HAL
open science

En quête d'émancipation. Les femmes artistes à Paris autour de 1900

Charlotte Foucher Zarmanian

To cite this version:

Charlotte Foucher Zarmanian. En quête d'émancipation. Les femmes artistes à Paris autour de 1900. In Fine éditions d'art. Valadon et ses contemporaines. Peintres et sculptrices (1880-1940), , 2020, 978-2-902302-81-9. hal-03020170

HAL Id: hal-03020170

https://hal.science/hal-03020170v1

Submitted on 26 Jul 2021

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.

En quête d'émancipation

Les femmes artistes à Paris autour de 1900

Le 9 décembre 1901, dans *Le Figaro*, le journaliste Maurice de Waleffe (1874-1946) pose une question significative qui révèle les mutations d'une émancipation féminine, non plus uniquement associée à la menace et à l'angoisse, mais pensée aussi comme un vecteur d'épanouissement : « La femme artiste est-elle heureuse ? » Waleffe entretient sur le sujet la peintre française Louise Abbéma, une figure non seulement célèbre du monde de l'art, mais également transgressive dans sa vie intime et ses choix vestimentaires. Lesbienne, sans enfants, portant le pantalon, Abbéma incarne à l'époque, avec sa consœur et amie Sarah Bernhardt (1844-1923), un certain modèle de femme artiste rebelle et émancipée **(fig 1)**. C'est d'ailleurs peut-être pour cette raison que le journaliste pose à l'artiste deux questions plutôt orientées, l'une sur le prétendu regret qu'elle aurait eu à poursuivre sa carrière professionnelle au détriment de sa vie personnelle, l'autre, en admettant l'hypothèse qu'elle eût une fille, ce qu'elle souhaiterait alors pour elle. Les réponses de l'artiste sont emblématiques de la difficulté à penser une définition stable du féminisme et de l'émancipation féminine au passage du XIXe au XXe siècle, car si Abbéma est une figure transgressive dans son apparence et sa vie privée, elle demeure plutôt policée et consensuelle dans son discours :

> « Si je suis heureuse ? Certainement ! Je suis comme Sarah Bernhardt. Voilà vingt-cinq ans que nous sommes amies et que nous pensons de même sur le bonheur d'être une femme artiste.
> […] Me considérant comme un des êtres les plus heureux qui existent, je dois supposer que j'ai choisi la meilleure part. Mais, comme j'ai la conviction que le bonheur ne dépend pas des événements, mais des caractères, je pense que si je m'étais mariée, j'aurais été également la plus heureuse des femmes.
> Très gâtée par ma famille, je n'ai jamais eu le désir de la quitter. Adorant la peinture et nullement contrariée dans cette vocation, je n'ai jamais souhaité d'autres joies que celles que l'art pouvait me donner.
> C'est donc vous dire que je ne regrette rien et que, si ma vie était à recommencer, mon seul désir serait qu'elle fût telle que je me la suis faite.
> Quant à la seconde question que vous me posez, voici ce que je peux vous répondre. Si j'avais une fille, je m'efforcerais d'être pour elle ce que ma mère a été pour moi, et je la laisserais aussi libre de décider de sa vie qu'on m'a laissée libre de décider de la mienne, étant persuadée que le bonheur en ce monde consiste à suivre la vocation que Dieu vous donne, et qu'il est partout quand on sait le trouver[1]. »

Si pendant longtemps les discours ont victimisé les artistes femmes, soulignant plus volontiers les contraintes et obstacles auxquels elles furent confrontées, d'autres lectures se concentrent sur les opportunités et les stratégies qu'elles ont déployées pour se faire une place[2]. Le Paris 1900 peut, de ce point de vue, former un contexte plutôt favorable et déterminant pour l'expansion des carrières artistiques de femmes **(fig. 2)**. Car cette époque,

souvent analysée au prisme de la décadence et de la misogynie, voit également l'émergence concomitante d'un féminisme qui gagne significativement la sphère artistique. Plusieurs exemples puisés dans la culture visuelle et textuelle de l'époque – même s'ils sont loin d'être exemptes de misogynie – révèlent la visibilité et la popularité des créatrices ; ils s'adossent concrètement aux structures de formation et d'émancipation qui permettent alors à ces femmes d'accéder à une place et une légitimité dans le champ des arts visuels de leur temps.

