4 janvier et 1^{er} février 1710 sur le « Parallèle de la poésie et de la peinture »; le 6 septembre 1710 avec une conférence intitulée « Pour quelle raison un ouvrage de peinture paraît froid ou vif »; les 7 février et 7 mars 1711, « Sur les nuées par rapport à la peinture »; le 1^{er} février 1721 pour l'éloge de Coysexox et le 3 mars 1725 « Sur l'utilité des conférences sur les différentes connaissances qui conduisent à la perfection de la peinture et de la sculpture », ce dernier manuscrit étant peut-être de la main d'Henri Van Hulst. Sur l'ensemble de ses discours, voir respectivement J. Lichtenstein, Ch. Michel (dir.), *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 2009, III, p. 291, p. 293, p. 294-295; *ibidem*, 2010, IV, p. 218-236, p. 256-259. Fermel'huis est également l'auteur du texte de *Pirrhus, tragédie mise en musique par Mr. Royer, ordinaire de l'Académie royale de musique, représentée pour la première fois le jeudi 19 octobre 1730*, Paris, 1730.
- Sur ces débuts lents de l'historiographie de l'Académie royale de peinture et de sculpture, J. Lichtenstein, Ch. Michel (dir.), *ibidem*, IV, p. 18-20, t. IV.
- J. Lichtenstein, Ch. Michel (dir.), *ibidem*, IV, p. 262. En réalité, il fallut encore attendre l'intervention des amateurs tels le comte de Caylus, le chevalier de Valory et l'abbé Gougenot pour avoir des écrits fouillés et documentés sur les artistes. Sur leurs contributions, J. Lichtenstein, Ch. Michel (dir.), *ibidem*, 2012, V, 2015, VI.
- Archives de l'art français*, 1861, 11^e année, 2^e série, I, p. 370-411.
- ibidem*, p. 371, note 1.
- J. Lichtenstein, Ch. Michel (dir.), *op. cit.* à la note 16, IV, p. 63-64.
- Sur la question du vocabulaire artistique genré, voir notamment P. Bordes, « Le genre de l'art en France autour de 1800 », *Perspective*, 2007, 4, p. 679-692 et M. D. Sheriff, « Decorated Interiors. Gender, Ornament and Moral Values », dans A. Perrin Khelissa (dir.), *Corrélatons. Les objets du décor au siècle des Lumières*, Bruxelles, 2015, p. 47-61.
- J. Lichtenstein, Ch. Michel (dir.), *op. cit.* à la note 16, IV, p. 64.
- J.-B. Fermel'huis, *op. cit.* à la note 1, 1712, p. 37. Voir également p. 34 : « Si l'Envie, qui épargne ordinairement les Morts, pouvoit encore suciter quelques Ennemis de la réputation de Mademoiselle Chéron, qu'ils respectent du moins les témoignages sincères que cette célèbre Académie a rendus à son mérite il y a plus de trente-neuf ans [pour sa réception] ».
- ibidem*, p. 8 : « sous le Directorat de M. J[ouvenet] » indiqué en marge. A. de Montaignon (éd.), *op. cit.* à la note 3, IV, p. 33-34.
- ibidem*, p. 39-40 du texte.
