

# Les femmes académiciennes en province : l'exemple de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille

**Catherine Voiriot**

Musée du Louvre, Paris

À l'instar de l'exposition programmée en 2021 au musée du Luxembourg à Paris, la plupart des publications sur les femmes artistes en France, qu'elles soient grand public ou scientifiques, se concentrent sur les années 1780–1830<sup>1</sup>. Pour l'Ancien Régime, la grande majorité des études n'ont jusqu'à présent considéré que les quinze femmes qui furent membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture à Paris entre 1648 et 1793. Dans la bibliographie française, citons l'étude pionnière mais succincte et dépréciative d'Octave Fidière publiée en 1885<sup>2</sup>, en passant par un article de Sandrine Lély en 2007<sup>3</sup>, jusqu'à la thèse de doctorat de Perrine Vigroux soutenue en décembre 2016<sup>4</sup> et non publiée à ce jour. Seulement trois de ces quinze femmes ont été étudiées dans le cadre d'une monographie ou d'une exposition : Élisabeth Vigée-Lebrun, Adélaïde Labille-Guiard, Anne Vallayer-Coster. Aussi, la condition de femme artiste n'est envisagée qu'à partir d'un très petit nombre d'exemples. Par ailleurs, nos connaissances se concentrent sur les femmes qui exercèrent sous Louis XVI et très peu sur celles qui exercèrent sous Louis XV ou encore avant.

---

Mes remerciements vont à Anne Perrin-Khelissa et Émilie Roffidal, à mon collègue Guillaume Faroult, ainsi qu'à Gérard Fabre, Luc Georget, Sophie Astier, Maël Tauziède-Espariat, Bruno Guilois, Aude Gobet, Ulla Kölving et Irène Julier.

- 1 *Peintres femmes. 1780-1830 : naissance d'un combat*, éd. par Martine Lacas, cat. exp. Paris, musée du Luxembourg, Paris 2021.
- 2 Octave Fidière, *Les femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris 1885. L'auteur, tout en s'intéressant à ces femmes doute que certaines méritent d'être étudiées.
- 3 Sandrine Lély, « Des femmes d'exception : l'exemple de l'Académie royale de peinture et de sculpture », dans Delphine Naudier et Brigitte Rollet (éd.), *Genre et légitimité culturelle. Quelle reconnaissance pour les femmes ?*, Paris 2007, p. 21–36.
- 4 Perrine Vigroux, *Les femmes à l'Académie royale de peinture et de sculpture (1663-1793) : sociabilité, pratique artistique et réception*, thèse inédite, Université Paul Valéry-Montpellier 3, 2016 (en cours de publication).

Le fait que les femmes artistes travaillèrent surtout en dehors des institutions pose un réel problème de sources et complexifie le travail de l'historien de l'art. Sur huit-cents artistes répertoriés à Paris en dehors des académies dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle par Maël Tauziède-Espariat, environ deux-cents sont des femmes<sup>5</sup>. La proportion des femmes est donc ici bien plus grande que parmi les artistes académiciens. Cependant, même si elle est marginale, la question de la présence des femmes dans les Académies des beaux-arts doit être envisagée. Après un échec à l'Académie royale, certaines femmes furent admises dans une académie à l'étranger. Geneviève Brossard de Beaulieu (1755-1832), une élève de Greuze, qui, se prévalant du soutien de plusieurs académiciens, demanda à être reçue en 1784 à l'Académie royale de peinture et de sculpture fut finalement reçue à l'Accademia di San Luca à Rome en 1785<sup>6</sup>.

En France, il est admis que les femmes furent plus nombreuses à l'Académie de Saint-Luc à Paris, mais peu d'entre elles purent bénéficier du statut d'artiste et exposer leurs œuvres. Bruno Guillois, qui vient de soutenir sa thèse sur cette Académie<sup>7</sup>, indique que seulement sept femmes sur cent quatre-vingt-dix-huit artistes exposèrent aux Salons organisés par cette Académie entre 1751 et 1774<sup>8</sup>. Ces sept femmes de l'Académie de Saint-Luc n'ont pas encore fait l'objet d'un article ou d'un travail spécifique.

Parmi les travaux universitaires qui sont menés actuellement sur les académies en province, aucun ne semble se concentrer exclusivement ou partiellement sur les femmes académiciennes. La thèse récente sur l'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse aborde la question féminine par le biais des élèves (elles furent une centaine) mais ne mentionne ni les noms ni les parcours des femmes qui firent de la peinture leur profession<sup>9</sup>. Sandrine Lély, quant à elle, a proposé en 2007<sup>10</sup> un article qui est un bon point de départ sur les académiciennes, même si son approche est assez défaitiste. Elle insiste

5 Maël Tauziède-Espariat, *Être artiste en dehors de l'Académie royale de peinture et de sculpture : peinture et reconnaissance publique dans le Paris des Lumières (1751-1791)*, thèse inédite, Université de Bourgogne, 2021.

6 Melissa Hyde, « Les femmes et les arts plastiques au temps de Marie-Antoinette », dans *Anne Vallayer-Coster, peintre à la cour de Marie-Antoinette*, éd. par Eik Kahng et Marianne Roland Michel, cat. exp. Washington, National Gallery of Art, Dallas, Dallas Museum of Art, New York, The Frick Collection, Marseille, musée des Beaux-Arts de Marseille, Marseille 2003, p. 75-93.

7 Bruno Guillois, *La communauté des peintres et sculpteurs parisiens : de la corporation à l'Académie de Saint-Luc*, thèse inédite, Paris IV-Sorbonne, 2019.

8 Et non vingt comme cela était mentionné par Jules Guiffrey, *Notes et documents inédits sur les expositions du XVIII<sup>e</sup> siècle*, Paris 1873. Marie-Jo Bonnet mentionne neuf femmes, *Les femmes dans l'art. Qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art ?*, Paris 2004, p. 44.

9 Marjorie Guillin, *L'anéantissement des arts en province ? L'Académie royale de peinture, sculpture et architecture de Toulouse au XVIII<sup>e</sup> siècle (1751-1793)*, thèse inédite, Université de Toulouse 2-Le Mirail, 2013.