Se former

En France, l'École des beaux-arts ouvre ses portes aux femmes en 1897, grâce aux pressions du collectif de l'Union des femmes peintres et sculpteurs porté par la sculptrice Hélène Bertaux (1825-1909)[3]. Avant ce changement de règlement, les femmes doivent se tourner vers des académies privées ou des ateliers spécifiques qui jouent un rôle crucial dans leur conquête à la formation artistique. En 1868, Rodolphe Julian (1839-1907) fonde sa propre académie qui porte son nom. Cet artiste met à profit son expérience personnelle de jeune étudiant pauvre n'ayant pu accéder à l'École des beaux-arts, dans la création d'une nouvelle académie qui connaît rapidement un franc succès et devient vite une alternative de qualité à l'enseignement dispensé dans ladite institution. Julian souhaite que son académie soit un lieu universel et professionnel de formation artistique spécialement dédié à ceux qui ne peuvent étudier à l'École des beaux-arts, à savoir les femmes et les étrangers. Dans un entretien accordé en 1893 à la revue anglaise *The Sketch*, qui atteste de sa renommée internationale, Julian note qu'aux femmes « ne sont données aucune des opportunités que chaque artiste masculin revendique comme étant son droit » et déplore que « peu d'artistes prennent le soin d'avoir la responsabilité de former des femmes dans leurs ateliers »[4]. Ayant le souhait de reconsidérer la production souvent dépréciée de ces artistes, il remarque, enfin, que le travail dans les ateliers de femmes « n'[est] pas seulement égal mais [est] considérablement plus sérieux que dans les ateliers masculins[5]. »

Autour de 1900, Paris demeure un centre international dans le domaine artistique et une autre immigration, parallèlement à celle venue de province, arrive de l'étranger. Comme l'explique Thérèse Burollet, « [e]n 1880, Paris est […] une ville accueillante pour les étrangers […]. Elle leur ouvre ses ateliers, ses expositions, ses cafés, et très vite, ses cercles plus fermés et ses salons mondains. Capitale européenne des idées et des arts, centre culturel inégalé, elle est, à la fin du XIXe siècle, le creuset cosmopolite où se rencontrent les hommes, où se mêlent les tendances diverses, où s'entrecroisent les fascinations et où bouillonnent les révoltes et les espoirs[6] ». Ce contexte particulièrement stimulant est d'ailleurs interprété par Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici comme l'illustration d'un certain républicanisme et universalisme incarnés par la France :

> « La capitale, avec sa réputation de tolérance et de légendaire liberté des mœurs, est certainement pour elles l'occasion de desserrer le carcan des aliénations individuelles (familles, mariages…) aussi bien que collectives (exclusions politiques, pogroms antisémites…). Malgré l'affaire Dreyfus et le réveil français de l'antisémitisme, Paris accueille les influences étrangères et les digère. Cela ne va pas sans résistances, comme en témoignent les commentaires stéréotypés sur le "pessimisme nordique", l'"exaltation slave", le "tempérament catalan" : mais on peut toutefois énoncer que ce sont les étrangers qui ont construit l'"école de Paris", objet d'attraction et d'émulation pour les autres artistes[7]. »

