HAL
open science

Quelle(s) légitimité(s) pour les peintres de fleurs ? Genre, art et botanique au XIXe siècle

Séverine Sofio

▶ **To cite this version:**

Séverine Sofio. Quelle(s) légitimité(s) pour les peintres de fleurs ? Genre, art et botanique au XIXe siècle. Delphine Naudier; Brigitte Rollet. Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes ?, L'Harmattan, 2007. hal-02874159

HAL Id: hal-02874159

https://hal.science/hal-02874159v1

Submitted on 18 Jun 2020

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.

Séverine SOFIO

Quelle(s) légitimité(s) pour les peintres de fleurs ? Genre, art et botanique au XIXe siècle.

Le propre de la légitimité est qu'elle ne se dit pas : « Est légitime une institution, ou une action, ou un usage, qui est dominant et méconnu comme tel, c'est-à-dire tacitement reconnu. » (Bourdieu 2002, p.110). On se pose par conséquent le plus souvent la question de ce qui est légitime, non la question de pourquoi ce qui est légitime, précisément, l'est. Cette manière courante de penser (ou plutôt de *ne pas* penser) la légitimité est particulièrement prégnante dans le domaine artistique. Ainsi se demander pourquoi tel artiste constitue une référence incontournable par rapport à tel autre, considéré comme « mineur », semble n'avoir, en réalité, aucun sens : c'est légitime parce que c'est beau, nous répondra-t-on. Les disciplines traitant des productions artistiques (esthétique, histoire de l'art) justifient ainsi leur existence par leur existence elle-même, dans une définition absolument tautologique : est légitime ce qui est beau, ou, autrement dit, ce qui a franchi l'épreuve du temps, c'est-à-dire ce que l'histoire a retenu comme légitime (le corollaire de ce raisonnement étant que tout ce que l'histoire n'a pas retenu serait forcément médiocre). Cette conception de l'histoire comme juge suprême *in fine* de la qualité des œuvres et des artistes prend sa source dans le Romantisme et son corollaire, la figure de « l'artiste maudit », ce génie méconnu de ses contemporains que seule la Postérité reconnaîtra pour ce qu'il est. Daniel Milo (1986) a bien montré les limites de ce mythe car, en réalité, rares sont les « authentiques » artistes maudits. L'histoire est, en effet, davantage affaire de fluctuations des goûts et de *re*découvertes (elles-mêmes souvent dictées par les exigences d'un marché en manque de « grands noms ») que de découvertes posthumes et de génies jusqu'alors inconnus. Dans son analyse de la postérité des peintres français du XVIIe siècle, Milo constate ainsi que tous les artistes de cette période participant du « consensus culturel » du XXe siècle étaient déjà pleinement consacrés – c'est-à-dire légitimes – de leur vivant.

Le genre et la construction de la renommée artistique

S'interroger sur la légitimité des femmes dans le(s) monde(s) de l'art, revient donc à poser une double question :

1. les femmes sont-elles légitimes *de leur vivant* dans l'univers de la création artistique ? Cette question conduit à s'intéresser d'abord aux trajectoires des artistes et au contexte socio-esthétique dans lequel elles évoluent, puis, dans un second temps, d'en déduire ce qui leur permet d'atteindre un statut légitime d'artiste ou, au contraire, d'identifier les processus qui les maintiennent dans des positions subalternes ou dévalorisées.

2. pourquoi les artistes femmes sont-elles ou – ce qui est généralement le cas – ne sont-elles pas légitimes *dans l'histoire* ? Autrement dit, il nous faut poser ici la question, à travers le prisme du genre, de la persistance des artistes dans la mémoire collective. Dans le domaine des arts plastiques, ce type d'étude a malheureusement rarement été mené. Gladys et Kurt Lang (2001) ont ainsi analysé les mécanismes concrets de la construction de la renommée, en observant d'une part des carrières d'artistes, consacrés ou non, et d'autre part leurs trajectoires *post-mortem*. Or les Lang sont, à notre connaissance, les premiers à avoir intégré le genre comme une variable essentielle dans leur analyse, montrant ainsi comment le sexe des artistes « joue » concrètement et à plusieurs niveaux dans les processus de légitimation des artistes, tant de leur vivant que dans la postérité[1] : même si le filtre de la renommée concerne *de facto* les artistes des deux sexes, il s'applique, en effet, de manière plus systématique et plus sévère, toutes choses égales par ailleurs, aux artistes femmes.

L'analyse sociologique nous permet donc de passer de la simple assertion 'les femmes ne sont pas légitimes dans l'histoire', à une explication : les femmes ne sont pas légitimes dans l'histoire, parce qu'elles font face, dans leur carrière, à un certain nombre de contraintes et d'obstacles qui n'existent que pour les membres de leur sexe et réduisent leurs chances objectives de « survivre » dans l'histoire. Mais une fois qu'on a dit – et montré – qu'être une

[1] Les Lang (2001, pp.269-315) montrent ainsi que plusieurs facteurs sont à l'origine d'une situation de moindre légitimité dans le monde de l'art, tels le temps moins important que les femmes, en raison de leurs devoirs familiaux ou domestiques, ont pu consacrer à la production d'œuvre et à leur « autopromotion », leur plus grande longévité et la moindre implication de leurs descendants dans le maintien de leur mémoire, leur situation d'épouses d'artistes plus renommés qu'elles, leur absence des cercles d'homosociabilité artistique, etc.

