

Musée des Beaux-Arts de Caen
Salle France 17^e-18^e
Étude d'une œuvre

LOUISE ÉLISABETH VIGÉE LEBRUN

Portrait de jeune femme inconnue

1775



Fiche technique

Huile sur toile

Format ovale, 81 cm x 64 cm

SOMMAIRE

Éléments biographiques	p. 3
Étude de l'œuvre	p. 4
L'atelier de Vigée Le Brun	p. 6
Les femmes peintres et l'art	p. 8
La restauration de l'œuvre	p. 10
Glossaire	p. 11
Pour un dialogue entre les œuvres	p. 12



VIGÉE LE BRUN, *Autoportrait*, huile sur toile, 100x81 cm, v. 1790, Musée des Offices, Florence.

ÉLÉMENTS BIOGRAPHIQUES



VIGÉE LE BRUN, *Portrait de Marie-Antoinette en grand habit de cour*, huile sur toile, 273 x 193 cm, 1778, Kunsthistorisches Museum, Vienne.

1755-1770 : Élisabeth Vigée naît à Paris, dans la petite bourgeoisie. Son père, Louis Vigée, membre de l'**Académie de Saint Luc**, est un excellent portraitiste de société dont la clientèle appartient aux échelons supérieurs de la bourgeoisie. Il encourage sa fille Élisabeth à peindre en lui inculquant quelques notions de dessin et en l'initiant à l'art du pastel. Dotée d'une réelle sensibilité artistique, Elisabeth fréquente dès l'âge de douze ans une petite académie de dessin dirigée par Marie Rosalie Hallé. Elle se spécialise très tôt dans l'art du portrait et se forme en copiant les œuvres d'artistes anciens et contemporains et en travaillant d'après nature. Le succès est rapide et sa clientèle s'élargit peu à peu à l'aristocratie.



VIGÉE LE BRUN, *Marie-Antoinette en robe de gaule*, huile sur toile, 90 x 72 cm, 1783, Collection privée Maison de Hesse, Kronberg im Taunus.

1774-1775 : Elle devient membre de l'Académie de Saint-Luc : cette admission lui confère une légitimité ainsi qu'une autonomie professionnelle. En 1775, Élisabeth épouse à 20 ans l'amateur d'art et négociant en œuvres Jean-Baptiste Pierre Le Brun, un lointain neveu du Premier peintre du roi Louis XIV, Charles le Brun. Il joue un rôle primordial dans l'éducation artistique d'Élisabeth et fait tout pour promouvoir sa carrière.

1778 : Élisabeth Vigée Le Brun est appelée à Versailles à l'intention de l'impératrice Marie-Thérèse d'Autriche pour peindre sa fille, la nouvelle reine de France : Marie-Antoinette. Le portrait officiel qu'elle réalise, *Marie-Antoinette en grand habit de cour*, connaît un vif succès et est répliqué à maintes reprises à la demande des cours étrangères. S'ensuit une série de commandes royales dont aucun tableau n'est signé ni daté : trois portraits originaux de la reine « en gaule », « à la rose », et « au livre ». Elle devient l'artiste officielle de la reine.



VIGÉE LE BRUN, *Marie-Antoinette au livre*, huile sur toile, 1783, coll. privée.

1783 : Elle est admise à l'**Académie royale de peinture et de sculpture** grâce à l'intervention de la reine car la profession mercantile de son époux aurait dû l'en exclure. Cette admission confirme officiellement son appartenance à l'élite artistique du royaume de France.

1789-1801 : Pendant la Révolution française, Vigée Le Brun fuit la France vers l'Italie à la recherche de nouvelles commandes. Puis elle s'installe pendant six ans à Saint-Pétersbourg, au service des Romanov, et est admise en 1800 à l'Académie impériale des beaux-arts de Saint-Pétersbourg.