L'artiste d'origine ukrainienne Marie Bashkirtseff (1858-1884) fait partie de cette génération qui profite d'un tel espace riche en possibilités. Après avoir voyagé pendant sept ans en Autriche, Allemagne, Italie et France, et s'être initiée au dessin, elle s'installe à Paris en 1877. Là, elle renforce sa formation d'artiste en s'inscrivant à l'académie Julian, et affirme son féminisme. Dans son œuvre, initialement intitulée *L'Atelier de jeunes filles* lors de sa présentation au Salon de 1881 **(fig. 3)**, elle représente un atelier d'artistes femmes, assises ou debout, regardant, discutant, dessinant et peignant d'après le modèle d'un garçon presque nu placé devant elles. Posté sur une estrade, celui-ci regarde le spectateur contrairement aux artistes concentrées sur leur tâche. La promiscuité aiguë entre elles, le manque de confort et le désordre visibles dans les tableaux posés sur les chaises, les pinceaux, pots de peinture et autres morceaux de journaux posés à terre, révèlent à ce moment précis l'activité foisonnante régnant dans ce lieu collectif dédié à la formation artistique. Cette œuvre témoigne des conditions dans lesquelles les femmes reçoivent un enseignement artistique à la fin du XIXe siècle : elle illustre l'une des raisons fréquemment invoquées pour interdire leur accès à l'École nationale des beaux-arts, à savoir la bienséance. La convenance suppose à l'époque d'interdire un enseignement mixte et de proscrire dans les ateliers de femmes le nu intégral masculin. Contrairement à leurs collègues hommes qui peuvent travailler d'après un modèle masculin ou féminin entièrement dévêtu, les femmes, elles, doivent habiller leurs modèles hommes – ici un garçon à la virilité préadolescente – d'un pagne ou d'un caleçon. Cette prescription adressée aux femmes, symbole fort de la persistance des inégalités dans les enseignements dispensés respectivement aux deux sexes, est reconduite en 1900 au moment où l'École des beaux-arts accepte finalement de leur ouvrir ses portes. Une photographie extraite de la revue française *Femina* **(fig. 4)** représente l'atelier Humbert qui leur est alors spécifiquement dédié et témoigne du nombre important de femmes dans ces lieux d'enseignement collectif. Le sous-titre « La parlotte », qui complète la légende, tend pourtant à décrédibiliser l'activité professionnelle de ces femmes en les assimilant à des dilettantes, selon une idée reçue par exemple défendue dans *La Femme criminelle et la prostituée*, l'un des nombreux essais psychopathologiques sur le féminin qui fait date à l'époque en Europe par ses nombreuses traductions et rééditions[8]. Nonobstant la reconduction de présupposés normatifs sur le féminin, ce cliché photographique se concentre surtout sur une figure

importante qui domine dans ces ateliers : la massière. Au sein d'un milieu artistique déjà extrêmement hiérarchisé, où le maître masculin exerce souvent son ascendant sur ses élèves féminines, la massière, c'est-à-dire cette « élève désignée par ses camarades pour les représenter auprès du professeur et dans toutes les circonstances où l'atelier peut avoir besoin d'être représenté[9] », apparaît également comme celle qui, par ses qualités humaines et artistiques, se place au-dessus de ses consœurs. Telle une figure tutélaire, elle occupe dans les clichés, une place spécifique, tantôt centrale et surélevée, tantôt décentrée, suscitant le regard et l'attitude intéressée du reste de la « masse » différenciée le plus souvent par des vêtements de couleurs distinctes. Car le costume qui revient souvent pour habiller la femme artiste à l'époque est bien cette large blouse également visible dans les représentations de Rosa Bonheur (1822-1899) **(fig. 5)**, ou encore de sa consœur Camille Claudel (1864-1943) photographiée avec une robe froissée et les cheveux en bataille en train de travailler au *Sakountala* **(fig. 6)**. La réception populaire n'hésite d'ailleurs pas, au passage du siècle, à nourrir cet archétype d'une créatrice hommasse dénuée de coquetterie et qui, en endossant sa blouse d'artiste, paraît délaisser *a contrario* sa « féminité ». Le corps souvent engoncé dans des vêtements larges qui ne montrent aucune chair ou formes superflues, la représentation disgracieuse de la créatrice est quelquefois renforcée par un système d'échos avec la femme lui servant de modèle et qui, quant à elle, incarne le cliché antagoniste d'une féminité fantasmatique et sexualisée **(fig. 7)**.

Le processus de pathologisation par la masculinisation, dont est victime la femme dotée de qualités intellectuelles et créatives jugées extraordinaires, devient alors un véritable *topos* chez les auteurs du passage du siècle qui s'accordent à penser la femme de génie comme une « impossibilité structurelle[10] ». Le cas particulièrement bien commenté de Camille Claudel, l'une des rares artistes à avoir souvent été saluée pour son génie, transcende alors les normes et renverse les *a priori* critiques sur les œuvres réalisées par des femmes. Si, pourtant, Claudel avoue et assume ne rien comprendre « aux questions théoriques en matière d'art[11] », son intelligence semble dans les commentaires dépasser l'apprentissage pour atteindre la sphère, jugée plus exceptionnelle chez une femme, de l'originalité. Son génie est, comme l'affirme Octave Mirbeau (1848-1917), par l'intermédiaire de son personnage Kariste, « une révolte de la nature[12] » car il intègre aussi bien le critère de la rareté que celui de la virilité. Mais loin d'en faire une pure anomalie, l'écrivain et critique français parvient à le rendre acceptable et compréhensible en soutenant qu'il a une origine et que Claudel détient ce génie, non pas d'elle-même, mais bien grâce aux hommes de son entourage :