femme peut compliquer une carrière artistique, on n'a, en réalité, pas dit grand-chose. Face à cette impasse, Linda Nochlin (1993) a très tôt proposé de décentrer le raisonnement. A la question « pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? », elle distingue trois types de réponse, chacune correspondant à un choix méthodologique spécifique : la première (« si ! Il y a eu des femmes artistes remarquables ») a été, et est toujours pour beaucoup, celle de l'histoire des femmes soucieuse de réhabiliter des carrières et des noms aujourd'hui oubliés. Cette réponse, toute nécessaire qu'elle soit, ne remet toutefois pas en cause les présupposés dévalorisants de la question. La deuxième (« si ! Il y a eu des femmes artistes remarquables, mais l'art des femmes a simplement une nature différente de celui des hommes ») postule l'existence d'un style féminin propre comme il existe une expérience féminine singulière, une posture que l'apparition du concept de genre a radicalement remise en question. La troisième réponse ouvre sur une autre question : certes, il n'y a pas de femmes au niveau de Rembrandt ou Picasso dans l'histoire de l'art occidental, « tout comme il n'y a pas eu de grand pianistes de jazz lituaniens, de grands joueurs de tennis eskimos », etc. Comme il n'est pas question de douter des aptitudes au sport et à la musique des Lituaniens ou des Eskimos, nous devons nous interroger en réalité sur ce qu'est exactement « un-e artiste » et, plus largement, sur la manière dont sont construites les catégories qui structurent l'appréhension de la création (Pollock 2007). Le genre s'impose alors comme catalyseur et outil conceptuel, en permettant de poser *d'autres* questions et de remettre en cause les fondements de ce qui, dans les rouages bien huilés de la légitimation artistique, semble si « naturel ».

Afin de rendre plus évidents les croisements entre genre et légitimité artistique, nous nous intéresserons ici au monde de l'art dans la première moitié du XIXe siècle et, plus spécifiquement, à un genre pictural lui-même fortement « genré », la peinture de fleurs, pratiqué pourtant par des artistes des deux sexes. En effet, si la légitimité dans l'histoire est forcément liée à une carrière elle-même légitime, l'hypothèse de l'illégitimité essentielle des femmes dans la création est ici renversée : dans une spécialité aussi ostensiblement « féminine », ce sont les artistes hommes qui semblent *a priori* les moins légitimes. Nous allons donc tenter de

voir si cette hypothèse se vérifie à la fois dans les trajectoires des artistes femmes, et dans la survivance *post-mortem* de leur renommée, tant par rapport à leurs collègues masculins que par rapport aux artistes femmes spécialisées dans des genres picturaux plus « virils ».

La peinture de fleurs, un genre pour les femmes… où les hommes sont des références

Dans la hiérarchie académique des genres, la peinture de fleurs est (comme la nature morte dont elle est issue) avant tout conçue comme un tour de force technique – la représentation la plus précise et la plus fine de la nature – et demeure, pour cette raison, parmi les genres picturaux les moins valorisés. Purement mimétique, la peinture de fleurs n'est pas cette *cosa mentale* théorisée par Léonard de Vinci, c'est-à-dire qu'elle n'implique pas une « re-création » de la nature, une élaboration singulière qui fait du travail du peintre une production comparable à la poésie ou à la musique. Ainsi, contrairement à la peinture d'histoire qui reste le genre le plus prestigieux à l'Académie jusqu'à la fin du XIXe siècle, la peinture de fleurs est considérée comme une spécialité certes estimable, mais quasi-artisanale.

> « Les tableaux de nature morte, si peu goûtés par certains critiques et relégués avec un si superbe dédain dans les salles à manger et sur les devantures des marchands de comestibles, n'en sont pas moins des œuvres dignes de la plus sérieuse attention. En effet, c'est la nature morte, c'est-à-dire la reproduction des fleurs, des fruits, des animaux, des objets (…) qui, variée en cent façons, constitue la décoration essentielle de toute noble et splendide architecture. (…) [L]e grand Raphaël (…) a fait voir dans ce travail qu'il n'y a pas de production de la nature que l'art ne puisse avantageusement utiliser, et vous trouverez jusqu'à des bottes de navet dans ses plafonds de la Farnésine. C'est que le vrai génie ne trouve rien au-dessous de sa dignité et qu'il sait se manifester à propos de toutes choses. » (*L'Artiste,* « Salon de 1842 », 3e série, tome I, p.523)

Ne nous trompons point, cependant, sur la signification des apparentes louanges que ce critique anonyme adresse à la nature morte : son objectif est d'expliquer qu'il est du devoir de tout artiste d'exceller à la représentation de la nature, puisqu'il se trouve toujours des objets inanimés à peindre dans les toiles les plus grandioses. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle la peinture

d'histoire occupe le sommet de la hiérarchie académique des genres : elle est le genre le plus complet, exigeant la maîtrise de tous les autres. Le critique de *L'Artiste* s'adresse donc moins aux peintres de fleurs et autres natures mortes, qu'aux « rapins », aux élèves des ateliers, souvent réfractaires à l'apprentissage d'un genre qui ne leur apportera pas la gloire espérée. Les peintres de natures mortes sont donc considérées comme des spécialistes « par défaut » : on ferait de la fleur quand on ne peut faire de l'histoire. En outre, la peinture de fleurs exige des aptitudes physiques et morales conformes au stéréotype de la « nature » féminine (mimétisme, patience, minutie, délicatesse, rapport sensible à la nature…) et aux dispositions des femmes telles que délimitées par les normes sociales : elle ne provoque pas de passion nuisible, elle se pratique en solitaire, sans obligation de faire appel à un modèle vivant, c'est un genre discret, modeste, proche des arts appliqués, etc.

