



## Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle

Denise Noël

---



**Éditeur**  
Belin

**Édition électronique**

URL : <http://clio.revues.org/646>  
DOI : 10.4000/clio.646  
ISSN : 1777-5299

**Édition imprimée**

Date de publication : 1 avril 2004  
ISSN : 1252-7017

**Référence électronique**

Denise Noël, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* [En ligne], 19 | 2004, mis en ligne le 23 août 2013, consulté le 30 septembre 2016. URL : <http://clio.revues.org/646> ; DOI : 10.4000/clio.646

---

Ce document a été généré automatiquement le 30 septembre 2016.

Tous droits réservés

---

# *Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*

Denise Noël

---

- 1 Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, Paris s'affirme comme la capitale des arts et des idées du monde occidental. Pour beaucoup de peintres, femmes et hommes confondus, un séjour dans cette cité cosmopolite est perçu comme indispensable à la consolidation de leur apprentissage, car l'enseignement traditionnel en vigueur dans les ateliers s'y confronte aux nouvelles tendances esthétiques.
- 2 Les institutions culturelles font aussi office de lieux de formation : les musées du Louvre et du Luxembourg présentent l'art ancien et actuel ; l'exposition annuelle d'art contemporain – communément appelée Salon – et les Expositions universelles de 1855, 1867, 1878 et 1889 rendent possible de juger les productions française et étrangère ; les rétrospectives de l'École des beaux-arts donnent une vision globale de l'œuvre des maîtres récemment disparus (Courbet en 1882, Manet en 1884, Bastien-Lepage en 1885 et Millet en 1887), tandis que les galeries privées ainsi que le Salon des Indépendants, à partir de 1884, permettent la découverte des mouvements avant-gardistes.
- 3 En dépit des controverses dont il fait l'objet, le Salon, qui ouvre traditionnellement ses portes le 1er mai à partir de 1861<sup>1</sup>, reste le pivot autour duquel s'articule la vie artistique. Être acceptés au Salon, recevoir une médaille, être remarqués des critiques et éventuellement de l'État qui achèterait l'un de leurs travaux représentent, pour la majorité des peintres, un défi, chaque année renouvelé.

## **Entre professionnalisme et dilettantisme**

- 4 Conscientes de l'impact du Salon sur leurs carrières, les femmes peintres prennent part massivement à cette manifestation, perpétuant une tradition qui remonte à la fin du XVII<sup>e</sup> siècle, date d'admission de la première femme (Catherine Duchemin) à l'Académie royale de peinture et de sculpture. Quatorze peintres seulement, dont trois étrangères, siégeront à l'Académie sous l'Ancien Régime, leur nombre ayant été arbitrairement limité

à quatre à partir de 1770. À la veille de la Révolution, elles ont pour noms : Adélaïde Labille-Guiard, Élisabeth Vigée-Lebrun, Anne Vallayer-Coster et Marie-Suzanne Giroust-Roslin. Au premier Salon ouvert à tous les artistes sans distinction de statut, celui de 1791, sont exposés près de 900 tableaux dont 56 sont signés par des femmes : ceux des trois premières académiciennes susmentionnées, et aussi ceux de Marie-Guillemine Leroux de la Ville, Rose Ducreux, Aimée Duvivier, Marie-Geneviève Bouliar, Gabrielle Capet... Élèves principalement de Louis David et de Jean-Baptiste Régnault, mais également de Jean-Baptiste Greuze et d'Adélaïde Labille-Guiard, les femmes participent davantage aux Salons qui se succèdent irrégulièrement. Trois en 1789 et 19 en 1791 sur 258 exposants, elles sont 25 sur 180 en 1800, 67 sur 475 en 1822 et 178 sur 801 exposants en 1835.