> « Mlle Claudel est l'élève de Rodin, et la sœur de Paul Claudel. […] Instruite par un tel maître vivant dans l'intellectuelle intimité d'un tel frère, il n'est point étonnant que Mlle Camille Claudel, qui est bien de sa famille, nous apporte des œuvres qui dépassent par l'invention et par la puissance d'exécution tout ce qu'on peut attendre d'une femme[13]. »

Le besoin, quasi systématique, des critiques d'associer les femmes artistes à des figures pygmalionnesques témoigne aussi de la nécessité, pour elles, de se créer une filiation masculine afin d'exister et d'exposer – plus légitimement peut-être – en tant qu'artistes. Parallèlement à la voie d'enseignement principale occupée par les ateliers et les académies, et qui n'est pas sans faire émerger un certain nombre de problèmes relatifs à l'objetisation, à la subordination ou à l'invisibilité, d'autres chemins comme la formation familiale permettent également aux femmes de pénétrer l'espace public et professionnel tout en conservant, semble-t-il, la condition déterminante de la filiation. Charlotte Besnard (1854-1931), Élisabeth Sonrel (1874-1953) **(fig. 8)**, Laura Leroux (1872-1936) ont, par exemple, pu bénéficier d'un enseignement familial auprès d'un proche, reconduisant ainsi, non par le biais du maître d'académie ou d'atelier, mais par celui du père, le poids de l'émulation masculine dans le développement des aptitudes féminines[14]. Confortant le traditionnel *topos* liant la femme à la sphère familiale et domestique dont, à l'époque, elle constitue le pivot central, la formation auprès du père pose la question déterminante de la difficile émancipation du carcan familial tout autant que la complexité à se créer une identité personnelle. Pouvant s'apparenter à un enseignement artisanal, souvent éloigné des bases solides et reconnues proposées alors par les académies ou les ateliers privés, la formation familiale, comme l'autodidaxie, demeurent plutôt des formes d'apprentissage marginales à la fin du XIXe siècle, une époque où, nous l'avons vu, se met en place à Paris un nombre important de structures professionnelles considérant la créativité féminine.

Exposer

La fin du siècle est, également, une période de profonde mutation dans l'histoire des Salons parisiens qui échappent au contrôle de l'État et perdent de leur prestige. Différentes scissions se multiplient comme celle majeure de 1881, au moment où le ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts décide d'abandonner, à une société d'artistes, définitivement constituée l'année suivante, l'organisation et la gestion du Salon officiel. Menacée dans son monopole, la Société des artistes français voit alors les initiatives libres se multiplier, débutant dès 1884 avec la création du Salon des artistes indépendants. Mais c'est surtout en 1889 que naît la plus vive contestation avec la fondation d'une association concurrente : la Société nationale des beaux-arts, créée lors de l'Exposition universelle à l'issue d'un différend opposant plusieurs membres de l'Institut. En dépit de ces controverses et transformations, le Salon demeure la plateforme décisive autour de laquelle s'articule la vie artistique, une vie artistique où les hommes règnent en maîtres comme l'illustre le tableau d'Henri Gervex (1852-1929) *Une séance du jury de peinture* **(fig. 9)** où l'omnipotence masculine dans les institutions artistiques s'illustre tout entière dans la masse des hommes agglutinée devant un nu féminin, brandissant leurs parapluies et leurs cannes comme des objets ouvertement