La peinture de fleurs se trouve donc clairement « genrée » du côté du féminin, et, pour cette raison, elle est alors pratiquée par de nombreuses femmes auxquelles elle est fréquemment recommandée comme « art d'agrément » (Bermingham 2000, pp.202-215). Pour les jeunes filles des classes privilégiées, elle présente, de plus, le double avantage de fournir une possibilité de gagne-pain honorable en cas de déclassement et un talent valorisé sur le marché matrimonial. De même, cette spécialité constitue une grande partie des enseignements reçus dans les écoles gratuites de dessin pour les jeunes filles plus humbles (Yeldham 1984, pp.42-45), puisqu'elle leur permet d'être ensuite employées dans les industries du luxe (peinture sur porcelaine, décoration d'éventails…), dans l'enseignement (pensionnats de jeunes filles, cours particuliers…) ou dans l'édition (illustration d'ouvrages, gravure…). Enfin, la formation à la peinture de fleurs s'avère bien plus accessible aux femmes que ne l'est, à la même époque, l'apprentissage de la peinture d'histoire ou du portrait, en particulier grâce à la création des cours publics du Muséum d'histoire naturelle sous la Révolution et la publication de dizaines de manuels spécialisés ou de recueils de gravures (tels les *Roses* de Redouté, plusieurs fois réédité, que Balzac évoque sous le nom de « Redouté pour dames ») sous l'Empire et la Restauration. C'est donc sa plus grande accessibilité, tant pratique que morale, qui conduit alors tant de jeunes femmes à la peinture de fleurs.

Cependant, des hommes aussi pratiquent la peinture de fleurs, même s'ils sont peu nombreux. En effet, on l'a vu, la fleur n'est pas domaine particulièrement valorisé dans l'enseignement académique et peu de jeunes artistes choisissent de s'orienter vers ce genre, la plupart d'entre eux aspirant à de plus hautes destinées. En outre, au tout début du XIXe siècle, la peinture de fleurs est encore totalement dominée par les Hollandais : les maîtres dans ce genre, sous l'Empire, se nomment Van Spaendonck ou Van Dael, et Redouté lui-même est d'origine belge. Enfin, les « fleuristes » hommes sont rarement *seulement* « fleuristes » : ils sont généralement soit des artistes plus généralistes, s'exerçant à la peinture de fleurs comme à un genre secondaire, un exercice certes ardu et tout à fait digne d'intérêt, mais un exercice tout de même ; soit des peintres sur porcelaine pratiquant, entre autres, le décor floral ; soit des scientifiques pour lesquels la représentation des fleurs est le corollaire de leur activité principale (la botanique ou, plus généralement, les sciences naturelles), ce qui donne à la peinture de fleurs, à l'instar de la peinture animalière, un statut singulier par rapport aux autres genres, ses spécialistes étant souvent rattachés à l'Académie des Sciences plutôt qu'à l'Académie de peinture et de sculpture. La peinture de fleurs est donc un genre dont les spécialistes – c'est-à-dire ceux qui pratiquent ce genre (et non la science, la décoration de porcelaine ou la peinture d'histoire) comme activité principale – sont majoritairement des femmes.

Pourtant, les postes les plus prestigieux et les plus visibles dans ce domaine restent occupés par des hommes : Gérard Van Spaendonck est ainsi titulaire du poste d'iconographie au Muséum d'histoire naturelle de 1793 à 1822, il est décoré puis anobli par Napoléon et obtient même un siège à l'Institut. Après sa mort toutefois, les fleuristes hommes ont plus de difficultés à obtenir les marques de consécration les plus prestigieuses réservées à leurs confrères. Ainsi, Pierre-Joseph Redouté, élève de Van Spaendonck, dont la renommée surpassa sans doute celle de son maître, notamment grâce à la popularité de son important œuvre gravé, n'obtint jamais la place à l'Académie des Beaux-arts à laquelle il aspirait, et ce en dépit des faveurs de la famille royale.

La réception de la peinture de fleurs : naturalisation des talents et glorification des « maîtres »

Genre dévalué dans la hiérarchie académique, délaissé par les hommes, la peinture de fleurs s'impose ainsi comme un espace esthétique que les femmes purent investir en toute légitimité. Une étude des artistes exposant aux Salons de la période 1791-1848[2] nous permet, par exemple, de constater que, de toutes les artistes femmes, ce sont les fleuristes qui concentrent la majorité des marques de reconnaissance (médailles du Salon, commandes officielles, honneurs divers…). Un peu plus de 12% des femmes peintres de fleurs sont récompensées, alors que c'est le cas de seulement 10% de la totalité des exposantes de la période, toutes spécialités confondues. De même, la plupart obtiennent une médaille entre 25 et 35 ans, comme les hommes, c'est-à-dire plus tôt que leurs consoeurs – rares, en effet, sont celles qui, comme la fleuriste Olympe Arson, obtiennent leur première récompense au Salon à 21 ans. Chez les fleuristes femmes dont la carrière s'étend sur 4 ans et plus, c'est presque une peintre sur quatre qui se trouve récompensée : choisir la carrière de peintre de fleurs, pour peu qu'on y « dure » assez longtemps, s'impose donc indéniablement comme une stratégie efficace pour obtenir une certaine consécration. Toutefois, comme le note Andrée Sfeir-Semler (1995, p.267) pour toutes les artistes femmes au XIXe siècle, et comme nous allons le voir plus précisément pour les peintres de fleurs, la situation évolue au cours de la période et les exposantes au Salon obtiennent, en fait, à partir de la Monarchie de Juillet, de moins en moins de médailles par rapport à leurs collègues masculins. En dépit de ce fléchissement, la légitimité des femmes dans le domaine de la peinture de fleurs se constate également dans les multiples honneurs réservés à quelques unes. La fleuriste Elise Bruyère, qui obtient d'excellentes critiques à chacun de ses Salons