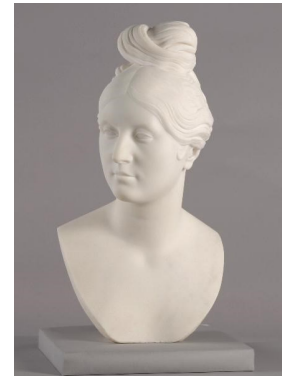
VIGÉE LE BRUN, *Marie-Antoinette à la rose*, huile sur toile, 113 x 87 cm, 1783, Musée national des châteaux de Versailles et de Trianon.

1802-1842 : Élisabeth rentre en France et anime régulièrement des salons dans ses appartements parisiens où se réunissent hommes et femmes lettrés, bourgeois et nobles, qui apprécient les arts et les sciences. Dès 1825, elle entreprend la rédaction de ses *Souvenirs*, vivant témoignage de la préoccupation dominante de sa vie : la peinture.

Présentation

De 1775 au musée des Beaux-Arts de Caen

Légué sous réserve d'usufruit en 1858 par la baronne de Montaran au musée des Beaux-Arts de Caen, ce *Portrait d'une jeune femme inconnue* n'entre véritablement dans les collections qu'à sa mort en 1870. Cette œuvre précisément est mentionnée dès 1899 sous le nom de François-Hubert Drouais et ce jusqu'en 1908, date à laquelle le conservateur du musée Gustave Ménégos entreprend un nettoyage. Celui-ci révèle une signature et une date : M^{elle} Vigée 1775. Cette découverte permet ainsi d'affirmer qu'il s'agit d'une œuvre de jeunesse d'Élisabeth Vigée Le Brun. La donatrice, dont le buste en marbre réalisé par Lorenzo Bartolini est exposé dans le musée, a offert à Caen les œuvres qui appartenaient à son grand-père et son père, les comte et baron de Vaux.



BARTOLINI, *Buste de la baronne de Montaran*, marbre de carrare, 66,5 x 26,7 cm, 2^e quart du 19^e siècle, Musée des Beaux-Arts de Caen.



VIGÉE LE BRUN, *Portrait de la princesse de Rohan-Rochefort*, huile sur toile, 34 x 26,5 cm, 1775, National Gallery of Victoria, Melbourne.



DROUAIS, *Portrait présumé de la marquise de Poyanne*, huile sur toile, 80,3 x 64,14 cm, c. 1775, Carnegie Museum of art, Pittsburgh, Etats-Unis.



VIGÉE LE BRUN, *Portrait d'Antoinette Savalette de Magnanville*, pastel sur papier, 86 x 62 cm avec cadre, 1776, Musée Promenade de Marly-le-Roi

Sujet

L'identification des modèles des portraits anciens est épineuse car une grande partie de ces œuvres était destinée à un usage privé. Les membres de la famille transmettent oralement le nom des aïeux dont les effigies ornent les lambris de leur demeure. Cependant, au fil des décennies et des successions patrimoniales, cette chaîne de transmission de la mémoire visuelle lignagère peut s'interrompre, plongeant l'identité des modèles dans l'oubli. Aujourd'hui, si la jeune femme demeure encore inconnue, plusieurs noms ont été proposés au fil des décennies. Dans ses *Souvenirs*, Vigée Le Brun dresse une liste de ses œuvres année après année. En 1775, trente-quatre modèles sont mentionnés dont une vingtaine féminins. Parmi ces femmes, plusieurs ne sont pas nommées et quelques-uns de ces portraits ne sont pas connus à ce jour.