- J.-B. Fermel'huis, *op. cit.* à la note 1, 1712, p. 39. Lavinia Fontana (1552-1614), originaire de Bologne, étudiée dans l'atelier de son père. Connue pour ses portraits, elle reçut également des commandes de peintures religieuses d'envergure. Elle fut reçue à l'Accademia di San Luca de Rome. Marietta Tintoretta (1554-1590) est la fille du Tintoret. Le succès important qu'elle eut dans le genre du portrait l'aurait porté à une carrière internationale si elle n'avait exercé toute sa vie dans le milieu vénitien. Anne [Maria] et Minerva Anguscioli sont les sœurs peintres de la plus connue Sofonisba Anguissola (v. 1532-1625) dont la carrière et la réputation furent internationales. Fedele Galizia (1578-1630) fit son apprentissage dans l'atelier milanais de son père miniaturiste. Les exemples donnés ne portent pas sur des contemporaines de Fermel'huis.
- M.-J. Bonnet, *Liberté, égalité, exclusion. Femmes peintres en Révolution*, Paris, 2012.
- O. Fidière, *Les femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1885, p. 10, p. 14-19.
- Ce que relève M. Fend, M. Hyde, A. Lafont (dir.), *op. cit.* à la note 8, en particulier Mary Sheriff au sujet des mémoires de Vigée-Le Brun, *ibidem*, p. 53-76.
- François Poullain de La Barre avait analysé ces préjugés en 1673 dans *De l'égalité des deux sexes, discours physique et moral où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés*. L'analyse qu'en fit plus tard Simone de Beauvoir reste une référence : S. de Beauvoir, *Le Deuxième Sexe*, Paris, 1949 (1^{re} éd.).
- J. Lichtenstein, Ch. Michel (dir.), *op. cit.* à la note 16, IV, p. 218-236; C. Mazel, *op. cit.* à la note 2.
- J.-B. Fermel'huis, *op. cit.* à la note 1, 1712, respectivement p. 9, p. 18, p. 27.
- ibidem*, p. 27-28.
- Henriette de Lorraine Chevreuse (1631-1693) est issue du second mariage de Marie Aimée de Rohan avec Claude de Lorraine, duc de Chevreuse.
- D. Brème (dir.), *À l'école de Philippe de Champaigne*, cat. exp. Musée d'Évreux, Paris, 2007, p. 162, cat. 43. Voir aussi son dessin représentant une *Abbesse assise avec un oratoire*, *ibidem*, p. 161-162, cat. 42. Pour les aspects biographiques, voir les études monographiques mentionnées à la note 10.
- Essay de pseumes et cantiques, mis en vers et enrichis de figures, par Mademoiselle ****, Paris, 1694; *Pseumes nouvellement mis en vers français, enrichis de figures*, Paris, 1715; *Le cent troisième pseume avec le cantique d'Habacuc*, Paris, 1717.
- J.-B. Fermel'huis, *op. cit.* à la note 1, 1712, p. 21. Sur l'investissement de la sphère sexuelle féminine dans l'historiographie, M. Lacas, *Des femmes peintres du XV^e à l'aube du XIX^e siècle*, Paris, 2015, p. 33-39, le paragraphe « Virginité et lubricité de la femme d'exception : l'impossible dépassement de sa "nature" sexuelle ».
- L'identité des modèles de ses premiers portraits en témoigne; voir Véronique Meyer, *op. cit.* à la note 10.
- J.-B. Fermel'huis, *op. cit.* à la note 1, 1712, p. 12-14. Il s'agit probablement de Thomas Reade (1606/7-1669), officier de l'armée et avocat, dont le séjour en France est documenté en 1648-1649. Sur le cercle de la reine d'Angleterre, Henriette Marie de France, réfugiée à Paris pendant le Commonwealth, auquel le chevalier de la Reade appartenait