[2] Toutes les données utilisées dans ce texte sont issues de ma recherche de thèse, *Sociologie des artistes femmes actives à Paris entre 1789 et 1848,* préparée à l'EHESS sous la direction de Frédérique Matonti. Ce travail est fondé notamment sur le traitement statistique d'une base de données de 1130 artistes ayant exposé au moins une fois au Salon, parmi lesquelles nous avons identifié 163 spécialistes de la peinture de fleurs (i.e. exposant surtout des toiles qui relèvent de ce genre). Le Salon, cette vaste exposition d'art contemporain, ouverte à tou-te-s par la Révolution, se tient tous les deux ans puis tous les ans à partir de 1834 au Louvre. Extrêmement fréquenté, il reste, jusqu'aux dernières années de la Monarchie de Juillet et malgré l'impopularité croissante du jury sélectionnant les œuvres exposées, l'unique interface entre le public, le pouvoir et les artistes pour lesquels il était, par conséquent, absolument essentiel d'y figurer.

sous l'Empire ainsi qu'une médaille au Salon de 1827, voit ainsi deux de ses toiles acquises par l'Etat (en 1819 et 1835) et l'un de ses tableaux exposé plusieurs années au musée du Luxembourg, ce qui est rarement le cas pour les artistes femmes (Oppenheimer 1996, p.128). Sa carrière est ainsi l'une des plus longues, tant parmi les peintres de fleurs que parmi ses consoeurs spécialistes d'autres genres (44 ans). Une autre fleuriste, Mélanie Comoléra, élève de Gérard Van Spaendonck et de son frère, qui la fait rapidement entrer à la manufacture de Sèvres, peut également se prévaloir d'une longue carrière de près de 40 ans, dont la moitié passée entre Paris et Londres, où elle obtient le titre de peintre de fleurs auprès de la reine Adélaïde et pour la jeune reine Victoria. Dans un courrier qu'elle adresse en 1825 à l'administration du Louvre, où elle se rend régulièrement, comme tous les artistes de son temps, pour y exécuter les copies d'œuvres célèbres qu'on lui commande, Mlle Comoléra apparaît comme une artiste pleinement consciente de son talent, soucieuse de se faire respecter des gardiens du musée qui voulaient l'empêcher de s'approcher trop du tableau qu'elle copiait : « *Je trouve odieux qu'on traite les artistes avec si peu d'égards* », écrit-elle, « *Je suis connue de M. et de Mme la comtesse D'Hautefort, et plus encore dans les arts. (...) J'expose depuis 10 ans, et cette année, j'ai exposée* [sic] *un dessus de Table fleurs et fruits (...) dont on a rendu un compte favorable dans les journaux.* » (Archives des Musées Nationaux, Série P[18], dossier 1, lettre du 1e septembre 1825).

La présence des femmes dans cette spécialité est alors acquise et il ne viendrait effectivement à l'idée d'aucun critique, au cours de la première moitié du XIXe siècle, de déplorer l'augmentation croissante du nombre de fleuristes femmes au Salon, comme c'est le cas dans les domaines du portrait ou de la peinture de genre, où l'influence de femmes toujours plus nombreuses est régulièrement jugée néfaste. En réalité, rares sont les critiques à s'intéresser véritablement à la peinture de fleurs, d'une part parce qu'elle reste pendant très longtemps le fait d'une extrême minorité d'artistes au Salon (les fleuristes, hommes et femmes, représentent ainsi 3 à 5% des exposants sur toute la période), et d'autre part parce qu'ils ne voient guère, dans le commentaire de ces tableaux, de quoi exercer leurs talents de polémistes ou de littérateurs. En effet, Thiers, Stendhal, Gauthier ou Baudelaire, pour ne citer que les plus connus, omettent généralement de mentionner les fleuristes et les

peintres de nature morte dans leurs commentaires des Salons. Cependant, lorsque les critiques s'y intéressent, on constate deux phénomènes paradoxaux. Alors que les œuvres des hommes y sont clairement les plus commentées et restent *la* référence dans une spécialité pourtant majoritairement exercée par des femmes, on assiste parfois à un renversement du champ sémantique fortement « genré » dont les critiques usent habituellement pour commenter les œuvres exposées, les propriétés supposées du sexe de l'auteur étant souvent associées au tableau lui-même. Ainsi, pour louer une œuvre qu'ils jugent réussie, les critiques attribueront généralement la délicatesse et le charme aux toiles des femmes, la vigueur et le sublime à celles des hommes. Or, la nature morte est probablement la seule spécialité où il arrive que ces propriétés s'inversent sous la plume des critiques :