- 5 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 1 915, 5,3 % des exposants de la section Peinture, en 1870 9 % avec 271 œuvres sur 3 002, en 1880 12,5 % avec 503 œuvres sur 3 957 et en 1889 15,1 % avec 418 œuvres sur 2 771. Le mot peinture est employé ici au sens restrictif de "peinture à l'huile", considérée comme la seule véritablement sérieuse, même si beaucoup d'artistes exposent simultanément ou consécutivement dans diverses sections, entre autres dans celle qui accueille dessins, pastels, peintures sur porcelaine ou émail et miniatures, toutes disciplines où la présence des femmes est encouragée. De fait, celles-ci restent fortement minoritaires dans la première section, alors que les pourcentages sont nettement plus élevés dans celle des arts décoratifs : respectivement 27,8 % en 1870, 41,3 % en 1880 et 43,6 % en 1889.
- 6 Qu'une femme s'adonne au dessin ou à la peinture n'a rien d'insolite pour ses contemporains, car cette activité se situe dans la continuité des travaux d'agrément enseignés à toutes les jeunes filles de la bourgeoisie. Baldassare Castiglione est le premier à avoir énoncé des théories éducatives progressistes dans son *Livre du Courtisan* au XVI<sup>e</sup> siècle, souhaitant que la dame du palais ait « connaissance de ce que ces seigneurs ont voulu que sache le Courtisan », notamment « des lettres, de la musique, de la peinture... »<sup>3</sup>. La promotion de la femme, du moins de celle des couches supérieures de la société, est ainsi à l'œuvre, et l'apprentissage du dessin, avec celui de la danse, de la musique, de la déclamation et des langues étrangères, se répand. Les femmes seront bientôt louées pour la multiplicité de leurs talents, le dilettantisme devenant la marque du génie féminin. Corinne, l'héroïne de Madame de Staël<sup>4</sup>, en constitue l'archétype qui enchantera plusieurs générations. Mais la confusion entre artistes amateurs et professionnelles qui en résulte représente l'un des principaux handicaps que les exposantes du Salon auront à surmonter. Elles devront aussi se démarquer des images négatives accolées à la pratique d'un art dans une perspective ouvertement lucrative (copies, arts décoratifs). En 1890, ce sont ces activités qui sont stigmatisées lors de la polémique qui entoure la scission de la Société des artistes français et la création d'une association concurrente, la Société nationale des beaux-arts. On accuse alors « les demoiselles qui peinturlurent les assiettes, font des écrans, des miniatures, des émaux, exposent des dessins, (...) [de grossir] les rangs des électeurs et (...) [de déposer] dans l'urne un bulletin de reconnaissance au nom de celui qui leur a ouvert les portes du Salon [c'est-à-dire Rodolphe Julian, directeur de l'Académie du même nom]. Cet élément-là, qui n'a rien à voir avec les véritables intérêts de l'art, doit être écarté, aux yeux de la société nouvelle, et on pourrait très aisément y arriver (...) en créant un jury spécial pour les dessins, aquarelles, pastels, céramique, émaux, miniatures. On isolerait ainsi toute une catégorie d'électeurs, ou plutôt

d'électrices, qui se trouve confondus ou confondues avec les vrais peintres, par le fait de la constitution d'un jury unique pour la peinture »<sup>5</sup>. Les femmes artistes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, qui désirent négocier leur acceptation par le milieu professionnel, ont donc à composer avec un statut complexe entaché de préjugés.

## Les ateliers

- 7 Avant 1880, les aspirantes artistes étudient principalement dans des ateliers privés dirigés par des peintres auréolés de leurs succès aux Salons : Némie Jacquemart, Adélaïde Salles-Wagner et Laure de Châtillon comptent parmi les élèves de Léon Cogniet ; Henriette Browne, Madeleine Lemaire et Eva Gonzalès se déclarent élèves de Charles Chaplin, tandis que Louise Abbema et Anaïs Beauvais se réclament de Carolus-Duran et Jean-Jacques Henner. Dans le dernier quart du siècle, les deux grandes pépinières de talents sont l'Académie Colarossi et surtout l'Académie Julian.
- 8 Le premier atelier de l'Académie Julian, localisé 27 galerie Montmartre (passage des Panoramas), est mixte et essentiellement fréquenté par des Américaines et des Anglaises séduites par son enseignement d'après le modèle vivant nu, cette pratique ne leur étant que très rarement autorisée dans leur pays d'origine. Ce serait afin d'inciter des Françaises à s'inscrire que le fondateur, Rodolphe Julian, aurait mis en place une classe exclusivement réservée aux femmes, vraisemblablement vers 1875<sup>6</sup>. En effet, bien que quelques ateliers mixtes fassent leur apparition à Paris à la fin des années 1880, les Français étaient loin, en général, d'approuver le mélange des sexes dans les salles de cours, et l'éducation mixte n'y progressera que très lentement.
- 9 L'atelier pour femmes de l'Académie Julian est principalement connu par la *Journal* de Marie Bashkirtseff, une jeune artiste russe qui entre en octobre 1877 aux Panoramas. À l'époque, environ trente élèves étudient dans ce local situé sous les toits, au-dessus des salles de cours pour les hommes. L'Académie Julian est ouverte toute l'année et tous les jours, sauf le dimanche. La séance du matin, de 8 h à 12 h, est dédiée au portrait et celle de l'après-midi, de 13 h à 17 h, au modèle vivant nu. Pendant l'hiver, entre octobre et mars, les élèves ont également la possibilité de dessiner des académies de 20 h à 22 h, l'éclairage au gaz étant particulièrement propice à l'étude des ombres et des lumières. Les autres ateliers parisiens, y compris ceux de l'École des beaux-arts, ferment à midi. Les premières élèves travaillent sous le contrôle de Julian en personne. Même si Marie Bashkirtseff le considère plutôt comme un simple surveillant<sup>7</sup>, le directeur est beaucoup plus que cela : toujours présent, ami des professeurs et proche de ses étudiantes, il joue les mentors, conseille, que ce soit en matière de dessin ou d'affaires privées, pèse sur le choix d'un sujet pour le Salon, tranche les différends, réclame le règlement des abonnements, veille au bon fonctionnement de l'atelier et à son rayonnement. Le professeur en titre, Tony Robert-Fleury, vient corriger au moins une fois par semaine, le samedi en général, mais, en réalité, ses passages sont plus fréquents bien qu'irréguliers. Le « cours pour dames » se différencie de celui des hommes sur deux points principaux : d'une part, les tarifs d'abonnement demandés sont le double de ceux payés par les élèves masculins, d'autre part, ces derniers bénéficient de corrections deux fois par semaine, effectuées par plusieurs professeurs : outre Tony Robert-Fleury, Gustave Boulanger, Jules Lefebvre et William Bouguereau. Au fil des années, les effectifs augmentent ; d'autres ateliers sont créés et ces quatre professeurs finiront par enseigner à tous les élèves sans distinction de sexe. Ce sont des hommes de l'Institution, tous d'anciens élèves de l'École des beaux-arts.