peut-être; E. Griffey, *On display: Henrietta Maria and the materials of magnificence at the Stuart court*, Londres/New Haven, 2015. Le lien de Chéron avec le clan des Stuart réapparaît par la suite.

41. J.-B. Fermel'huis, *op. cit.* à la note 1, 1712, p. 17.

42. F. Camus, « Alexis-Simon Belle, portraitiste de cour (1674-1734) », *Bulletin de la Société de l'Histoire de l'Art Français*, 1991 (pour l'année 1990), p. 27-70; p. 49 sur le mariage.

43. E. Taddia, « "Une teste de cire anatomique". Un sculpteur à la cour: Gaetano Giulio Zumbo, céroplaste, de la Sicile à Paris (1701) », *Bulletin du Centre de recherche du château de Versailles*, 2016 (disponible sur Internet à l'adresse www.journals.openedition.org/crcv/).

44. La description des pièces est publiée dans le *Supplément du Journal des Sçavants*, janv. 1707, p. 505-507 et reprise dans Roger de Piles, *Cours de peinture par principes*, Paris, 1708, p. 473-488.

45. Au demeurant il exista en dehors de ce cadre.

46. L'estampe est conservée à la BnF (Da 52, fol. 14). Elena Taddia publie également l'estampe de Jean Robert d'après le dessin de Madeleine Basseporte représentant des *Modèles en cire de la tête, du con et de l'hémisphère droit du cerveau* par Zumbo, 1749, Londres, Welcome Library.

47. V. Meyer, « Élisabeth Chéron et le cachet de Michel-Ange », dans *Le livre et l'art: études offertes en hommage à Pierre Lelièvre*, Paris, 2000, p. 399-415; N. Iodice, « Le recueil des "Pierres antiques gravées" d'Élisabeth-Sophie Chéron (1648-1711) », dans *À l'origine du livre d'art*, Cinisello Balsamo, 2010, p. 95-105. Sur les enjeux de la miniaturisation en art, nous nous permettons de renvoyer à S. Duhem, E. Galbois, A. Perrin Khelissa (dir.), *Penser le « petit » de l'Antiquité au premier XX^e siècle. Approches textuelles et pratiques de la miniaturisation artistique*, Lyon, 2017.

48. J.-B. Fermel'huis, *op. cit.* à la note 1, 1712, p. 34.

49. Sur ces débats, V. Meyer, *op. cit.* à la note 46.

50. Sous le nom de son époux, *Remarques de Monsieur Le Hay, sur la manière de graver & d'expliquer les pierres antiques, faites à l'occasion de deux estampes de la cornaline du Roy, appelée le cachet de Michel-Ange*, Paris, 1710.

51. J.-B. Fermel'huis, *op. cit.* à la note 1, 1712, p. 30-31.

52. Voir par exemple dans la livraison de novembre 1717 du *Journal de Trévoux*. Chéron eut aussi comme surnom Erato.

53. Sur son œuvre littéraire, R. Démoris, G. Delpierre (dir.), *op. cit.* à la note 10.

54. À l'article « Genre » de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert (Paris, 1751-1772), Henri-Claude Watelet comparait « la délicieuse Arcadie » des ouvrages d'Antoinette Deshoulières à la peinture de Nicolas Poussin; *Ibidem*, 1757, VII, p. 598 (disponible sur Internet à l'adresse www.enccra.academie-sciences.fr).

55. J.-B. Fermel'huis, *op. cit.* à la note 1, 1712, p. 21-22.

56. *Ibidem*, p. 16.

57. Voir la liste des œuvres établie par

Véronique Meyer dans la notice biographique du dictionnaire de la SFIEFAR, *op. cit.* à la note 10.

58. J. Lichtenstein, Ch. Michel (dir.), *op. cit.* à la note 16, IV, p. 256-259.

59. C. Mazel, *op. cit.* à la note 2.

60. R. de Piles, *Abrégé de la vie des peintres avec des réflexions sur leurs ouvrages*, Paris, 1715, p. 532-534.

61. A. Dezallier d'Argenville, *Vies des plus fameux peintres, avec leurs portraits gravés en taille douce*, Paris, 1762, t. IV, p. 230-238.

62. J. Lacombe, *Dictionnaire portatif des beaux-arts*, Paris, 1764, p. 157.

63. J. Basan, *Dictionnaire des graveurs anciens et modernes*, Paris, 1767, t. I, p. 127.

64. Ph. De Chennevières, A. de Montaignon (éd.), *Abécédario de P. J. Mariette et autres notes inédites de cet amateur sur les arts et les artistes*, Paris, 1853-1862, t. I, p. 367. Pour avoir la liste des textes composant sa fortune critique, voir dans *Archives de l'art français*, *op. cit.* à la note 19, ainsi que V. Meyer, *op. cit.* à la note 10.