> « Mlle Journet s'est inspirée des principes de ces grands artistes [*viennent d'être évoqués Raphaël, Rubens, Titien et le Caravage*] ; sa peinture énergique et puissante ne leur cède guère pour la largeur de l'exécution et la vigueur de l'effet ; elle se distingue surtout par une finesse de ton, une vérité de couleur et une précision de forme vraiment extraordinaires (…). Mlle Journet a depuis longtemps fait ses preuves, et quoique cet ouvrage ne soit pas tout ce que nous sommes en droit d'attendre d'elle, il n'en est pas moins digne de son beau talent. Dans un genre tout différent, la peinture de M.Béranger n'est pas moins recommandable : c'est d'abord ce délicieux petit tableau de nature morte (…) dont nous ne saurions assez louer le précieux fini et l'exquise délicatesse. (…) Les tableaux de M.Chazal sont travaillés avec soin, minutieusement rendus, mais ils manquent de vigueur, d'énergie et de caractère ; cet artiste ne nous semble pas assez comprendre la distance qui sépare une œuvre d'art d'une œuvre de patience. Les deux roses de Mlle Pilon sont de beaucoup préférables... » (« Salon de 1842 », *Ibidem,* p.523)

Loin des descriptions hautes en couleur des artistes turbulents que sont nombre de leurs confrères peintres d'histoires, les fleuristes hommes sont généralement présentés par les critiques comme des hommes raisonnables et discrets. Le même critique de *L'Artiste* en 1842, affirmant son admiration pour le peintre Lesourd de Beauregard, qualifie celui-ci de « modeste, laborieux, plein de talent » (*Ibidem*). Nous sommes ici plus proches de la figure du vieux maître érudit, Frenhofer, que du jeune Poussin dont Balzac fait, dans son *Chef d'œuvre inconnu,* le parangon de l'artiste

romantique, cette « figure de l'artiste moderne (…) [qui] est devenue le modèle de milliers d'artistes, pendant plusieurs générations, et (…) continue d'informer largement le sens commun de la normalité en art. » (Heinich 2005, p.22). Tout se passe comme si les fleuristes hommes les plus abondamment loués par les critiques, trop étrangers aux désordres de la vie de Bohème, représentaient alors un certain archaïsme en ces années d'émergence du paradigme de la modernité artistique.

Fluctation des goûts et évolution des carrières

De la Révolution de 1789 à celle de 1848, la peinture de fleurs connaît plusieurs périodes, marquées par les fluctuations du goût du public qui, lui-même, détermine ainsi la légitimité plus ou moins évidente du genre pictural dans le champ de la production artistique de cette première moitié du XIXe siècle (Hardouin-Fugier 1992). Pratique peu courante et extrêmement spécialisée, réservée à un infime pourcentage d'artistes majoritairement masculins et proches des milieux scientifiques jusqu'aux dernières années de l'Empire, la peinture de fleurs se popularise progressivement, sous la Restauration, sous l'influence de divers facteurs : essor de la demande dans le contexte du boom immobilier et de l'essor des industries du luxe que connaît alors Paris, désaffection pour les grandiloquentes peintures de l'ère révolutionnaire, influence des toiles hollandaises arrivées en France dans les bagages des armées *napoléoniennes*, importance du mécénat de la duchesse de Berry qui contribue à « enoblir » le genre, essor de la technique de l'aquarelle, renouveau du goût pour la botanique, etc. On constate alors, parallèlement, une forte féminisation de la peinture de fleurs pour des raisons à la fois sociales (développement de l'enseignement de la peinture, notamment de la nature morte, dans l'éducation des jeunes filles de la bourgeoisie aisée, ouverture des écoles gratuites de dessin pour les jeunes filles des classes les moins privilégiées et, plus généralement, augmentation du nombre de femmes pratiquant l'art professionnellement[3]) et culturelles (parution de multiples manuels de peinture de fleurs – parfois explicitement destinés aux « dames » – ou de recueils de gravures sur ce thème, ainsi que

[3] Ce phénomène remonte aux dernières années de l'Ancien Régime et à la période révolutionnaire (Sofio 2007).

d'ouvrages sur le langage des fleurs qui contribuèrent à populariser l'association symbolique entre les fleurs, l'amour et le féminin[4]). La peinture de fleurs se diffuse donc en se féminisant, un phénomène que l'on retrouve régulièrement dans l'analyse des différentes formes de la culture populaire (Huyssen 2004). Dans les années 1820-1830, alors que Redouté, à l'apogée de sa carrière, attire jusqu'à 85 personnes, dont plusieurs hôtes de marque, à chacun de ses cours qui deviennent une curiosité de la vie parisienne (Hardouin-Fugier 1992, p.27), le nombre de peintures de fleurs au Salon est multiplié par trois, avec l'arrivée massive de jeunes fleuristes femmes. Cette vogue se tarit cependant progressivement à la fin des années 1830, la peinture de fleurs étant alors supplantée notamment dans le goût contemporain par une nouvelle passion pour le paysage. Les artistes femmes arrivent ainsi à un quasi monopole de la peinture de fleurs au Salon au moment où celle-ci perd peu à peu tout son prestige. Les différents cycles que connaît ainsi la peinture de fleurs se reflètent nettement dans les trajectoires des 163 artistes femmes spécialistes de ce genre ayant exposé au moins une fois au Salon entre 1791 et 1848, comme on peut le voir dans le tableau suivant :