La princesse de Rohan-Rochefort est premièrement envisagée : en effet, Elisabeth Vigée réalise en 1775 les portraits du Prince de Rohan-Rochefort et de sa fille. Cependant, la princesse est représentée avec les attributs de la déesse chasserresse Diane. La représentation d'une jeune femme proche de la famille n'est cependant pas exclue. Un autre nom est avancé en raison de sa similitude avec le tableau de François-Hubert Drouais réalisé la même année : la marquise de Poyanne. Cette proposition est tout de même douteuse car la marquise a cinquante ans en 1775. Par ailleurs, d'aucuns y perçoivent une ressemblance avec le portrait d'Antoinette de Magnanville que Vigée Le Brun réalise en 1776. Peut-être est-ce une indication sur l'identité de la jeune femme mais comme elle ne figure pas dans les *Souvenirs*, cela reste incertain. Marie-Philippine Lambriquet, la première maîtresse du roi Louis XVI, est également envisagée mais sans réel fondement sinon une ressemblance ténue entre les deux modèles. Enfin, selon le testament de la baronne de Montaran, il pourrait s'agir d'une aïeule de la donatrice, d'une grande tante ou d'une grande cousine. Quoiqu'il en soit, cette jeune femme appartient à la noblesse ou à la bourgeoisie, clientèles sensibles à l'art de Vigée Le Brun.

Composition

De ses premiers portraits émane une succession d'influences. Vigée Le Brun emprunte à la manière de François-Hubert Drouais l'arrangement et le caractère de la forme tandis qu'à Jean-Baptiste Greuze, elle doit un maniérisme sentimental nuancé par la grâce féminine et un art de peindre des carnations ambrées. Elle exprime dans ses *Souvenirs* qu'elle « copiai[t] plusieurs têtes de jeunes filles de Greuze, parce que ces dernières [lui] expliquaient fortement les semi-tons qui se trouvent dans les carnations délicates ». *La Laitière* de Greuze a probablement influencé les débuts de la jeune artiste. Vigée Le Brun présente son modèle de face, assise sur un banc en pierre. Son buste est légèrement tourné vers la droite, le bras gauche accoudé sur un appui. Sa main gauche tient une couronne de fleurs composée de roses et de jasmin, tandis que le bras droit est négligemment posé sur les genoux, paume ouverte vers le ciel. Revêtue d'une robe de fantaisie en satin blanc, le corsage largement ouvert en carré permet d'apercevoir la naissance de ses seins. De courtes manches de mousseline dévoilent ses bras nus.



GREUZE, *La Laitière*, huile sur toile, 106 x 86 cm, 1760, Musée du Louvre.



La jeune femme est portraiturée souriante, portant une coiffure haute de cheveux poudrés, bouclés et ornés de rubans bleu pastel. Sa gracilité délicate et son visage ingénu répondent à l'image aimable et gracieuse que le 18^e siècle se plaît à représenter. En effet le charmant et l'agréable seuls inspirent Vigée Le Brun : coutumière de modèles féminins aux grands yeux, l'artiste souhaite représenter la beauté naturelle de ses modèles. Sa peinture est élégante et son pinceau s'abandonne à décrire des robes légères au corsage de soie fine et aux flottantes dentelles. Derrière la jeune femme foisonnent les frondaisons d'un parc où l'on devine à droite une statue de Cupidon. Retenant son arc et posant un doigt sur ses lèvres, il n'est pas sans rappeler *l'Amour menaçant* de Falconet réalisé une vingtaine d'années auparavant. La blancheur de sa robe, symbole de virginité et d'innocence, la couronne de roses et de jasmins ainsi que la présence de Cupidon désignent vraisemblablement une promesse, représentée dans un décor végétal. Élisabeth Vigée Le Brun transcrit la confiance et la sérénité d'une jeune personne de la noblesse de province qui semble prête à assumer son rôle d'épouse.