phalliques. Cette masculinité hégémonique dans le champ de l'art a d'ailleurs – et peut-être même directement à partir de ce tableau – été tournée en dérision par le caricaturiste Benjamin Rabier (1864-1939) dans un dessin paru en 1900 dans *Le Rire* **(fig. 10)**. Sur un mode lubrique, le « critique d'art professionnel », montré en homme ventripotent et autoritaire, est comparé à un boucher disséquant un nu de femme, ramenée quant à elle à un vulgaire bout de viande. Car, en transportant le critique dans le domaine commercial de la boucherie, Rabier ne pointe pas seulement du doigt l'immoralité des critiques masculins mais représente également la dimension mercantile qui envahit progressivement le champ artistique. Dans *La Carrière des peintres au XIXe siècle*, Harrison et Cynthia White ont en effet bien montré qu'au cours de la seconde moitié du XIXe siècle en France, se met en place un nouveau système de valorisation du travail des artistes, appelé système « marchand-critique », qui ne s'appuie plus uniquement sur les Salons et les prix décernés par l'Académie mais qui repose aussi sur les expositions des galeries et des marchands d'art tout autant que sur le travail des critiques d'art[15]. Pour les femmes qui connaissent, à l'époque, déjà le rejet de l'École des beaux-arts et maintes difficultés liées à leur souhait d'émancipation professionnelle, les opportunités s'annoncent donc grandissantes, et l'exposition au Salon marque une étape déterminante sur le chemin universel du succès et de la reconnaissance publique. Comme le relève Denise Noël, pour le cas de la production picturale, « les femmes peintres ne constituent déjà plus des exceptions, et leur nombre ne cesse d'augmenter régulièrement tout au long du XIXe siècle : en 1863, elles forment, avec 101 œuvres sur 1915, 5,3 % des exposants de la section Peinture, en 1870 9 % avec 271 œuvres sur 3002, en 1880 12,5 % avec 503 œuvres sur 3 957 et en 1889 15,1 % avec 418 œuvres sur 2 771[16] ». Prenant en compte cette présence féminine croissante, ainsi que le nombre important d'étranger.e.s venus exposer à Paris, le Salon de la Société nationale des beaux-arts se déclare même officiellement féministe et xénophile. Sa première édition, en 1890, enregistre une participation record, Anne Rivière recensant 15 % d'œuvres de femmes, dont le pourcentage varie par la suite entre 1890 et 1905 de 10 à 12 %[17].

Dans ce contexte qui voit la contestation grandissante de ce phallocentrisme encore prégnant dans les institutions officielles, plusieurs femmes vont alors chercher à négocier avec les règles et les codes établis en déployant une diversité de stratégies valorisant leur entrée et favorisant leur intégration dans le monde professionnel de l'art. L'une d'entre elles, relative à la constitution d'un réseau, est bien celle de la cooptation, qui renforce la question de la filiation développée plus tôt, et s'illustre chez plusieurs artistes identifiées comme élèves ou émules des membres de la Société nationale des beaux-arts. Les enseignants des ateliers et académies où se forment les femmes sont en effet souvent en parallèle sociétaires ou membres du jury ; ils jouent la plupart du temps un rôle notable dans l'admission des œuvres des jeunes élèves. Associée à partir de 1891, la peintre d'origine belge Alix d'Anethan (1848-1921) **(fig. 11)** devient, après avoir été l'élève d'Alfred Stevens (1823-1906), celle de Pierre Puvis

de Chavannes (1824-1898) qui prend, à la mort d'Ernest Meissonier (1815-1891) en 1891, le poste décisif de directeur de la Société. De son côté, Charlotte Besnard est également nommée associée et sociétaire dans la section des objets d'art en 1902, sans doute grâce à l'entremise de son époux Albert Besnard (1849-1934), alors membre actif de cette nouvelle Société. En sculpture, les femmes qui exposent ont également pour point commun d'avoir fréquenté l'atelier d'Auguste Rodin (1840-1917) comme Camille Claudel, Anna Golubkina (1864-1927) **(fig. 12)** et Agnès de Frumerie (1869-1937), certainement chaperonnées par le maître pour leur entrée au Salon. Dans le Salon des artistes français ou celui de la Société nationale des beaux-arts, le système de cooptation est plutôt bien visible dans les livrets, où les noms des exposants sont presque systématiquement accompagnés de la mention « élève de » ; une façon d'illustrer littéralement le fait que, plus qu'un simple enseignant, le maître semble également jouer un rôle de facilitateur lors des expositions[18].