Nombre d'artistes dans le corpus = 163 artistes	**Artistes dont la carrière est inf. ou égale à 2 ans**	**Artistes dont la carrière est sup. ou égale à 10 ans**	**Artistes dont la carrière est sup. ou égale à 25 ans**
Artistes formées sous l'Ancien Régime [FAR] (3,5% du corpus, N = 5)	2	3	2
Artistes formées sous la Révolution [FRV] (9,7% du corpus, N = 16)	3 = 18% des FRV	12 = 75% des FRV	6 = 37,5% des FRV
Artistes formées pendant l'âge d'or de la peinture de fleurs [FSP] (46,9% du corpus, N = 77)	30 = 39% des FSP	28 = 36% des FSP	7 = 9% des FSP

[4] Le premier ouvrage sur ce thème, *Le Langage des Fleurs* de Charlotte de la Tour, paraît en 1819 (Bermingham 2000, p.207)

Artistes formées pendant la période de dépréciation de la peinture de fleurs [FDE] (39,6% du corpus, N = 65)	38 = 58,5% des FDE	14 = 21,5% des FDE	6 = 9,2% des FDE

Le faible nombre d'artistes formées sous l'Ancien Régime dans le corpus ne doit pas être interprété comme le signe d'un intérêt moindre des femmes pour la peinture de fleurs à cette époque. Bien au contraire : les archives de l'administration royale fourmillent alors de noms de femmes spécialistes de ce genre (Hyde 2003). Leur visibilité était toutefois moindre et une carrière comme celle de Madeleine Basseporte, titulaire du très prestigieux poste de dessinateur du Jardin du Roi pendant près de 40 ans[5], demeure exceptionnelle. Si les artistes de cette génération exposent peu au Salon à partir de 1791, c'est qu'elles ont déjà, pour la plupart, effectué l'essentiel de leur carrière en dehors des instances « officielles » (Académie, Salon…). Parmi les quelques exposantes de cette génération cependant, seule Anne Vallayer-Coster (qui, selon certaines sources, aurait été formée par Basseporte elle-même), l'une des quatre femmes membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture avant la Révolution, était donc déjà une « habituée » du Salon, où elle expose quasiment sans discontinuer de 1771 à sa mort, soit une assiduité de près d'un demi-siècle.

Les fleuristes formées dans les années 1790-1800 bénéficient nettement de l'ouverture nouvelle des formations et des carrières artistiques aux femmes qui caractérise cette période : les trois quarts ont une carrière longue (plus de 10 ans), voire très longue (plus de 25 ans) pour plus d'un tiers d'entre elles. De plus, si l'on croise durée de la carrière, nombre de marques honorifiques obtenues (récompenses au Salon, titres officiels, commandes et achats par l'Etat…) et persistance dans la mémoire collective (mentions dans les dictionnaires biographiques et ouvrages spécialisés des XIXe et XXe siècles), ces artistes apparaissent nettement comme les plus consacrées du corpus, ce que l'on

[5] Je tiens ici à remercier Sandrine Lély à qui je dois l'essentiel de mes informations sur Basseporte.

pourrait expliquer par le fait qu'elles aient longtemps fait figure d'exception dans une spécialité encore très masculine.

Ainsi, bénéficiant d'une part de l'exemple de leurs aînées et, d'autre part, de la vogue considérable de la peinture de fleurs que nous avons évoqué plus haut, les artistes des générations suivantes, formées dans les années 1820-30 sont, de manière évidente, les plus nombreuses du corpus puisqu'elles constituent 87% des fleuristes ayant exposé au Salon entre 1791 et 1848. Au premier Salon de la Monarchie de Juillet, le sex ratio des fleuristes au Salon s'est alors totalement inversé : alors qu'en 1810, les peintres de fleurs étaient pour un quart des femmes et pour trois quarts des hommes, on atteint à partir de 1831 la proportion de deux tiers de femmes pour un tiers d'hommes. Cependant, parmi ces artistes formées pendant et après ce que nous avons « l'âge d'or » de la peinture de fleurs, on distingue une nette différente entre celles qui commencent leur carrière avant la fin de cet « âge d'or » (marquée notamment par la mort de Redouté en 1840), et leurs successeures, dont la carrière débute au moment de l'obsolescence de la peinture de fleurs. En effet, autant les premières bénéficient encore nettement d'un contexte favorable à une carrière durable ainsi qu'à une certaine reconnaissance (tant de leurs pairs que du public ou des instances officielles), autant les secondes semblent éprouver des difficultés à se professionnaliser. Ainsi leurs carrières paraissent moins stables, plus fragmentées et surtout, en moyenne, plus courtes, la durée des carrières les plus longues se réduisant même par rapport aux générations précédentes (34 ans en moyenne, contre 37,2 ans pour les artistes formées sous la Révolution). On constate, de même, que plus de la moitié des exposantes formées après 1835 ne participent en fait qu'à un ou deux Salons – soit qu'elles aient cessé, plus ou moins volontairement, d'exposer (en se mariant, par exemple) après un passage éphémère dans le monde de l'art, soit qu'elles aient subi plusieurs refus de la part du jury du Salon (ce qui pourrait expliquer les carrières fragmentées, avec parfois de longues périodes entre deux expositions). En outre, le nombre impressionnant de fleuristes de cette génération n'ayant qu'un seul Salon à leur actif peut s'expliquer notamment par la présence massive de très jeunes fleuristes au Salon de 1848 où l'absence exceptionnelle de jury conduisit un grand nombre d'artistes (hommes ou femmes, toutes spécialités confondues) encore en

cours de formation, qui pour se faire connaître plus vite que cela n'aurait été possible en temps normal (i.e. après sélection par le jury), qui pour le simple plaisir de voir son travail exposé sans forcément envisager une professionnalisation ultérieure dans le domaine artistique.