Sous l'Ancien Régime, la blancheur du visage donne l'apparence d'un visage pur et immaculé. Le blanc, couleur de la noblesse, est le signe que la vie menée est paresseuse et riche. Cet élément distinctif de l'aristocratie s'est imposé successivement à plusieurs catégories de la population et une grande majorité des femmes de la bourgeoisie parisienne se blanchissent la peau du visage, du buste et des bras. Elles utilisent la céruse, une poudre toxique aux conséquences malheureuses, le talc ou la poudre d'amidon. Une autre couleur semble fondamentale dans le maquillage de l'aristocratie : le rouge. Obtenu avec du rouge carmin et de la craie de Briançon, cette couleur du pouvoir et de la noblesse montre la séduction d'une femme. Il est apposé sur les joues ou les lèvres. Au plus haut des pommettes, il rend les yeux plus éclatants et ressort sur la blancheur de la peau. Au 18^e siècle, à la cour comme à la ville, la pâleur du teint reste une exigence et le maquillage permet de masquer les conditions.



FALCONET Etienne Maurice, *L'Amour menaçant*, marbre, 915 x 50 x 62 cm, 1757, Musée du Louvre.

L'atelier de Vigée Le Brun

« Je tâchais autant qu'il m'était possible de donner aux femmes que je peignais l'attitude et l'expression de leur physionomie ; celles qui n'avaient pas de physionomie (on en voit), je les peignais rêveuses et nonchalamment appuyées. Enfin, il faut croire qu'elles étaient contentes car je ne pouvais suffire aux demandes, on avait de la peine à se faire placer sur ma liste ; en un mot j'étais à la mode, il semblait que tout se réunît pour m'y mettre. »

Reconnue comme une peintre de talent par ses pairs, Vigée Le Brun se spécialise dans la peinture de portraits et devient la portraitiste la plus réputée de son époque. Sa clientèle se compose de membres de la grande bourgeoisie, puis s'élargit à l'aristocratie : après les portraits de Marie-Antoinette en grand habit de cour et de ses enfants le dauphin Louis Joseph Xavier et Marie-Thérèse, elle peut compter sur le mécénat de la reine et des membres de son cercle intime.

Les commandes affluant, elle devient une véritable entrepreneuse de portraits en gonflant ses prix et elle peint autant d'originaux que de copies. Seule face à ses toiles, elle reproduit souvent les mêmes postures et décors par souci d'efficacité et de rapidité d'exécution. En effet, comme l'attestent ses *Souvenirs*, la richesse de son œuvre répond à une abondante demande de ses modèles car elle porte un exact témoignage sur son époque et sur la femme française. Elle comprend les femmes de sa génération et les représente comme elles rêvent d'être admirées. En 1776, elle fait son entrée dans l'*Almanach des Peintres* où l'on peut lire au chapitre Productions de Meilleurs, Peintres de l'Académie de Saint-Luc :

« Mademoiselle Vigée a pris la route d'une artiste qui veut se faire une grande réputation. Remplie du désir d'exceller, elle écoute avec douceur et ses émules et ses maîtres dans l'art de rendre le portrait avec vérité. Déjà ceux qui sortent de son atelier se ressentent de ces heureuses impressions. Ils sont composés avec goût. Le sentiment y brille. Les habillements y sont bien faits, et sa couleur est vigoureuse. »



VIGÉE LE BRUN, *Portrait de Madame du Barry*, huile sur toile, 115 x 89 cm, 1782, National Gallery of Arts, Washington.



VIGÉE LE BRUN, *Élisabeth Philippine Marie Hélène de Bourbon*, huile sur toile, 110 x 82 cm, c. 1782, Château de Versailles.



VIGÉE LE BRUN (attr. à), *Marquise de Livry*, pastel sur papier, 1775, Musée municipal, Bernay.



VIGÉE LE BRUN, *Portrait de Madame du Cluzel*, huile sur toile, 64 x 52,5 cm, 1779, Musée des Beaux Arts, Chartres.



VIGÉE LE BRUN, *Jeanne de Valois-Saint-Rémy*, huile sur toile, 74x60 cm, c. 1780, Coll. privée.



VIGÉE LE BRUN, *Portrait d'Ernestine-Frédérique, Princess de Croy*, huile sur toile, 74 x 60 cm, 1781, National Museum, Stockholm.