Mais, outre l'appui institutionnel, les affinités entre le maître et l'élève dépassent quelquefois le simple lien relationnel pour affirmer une proximité esthétique et stylistique parfois troublante. Dans les comptes rendus de Salons, les commentaires souvent adressés aux œuvres de femmes, qui sont suspectées d'imiter plus que de créer originalement[19], suggèrent la difficile affirmation d'un style personnel. La question de l'influence, qui a longtemps suscité le débat en histoire de l'art, doit à ce titre être posée. Car examiner la quête d'émancipation et de reconnaissance des femmes artistes autour de 1900 nécessite d'utiliser ces notions d'influence, d'émulation, d'appropriation, tout en sachant les interroger, les contourner et les dépasser. Sans mobiliser le critère trop subjectif de la qualité artistique, il importe de savoir surmonter cette logique d'influence qui aboutirait inévitablement à une réduction et un appauvrissement des œuvres produites par les femmes, comme à une acceptation de la domination de l'artiste homme sur l'artiste femme. Le cas de l'émulation produite par Rodin sur plusieurs de ses jeunes consœurs persiste pourtant bien à l'époque chez la plupart des critiques, quand ils jugent par exemple l'œuvre de Camille Claudel. Si François Monod (1877- 1952) reprend les traditionnels présupposés sur le féminin imitateur, pour expliquer que « Mlle Claudel s'est pénétrée de la sculpture de M. Rodin non seulement avec cette souplesse spontanée et superficielle d'assimilation qui est le propre des femmes, mais avec cette délicatesse et cette justesse d'intelligence et de sensibilité qui est une forme rare et exquise de leur nature[20] », Louis Vauxcelles (1870-1943) s'interroge plus concrètement sur la dette de l'élève envers le sculpteur : « Que serait Claudel sans Rodin ? Les *Bavardes*, le *Persée*, la *Valse* sont de frémissants morceaux de sculpture, nul ne le conteste. Mais Rodin a passé par là, et l'empreinte de son pouce est sur ces statues de femme[21]. » Toutefois, une nouvelle lecture de l'œuvre de l'artiste pourrait développer l'idée que si, en bonne élève, Claudel absorba l'enseignement prodigué par Rodin, elle s'en détacha pour ensuite déployer une véritable stratégie de l'affranchissement, cristallisée dans la célèbre phrase adressée à son frère en 1893 : « Tu vois que ce n'est plus du tout du Rodin[22]. » La franche émancipation de

l'œuvre de Claudel s'exprime surtout *via* la miniaturisation de plusieurs sculptures réalisées par l'artiste dans les années 1895-1897, comme une façon de se placer en retrait, voire en opposition avec l'étouffante monumentalité de l'œuvre rodinienne. Dans ces sculptures de petites dimensions, *Les Causeuses*, présentée dans la version en plâtre au Salon de la Société nationale des beaux-arts en 1895, puis en 1897 dans une version mêlant l'onyx au bronze, puis *La Vague* **(fig. 13)**, dont le plâtre est exposé cette dernière année, l'artiste traite, dans la première, d'un sujet familier – trois personnages féminins en écoutent un autre derrière un paravent – et, dans la seconde, renouvelle le thème traditionnel des baigneuses. S'éloignant ainsi par-là de sujets qui pourraient relever d'une quelconque comparaison avec l'art de Rodin, l'artiste cherche surtout prétexte à démontrer sa profonde maîtrise des matériaux difficiles à travailler comme l'onyx, et sa capacité à traiter des sujets autres. Dans l'un de ses commentaires, le critique Mathias Morhardt (1863-1939) semble d'ailleurs constater la fin du processus d'affranchissement en soulignant la profonde originalité des *Causeuses* qui ne supportent selon lui aucune comparaison :

> « Je ne crois pas me tromper en disant qu'il n'existe à peu près aucune œuvre qui ait l'envergure des *Causeuses*. Il me semble, du moins, que je n'en connaissais aucune où le drame se développe avec autant de soudaineté, autant de simplicité, autant de lucidité. Elle est, d'ailleurs, sans parenté précise avec quoi que ce soit que nous connaissions. Elle a la providentielle clarté des créations qui ne procèdent pas d'une création connue, dont la mystérieuse filiation ne s'explique pas et qui, tout à coup, pourtant, selon l'inexplicable et l'imprévue volonté du génie, *sont*[23]. »