Trois d'entre eux sont titulaires du Prix de Rome et deviendront académiciens ; tous seront décorés de la Légion d'honneur. Et surtout, tous font partie des jurys d'admission des Salons. À l'extrême fin du siècle, quelques anciennes élèves sont également chargées de cours, mais seulement de ceux d'aquarelle ou de miniature exclusivement réservés aux femmes.

- 10 L'enseignement à l'Académie Julian s'inspire de celui dispensé à l'École des beaux-arts, basé sur l'étude de l'Antique et celle du dessin, en particulier d'après le nu. Exclues de cet établissement prestigieux, les femmes artistes n'obtiendront d'y être admises qu'en 1897, à une époque où sa suprématie est déjà largement battue en brèche. En outre, elles ne pourront concourir pour le Prix de Rome qu'à partir de 1903, la première lauréate étant une sculptrice, Lucienne Heuvelmans, en 1911.
- 11 En théorie, l'apprentissage débute par la copie d'après des gravures, puis d'après des plâtres avant d'arriver au modèle vivant. Il est entendu que l'élève ne peut commencer à peindre que lorsqu'il maîtrise parfaitement le dessin. En fait, le déroulement des études n'est pas aussi strict, comme Marie Bashkirtseff le remarque le 5 octobre 1878 : « Enfin, me voilà [...] autorisée à peindre la nature, sans avoir peint des natures mortes ; je les passe comme j'ai passé les plâtres »<sup>8</sup>. D'ailleurs, « les autres commencent à peindre à peu près quand elles veulent »<sup>9</sup>. L'enseignement dans les ateliers parisiens n'a rien de didactique. C'est à chaque élève de faire ses preuves tout en tenant compte des remarques proférées par le professeur lors de ses passages hebdomadaires ou bi-hebdomadaires. Les corrections sont très brèves, notamment à partir des années 1880 où les classes sont surpeuplées. Les concurrents de l'Académie Julian dispensent une instruction assez semblable, avec quelques différences cependant liées à la personnalité du professeur. C'est ainsi que le dessin prime à l'Académie Julian, et la couleur chez Carolus-Duran. Antithétiques, les deux méthodes sont également complémentaires : « Nous, les Julianites, méprisons leur façon de dessiner, car le dessin était le point fort de notre classe. De mon temps, ils pensaient que nous peignons horriblement, et il est vrai que, chez Carolus, j'avais été quelquefois louée pour mon dessin et réprimandée pour ma peinture, alors que, chez Julian, c'était exactement le contraire, surtout en raison de ce que j'avais appris chez Carolus », confie l'artiste américaine Ellen Day Hale en 1887<sup>10</sup>.
- 12 Mais la grande notoriété de l'Académie Julian vient de la qualité de son enseignement d'après le modèle nu, féminin et masculin. Celui-ci est proposé aux hommes comme aux femmes, pour lesquelles les modèles féminins posent entièrement nus et les modèles masculins "caleçonnés". Marie Bashkirtseff observe, le 4 octobre 1877, qu'« il n'y a pas de différence [entre les ateliers pour hommes et pour femmes]. Il y en avait lorsque les femmes n'avaient que le modèle habillé ; mais du moment qu'elles font l'académie, l'homme nu, c'est la même chose »<sup>11</sup>, ce qui tend à démontrer que cette particularité liée aux convenances n'était pas ressentie comme un réel désavantage. Une autre des forces de l'Académie Julian, c'est l'atmosphère de compétition qu'elle entretient constamment parmi les élèves, d'une part entre les femmes elles-mêmes, et d'autre part entre les ateliers pour hommes et pour femmes. Marie Bashkirtseff note ainsi en octobre 1878 : « Robert-Fleury rivalise avec Lefebvre et Boulanger. À chaque chose Julian dit : "Que dirait-on en bas ? [à l'atelier des hommes] ou, je voudrais montrer cela aux messieurs d'en bas". Je soupire bien après l'honneur de voir un de mes dessins descendu. C'est qu'on ne leur descend des dessins que pour se vanter et pour les faire rager, parce qu'ils disent que des femmes ça n'est pas sérieux »<sup>12</sup>. Les études sont rythmées par des concours, organisés pour la distribution des places autour du modèle mais aussi pour encourager l'émulation,