DUPLESSIS Joseph-Siffred (attr. à), *Portrait dit de la princesse de Lamballe*, huile sur toile, c. 1781, Musée de la Cour d'or, Metz.



École française du 19^e siècle, d'après Vigée Le Brun.

Les femmes peintres et l'art

Le fonctionnement de l'Académie royale de peinture et de sculpture, créée en 1648, institutionnalise la mise à l'écart des femmes dans le milieu de l'art : Catherine Bouchardon est la première académicienne admise en 1663. Au 18^e siècle, quatre places sont réservées aux femmes alors qu'aucune limite n'existe pour les hommes. Parmi elles, siègent la Vénitienne Rosalba Carriera et la Prussienne Anna Dorothea Therbursch. Par ailleurs, l'interdiction faite aux femmes de fréquenter les ateliers où l'on travaille d'après modèle nu, les place en dehors des cadres conventionnels de la formation artistique, les empêchant de prétendre au titre de professeur et directeur de l'Académie. Cet impossible apprentissage enferme les femmes dans un statut d'autodidacte. En 1770, Anne Vallayer-Coster présente son morceau de réception au Salon, mais cet honneur résulte du fait que la nature morte qu'elle pratique est considérée comme la catégorie la plus basse dans la hiérarchie des genres. En 1783, les réceptions d'Elisabeth Vigée Le Brun, sur demande de la reine Marie-Antoinette, et d'Adélaïde Labille-Guiard, sur motivation de ses amis académiciens, inaugurent une nouvelle ère éphémère.



CARRIERA Rosalba, *Autoportrait*, pastel sur papier, 71 x 57 cm, 1786, Offices, Florence.



THERBURSCH Anna, *Autoportrait*, huile sur toile, 151 x 115 cm, 1776, Gemäldegalerie, Berlin.



VALLAYER-COSTER Anne, *Autoportrait*, huile sur toile, 74 x 60 cm, 1783, Crocker Art Museum, Sacramento.



LABILLE-GUIARD Adélaïde, *Autoportrait de l'artiste [...]*, huile sur toile, 210,8 x 151 cm, 1785, The Metropolitan Museum of Art, New York.



VIGÉE LE BRUN, *Autoportrait au chapeau de paille*, huile sur toile, 98 x 70 cm, 1782, The National Gallery, Londres.

Le cercle de la reine est favorable à l'essor des artistes féminines alors que la Révolution française est plus soucieuse de les enfermer dans la sphère privée. Cette volonté d'affirmation sociale oblige les femmes peintres à manifester publiquement la maîtrise de leur art et à défendre leurs œuvres contre un public des Salons qui n'hésite pas à mettre en doute la signature des tableaux présentés par des femmes. De la création de l'Académie royale en 1648 à sa dissolution en 1793, seulement une quinzaine de femmes deviennent académiciennes contre plusieurs centaines d'hommes. Menée à partir de 1793 et surtout en 1794, l'exclusion progressive des femmes de la citoyenneté atteint le monde de l'art. En 1816, la nouvelle Académie des Beaux-Arts n'accepte aucune femme et ce, jusqu'en 1896.



RUBENS Pierre Paul, *Portrait de Susanna Lunden*, huile sur bois, 79 x 54,6 cm, c. 1622, National Gallery, Londres.

Ainsi l'autoportrait féminin devient-t-il le thème privilégié d'artistes qui revendiquent leur nouveau statut social. Se portraiturer devant une toile, les pinceaux et la palette à la main, permet de répondre dans et par la peinture à ceux qui nient la légitimité d'une carrière artistique féminine. Vigée Le Brun exprime cet esprit d'émancipation dans son *Autoportrait* réalisé en 1782. En regardant le spectateur dans les yeux, elle allie affirmation de soi, audace sociale et tempérament monarchique. Étrangère à l'idée même de révolution, la peintre bouleverse néanmoins les mentalités de son époque en se proclamant aux yeux de tous artiste et femme. Aussi affirme-t-elle son entière autonomie en rendant un explicite hommage au *Portrait de Susanna Lunden* de Rubens, dans son *Autoportrait au chapeau de paille*. Vigée Le Brun présente ainsi sa légitimité à élire elle-même ses propres maîtres - les peintres des Écoles du Nord - sans se soucier de rendre hommage à ses collègues masculins.