Quand l'histoire se fait sélective…

Les femmes, qui sont plus nombreuses que jamais à investir le champ de l'art dès la fin de l'Ancien Régime, subissent de plein fouet la « remise au pas » de l'ère napoléonienne et la rigidification des codes sexués qui devient encore plus évidente au moment de la Restauration : profitant de la popularisation de la peinture de fleurs, elles se dirigent alors, comme on l'a vu, vers cette spécialité qui leur permet de continuer à pratiquer l'art en professionnelles au plus haut niveau (en particulier à travers leur participation au Salon) tout en épargnant leur réputation que la pratique d'un genre plus « élevé » dans la hiérarchie académique, comme la peinture d'histoire, pourrait mettre à mal (notamment par la nécessité de maîtriser l'étude du nu). Ainsi, à partir de ce moment, le goût du public rencontre les aspirations des artistes femmes et leur permet d'acquérir une légitimité dans une spécialité que les hommes désertent peu à peu. Lorsque la vogue de la peinture de fleurs décline peu à peu dans les dernières années de la Monarchie de Juillet, le nombre d'exposantes dans cette spécialité ne décroît néanmoins que légèrement, les raisons sociales et morales ayant poussé les femmes à investir de préférence ce genre restant toujours valables. Parallèlement, en dehors de quelques « grands noms » toujours appréciés des critiques (essentiellement Lesourd de Beauregard, successeur de Redouté au Muséum d'histoire naturelle, et Jacobber, peintre rattaché à la Manufacture de Sèvres), la plupart des fleuristes hommes sont confrontés à des critiques sévères. Or autant la légitimité des femmes dans la peinture de fleurs semble alors évidente, autant leur légitimité dans l'histoire, c'est-à-dire la persistance *post-mortem* de leur nom dans l'histoire culturelle, est totalement inexistante.

Pour mesurer la survivance de la légitimité des fleuristes femmes de la période qui nous intéresse dans le temps, nous avons donc recherché les occurrences du nom des artistes qui étaient les 21 fleuristes les plus susceptibles d'y figurer (c'est-à-dire les plus consacrées du corpus, dont la carrière s'est étalée sur au moins 25

ans) tant dans des dictionnaires biographiques d'artistes publiés à différentes époques (*Dictionnaire général des artistes de l'Ecole française* de Bellier et Auvray, 1882-85 ; *Dictionnaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs* d'Emmanuel Benezit, 1911, rééd. 1999) que dans des ouvrages spécialisés (*A dictionary of flower, fruit and still-life paintings* de Sydney Pavière, 1962-64 ; *Great flower painters* de Peter Mitchell, 1973 ; *Les peintres de fleurs en France de Redouté à Redon,* d'E. Hardouin-Fugier et E. Grafe, 1992), ainsi que dans des dictionnaires plus généralistes (*Biographie universelle ancienne et moderne* de Louis Michaud, publié à partir de 1843) ou des ouvrages consacrés aux artistes femmes (*Women Artists, 1550-1950* de L. Nochlin et A. Sutherland Harris, 1976[6] ; *International Dictionary of Women Artists born before 1900* de Chris Petteys, 1985 ; *Dictionary of Women Artists* de Delia Gaze, 1997). On constate ainsi que quasiment toutes les fleuristes les plus consacrées figurent dans les dictionnaires d'artistes, quoiqu'avec une notice parfois réduite au minimum (en particulier dans le Benezit). On pourrait interpréter cette convergence des résultats comme le résultat du fait que les deux dictionnaires sont essentiellement basés sur les livrets de Salons… comme notre étude. Considérant la similitude de nos sources, on peut cependant se demander à quoi est due la « déperdition » de près de 50% que l'on constate entre nos données d'une part et celles du Bellier-Auvray et du Benezit d'autre part, lorsqu'on s'intéresse aux artistes femmes les moins consacrées. En revanche, les dictionnaires de fleuristes de Pavière et Mitchell mentionnent moins d'une artiste consacrée sur cinq, proportion qui atteint à peine une sur trois pour l'index de l'ouvrage d'E. Hardouin-Fugier pourtant centré sur le XIXe siècle. Dans les publications consacrées aux artistes femmes, nos 21 fleuristes les plus consacrées apparaissent toutes dans le dictionnaire de C. Petteys, tandis qu'une seule figure dans le Nochlin-Harris ainsi que dans le Gaze[7]. Ainsi, même parmi les

---

[6] Cet ouvrage, un catalogue d'exposition, ne se veut pas exhaustif. Nous l'avons cependant pris en compte dans notre étude parce qu'il représente un « état des recherches » dans le domaine qui nous intéresse et reste considéré, trente ans après sa publication, comme une importante référence.

[7] Il s'agit d'Anne Vallayer-Coster, qui était alors tout juste sortie de l'oubli par l'étude très complète que venait de lui consacrer Marianne Roland-Michel (*Anne Vallayer-Coster 1744-1818*, Paris, Comptoir International du Livre, 1970) en

artistes femmes du XIXe siècle, les fleuristes restent indéniablement sous-représentées. Enfin, la volumineuse *Biographie Universelle* de Louis Michaud témoigne de la très faible persistance des artistes femmes dans la mémoire collective, puisqu'*aucune* des 164 fleuristes de notre corpus n'y figure, alors que des artistes issues d'autres spécialités, telles que Victoire Jaquotot ou Lizinka de Mirbel, respectivement peintre sur porcelaine et miniaturiste, toutes deux artistes consacrées de leur vivant et contemporaines de nos fleuristes, y ont une entrée.