65. B. J. Feijoo, *Theatro critico universal*, Madrid, 1728-1734.

66. E. Titon du Tillet, *Le Parnasse français... Remarques sur la poésie et la musique et sur l'excellence de ces deux beaux arts, avec des observations particulières sur la poésie et la musique française et sur nos spectacles*, Paris, 1732-1743, II, p. 540, notice CXCVIII. Chéron n'apparaît pas sur la sculpture en bronze du *Parnasse français* (1712-1762; Versailles, musée national du château et des Trianon) où figurent dans la proximité du roi les trois Grâces sous les traits d'Antoinette Deshoulières, d'Henriette de la Suze et de Madeleine de Scudéry. Chéron est par ailleurs mentionnée dans L.-E. Billardon de Sauvigny, *Le Parnasse des dames*, Paris, 1773, t. V, p. 162-188.

67. J.-F. Nicéron, *Mémoires pour servir à l'histoire des hommes illustres dans la république des lettres*, Paris, 1731, p. 14.

68. Voltaire, *Le Siècle de Louis XIV*, Paris, 1751, p. 344.

69. Publié dans les *Œuvres de Monsieur de La Fosse*, Paris, 1747, II, p. 179-183, et dans R. Démoris, G. Delpierre (dir.), *op. cit.* à la note 10, p. 133-136. Charles de La Fosse fut directeur de l'Académie royale de peinture et de sculpture entre le 7 avril 1699 et le 24 juillet 1704.

70. Également publié dans R. Démoris, G. Delpierre (dir.), *op. cit.* à la note 10, p. 111 et suivantes. Sur cette question de la postérité, Madeleine de Scudéry exprimait déjà son appréhension dans *Les femmes illustres ou les harangues Héroïques...* (Paris, 1642, v. 161). Plus généralement, M. Dubeset, F. Rochefort (dir.), « Intellectuelles », *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 2001, 13 (disponible sur Internet à l'adresse www.journals.openedition.org/clio/709).

71. L. Greder, *op. cit.* à la note 10, p. 36.

72. N. Guérin, *Description de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, 1715, planche représentant la « Troisième salle du logement au palais du Louvre ». Voir l'analyse qu'en donne H. Williams, *Académie royale: A History in Portraits*, Farnham, 2015.

73. Anne Lafont reconnaît dans ce texte le premier exemple de littérature artistique

féminine; M. Fend, M. Hyde, A. Lafont (dir.), *op. cit.* à la note 8, p. 33-34. Le texte, daté de 1669 et/ou 1670, est connu dans une version manuscrite et une version imprimée en 1700; voir son édition complète et critique par J.-M. Poiron « Élisabeth-Sophie Chéron et La Coupe du Val-de-Grâce », dans R. Démoris, G. Delpierre (dir.), *op. cit.* à la note 10, p. 9 et suivantes.

74. Sur les résistances contre Le Brun au sein de l'Académie, dès les années 1670, Ch. Michel, *L'Académie royale de peinture et de sculpture (1648-1793). La naissance de l'École française*, Genève, 2012, p. 57-69. Voir également sur les ennemis du peintre, B. Gady, *L'Ascension de Charles Le Brun: liens sociaux et production artistique*, Paris, 2010, p. 342-346; B. Gady, N. Milovanovic, *Charles Le Brun (1619-1690)*, cat. exp., musée du Louvre-Lens, Lens/Paris, 2016, p. 77-79.

75. Sur l'apport de Roger de Piles à la théorie artistique, voir B. Teyssède, *Roger de Piles et les débats sur le coloris au siècle de Louis XIV*, Paris, 1957; T. Puttfarcken, *Roger de Piles' theory of art*, New Haven/Londres, 1985 et l'ensemble de ses discours académiques publiés et commentés dans J. Lichtenstein, Ch. Michel (dir.), *Ibidem*, en particulier dans les tomes III et IV.

76. Ses traits sont relevés dans la « Vie de Pierre Mignard » par le comte de Caylus, lue à l'Académie royale de peinture et de sculpture le 6 mars 1751, J. Lichtenstein, Ch. Michel (dir.), *op. cit.* à la note 16, p. 614-643. Pour Rigaud, A. James-Sarazin, *Hyacinthe Rigaud (1659-1743)*, Dijon, 2016.