concours que les femmes prennent extrêmement à cœur : « On a fait le concours des places, une esquisse de tête en *une heure*. Une fille eut une attaque de nerfs proche de l'épilepsie, elle a déchiré et mangé son esquisse »<sup>13</sup>.

## Exposer au Salon

- 13 Aucune règle ne régit le premier envoi au Salon – certaines exposent après un an d'atelier, d'autres au bout de trois ans ou plus –, et cette décision est généralement prise en accord avec le professeur. Le jury voyant passer un nombre considérable de tableaux, il est utile d'attirer son attention sur une toile particulière, non seulement pour la faire agréer, mais également pour bénéficier d'un bon emplacement (le plus prisé étant celui sur la cimaise) et, éventuellement, d'une récompense. De notoriété publique, est alors en usage un système de cooptation des élèves par leurs professeurs : ceux-ci, membres du jury ou y ayant des relations, font accepter les travaux de leurs élèves, le succès de ces derniers constituant pour un atelier la meilleure des publicités.
- 14 Contrairement à certaines idées reçues, les envois des femmes peintres ne consistent pas uniquement en des tableaux de fleurs, même si ce domaine est l'un de ceux où elles excellent, ainsi Éléonore Escallier, Victoria Dubourg ou Madeleine Lemaire. Scènes patriotiques ou historiques (qu'affectionnent particulièrement Laure de Châtillon ou Thérèse de Champ-Renaud), sujets mythologiques ou religieux (privilegiés par Adélaïde Salles-Wagner), et allégories sont présentés au Salon, aux côtés des scènes de genre, des paysages, des animaux, des natures mortes et des portraits qui regroupent la majorité des contributions. La catégorie dite des scènes de genre se décline de multiples façons : sujets historicisants, où s'illustre Jeanne Rongier, une élève d'Évariste Luminais, motifs orientalistes sur lesquels Henriette Browne, qui a effectué le voyage de Constantinople, assoit sa réputation ou, le plus souvent, images contemporaines. Si des artistes comme Jeanne Rongier ou Léonide Bourges s'attachent à dépeindre les activités des classes défavorisées, les futures impressionnistes Berthe Morisot et Mary Cassatt se limitent au quotidien de la vie bourgeoise. Celle-ci se joue au sein des territoires de la modernité au féminin définis en 1988 par l'historienne de l'art féministe Griselda Pollock : espaces privés de la vie familiale et du travail domestique ou zones mixtes, d'intersection et d'échange, par exemple les jardins ou les loges de théâtre et d'opéra. Dans le domaine du paysage se font connaître plusieurs artistes belges, Euphrosine Beernaert et Marie Collart, ou françaises, par exemple Élodie La Villette et Caroline Espinet, deux sœurs spécialistes des marines ; dans celui de la représentation d'animaux, Henriette Ronner, Juliette Peyrol-Bonheur (la sœur de Rosa Bonheur) et Euphémie Muraton. Le groupe des portraitistes est le plus fourni : Frédérique O'Connell, Henriette Browne et Louise Abbema sont parmi les noms fréquemment cités par la critique, mais le triomphe de Nélie Jacquemart, qui obtient trois médailles en trois Salons successifs – de 1868 à 1870 – reste inégalé.
- 15 Une telle réussite est d'autant plus rare que le pourcentage des médaillés est extrêmement faible, hommes et femmes confondus : environ 2,5 % seulement des peintres reçoivent une récompense entre 1864 et 1877, et, entre 1878 et 1880, le pourcentage s'établit autour de 1 %<sup>14</sup>. Sous le Second Empire et au début de la IIIe République, les artistes féminines ne sont que parcimonieusement primées. À partir des années 1880, la situation s'améliore quelque peu : par exemple, en 1880, sept femmes sont distinguées, sept également en 1885, dix en 1889, sur une moyenne de quatre-vingt-cinq médailles et

mentions honorables décernées chaque année. En général, les femmes doivent se contenter de la mention honorable, la catégorie la plus basse parmi les récompenses. Elles obtiennent parfois une médaille de 3e classe, très rarement de 2e ou de 1re classe, et jamais de médaille d'honneur.