La sculpture de petite taille chez les sculptrices pourrait trouver son équivalent en peinture avec la nature morte ou la peinture de genre qui furent privilégiées par plusieurs femmes, comme pour ne pas entrer en conflit avec les pratiques et sujets prisés par leurs homologues masculins. Aussi, ce bref état des lieux des possibilités offertes et des stratégies déployées par ces artistes autour de 1900 permet de mettre en évidence la tension permanente entre la convention et l'émancipation avec lesquelles les artistes femmes doivent constamment négocier. Parfois, ce que l'on croit être « convention » pourrait être en réalité une reconduction camouflée de l'émancipation. La filiation (« fille de », « épouse de »), qui implique d'emblée la tutelle du masculin sur le féminin, peut par exemple se révéler être un puissant sésame pour pouvoir exposer, au sein d'un parcours très balisé, allant de la formation dans les ateliers et académies privés jusqu'à la reconnaissance publique *via* l'exposition au Salon.

Charlotte Foucher Zarmanian

[1] Waleffe, 1901, p. 1.

[2] Garb, 1994 ; Gonnard, Lebovici, 2007 ; Foucher Zarmanian, 2015.

[3] Si la lutte de l'Union des femmes peintres et sculpteurs menée par la sculptrice Hélène Bertaux commence en 1881, l'entrée officielle des femmes à l'École des beaux-arts date de 1897, année à partir de laquelle celles-ci sont autorisées à travailler dans les galeries, à se présenter aux examens d'entrée et à suivre les cours de peinture et de sculpture dans un atelier distinct de celui des hommes. Cependant, cette date de 1897 est valable pour la section peinture, mais il faut attendre 1899 pour qu'une femme se présente au concours dans la section sculpture. L'architecture, quant à elle, ne concevant sans doute pas qu'une femme puisse acquérir une position d'autorité dans ce domaine, ne mentionne rien à ce sujet. Sur cette histoire, Sauer, 1990.

[4] Cité par Fehrer, 1994, p. 752.

[5] Cité par Fehrer, 1994, p. 753. La popularité des académies françaises auprès des artistes étrangères ne se réduit pas à la seule académie Julian – qui reste à ce jour la plus documentée – mais gagne aussi d'autres académies dispensant également un enseignement aux femmes. Ainsi, l'école de dessin pour jeunes filles dirigée par madame Thoret, l'atelier de madame Trélat de Vigny, ou encore l'académie Colarossi, située rue de la Grande-Chaumière dans le quartier du Montparnasse, attirent bon nombre d'étrangères. Les ateliers privés dirigés par Eugène Carrière, Jean-Jacques Henner et Carolus-Duran, Alfred Stevens ou Auguste Rodin, sont également d'autres lieux de formation possibles à Paris pour les femmes artistes.

[6] Burollet, 1987, p. 19.

[7] Gonnard, Lebovici, 2007, p. 34-35.

[8] Lombroso, Ferrero, 1991 [Turin, Roux, 1893], p. 171 : « La parole, et surtout la parole plus primitive – le bavardage – est très développée chez la femme. "La femme, écrit Delaunay, est plus bavarde que l'homme, de la même façon que la chienne aboie plus que le chien." On sait que les filles parlent avant les garçons et que la vieille femme continue à bavarder plus longtemps que le vieillard. »

[9] Fourvières, 1905, p. 26.

[10] Mathews, 1999, p. 1.

[11] Cité par Claris, 1902, p. 76 : « Je ne comprends rien aux questions théoriques en matière d'art. Je me borne à la pratique. Je laisse à d'autres – qui n'y comprennent pas plus que moi – le soin de discuter ces points oiseux. Croyez à ma parfaite ignorance. »

[12] Mirbeau, *Combats esthétiques*, 1993 [1883-1914], p. 92.

[13] *Ibid.*, p. 33.

[14] Charlotte Besnard reçoit peut-être ses premières leçons de son père, le sculpteur Gabriel Vital-Dubray, et Élisabeth Sonrel est la fille aînée de Nicolas Stéphane Sonrel, docteur en médecine et artiste à ses heures. Avant d'intégrer l'atelier de Jean-Jacques Henner à Paris, Laura Leroux reçoit aussi des leçons de son père le peintre Hector Leroux. Enfin, l'artiste peintre Jeanne Jacquemin a peut-être également suivi quelques conseils de son père, dessinateur en joaillerie, mais fut, semble-t-il, principalement autodidacte.