10 Sandrine Lély, « Peintresses ou artistes ? Les femmes dans la vie artistique de Province au XVIII<sup>e</sup> siècle », dans Jean-Pierre Lethuillier (éd.), *La peinture en Province de la fin du Moyen Age au début du XX<sup>e</sup> siècle*, Rennes 2002, p. 99-106.

sur la présence minoritaire des femmes et souligne aussi leur rôle marginal « puisqu'elles n'ont pas accès aux postes d'officiers (professeurs et adjoints) ». Elle poursuit : « les académies ont tendance à accepter surtout des candidates < étrangères >, c'est-à-dire qui ne résident pas dans la ville, ne participent pas aux séances et se contentent d'envoyer quelques œuvres aux expositions, quand elles existent »<sup>11</sup>. Ainsi l'article se concentre-t-il surtout sur le fonctionnement des académies mais beaucoup de questions ne sont pas posées du point de vue des femmes. Pour notre part, notre travail sur la portraitiste Marie-Anne Loir<sup>12</sup> nous a amenée à nous intéresser à l'Académie des beaux-arts de Marseille. Il nous semble important aujourd'hui de ne plus traiter la question féminine d'une manière générale mais de nous pencher sur chacune de ces femmes en effectuant un travail sur les documents d'archives (correspondances, actes notariés, archives paroissiales...). C'est la démarche que nous avons suivie pour Marie-Anne Loir sur qui faisaient défaut les renseignements les plus élémentaires (sa date de naissance notamment) et qui n'avait pas encore eu droit à un article de synthèse. Aussi proposons nous, dans le cadre de cet article, une étude de cas sur les femmes qui furent membres de l'Académie de Marseille. Cette institution a été bien étudiée, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle par Parrocel<sup>13</sup>, jusqu'à l'exposition organisée par le musée des beaux-arts de Marseille en 2016<sup>14</sup>. Mais elle n'a pas encore été étudiée sous l'angle des femmes. Que savons-nous réellement de ces artistes ? Quelles sont les sources disponibles ? Quelles sont les conditions de leur admission ? Leur admission a-t-elle eu des conséquences sur leur carrière ou bien n'a-t-elle été qu'un titre honorifique ? Enfin, est-ce que leur entrée dans cette Académie nous aide à mieux connaître leurs œuvres ?

### État des lieux sur les académiciennes à Marseille entre 1753 et 1793

Dans le catalogue de l'exposition de 2016<sup>15</sup>, qui est le travail le plus complet sur l'Académie de peinture, de sculpture et d'architecture de Marseille, Luc Georget consacre deux pages à Françoise Duparc (fig. 1) qui est peut-être aujourd'hui l'artiste la plus souvent évoquée mais qui fut l'artiste la moins en lien avec l'Académie<sup>16</sup>. À cette occasion,

11 Ibid., p. 101.

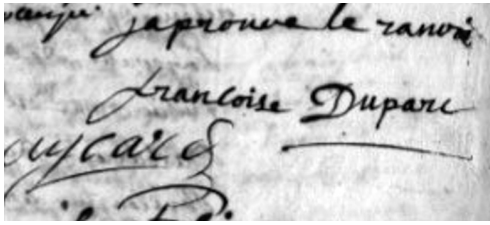
12 Catherine Voiriot, « Marie-Anne-Loir : une femme portraitiste sous le règne de Louis XV », dans *La revue de l'art* 205/3, 2019, p. 39-50.

13 Étienne Parrocel, *Histoire documentaire de l'Académie de peinture et sculpture de Marseille*, 2 vol., Paris 1889-1890.

14 *Marseille au XVIII<sup>e</sup> siècle. Les années de l'Académie de peinture et de sculpture 1753-1793*, cat. exp. Marseille, musée des Beaux-Arts de Marseille, Paris 2016. On peut se reporter également à Olivier Bonfait, Marie-Pauline Martin et Magali Théron (éd.), *L'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Marseille (1753-1793). Institutions, pratiques artistiques, carrières dans les géographies d'Ancien Régime*, Aix-en-Provence 2018.

15 Cat. exp. Marseille, 2016 (note 14).

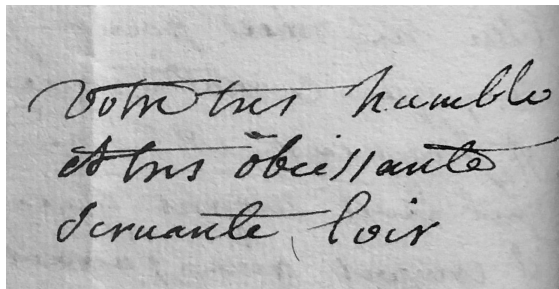
16 Luc Georget, « Une académicienne : Françoise Duparc », dans cat. exp. Marseille, 2016 (note 14), p. 187-191.



- 1 Testament de Françoise Duparc, 3 avril 1778, Marseille, Archives départementales des Bouches du Rhône, cote 364 E 478, f. 347-348

il rappelle le nom des autres femmes qui furent membres de l'institution et dont parlait déjà Parrocel au XIX<sup>e</sup> siècle. Sur cent-soixante-cinq artistes reçus en tant qu'académiciens, agréés, associés, correspondants, seulement sept furent des femmes. Par ailleurs, les statuts et règlements de l'Académie ne comportent pas d'article sur la question des femmes. Ce chiffre est à mettre en rapport avec les quinze femmes reçues à l'Académie royale de peinture et de sculpture et avec les sept femmes qui exposèrent à l'Académie de Saint-Luc. La plupart du temps ces artistes ne bénéficient pas d'une notice à leur nom dans les dictionnaires biographiques. Elles n'apparaissent, au mieux, que dans les notices consacrées à leur père ou à leur frère. Leur nom est parfois cité dans la bibliographie mais en substance nos connaissances sont encore bien maigres. Sur ces sept femmes, quatre seulement peuvent être réellement appréhendées. Certaines vivaient à Marseille, d'autres non.

Des incertitudes pèsent sur Marie-Catherine Bernard (1708-1789), la première femme à être reçue à l'Académie de Marseille en 1754, soit un an après la création de l'institution. Elle serait la fille de Pierre Bernard, sculpteur, oncle maternel d'Antoine I Duparc, le père de Françoise Duparc ; et la sœur du pastelliste Pierre II Bernard (1704-1777) qui a travaillé à Marseille<sup>17</sup>. Nous supposons qu'elle résidait à Marseille. Elle échappe pour le moment à nos investigations. Il ne resterait d'elle aucune œuvre connue.