LEMOINE Marie-Victoire, *Atelier d'une femme peintre, hommage à Vigée Le Brun*, huile sur toile, 116,5 x 88,9 cm, 1789, The Metropolitan Museum of Art, New York.

La restauration de l'œuvre

Ce portrait d'une jeune femme inconnue a subi plusieurs modifications mais seulement trois interventions du 20^e siècle sont documentées. Tout d'abord, un nettoyage est réalisé en 1908 par le conservateur du musée Gustave Ménégoz. Cette entreprise a permis la découverte d'une signature au verso de la toile (**fig.1**). Depuis cette date, l'œuvre, jusqu'alors attribuée à François-Hubert Drouais, est rendue à son artiste, Elisabeth Vigée.

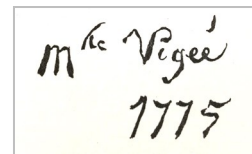


fig.1 signature de l'œuvre

En 1958, le portrait est restauré et quelques mots seulement précisent les actions réalisées : un nettoyage, un amincissement du vernis qualifié trop jaune et opaque, ainsi qu'un enlèvement de quelques repeints (modifications apportées par le peintre sur sa toile). Avec la restauration de 1958, l'ensemble des modifications apportées au 19^e siècle est retiré pour apprécier l'œuvre originale de 1775. Le cadre semble quant à lui avoir été remplacé au milieu du 20^e siècle. Enfin, une analyse est effectuée en 1985 par le Laboratoire de recherche des musées de France mais aucun rapport n'est rédigé et aucune conclusion n'est tirée.

Une photographie du portrait datant des premières années du 20^e siècle présente le tableau à son arrivée au musée (**fig.2**). La jeune femme semble avoir un visage aux traits plus réguliers, au menton plus arrondi et la paupière gauche un peu moins relevée que sur le tableau original (**fig.3**). Elle est ainsi rendue plus aimable et séduisante. Par ailleurs, l'arc de Cupidon, présent sur l'œuvre dès 1775, n'est plus sur la version du 19^e siècle. Ces différences s'expliquent par une possible intervention sur le tableau au 19^e siècle : accidenté, il a supposément été restauré en s'inspirant des portraits de Vigée Le Brun, d'où peut-être sa ressemblance avec Marie-Antoinette. Cependant, il est possible qu'un autre tableau soit une référence : celui de la marquise de Poyanne réalisé en 1775 par François-Hubert Drouais (**fig.4**). La position, la robe de satin et la coiffure poudrée, l'année de réalisation commune : tout pense à croire que ces deux femmes sont la même, ce qui explique pourquoi l'œuvre est attribuée à Drouais avant le nettoyage de 1908. La signature d'une œuvre étant très vite douteuse quand il s'agit d'une artiste féminine, elle a pu être effacée pour attribuer le portrait à un peintre masculin.



fig.2 Portrait avec les modifications du 19^e siècle.



fig.3 Portrait original après la restauration de 1958.



fig.4 DROUAIS François Hubert, *Marquise de Poyanne*, huile sur toile, 80,33x64,14 cm, 1775, Carnegie Museum of Arts.