[15] White, 2009 [1965].

[16] Noël Denise, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle », *CLIO. Femmes, Genre, Histoire*, n° 19, 2004, http://clio.revues.org/646 (consulté le 25 novembre 2019).

[17] Rivière, 2003, p. 53.

[18] Bonnet, 2006, p. 128.

[19] Cette réception critique prend sa source dans une majorité de traités psychopathologiques qui estiment que l'intelligence féminine se caractérise par la répétition, l'imitation, l'assimilation, et que les femmes sont incapables d'originalité. Cf. par exemple le cas d'Alix d'Anethan, élève de Pierre Puvis de Chavannes, qui est dans la critique presque constamment renvoyée à l'art de son maître. Jacques Des Gachons déclare que « Mlle Alix d'Anethan […] expose […] une fresque à la Puvis ». Trois ans plus tard, lorsque l'artiste présente *Hélène fit abattre le temple païen élevé sur le saint lieu*, Yvanhoé Rambosson écrit dans *La Plume* que « Mlle Alix d'Anethan continue à produire selon Puvis de Chavannes de grandes machines d'un arrangement louable », tout comme Paul-Armand Hirsch qui va plus loin dans son compte rendu en semant le trouble sur l'identité réelle de l'artiste, déclarant qu'« [i]l y avait aussi un faux Puvis de Chavannes, signé Alix d'Anethan ». Foucher Zarmanian, 2015, p. 211.

[20] Monod, 1906, p. 1.

[21] Vauxcelles, « Digression touchant l'art féminin », coupure presse isolée, référence inconnue, Paris, bibliothèque de l'INHA, fonds Vauxcelles, archives 80, carton 150.

[22] Rivière, Gaudichon, 2003, p. 97.

[23] Morhardt, 1898, p. 745.

Liste des légendes des illustrations

Fig. 1 Louise Abbéma, *Portrait de Sarah Bernhardt*, huile sur toile, 1883, Paris, musée Carnavalet.

Fig. 2 H. A., « Une femme remporte le prix de Rome », *Femina*, n° 254, 15 août 1911, p. 446.

Fig. 3 Marie Bashkirtseff, *L'Atelier Julian*, 1881, huile sur toile, Dnepropetrovsk (Ukraine), musée des Beaux-Arts.

Fig. 4 Photographie extraite de l'article de Jacques Fourvières, « Les Massières (À propos de la comédie de M. Jules Lemaître », *Femina*, 15 janvier 1905, p. 26.

Fig. 5 Consuelo Fould, *Rosa Bonheur*, 1894, huile sur toile, Leeds, Leeds Art Gallery.

Fig. 6 William Elborne, *Camille Claudel et Jessie Lipscomb dans leur atelier du 117 rue Notre-Dame-des-Champs*, 1887, photographie, papier albuminé, Paris, musée Rodin.

Fig. 7 Jean-Louis Forain, « Les Femmes artistes », *Le Rire. Journal humoristique paraissant le samedi*, n° 66, 8 février 1896 : « Vous posez si mal que je finirai par être obligée de me donner le mouvement devant une glace. »

Fig. 8 Élisabeth Sonrel, *Le Cortège de Flore*, Salon des artistes français de 1897, aquarelle, Mulhouse, musée des Beaux-Arts.

Fig. 9 Henri Gervex, *Une séance du jury de peinture au Salon des artistes français*, 1885, huile sur toile, Paris, musée d'Orsay.

Fig. 10 Benjamin Rabier, « Critique professionnelle », *Le Rire. Journal humoristique paraissant le samedi*, n° 284, 14 avril 1900, p. 4 : Le Boucher : – « Vous ne trouvez pas que le plat de côte n'est pas proportionné à l'aloyau ? »

Fig. 11 Alix d'Anethan, *Les Saintes Femmes au tombeau*, 1892, huile sur toile, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique.

Fig. 12 Anna Golubkina, *Vieillesse*, 1897, plâtre, Saint-Pétersbourg, Musée russe.

Fig. 13 Camille Claudel, *La Vague ou Les Baigneuses*, 1897-1903, marbre-onyx, bronze, 62 × 56 × 50 cm, Paris, musée Rodin.