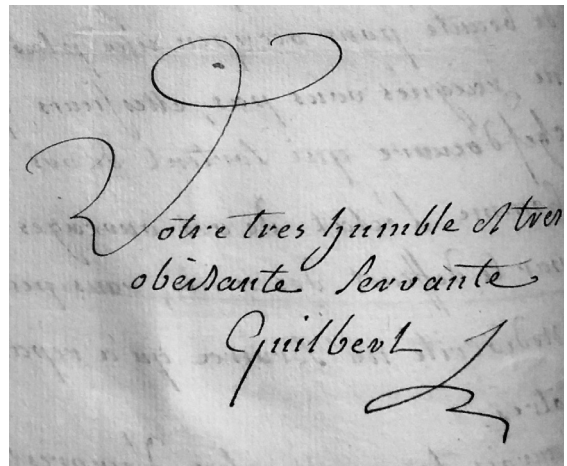


- 2 Signature de Marie-Anne Loir, lettre du 2 mai 1776 à l'Académie des Beaux-Arts de Marseille, Marseille, BMVR, Archives de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, cote Ms 988

17 J. Billioud, « Un peintre de types populaires : Françoise Duparc de Marseille (1726-1778) », dans *Gazette des Beaux-Arts* XX, 1938, p. 176 (paragraphe sur Marie-Catherine Bernard).

Marie-Anne Loir (1705-1783) fut la seconde femme à être reçue à l'Académie en 1762 (fig. 2). Jusqu'à notre article<sup>18</sup>, aucun historien ne s'était intéressé de façon approfondie à cette artiste. Il a fallu attendre 2015 pour connaître l'année de sa mort et l'année de sa naissance n'était toujours pas connue. Issue d'une dynastie célèbre qui compte de très nombreux orfèvres depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, elle s'est formée dans l'atelier de François de Troy (1645-1730) avant 1730. Par la suite, elle a certainement travaillé avec Pierre Gobert (1662-1744) au début des années 1730 puisqu'elle a réalisé des copies du célèbre portrait de Louis-Henri-Auguste de Bourbon, prince de Condé (1692-1740), aujourd'hui conservé au château de Chantilly<sup>19</sup>. Par l'entremise de Pierre Gobert elle réalisa des portraits et des copies de portraits de la famille Grimaldi entre 1737 et 1741<sup>20</sup>. Elle ne s'est jamais rendue à Marseille, et elle n'a par ailleurs peut-être jamais quitté Paris.

Marie-Josèphe Caron-Guilbert (1725-1784) fut la troisième femme à être reçue à l'Académie en 1771 (fig. 3). Fille de l'horloger André-Charles Caron (1698-1775), elle était la sœur aînée de Beaumarchais (1732-1799). Neil Jeffares lui a consacré une notice dans son *Dictionnaire des pastellistes avant 1800*<sup>21</sup>. Auguste Jal s'intéresse à elle dans sa notice sur Beaumarchais et précise qu'elle se maria à Paris en 1748 à un maître maçon, Louis Guilbert (né vers 1717-1771)<sup>22</sup>, nommé parfois architecte dans les documents d'archives. Le ménage s'installa « rue Saint Louis, Isle Notre Dame » en 1751<sup>23</sup>, puis partit s'installer à Madrid. Ils y sont mentionnés



3 Signature de Marie-Josèphe Caron-Guilbert, lettre du 14 mai 1771 à l'Académie des Beaux-Arts de Marseille, Marseille, BMVR, Archives de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, cote Ms 988

18 Voiriot, 2019 (note 12).

19 Archives du Musée Condé à Chantilly, Registre des dépenses de la Maison de Condé 1675-1781, 2AB258, fol. 1029-1030. Gustave Macon, *Les Arts dans la maison de Condé*, Paris 1903, p. 72-73 (soulignons qu'il y a une erreur de lecture dans Macon).

20 Ces portraits sont toujours conservés au Palais princier de Monaco et au musée Saint-Lô en Normandie. Sur ce point, voir Julie Anne Sadie Goode, « Les portraits de la famille de Monaco peints par Marie-Anne Loir (1705-1783) », dans *Les annales monégasques* 44, 2020, p. 7-45.

21 Neil Jeffares, « Marie-Josèphe Caron », dans *Dictionnaire of pastellists before 1800*, 2020, URL : <http://www.pastellists.com/Articles/Carron.pdf> [dernier accès : 16.02.2023].

22 Auguste Jal, *Dictionnaire critique de biographie et d'histoire*, Paris 1867, p. 148 (notice sur Beaumarchais). Jal mentionne la cérémonie du mariage de Marie-Josèphe Caron avec Louis Guilbert à Saint-Jacques-de-la-Boucherie le 27 novembre 1748.

23 Archives nationales, MC, ET, XII, 520, Bail à Louis Guilbert et à son épouse, 12 septembre 1751.

en 1758<sup>24</sup>. Peintre et portraitiste, elle devint membre de l'Académie royale de Madrid en 1761. Alors qu'elle était encore à Madrid, elle postula à l'Académie des beaux-arts de Marseille en décembre 1770 car « on aime toujours à revivre dans sa patrie »<sup>25</sup>. Mais elle ne se rendit peut-être jamais à Marseille car, dès 1772 selon Lintilhac<sup>26</sup>, et de façon certaine en décembre 1775, elle résidait dans une communauté religieuse à Roye en Picardie, la Communauté des filles de la Croix<sup>27</sup>. Elle prit dès lors le nom de Madame Salsedo. Elle y mena une vie assez libre en se rendant souvent à « la comédie de la ville » et Beaumarchais intervint en 1780 afin qu'elle ne soit pas renvoyée<sup>28</sup>. Continua-t-elle dès lors à travailler ? Cette artiste est particulièrement intéressante tant du point de vue de son parcours qui est exceptionnel et original pour une femme de son époque, que de sa personnalité car elle fait preuve d'un fort caractère et d'une très grande ambition<sup>29</sup>.

Presque tout ce que l'on sait de Françoise Duparc (1726-1778), la quatrième femme à être reçue à l'Académie, nous est donné par une notice de Claude-François Achard<sup>30</sup> et deux articles très anciens dont celui de Joseph Billioud reste le plus complet<sup>31</sup>. Ces informations ont été complétées depuis par Luc Georget<sup>32</sup> qui l'a mise à l'honneur dans le catalogue d'exposition de 2016 consacré à l'Académie de Marseille<sup>33</sup>. Elle naquit à Murcie en Espagne puis résida avec sa famille à Marseille. Elle était la fille du sculpteur Antoine Duparc (1698-1755) et devint, selon son premier biographe, l'élève du portraitiste Jean-Baptiste Van Loo (1684-1745), vers 1742-1746. Elle travaillait à Paris vers 1750 puis à Londres vers 1763-1766 avant de revenir sur Paris peut-être au moment de la mort de son frère, le sculpteur Antoine II Duparc. Un

24 Archives nationales, MC, ET, XLI, 545, Inventaire après décès de Louise-Nicole Pichon mère de Beaumarchais, 9 novembre 1758 : « En présence de M[âitr]e François Paul Devin avocat en Parlement [...] requis et appelé pour l'absence de Sr Louis Guilbert M[âitr]e maçon entrepreneur de batimens à Paris, de D[am]e Marie-Josèphe Caron son épouse et de Delle Marie-Louise Caron [Lisette] fille majeure tous trois demeurant actuellement à Madrid en Espagne ».