L'Académie royale de peinture et de sculpture :

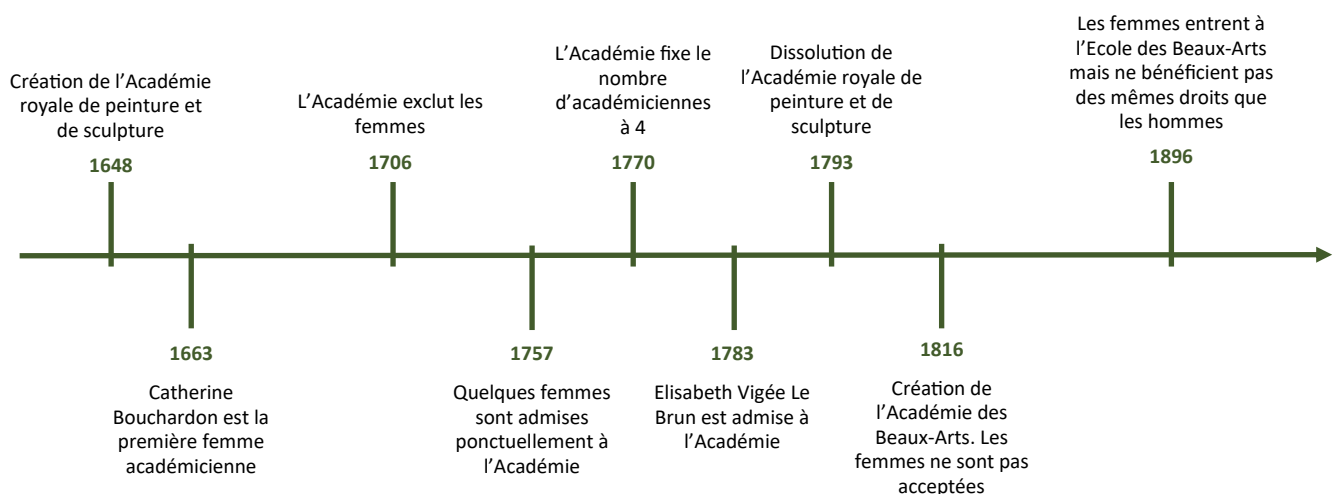
En 1648, à l'instigation du peintre Charles Le Brun, l'Académie royale de peinture et de sculpture est instituée sous la protection de Mazarin. Organisée selon une hiérarchie très stricte, l'Académie exerce rapidement un véritable monopole sur les arts. Les postes de premiers peintres, de peintre ordinaire et d'inspecteur des manufactures royales, sont généralement réservés aux académiciens. Rares sont les peintres qui font carrière en marge de la puissante institution. C'est Jacques-Louis David (1748-1825), lui-même issu de l'Académie, qui s'oppose à son autorité et aux privilèges de ses membres. Après un discours à la Convention nationale en août 1793, un décret est acté le 8 août 1793 et supprime toutes les académies et sociétés littéraires patentées ou dotées par la Nation.

Le morceau de réception conditionne l'acceptation au sein de l'Académie, dont les membres exposent régulièrement leurs œuvres au Louvre dans le salon Carré qui donne son nom aux expositions officielles « le Salon ». Les jeunes artistes participent à la fin de leurs études au prix de Rome qui permet à ses titulaires de se rendre à l'Académie de France à Rome, pour y parfaire leur formation. Si quelques artistes étrangers sont reçus dans les rangs de l'Académie royale, d'autres académies se créent en province comme à l'étranger, en prenant souvent pour modèle celle de Paris à l'instar de l'Académie de Saint-Luc. Cette dernière combat les privilèges de l'Académie et accueille des artistes aussi bien masculins que féminins. L'Académie royale est dissoute à la Révolution.

En 1816, l'Académie des Beaux-Arts est créée par la réunion de l'Académie royale de peinture et de sculpture, de l'Académie royale de musique, fondée en 1669, et de l'Académie royale d'architecture, fondée en 1671. Cette institution rassemble les artistes distingués par une assemblée de pairs et travaillant le plus souvent pour la couronne. Elle définit les règles de l'art et du bon goût, forme les artistes et organise des expositions.