77. Son ascension académique se paracheva l'année 1733: le 10 janvier il était adjoint à recteur, le 28 novembre, directeur; *Ibidem*.

78. *Livre à dessiner composé de testes tirées des plus beaux ouvrages de Raphaël, gravé par Mademoiselle Le Hay*, Paris, 1706. L'ouvrage continua d'être édité tout le XVIII^e siècle.

79. Catherine Perrot avait également soumis un livre à dessiner, mais dont les modèles se limitaient aux fleurs et aux fruits, voir É. Lavezzi, « Catherine Perrot, Peinture savant en miniature: Les leçons royales de 1686 et de 1693 », dans C. Nativel (dir.), *Femmes savantes, savoirs de femmes: du crépuscule de la Renaissance à l'aube des Lumières*, Genève, 1999, p. 228-246.

80. R. Barthes, *Leçon inaugurale faite le vendredi 7 janvier 1977, Collège de France, Chaire de sémiologie littéraire*, Paris, 1977, p. 14: « Dès qu'elle est proférée, [...] la langue entre au service du pouvoir. En elle inmanquablement deux rubriques se dessinent: l'autorité de l'assertion, la grégarité de la répétition ». Le texte de Fermel'huis se termine par une indication en marge « 2 fois » pour engager un effet rhétorique.

81. *Adresse à l'Assemblée nationale...*, Paris, 30 novembre 1790, article XVIII du titre III relatif à l'admission des femmes (disponible dans la base de donnée du projet FNS: *L'art et la démocratie: la naissance d'une question. Les réflexions sur la place et le statut des arts du dessin (juil. 1789-août 1792)* à l'adresse <https://ca-tima.unil.ch/art-democratie/fr>). Linda Nochlin, dans son article fondateur des *gender studies*, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes femmes artistes? », reconnaissait dans la politique et l'enseignement les deux domaines dans lesquels les femmes représentaient une « menace »; L. Nochlin, « Why Have There

Been no Great Women Artists », *Art News*, janv. 1971, 69/9, p. 22-39, p. 67-71.

Anne Perrin Khelissa: The Homage Given by Fermel'Huis to Elisabeth-Sophie Chéron (1712). The First Academic Elegy Dedicated to a Female Artist in France: An Event of Historiography that Remained Unique?

L'Éloge funèbre de M^{me} Le Hay, connue sous le nom de M^{lle} Chéron, de l'Académie royale de peinture et de sculpture, par M. Fermel'huis, Docteur en médecine de l'Université de Paris et Conseiller honoraire de l'Académie de peinture et de sculpture (*The Funerary Elegy for M^{me} Le Hay, known under the name of M^{lle} Chéron, of the Royal Academy of Painting and Sculpture, by M. Fermel'huis, Medical doctor of the University of Paris and Honorary Counselor of the Academy of Painting and Sculpture*) is the first academic elegy in France dedicated to a female artist. Originally intended as an official homage pronounced before the assembly of members of the Académie Royale de Peinture et de Sculpture, its lecture was refused by the company using an argument of precedent. Nevertheless, Elisabeth-Sophie Chéron was a woman painter, draughtsman, engraver, poet, translator and a renowned *salonnière*, introduced into the circles of Parisian collectors and intellectuals. While the discourse was made public the following year in 1712, in the form of a forty page brochure, it remains unknown today. By analyzing the articulation and the concerns of the text, the present article seeks to demonstrate that it reveals the multiple rapports of power. This latter touches on the questions of the place and the image of women in the society of the Ancient Regime as well as that of the competitive context of artistic creation between the 17th and 18th centuries. The objective is therefore also to invite epistemological approaches.

Anne Perrin Khelissa, Université Toulouse – Jean Jaurès Laboratoire FRAMESPA – CNRS – UMR 5136 5, allées Antonio Machado 31058 Toulouse Cedex 9