25 Voir texte annexe.

26 Eugène Lintilhac, *Beaumarchais et ses œuvres. Précis de sa vie et histoire de son esprit*, Paris 1887, p. 369.

27 Archives nationales, MC, ET, XVI, Inventaire après décès d'André-Charles Caron, le père de Beaumarchais et de Marie-Josèphe Caron, 7 décembre 1775.

28 Lettre de Beaumarchais du 12 octobre 1780 publiée par l'abbé Jules Corblet, *Origines royennes de l'Institut des filles-de-la-croix d'après des documents inédits*, Paris 1869, p.36-39.

29 Catherine Voiriot, « L'exemple d'une femme peintre sous l'Ancien Régime : Marie-Josèphe Caron (1725-1784), sœur aînée de Beaumarchais », dans *Bulletin de la Société nationale des Antiquaires de France* 2021, à paraître en 2024.

30 Claude-François Achard, *Histoire des hommes illustres de la Provence ancienne et moderne*, 2 vol., Marseille 1786-1787, p. 583-584.

31 Philippe Auquier, « An eighteenth century painter : Françoise Duparc », dans *The Burlington magazine for the connoisseurs* 6/24, 1905, p. 477-479 et Joseph Billioud, « Un peintre de types populaires : Françoise Duparc de Marseille 1726-1778 », dans *Gazette des Beaux-Arts* XX, 1938, p. 173-182.

32 Luc Georget, « Françoise Duparc (1726-1778) », dans *Le Regardeur* 4, 2009, p. 26-31.

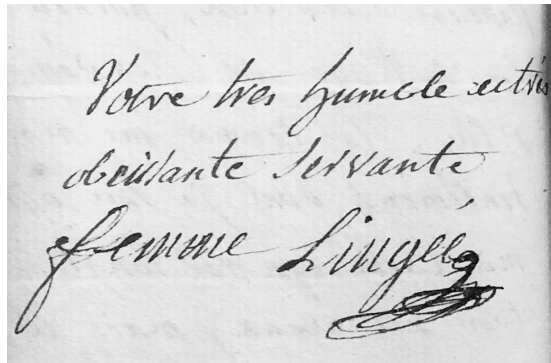
33 Id., 2016 (note 16).



éclairage sur ces années parisiennes serait souhaitable mais nos recherches n'ont pu aboutir pour le moment. Elle rentra sur Marseille vers 1771 où elle fut reçue à l'Académie en tant qu'associée en 1776. Elle meurt deux ans plus tard sans avoir rendu son morceau de réception. Nous avons pu consulter le testament qu'elle a dicté à son notaire le 3 avril 1778<sup>34</sup>. Elle ne semble pas riche à cette date et, hormis sa montre en or qu'elle lègue à son frère, Raphaël Duparc, ses biens les plus précieux sont ses tableaux. Outre les portraits comme celui d'un *Petit nègre tenant une corbeille de fleurs*<sup>35</sup>, se trouvaient aussi une *Sainte Vierge à l'Enfant Jésus* et deux *Marines* et un tableau miniature représentant *Deux enfants qui s'embrassent* sans savoir si ces derniers étaient de sa main ou non. Elle légua ses portraits de famille à Claire Duparc sa sœur, qui était son héritière, et à Raphaël Duparc son frère.

Thérèse-Éléonore Hémerly-Lingée-Lefèvre (1753-1833) est née à Paris (fig. 4). Fille du peintre Hémerly, elle fut l'épouse du graveur Charles-Louis Lingée (1748-1819) puis du graveur J. F. Lefèvre (vers 1801-1802) et pratiqua comme eux la gravure. Elle est surtout connue sous le nom de son premier mari, Lingée, nom qu'elle conserva malgré son remariage avec Lefèvre<sup>36</sup>. Elle vivait à Paris comme Marie-Anne Loir. Elle fut reçue à l'Académie de Marseille en 1785.

Françoise Brard est la dernière des femmes de l'Académie de Marseille qui puisse être identifiée. En effet M<sup>elle</sup> Reynier Pise nous est complètement inconnue. Françoise fut reçue associée à l'Académie en 1785. Elle serait la fille du pastelliste Jean-Nicolas ou Nicolas Brard, qui voulait fonder une école de dessin à Philadelphie<sup>37</sup>.



- 4 Signature de Madame Lingée, lettre du 8 septembre 1785 à l'Académie des Beaux-Arts de Marseille, Marseille, BMVR, Archives de l'Académie de peinture et de sculpture de Marseille, cote Ms 988

34 Archives des Bouches du Rhône, Testament de Françoise Duparc, 3 avril 1778, 364 E 478, f. 347-348.

35 Françoise Duparc avait exposé ce tableau à Londres en 1763 comme nous l'a indiqué Luc Georget.

36 Jacques Lethève et Françoise Gardey, *Inventaire du Fonds français après 1800. Tome quatorzième, Lapan - Lys*, Paris 1967, p. 341-347.

37 Neil Jeffares, « Jean-Nicolas Brard », dans *Dictionary of pastellists before 1800*, 2020, URL : <http://www.pastellists.com/Articles/brard.pdf> [dernier accès : 16.02.2023] ; Jean-Nicolas est né en 1748 selon Neil Jeffares, ce qui fait de lui un père un peu jeune pour Françoise Brard.

## Une source précieuse : la correspondance de l'Académie

Dans le cas de Marseille, la correspondance de l'Académie des beaux-arts, qui a été conservée en grande partie et qui est aujourd'hui consultable à la bibliothèque de l'Alcazar<sup>38</sup> constitue une source précieuse. Les lettres ont été reliées dans plusieurs volumes dans l'ordre chronologique. Elles ont été numérisées et sont aussi disponibles sur le site Internet du programme ACA-RES<sup>39</sup>.

Les premières lettres entre 1753 et 1759 ont malheureusement été perdues. Mais à partir de 1760 et jusqu'en 1789, figurent les lettres des académiciens, les lettres des directeurs, de Michel-François Dandré-Bardon (1700-1783) qui résidait à Paris puis celles de Jean-Jacques Bachelier (1724-1806), ainsi que les brouillons des réponses faites par l'Académie. Ces réponses, souvent convenues, pleines de compliments et d'encouragements, sont rédigées par Étienne Moulinneuf, secrétaire perpétuel, « infatigable plume et archiviste méticuleux » jusqu'à sa mort en 1791<sup>40</sup>. Cette correspondance couvre donc presque toute la vie de l'Académie, supprimée en 1793.