Concernant les artistes femmes, elles sont décrédibilisées en raison de leur sexe et si certaines parviennent à se créer une renommée et une clientèle fidèle, les hommes n'hésitent pas à mettre en doute l'authenticité de leur production. Dès lors, les portes des académies leur sont bien souvent fermées et elles n'ont presque jamais reçu les mêmes droits et honneurs que leur confrères jusqu'au début du 21^e siècle.

Les femmes et l'Académie :



POUR UN DIALOGUE ENTRE LES ŒUVRES

Sur le même thème au musée des Beaux-Arts de Caen

Le portrait féminin :



FLORIS Frans, *Portrait de dame âgée*, huile sur chêne, 108 x 85 cm, 1558.



JANSSENS VAN CEULEN Cornelis, *Portrait de femme*, huile sur toile, 114 x 91 cm, 1660.



RIGAUD Hyacinthe, *Portrait de Marie Cadenne*, huile sur toile, 139,3 x 102,5 cm, 1684.



BLIN DE FONTENAY Jean-Baptiste et POERSON Charles-François, *Femme à mi-corps attachant une guirlande de fleurs*, huile sur toile, 164 x 132 cm, 2^e moitié 17^e siècle.



HUBERT, *Portrait de dame âgée*, huile sur toile, 72,5 x 59cm, 1779.



COURBET Gustave, *La Dame aux bijoux*, huile sur toile, 81 x 64 cm, 1867.

Le portrait de famille :



LE VRAC TOURNIÈRES Robert, *Portrait de l'orfèvre Nicolas de Launay et de sa famille*, huile sur chêne, 56 x 70,2 cm, 4^e quart 17^e siècle.



LANCRET Nicolas, *Famille dans un parc*, huile sur toile, 60,2 x 74,5 cm, 1^{ère} moitié 18^e siècle.

Les œuvres d'artistes femmes :



CAPET Marie Gabrielle, *Houdon travaillant au buste de Voltaire*, miniature sur ivoire peint, 17,2 x 13,2 cm, 1^{er} quart 19^e siècle.



VALADON Suzanne, *Baigneuse nue*, huile sur toile, 51,5 x 40,5 cm, 1^{ère} moitié 20^e siècle.



MITCHELL Joan, *Champs*, huile sur toile, 280 x 200 cm, 1990.

ATTENTION ! Avant toute visite, assurez-vous que les œuvres sont bien exposées dans les salles.

Certaines peuvent être en restauration ou prêtées pour une exposition.

BIBLIOGRAPHIE / WEBOGRAPHIE

Les œuvres précédées de * sont disponibles à la bibliothèque du musée des Beaux-Arts de Caen.

Sources :

ABBÉE LEBRUN, *Almanach historique et raisonné des architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et cizeleurs*, Chapitre Productions de Meilleurs les Peintres de l'Académie de S. Luc, Editeur Delalain, Paris, 1776.

VIGÉE LE BRUN Elisabeth, *Souvenirs*, Mercure de France, Paris, 2020.

Ouvrages :

* BAILLIO Joseph et SALMON Xavier (dir.), *Elisabeth Louise Vigée Le Brun*, Editions de la Réunion des musées nationaux - Grand Palais, Paris, 2015.

LANOË Catherine, *Céruse et cosmétiques sous l'Ancien Régime, XVIe - XVIIIe siècles*, Techniques & Culture, 38, 2002. [lanoe.pdf \(cnrs.fr\)](#)

* SCHNEIDER Maren, *Belle comme Vénus*, Maison des Sciences de l'Homme, Paris, 2020.

INFORMATIONS PRATIQUES

Musée des Beaux-Arts - Le Château

02 31 30 47 70 - www.mba.caen.fr

Pour organiser votre venue au musée (visite libre, visite-commentée, visite-croquis, projet particulier...), merci de contacter le **service des publics** :

mba-reservation@caen.fr / 02 31 30 40 85 (9h-12h du lundi au vendredi).

À NOTER !

Documents pédagogiques complémentaires disponibles sur le site du musée : www.mba.caen.fr