- 16 Virginie Demont-Breton fait partie des heureuses élues. Son premier envoi, deux toiles ayant pour thème des fillettes, lui vaut une mention honorable ; celui du Salon suivant, *Femme de pêcheur venant de baigner ses enfants*, est couronné d'une médaille de 3e classe en 1881, et une médaille de 2e classe lui est octroyée dès 1883 pour *La Plage*, un tableau de 1,91 m x 3,50 m, acheté par l'État à la fin du Salon et maintenant conservé au musée d'Arras. Virginie Demont-Breton n'a alors que vingt-quatre ans, et l'on peut supposer que la notoriété de son père, l'académicien Jules Breton, qui est également son professeur, n'est pas étrangère à ce succès aussi rapide que spectaculaire. Pendant toute sa carrière, Virginie Demont-Breton sera particulièrement sensible à la mission des femmes, qui, selon elle, trouve principalement à se déployer dans le cadre du foyer familial. Ses convictions se reflètent dans des œuvres célébrant les joies de la maternité et une vision du monde fondée sur la séparation des sphères masculine et féminine chère au XIXe siècle.
- 17 Le Salon accueille volontiers des étrangères, sans distinction de nationalité. Elizabeth Gardner est la première Américaine à être créditée d'une mention honorable, en 1879, et une médaille de 3e classe suivra en 1887. Les critiques ne sont pourtant pas toujours très tendres envers celle qui est accusée de copier William Bouguereau, une figure incontournable de la scène artistique parisienne, très souvent président du jury du Salon et auquel elle se fiance en 1876. Il est vrai qu'autour des années 1880, la tradition néoclassique à laquelle elle se rattache est largement délaissée au profit du courant naturaliste, dont l'un des meilleurs représentants est Jules Bastien-Lepage. Cet artiste qui « semble indiquer à la peinture la voie définitive où elle doit entrer après le combat si longtemps soutenu entre le plus plat réalisme et les niaiseries de convention »<sup>15</sup> fera de nombreuses émules, notamment Marie Bashkirtseff et plusieurs Suissesses et Scandinaves – Louise Breslau, Harriet Backer, Amélie Lundahl, Helene Schjerfbeck...

## La vie d'artiste

- 18 Nous trouvons donc, dans la seconde moitié du XIXe siècle, un nombre insoupçonné de femmes peintres actives professionnellement, certaines d'entre elles jouissant d'un statut particulièrement enviable : récompenses au Salon, achat d'œuvres ou commandes de l'État, octroi de la Légion d'honneur<sup>16</sup>.
- 19 Comment se construit cette vie d'artiste au féminin ? De façon générale, elle s'appuie en premier lieu sur un milieu familial aisé et compréhensif, eu égard à la durée et au coût des études. Il convient cependant de s'en affranchir, et c'est à ce moment-là que les réseaux relationnels de solidarité, que l'artiste aura su nouer à l'atelier ou ailleurs, joueront leur rôle de soutien émotionnel, voire financier.
- 20 On pourrait être tenté de poser l'hypothèse d'une situation duale : d'une part, celle des artistes françaises ancrées dans les normes traditionnelles du mariage et de la maternité, d'autre part, celle des artistes étrangères aux parcours novateurs. Mais la rareté des archives privées (correspondances, journaux intimes), spécialement du côté français, interdit toute généralisation. Quelques contre-exemples peuvent d'ailleurs aisément être



mis en avant, ainsi Nélie Jacquemart que son amie Geneviève Bréton décrit comme débordante de vitalité, préoccupée de son art et peu soucieuse des conventions. À Rome, où les deux femmes se rencontrent le 27 mai 1867, Nélie Jacquemart travaille dans l'atelier d'Ernest Hébert, le directeur de l'Académie de France, assiste aux soirées musicales de la Villa Médicis, où sont présentes des femmes à la moralité douteuse, et n'hésite pas à s'affubler « d'horribles lunettes bleues » en public<sup>17</sup>. Il reste que les notations des livrets du Salon permettent de reconstituer assez précisément le parcours de nombre de Françaises sous leurs divers patronymes, du moins de celles qui réussissent à concilier vie familiale et création. Peu concernées par le mouvement féministe, ces artistes ne demeurent toutefois pas inactives, et c'est pour protester contre l'hégémonie des hommes au Salon qu'elles fondent, en 1881, l'Union des femmes peintres et sculpteurs. Elles s'efforceront même de promouvoir l'idée d'un « art féminin », destiné à régénérer le génie artistique français<sup>18</sup>.