Il faut souligner que nous n'avons pas de lettres pour Marie-Catherine Bernard, puisque la correspondance conservée débute en 1760 et qu'elle fut reçue en 1754. On ne dispose pas non plus de lettres concernant M<sup>lle</sup> Reynier Pise et Françoise Brard (alors que deux lettres de Nicolas Brad, son père, datées de 1784, sont conservées). Enfin, l'absence de lettres de Françoise Duparc est particulièrement dommageable. Étant donné qu'elle résidait à Marseille, les échanges ont dû se faire oralement avec cette artiste<sup>41</sup>.

Par contre pour Marie-Anne Loir, Marie-Josèphe Caron-Guilbert et Thérèse-Eléonore Hémerly-Lingée, la correspondance de l'Académie nous renseigne à la fois sur leurs conditions d'admission, sur leur travail mais aussi, parfois, sur leur vie privée. Par ailleurs, comme elles représentent une source directe avec elles, elles nous dévoilent leurs ambitions et leur personnalité.

La correspondance de Marie-Anne Loir est exceptionnelle car elle est longue et régulière et ne s'est pas arrêtée après son admission à l'Académie. Elle s'étale de 1762 jusqu'à 1781, deux ans avant sa mort. En tout dix-sept lettres de sa main sont conservées, sans compter

---

38 Archives de l'Académie des Beaux-Arts - Bibliothèque de l'Alcazar à Marseille, fonds rares et précieux, Ms 988, Correspondance de l'Académie.

39 Accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/> [dernier accès : 16.02.2023].

40 Gérard Fabre, « De l'école académique de dessin à l'Académie de peinture, sculpture et architecture civile et navale de Marseille, 1753-1793 », dans cat. exp. Marseille, 2016 (note 14), p. 119.

41 Ainsi que nous l'a aimablement suggéré Gérard Fabre.



les réponses et trois lettres adressées par son frère, le pastelliste Alexis Loir (1712-1785). Le ton de ses courriers reste modeste.

Les correspondances de Marie-Josèphe Caron-Guilbert et celle de Thérèse-Eléonore Hémerly-Lingée sont plus succinctes mais non moins intéressantes. Caron adressa trois courriers à l'Académie entre décembre 1770 et 1771. Le ton de sa lettre de demande d'admission est revendicatif, elle réclamait une égalité de traitement par rapport aux hommes : « tout doit exciter et fortifier dans mon cœur l'espoir de votre indulgence puisqu'il n'est aucune espèce de lauriers que mon sexe ne puisse partager avec le vôtre » (voir en annexe). C'est la seule des académiciennes de Marseille à adopter ce positionnement qui peut être vu comme avant-gardiste.

Lingée, qui, comme Marie-Anne Loir, résidait à Paris, échangea quatre courriers avec l'Académie entre octobre 1785 et janvier 1786. Elle offre le visage d'une femme qui malgré son rôle de mère ne renonçait pas à ses ambitions personnelles. Elle invoqua en effet à un moment « toute l'inquiétude d'une mère sur le danger de son enfant » pour avoir différé sa réponse à l'Académie<sup>42</sup>. D'un tempérament plus doux, elle n'était pas dans la même revendication que Marie-Josèphe Caron, mais elle n'avait alors que trente-deux ans et ne pouvait se prévaloir de la même expérience.

### **Les conditions d'admission des femmes dans l'Académie**

Par qui sont-elles recommandées ? Marie-Anne Loir semblait bénéficier d'un traitement spécial par rapport aux autres femmes artistes. Le graveur Charles-Michel Campion (1734-1784) semble avoir joué un rôle décisif puisqu'elle écrit : « J'ay bien des obligations à monsieur Campion de m'avoir procuré l'occasion d'entrer en lisse avec des membres célèbres et aussy respectables »<sup>43</sup>, puis c'est le directeur lui-même, Michel-François Dandré-Bardon qui encouragea et soutint sa candidature. Ils se connaissaient depuis qu'ils avaient fréquenté ensemble l'atelier de Jean-François de Troy dans les années 1723-1725. Loir ne semble pas avoir cherché une reconnaissance institutionnelle.

Thérèse-Eléonore Lingée est recommandée par Jean-Jacques Bachelier, le nouveau directeur depuis 1783<sup>44</sup>. Son admission semble due, comme pour Marie-Anne Loir, à son réseau de sociabilité. Mais tandis que Marie-Anne Loir a été poussée à présenter sa candidature, il semble que Lingée se soit sentie plus légitime dans cette démarche puisqu'elle n'a pas eu besoin d'encouragements.

---

42 Voir note 38, lettre de Madame Lingée à l'Académie du 26 janvier 1786.

43 Voir note 38, lettre de Marie-Anne Loir à l'Académie du 27 mai 1762.

44 Voir note 38, lettre de Moulinneuf à Madame Lingée du 5 octobre 1785.

En 1770, Marie-Josèphe Caron demanda à être admise à l'Académie : elle postula en son nom et sans recommandation. Sa lettre du 17 décembre 1770 à l'Académie de Marseille est un véritable morceau d'anthologie. Conçue comme une lettre de motivation au sens moderne du terme, Marie-Josèphe y rappelle ses études (on se demande quelle était cette « école de Paris » [sans doute celle de Bachelier] dont elle parle), son appartenance à l'Académie royale de Madrid et y revendique une égalité de considération avec les hommes pour montrer la pertinence de sa candidature. Nous ne résistons pas au désir de transcrire cette lettre en annexe dans son intégralité. Son parcours est sans conteste plus institutionnel que ceux de Marie-Anne Loir et Madame Lingée.

Que savons-nous de leur morceau de réception ? Loir, Caron, Duparc étaient portraitistes. Lingée était graveuse de portraits. Beaucoup de femmes pratiquaient l'art du portrait, pas seulement parce que c'était un genre « mineur » qui leur était accessible mais aussi parce que c'était un genre en vogue au XVIII<sup>e</sup> siècle qui permettait de bien gagner sa vie.