Les fleuristes femmes cumulent, en effet, deux lourds stigmates pour ce qui concerne leur maintien de leur réputation dans le temps : le fait d'être une femme (nous avons évoqué plus haut les différents facteurs liés au sexe de l'artiste susceptibles d'handicaper la construction d'une réputation artistique durable) et le fait d'être peintre de fleurs. Cette spécialité, en effet, demeure un genre pictural largement dévalorisé, à la croisée des Beaux-arts, des arts décoratifs et de la reproduction scientifique, suscitant peu d'intérêt auprès des historiens (qui ne peuvent en tirer grand chose pour l'interprétation d'une période) et des historiens de l'art (en dehors de quelques éminents spécialistes). De plus, la peinture de fleurs, du moins pour la période qui nous intéresse, était exécutée sur des supports et dans des techniques particulièrement fragiles (peinture sur porcelaine, aquarelle, pastel…), dont la conservation et plus encore la restauration – quand ces œuvres existent encore – sont particulièrement compliquées et onéreuses. Enfin, proportionnellement aux toiles d'histoire religieuse, d'histoire nationale ou même aux portraits, la peinture de fleurs a été peu acquise par l'Etat, autrement dit : elle fut principalement produite pour une clientèle de particuliers soucieux de décorer leurs demeures. Concrètement, par conséquent, aujourd'hui, les tableaux de fleurs font plus souvent partie de collections privées que des collections publiques accessibles au tout venant. Pour toutes ces raisons, au-delà des fluctuations du goût et de l'évolution de ce que Daniel Milo appelle le « consensus culturel » depuis le milieu du XIXe siècle, la peinture de fleurs garde une image d'esthétique quelque peu rébarbative et surannée : dans ce genre rarement

---

faisant désormais de cette artiste la peintre de fleurs la plus « documentée », donc la plus incontournable, de la période.

exposé, la plupart des artistes (y compris les plus consacrés de leur vivant) sont donc restés largement inconnus du grand public. Notons enfin que, dans ce domaine, les peintres de fleurs hommes sont aussi défavorisés que les femmes[8], ce qui nous amènerait à conclure que, pour les Beaux-arts du moins, le genre (pictural) s'impose comme une catégorie tout aussi déterminante que le genre (*gender*), dans la construction de la légitimité artistique au cours du temps.

REFERENCES

BERMINGHAM, Ann, *Learning to draw. Studies in the cultural history of a polite and useful art,* Yale University Press, New Haven and London, 2000.

BOURDIEU, Pierre, « Ce que parler veut dire », *Questions de sociologie,* Paris, Minuit, 1984/2002, pp.95-112.

HARDOUIN-FUGIER, Elisabeth et GRAFE, Etienne, *Les peintres de fleurs en France de Redouté à Redon,* Paris, Les Editions de l'Amateur, 1992.

HEINICH, Nathalie, *L'Elite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique,* Paris, Gallimard, 2005.

HUYSSEN, Andreas, « Féminité de la culture de masse : l'autre moitié de la modernité », *in* G. Sellier et E. Viennot (dir.) *Culture d'élite, culture de masse et différence des sexes,* Paris, L'Harmattan (Bibliothèque du féminisme), 2004, pp.47-76.

HYDE, Melissa, « Les femmes et les arts plastiques au temps de Marie-Antoinette », *in* E. Kahng et M. Roland-Michel (dir.) *Anne Vallayer-Coster, peintre à la cour de Marie-Antoinette,* Musée des Beaux-Arts de Marseille, Somogy, 2003, pp.75-93.

LANG, Gladys et LANG, Kurt, *Etched in Memory : the building and survival of artistic reputation,* University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1990/2001.

[8] Ainsi, contre toute attente, ni Van Spaendonck ni Van Dael ni Bessa ni Lesourd de Beauregard, qui ont pourtant atteint un degré de consécration tout à fait exceptionnel de leur vivant dans le domaine de la peinture de fleurs, ne figurent dans la *Biographie universelle* de Michaud, où Redouté est le seul fleuriste à avoir une notice.

MILO, Daniel, « Le phénix culturel : de la résurrection dans l'histoire de l'art. L'exemple des peintres français (1650-1750) », *Revue française de sociologie,* XXVII, 1986, pp.481-503.
NOCHLIN, Linda, *Femmes, art et pouvoir, et autres essais*, Paris, Éditions Jacqueline Chambon, 1993.
OPPENHEIMER, Margaret, *Women Artists in Paris 1789-1814,* PhD dissertation, New York University, 1996.
POLLOCK, Griselda, « Des canons et des guerres culturelles », *Les Cahiers du Genre,* « Genre, féminisme et valeur de l'art », à paraître, automne 2007.
SFEIR-SEMLER, Andrée, *Die Maler am Pariser Salon 1791-1880*, Frankfurt-am-Main, Campus Verlag ; Paris : Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 1992.
SOFIO, Séverine, « La vocation comme outil de subversion d'un système : artistes femmes et anti-académisme dans la France révolutionnaire », *Actes de la recherche en sciences sociales,* à paraître, 2007.
YELDHAM, Charlotte, *Women artists in the 19th-century France and England*, PhD Thesis, Courtauld Institute of Art, New York and London, 1984.