- 21 Dans les années 1880 se précise une évolution des mœurs, et c'est alors que les Suissesses et les Scandinaves mettent en place, et occupent, ce que l'on peut définir comme un espace de liberté entre respectabilité et bohème, annonciateur des années d'avant la Grande Guerre. Ces jeunes étrangères, hors de portée des contingences familiales, vivent souvent en communauté, partageant des appartements, arpentant les rues de la capitale, voyageant, organisant dîners et parties de campagne, se divertissant dans les bals ou au café-concert, séjournant dans des colonies artistiques durant les mois d'été, en Normandie, en Bretagne, à Grez... Les échanges y sont stimulants et les amitiés durables entre artistes des deux sexes. Tous leurs écrits personnels gardent la trace de cette vraie modernité de leur vie et de leur mode de pensée, par exemple le journal intime de Sophie Schaeppi, originaire de Winterthur en Suisse, ou les lettres de sa compatriote Louise Breslau à son ancienne condisciple de l'Académie Julian, l'Irlandaise Sarah Purser.
- 22 Le désir de subvenir à leurs besoins grâce à la pratique de leur art semble avoir été le point commun de toutes les exposantes du Salon. L'argent reste le nerf de la guerre : « La meilleure cure pour moi serait d'avoir 10 000 F de rente ! »<sup>19</sup>, s'exclame Sophie Schaeppi. Mais l'indépendance est chèrement acquise et les contraintes artistiques en sont le tribut : « Il est certain qu'elle [Louise Breslau] a un talent hors ligne », continue cette artiste, « mais si elle n'avait pas eu sa fortune en mains, si elle n'avait pu faire ses études sérieusement et aussi longtemps que c'était nécessaire, – si elle avait dû avoir une fabrique de portraits comme moi, ou dessiner des boutons etc. – enfin chercher à gagner un peu avec un tas de cochonneries rien moins qu'artistiques, – j'aimerais savoir où elle en serait aujourd'hui avec son talent ? ! »<sup>20</sup>. En fait, Louise Breslau ne se trouvait pas dans une situation si privilégiée, sa correspondance en témoigne.
- 23 La nécessité de rentabiliser leur production est une exigence que les deux principales figures féminines de l'impressionnisme n'ont pas connue. Ni Berthe Morisot, ni Mary Cassatt n'ont eu besoin de travailler pour vivre. Berthe Morisot vendit peu et, la plupart du temps, à des proches<sup>21</sup>. Quant à Mary Cassatt, son point de vue est clairement exprimé dans une lettre de Robert Cassatt à son fils Alexander, datée du 13 décembre 1878 : « Mame [Mary Cassatt] travaille toujours aussi assidûment, mais elle n'a rien vendu récemment, et les dépenses de son atelier, avec des modèles payés de un à deux francs de l'heure, sont lourdes. En outre, je lui ai dit que l'atelier devait au moins s'autofinancer. Mame en est mal à l'aise, car cela signifie qu'elle doit, soit mettre en vente les tableaux qu'elle a à disposition, soit peindre des œuvres alimentaires comme disent les artistes – une chose qu'elle n'a encore jamais faite et qu'elle ne supporte pas de devoir faire »<sup>22</sup>.