Il n'est rien indiqué dans les *Statuts et règlements* de l'Académie de Marseille<sup>45</sup> sur ce que doit présenter un peintre de portraits. Cependant, nous savons qu'à l'Académie royale et à l'Académie de Bordeaux par exemple, le peintre « fera deux portraits, l'un d'un amateur, l'autre d'un artiste, ces portraits doivent être à mi-corps avec les mains et quelques fonds et attributs »<sup>46</sup>. Or il ne fut demandé qu'un portrait à Marie-Anne Loir, celui de Michel-François Dandré-Bardon ; idem pour Marie-Josèphe Caron qui ne réalisa que le portrait d'un lieutenant-colonel marseillais. Pourquoi ? Est-ce lié au statut de membre associé ? Là non plus les *Statuts et règlements* ne nous renseignent pas. L'Académie nomma Marie-Anne Loir membre associé à la fin de l'année 1762 comme en témoigne une lettre de Moulinneuf du 6 décembre<sup>47</sup>, alors même que le morceau de réception ne quitta Paris que le 10 janvier 1763. En mai 1771, alors qu'elle était à Toulouse, Marie-Josèphe Caron annonça qu'elle n'avait pas pu travailler encore à son morceau de réception quand bien même elle ait été reçue depuis janvier<sup>48</sup>. Elle invoqua la mort de son mari et une grave maladie dont elle sortait à peine : « je suis encore si faible que je ne puis pas vous dire précisément si c'est de ce monde, ou de l'autre que j'ai l'honneur de vous écrire ». Françoise Duparc, quant à elle, fut intégrée à l'Académie sans avoir eu le temps de fournir son morceau de réception. Pour Lingée, une lettre de Bachelier à Moulinneuf du 7 septembre 1785 annonce l'envoi d'ouvrages « d'une dame artiste qui a le plus grand désir d'obtenir l'honneur

45 Archives nationales, O/1/1933/B, Statuts et règlement des Académies des Beaux-Arts en province. Ceux de l'Académie de Marseille sont aussi conservés à la bibliothèque de l'Alcazar ; Accessible sur le site du programme, URL : <https://acares-archives.nakalona.fr/> [dernier accès : 16.02.2023].

46 Ibid.

47 Voir note 38, lettre de Moulinneuf à Marie-Anne Loir, 6 décembre 1762.

48 Voir note 38, lettre de Moulinneuf à Marie-Josèphe Caron du 21 janvier 1771.

d'être à quelque titre que ce soit de l'Académie Royale de Marseille »<sup>49</sup>, ce qui voudrait dire qu'elle était la seule à avoir envoyé ses travaux avant d'être reçue. Faut-il en déduire que les conditions d'admissions sont plus souples pour les femmes que pour les hommes ? Est-ce parce qu'il n'y avait pas de véritables enjeux de carrière ?

Celles-ci ne bénéficient que d'un statut secondaire, celui de membre associé. Ce statut n'était pas uniquement réservé aux femmes mais aussi aux membres qui ne résidaient pas sur place et pour lesquels il n'était pas possible de surveiller l'exécution de leur morceau de réception. Soulignons cependant que même Françoise Duparc qui vivait à Marseille depuis 1771 ne bénéficia pas d'un statut différent de celui de ses consœurs.

Enfin, ces artistes avaient un âge très avancé au moment de leur entrée dans l'Académie. C'est particulièrement criant pour Marie-Anne Loir qui est reçue en 1762 à l'âge de 57 ans. Marie-Catherine Bernard est reçue en 1754 à l'âge de 46 ans. Marie-Josèphe Caron est reçue en 1771 à l'âge de 46 ans également. Françoise Duparc est reçue en 1776, à l'âge de 50 ans, deux ans avant sa mort. Thérèse-Eléonore Lingée est reçue beaucoup plus jeune en 1785 à l'âge de 32 ans, mais nous sommes à la fin du siècle et le contexte est alors plus favorable pour les femmes<sup>50</sup>. Elles sont donc reçues à un âge où elles ont déjà fait leurs preuves et où elles ont déjà une clientèle.

### **Les conséquences de leur admission à l'Académie sur leur carrière**

Leur admission ressemble ainsi à une volonté de reconnaissance honorifique. Dans certains cas, elle leur a donné une notoriété accrue par le biais des expositions publiques. Nous savons par la *Correspondance* que leurs tableaux étaient exposés et admirés par les amateurs, les connaisseurs et le public au sein du Salon de peinture de l'Académie. Elle leur a permis également d'étendre leur clientèle. C'est le cas pour Marie-Anne Loir qui peint plusieurs notables de Marseille et notamment Louis-Joseph-Denis Borély (1731-1784), le propriétaire du château Borély (château qui abrite aujourd'hui le musée des arts décoratifs). Cependant, sa carrière était déjà faite en grande partie quand elle intègre l'Académie à l'âge de 57 ans. Elle avait pu la mener en dehors de tout cadre institutionnel auprès d'une clientèle de qualité : elle a travaillé très tôt pour la famille Grimaldi, elle a portraituré la marquise Du Châtelet et le duc de Broglie, maréchal de France, ainsi que Monsieur de Saint-Amand, fermier général. Par ailleurs il y avait au XVIII<sup>e</sup> siècle d'autres moyens d'exposer ses tableaux que celui de faire partie d'une Académie<sup>51</sup>.

---

49 Parrocel, 1889-1890 (note 13).

50 Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIII-XIX<sup>e</sup> siècles*, Paris 2016.

51 Tauziède-Espariat, 2021 (note 5).

Si l'on en croit sa lettre de candidature, Marie-Josèphe Caron était à la recherche de la célébrité (voir en annexe), mais l'a-t-elle acquise ? L'exemple d'Élisabeth-Sophie Chéron a pu montrer que les carrières féminines sont plus invisibles que les autres<sup>52</sup>. Quant à Françoise Duparc, elle mena une belle carrière puisqu'elle travaillait à Paris et exposait des tableaux à Londres. Elle intégra trop tard l'Académie (deux ans avant sa mort) pour que cet événement ait produit un effet sur sa carrière. Et elle doit surtout sa postérité actuelle au legs qu'elle fit à la ville de Marseille de quatre de ses plus beaux tableaux<sup>53</sup>. Madame Lingée fut, quant à elle, reçue plus jeune mais l'Académie fut supprimée quelques années après sa réception.

Les effets de leur admission sont donc assez minimes, cependant, il y eut une stratégie de leur part de se faire reconnaître institutionnellement en contournant l'Académie royale de peinture et de sculpture peu accueillante pour les femmes. Rappelons que cette dernière n'admit aucune femme en son corps entre 1722 et 1757. L'admission des femmes au sein de l'Académie de Marseille doit donc être vue comme une sorte de consécration à leur carrière mais en aucun cas le moyen qui leur a permis d'exercer leur métier. Leur titre d'académicienne est surtout honorifique.

### **Est-ce que leur entrée dans l'Académie nous aide à mieux connaître leurs œuvres ?**

Le 8 août 1793, la Convention décréta la suppression de toutes les Académies en France. À Marseille, les répercussions pour les collections de cette suppression décrétée le 8 août 1793 restent mal connues. On ne sait pas ce qu'il advint après cette date de tous les biens rassemblés par l'Académie<sup>54</sup>.

La correspondance de l'Académie mentionne certaines des œuvres qui ont aujourd'hui disparu et bien entendu les morceaux de réception. Par exemple, pour Marie-Anne Loir, le *Portrait de Dandré-Bardon* était terminé le 8 octobre 1762 au moment où Dandré-Bardon en informe l'Académie tout en en faisant l'éloge<sup>55</sup>. On aimerait comparer ce portrait de Dandré-Bardon avec celui que nous connaissons par Alexandre Roslin, peint six ans aupa-

52 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 ? », dans *Revue de l'art* 204, 2019/2, p. 41-49.

53 *L'homme à la besace*, XVIII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 78 × 64 cm, Marseille, musée des Beaux-Arts de Marseille, inv. BA 405 ; *Jeune femme à l'ouvrage*, XVIII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 78 × 64 cm, Marseille, musée des Beaux-Arts de Marseille, inv. BA406 ; *La marchande de tisane*, XVIII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 73 x 58 cm, Marseille, musée des Beaux-Arts de Marseille, inv. BA 407 ; *La vieille*, XVIII<sup>e</sup> siècle, huile sur toile, 72 × 58 cm, Marseille, musée des Beaux-Arts de Marseille, inv. BA 408.

54 Fabre, 2016 (note 40), p. 135.

55 Voir note 38, lettre de Dandré-Bardon à l'Académie du 8 octobre 1762.

ravant (1756)<sup>56</sup>. La connaissance de ce tableau viendrait compléter de façon utile le corpus de l'artiste car, aujourd'hui, on ne connaît plus que vingt tableaux<sup>57</sup> même si plusieurs attributions probables peuvent lui être faites par ailleurs<sup>58</sup>. Son tableau le plus célèbre reste le *Portrait d'Émilie Du Châtelet*, célèbre femme de science et amie de Voltaire. Il s'agit sans doute du chef-d'œuvre de Marie-Anne Loir, peint vraisemblablement vers 1745, peu de temps avant la mort prématurée d'Émilie Du Châtelet. Ce tableau a été gravé trois fois au cours de la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, il fait office de « portrait officiel » d'Émilie et offre à ce titre une notoriété certaine à l'artiste. La gravure de 1786 mentionne bien le nom du modèle, le nom du graveur et le nom de notre femme peintre<sup>59</sup>. Ce portrait est frappant parce que les figures féminines à leur bureau ou dans leur cabinet de travail sont peu nombreuses au XVIII<sup>e</sup> siècle. Peint d'une manière subtile et lisse, sans empâtement, il met en avant l'image de la femme intellectuelle.

De même, nous ne savons rien du *Portrait d'un lieutenant-colonel marseillais* que Marie-Josèphe Caron avait normalement envoyé à l'Académie. Mais soulignons que sa seule œuvre connue à ce jour est son morceau de réception à l'Académie royale de Madrid en 1761 : le *Portrait de Diego de Villanueva* (1715-1774), aujourd'hui conservé au musée de l'Académie des beaux-arts de Madrid<sup>60</sup>. Dans ce cas précis, l'entrée de l'artiste dans l'Académie de Madrid a permis de sauver une œuvre et de nous donner au moins un aperçu du travail de cette artiste. Le personnage, vu en buste de trois quarts dans un bel habit marron, a une réelle présence. C'est un très beau pastel qui prouve incontestablement la maîtrise technique de l'artiste qui a su rendre la psychologie de son modèle.

En ce qui concerne Françoise Duparc, son entrée dans l'Académie ne nous apporte aucune information sur son œuvre. On ne connaît plus d'elle aujourd'hui que cinq tableaux dont les quatre portraits de figures populaires que l'artiste avait légués par testament à la ville de Marseille et qui sont maintenant conservés au musée des beaux-arts. Ces œuvres s'inscrivent entre le portrait et la scène de genre. La découverte d'un cinquième portrait en 2001<sup>61</sup>, d'un genre très différent de ces figures populaires puisqu'il s'agit du *Portrait d'une dame de qualité*, a été, comme l'a souligné Luc Georget, « un coup de tonnerre qui

56 Versailles, musée national des châteaux de Versailles et de Trianon, inv. MV5888.

57 Nous remercions Pierre Rosenberg de nous avoir indiqué des tableaux que nous ne connaissions pas.

58 Nous travaillons actuellement sur le catalogue raisonné qui reste à faire.

59 Musée des Beaux-Arts de Bordeaux, *Portrait de Gabrielle Emilie Le Tonnelier de Breteuil, marquise Du Châtelet*. Sur ce portrait voir Catherine Voiriot, « Le portrait d'Émilie Du Châtelet par Marie-Anne Loir », dans Ulla Kölving et Andrew Brown (éd.), *Émilie Du Châtelet, son monde, ses travaux*, Ferney-Voltaire 2022, p. 271-280.

60 Jeffares, 2020 (note 21).

61 Véronique Ferhmin, *Collection de portraits du château de Flaugergues*, mémoire de master inédit, Montpellier III-Paul Valéry, 2001/2002.

éclaire d'un nouveau jour l'œuvre du peintre »<sup>62</sup>. Signé et daté de 1747, ce tableau est conservé au château de Flaugergues à Montpellier. L'œuvre de Françoise Duparc a été jusqu'alors rapprochée de Chardin, mais ce dernier portrait fait plutôt penser aux portraits psychologiques de Jean-Étienne Liotard. Signalons un autre portrait qui lui est attribué, conservé au musée des beaux-arts de Perpignan.

Thérèse-Eléonore Lingée a gravé plusieurs portraits d'après Charles-Nicolas Cochin (1715-1790). Plusieurs estampes sont conservées, notamment au musée Carnavalet, et il serait certainement plus aisé de travailler sur son œuvre que sur celles des peintres. Ce n'est d'ailleurs pas un hasard si la plupart des études sur les femmes artistes portent sur des graveuses. Mais là encore, ce n'est nullement l'entrée de Madame Lingée à l'Académie qui l'a sauvée de l'oubli.

On ne peut donc que faire ce constat décevant : ce que l'on apprend sur les œuvres de ces femmes est fort mince. Elles exercent toutes dans le domaine des genres dits « mineurs », avec une prédilection pour le portrait.

À l'Académie des beaux-arts de Marseille, la présence des femmes a été tout aussi marginale qu'ailleurs. Il apparaît que leur entrée à l'Académie n'a pas beaucoup modifié leur carrière, toutefois ces artistes ont pu y trouver une légitimation. En 1785, la situation est peut-être un peu différente pour Madame Lingée qui intègra beaucoup plus jeune la noble institution et qui, peut-être, tira un meilleur bénéfice de son titre d'académicienne. Cette légitimation est cependant très importante, et c'est une nouveauté par rapport au système des corporations où les femmes n'avaient pas d'existence légale et ne pouvaient exercer en leur nom qu'une fois veuve. C'est peut-être en ce sens que Marie-Jo Bonnet a souligné que les académies représentent une amélioration du travail des femmes<sup>63</sup>.