## Pour un autre regard

- 24 Abstraction faite des portraits qui dépeignent hommes et femmes indistinctement, ce sont indubitablement des sujets féminins que privilégient ces artistes. Le choix de motifs familiers provient d'une différence d'expérience, mais aussi et surtout de l'éducation qu'elles ont reçue et des codes moraux qu'elles ont intégrés. C'est ainsi que Marie Bashkirtseff renonce à développer un projet qui lui paraît « si peu féminin » : « Mon tableau, c'est une affiche électorale devant laquelle il y a un garçon épicier avec son panier, un ouvrier qui rit à un monsieur avec serviette sous le bras ; un gommeux à l'air très bête et un vaste chapeau bonapartiste dont on ne voit que... le chapeau »<sup>23</sup>. La politique, à laquelle Marie Bashkirtseff s'intéresse particulièrement, n'a pas à faire partie des préoccupations des dames, tout comme la fréquentation de certains lieux de divertissement, que des artistes comme Louise Breslau ou Sophie Schaeppi ne dédaignent pas, mais qu'elles n'ont jamais représentés. Il est vraisemblable que les exposantes du Salon, soucieuses de reconnaissance et d'intégration artistiques, aient pratiqué une autocensure, consciente ou non.
- 25 Elles restent également attachées à une façon de peindre traditionnelle, et leur méconnaissance des courants avant-gardistes leur a été souvent reprochée. C'est oublier que le paysage artistique de cette fin du XIX<sup>e</sup> siècle était beaucoup plus nuancé que nous l'imaginons. Certaines artistes, qui selon les critères actuels s'inscrivent dans la catégorie des "académiques", agissaient à ses frontières, notamment celles qui se préoccupaient de "plein air" et d'"effet de lumière". Par exemple, "l'impressionniste" Eva Gonzalès n'a jamais cessé d'exposer au Salon. En fait, sont maintenant rassemblés sous une même épithète des artistes entre lesquels existait une nette différenciation pour leurs contemporains.
- 26 À partir des années 1880, maints artistes adoptent un style naturaliste, qui se démarque de l'idéal, mais très peu adhérent à l'impressionnisme car la voie choisie par les indépendants leur paraît erronée. Dans ses souvenirs, Madeleine Zillhardt rappelle qu'à la fin de sa vie, Louise Breslau « qui étudiait consciencieusement les nouvelles théories sur la peinture et visitait les expositions d'avant-garde fut profondément troublée par un art qui lui semblait la négation de ce qu'elle avait toute sa vie aimé et admiré »<sup>24</sup>.
- 27 L'idée d'une certaine frilosité de la part des femmes peintres ne peut constituer une explication satisfaisante, car leur mode de vie témoigne de leur capacité d'expérimentation. De fait, les femmes de la bourgeoisie, qui choisissaient de se mettre en scène sur les cimaises des Salons, contrevenaient à la modestie et à la retenue attendues d'elles. De par leur métier, elles accédaient au domaine public. Les salles d'exposition étaient un lieu de sociabilité, comme le théâtre ou l'opéra. Les artistes, cependant, ne se contentaient pas d'un rôle passif de spectatrices ; elles s'y affirmaient en tant que sujets et se soumettaient à la critique du public. Il est d'ailleurs remarquable qu'elles aient exposé sous leur propre nom, beaucoup plus rarement sous un pseudonyme. Il était de notoriété publique qu'une partie des femmes artistes au moins essayaient de vivre de la vente de leur production, sans que cette pratique nuise à leur réputation. C'est que les femmes de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle bénéficiaient de l'évolution des mentalités par rapport au statut de l'artiste. L'image du peintre romantique persécuté et désargenté avait disparu au profit d'un profil de vie respectable, où l'activité artistique accompagnait

fréquemment une vie privée honorable et des revenus confortables. En outre, le fait de s'intéresser à l'art était synonyme de bon goût.

- 28 Ce ne fut donc ni par incompetence, ni par ignorance qu'elles refusèrent de suivre les tendances artistiques contemporaines, et les raisons de leurs choix stylistiques doivent plutôt être recherchées dans le contexte historico-social particulier de cette seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle.
- 29 Au Salon, les règles en vigueur apparaissaient plutôt loyales et progressistes vis-à-vis des femmes : un même jury pour tous les exposants, une même commission de placement, l'accès aux mêmes récompenses, un même droit de vote pour les élections du jury. Dans la réalité, les femmes se heurtaient à un handicap de taille, celui qui identifiait le génie artistique au génie masculin. En 1896, Virginie Demont-Breton le résume ainsi : « Quand on dit d'une œuvre d'art : "C'est de la peinture ou de la sculpture de femme", on entend par là "C'est de la peinture faible ou de la sculpture mièvre", et quand on a à juger une œuvre sérieuse due au cerveau et à la main d'une femme, on dit : "C'est peint ou sculpté comme par un homme". Cette comparaison de deux expressions convenues suffit à prouver sans qu'il soit nécessaire de la commenter, qu'il y a un parti pris d'avance contre l'art de la femme »<sup>25</sup>. Pour les critiques du Salon, il allait de soi qu'une "bonne" peinture ne pouvait être que "masculine", tandis qu'une œuvre qualifiée de "féminine" s'avérait toujours médiocre. Les exposantes devaient donc intégrer la contradiction inhérente à la condition de femme artiste : rester "femme" tout en créant "virilement". Éviter une "manière féminine", c'était privilégier la peinture à l'huile, travailler sur de grands formats, maîtriser la technique, s'affirmer tout en respectant certains critères fondamentaux acceptés par le plus grand nombre. C'était se distancier fondamentalement de tout ce qui caractérisait le dilettantisme. D'ailleurs, les impressionnistes, qui étaient les détracteurs de la facture traditionnelle, furent stylistiquement assimilés à la "féminité" par les critiques d'art de l'époque<sup>26</sup>.
- 30 Au XX<sup>e</sup> siècle, ces femmes artistes sont évacuées de l'histoire de l'art, leur élimination collective ayant été facilitée par la mise en place, au tournant du siècle, d'une sphère d'étude distincte. Une homogénéité fictive des œuvres féminines est encouragée, qui se traduit par des manifestations séparées (les expositions de l'Union des femmes peintres et sculpteurs, celle des Arts de la Femme à Paris en 1892 ou celle du Palais de la Femme à l'Exposition universelle de Chicago en 1893) et des ouvrages entièrement consacrés aux femmes : par exemple, en France, *La Femme dans l'art* (1893) de Marius Vachon, en Angleterre, *Women Painters of the World* (1905) de Walter Shaw Sparrow et, en Allemagne, *Die Bildenden Künstlerinnen der Neuzeit* (1905) d'Anton Hirsch.
- 31 Actuellement, les femmes peintres de la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle ne suscitent que peu d'intérêt : les un(e)s n'y voient que des épigones plutôt médiocres ; les autres ne les jugent pas assez subversives. Il reste que l'étude des positions adoptées par les exposantes du Salon dans un contexte contraignant pourrait contribuer à expliquer pourquoi, plus de cent ans plus tard, les femmes sont encore si faiblement représentées dans le champ artistique.