Parce qu'elle est marginale, la présence des femmes dans les Académies des beaux-arts au XVIII<sup>e</sup> siècle n'a jamais été réellement étudiée. Cette présence est cependant bien réelle et il appartient à l'historien de l'art de la faire émerger. Au moment où elles intègrent une institution, ces artistes apparaissent dans les sources officielles quand elles ont pu être conservées. Ces femmes peuvent ainsi être aujourd'hui sauvées de l'anonymat même si cela demande un long travail de recherche.

Il semble probable qu'il y eut des foyers plus favorables que d'autres : l'académie des beaux-arts de Marseille, on l'a vu, fut relativement accueillante pour les femmes. Mais la province ne fut pas systématiquement plus ouverte que Paris. Dans le domaine des beaux-arts, Sandrine Lély affirme que les académies de Lyon et Bordeaux restèrent

---

62 Georget, 2009 (note 32.)

63 Bonnet, 2004 (note 8), p. 39.



fermées aux femmes. L'Italie, pays où les académies sont beaucoup plus anciennes, fut incontestablement très favorable aux femmes tant dans les domaines artistique<sup>64</sup> et littéraire que scientifique. Dans le domaine des sciences, Émilie Du Châtelet (1706-1749) par exemple a été chercher sa reconnaissance à Bologne et à Rome<sup>65</sup>. Dans le domaine des lettres, Madame Du Boccage, bien que reçue membre de l'Académie de Rouen en 1765<sup>66</sup>, se fit admettre aussi dans plusieurs académies italiennes<sup>67</sup>.

L'intégration des femmes semble s'accélérer sur la fin du siècle. En effet, à Marseille, si quatre femmes furent reçues entre 1754 et 1776, trois le furent entre 1783 et 1785, dont deux pour la seule année 1785 (Brard et Lingée). Ces dates invitent-elles à établir un lien avec le contexte parisien plus favorable aux femmes au même moment ? Vigée-Lebrun et Labille-Guiard furent reçues toutes deux en 1783. Leur statut n'évolue pas au cours du siècle, mais elles sont reçues plus jeunes et plus nombreuses dans les années 1780. Aussi la situation devient-elle de plus en plus favorable aux femmes juste avant la Révolution française, ce qui ne sera plus le cas à l'extrême fin du siècle avec l'institutionnalisation des métiers qui signifiera l'exclusion des femmes<sup>68</sup>.

---

64 Olivier Bonfait, « Les Académies des Beaux-Arts en Italie », dans *Studiolo*, 2005, p. 299.

65 Ulla Kölving et Andrew Brown (éd.), *La Correspondance d'Émilie Du Châtelet*, 2 vol., t. 1, Ferney-Voltaire 2018, p. 1, note 95 et *ibid.*, t. 2, lettre E510 (Lettre au père Jacquier du 4 septembre 1746), note 1 : « C'est sans doute le père Jacquier qui a pris l'initiative de faire élire Émilie et Voltaire à l'Accademia dell'Arcadia à Rome dont il était lui-même membre ». Nous remercions Ulla Kölving pour cette information.

66 Bibliothèque municipale de Rouen, Archives de l'Académie, B4/2, mercredi 15 mai 1765.

67 Grace Gill-Mark, *Une femme de lettres au XVIII<sup>e</sup> siècle : Anne-Marie Du Boccage*, Genève 1976.

68 Bonnet, 2004 (note 8).

# Annexe

**Lettre de Marie-Josèphe Caron à l'Académie des Beaux-Arts de Marseille du 17 décembre 1770** ; Archives de l'Académie des beaux-arts – Bibliothèque de l'Alcazar à Marseille, fonds rares et précieux, Ms 988, tome 5, f° 124-125

Messieurs,

Rien ne flatte plus un artiste que la gloire d'obtenir des suffrages qui sont avoués par la voix publique, qui toujours pesés au poids de l'impartialité, déterminent le degré d'estime qu'on doit avoir pour soi-même : telle est la récompense flatteuse que je voudrais recevoir de vous, comme la seule qui puisse honorer mes talents.

Sur quoi puis-je fonder mes prétentions ?

La faveur ni la brigue ne décident point auprès de vous. Le génie et le goût seuls en sont l'arbitre et le dispensateur ; le seul mérite constaté par des succès peut avoir droit de les obtenir. Je suis bien loin d'aspirer à ce comble d'honneur, moi qui faible élève de l'école de Paris n'en suis sortie que pour me renfermer dans la solitude des Beaux-Arts : peut-être ne dois-je la faveur de quelques applaudissements dont on a couronné mes essais qu'à la nécessité d'embellir ma retraite. Quoi qu'il en soit, tout doit exciter et fortifier dans mon cœur l'espoir de votre indulgence ; puisqu'il n'est aucune espèce de lauriers que mon sexe ne puisse partager avec le vôtre, s'il n'a pas toujours assez de force et de patience pour fertiliser le champ des Beaux-Arts, il a du moins l'aimable talent de l'embellir, et de mêler quelques fleurs à la multiplicité des fruits que vos mains y répandent. Permettez que je participe à ce double avantage, que sous les auspices de M. Verdiguier, je réclame les droits de mon sexe, toujours assurés dans vos cœurs lorsqu'ils sont appuyés par des ouvrages couronnés. Je pourrais m'applaudir de l'honneur qu'on m'a fait ici de m'admettre à l'Académie royale de Saint Fernandez, mais c'est à vous messieurs, de donner à cet honneur son véritable prix et je serais comblée s'il pouvait me mériter une place dans votre académie. Pardonnez-moi cette vanité d'esprit, la cause en est juste, on aime toujours à revivre dans sa patrie ; on veut à tout moment la rapprocher de ses yeux, l'idée seule des honneurs qu'on y reçoit peut produire cette illusion, surtout lorsqu'avec celui d'être membre d'un corps illustre, on a le plaisir d'entrer en communauté de gloire avec lui et de partager la célébrité

qu'il a si justement acquise. Daignés agréer messieurs les assurances de mon attachement et de mon zelle, et croier que rien ne scauroit égaler mon estime que l'admiration qu'aura toujours pour vos talents celle qui a l'honneur d'être votre très humble et très obéissante servante,

Marie Joseph Guilbert née Caron  
Madrid le 17 décembre 1770.