---

## BIBLIOGRAPHIE

### manuscrits :

Bashkirtseff Marie, *Journal et correspondances*, NAFr. 12.304 - 12.391, Bibliothèque nationale de France, Paris.

Breslau Louise, *Lettres à Sarah Purser (1884-1926)*, Ms. 10,201(3), National Library of Ireland, Dublin, Irlande.

Day Hale Ellen, *Lettres*, Hale Family Papers, The Sophia Smith Collection and College Archives, Smith College, Northampton, États-Unis.

Schaepfi Sophie, *Journal (1885-1921)*, coll. part.

### thèses et publications :

Bashkirtseff Marie, 1980, *Journal*, Paris, Mazarine.

—, 1999, *Journal* <sup>26</sup> septembre 1877-21 décembre 1879, texte établi et annoté par Lucile Le Roy, Lausanne, L'Âge d'homme.

Bautier Anne-Marie et Robert-Henri Bautier, 1995, « Nélia Jacquemart-André, artiste, collectionneuse, mécène ou la passion de l'œuvre d'art », *Gazette des Beaux-Arts*, vie période, tome cxxv, pp. 79-114.

Berger Renate, 1982, *Malerinnen auf dem Weg ins 20. Jahrhundert. Kunstgeschichte als Sozialgeschichte*, Cologne, DuMont, coll. DuMont-Taschenbücher n° 121.

Bourrut Lacouture Annette, 1991-1992, « Virginie Demont-Breton (1859-1935), peintre de Wissant. La famille, la mer et les mythes fin de siècle », *Bononia. Bulletin de l'association des amis des musées de Boulogne-sur-Mer*, n° 19 et 20.

Bréton Geneviève, 1985, *Journal, 1867-1871*, Paris, Ramsay.

Castiglione Baldassar, 1991, *Le Livre du Courtisan (1528)*, trad. de l'italien d'après la version de Gabriel Chappuis (1580), Paris, Flammarion, coll. gf n° 651.

Demont-Breton Virginie, 1896, « La Femme dans l'art », *Revue des revues*, XVI, 1/03/1896, p. 448.

Fehrer Catherine, 1984, « New light on the Académie Julian and its Founder (Rodolphe Julian) », *Gazette des Beaux-Arts*, vie période, tome ciii, pp. 207-216.

—, 1994, « Women at the Académie Julian in Paris », *The Burlington Magazine*, 136, n° 1100, pp. 752-757.

Garb Tamar, 1994, *Sisters of the Brush. Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven et Londres, Yale University Press.

Greer Germaine, 1979, *The Obstacle Race. The Fortunes of Women Painters and their Work*, Londres, Secker & Warburg.

Higonnet Anne, 1988, *Berthe Morisot, 1841-1895. Images of Women*, thèse de doctorat, Université de Yale. Trad. fr., 1989, éd. Adam Biro.

—, 1989, « Situation critique de la féminité », *La Critique d'art en France, 1850-1900*, actes de colloque (1987), Centre interdisciplinaire d'études et de recherches sur l'expression contemporaine, travaux lxiii, Université de Saint-Étienne, pp. 121-133.

Hirsch Anton, 1905, *Die Bildenden Künstlerinnen der Neuzeit*, Stuttgart.

Krull Edith, 1984, *Kunst von Frauen. Das Berufsbild der bildenden Künstlerinnen in vier Jahrhunderten*, Francfort-sur-le-Main, Weidlich.

Mowl Mathews Nancy (dir.), 1984, *Cassatt and her Circle. Selected Letters*, New York, Abbeville Press.

Nieriker May Alcott, 1879, *Studying Art Abroad, and How to do it Cheaply*, Boston, Roberts.

Nochlin Linda, 1993, *Femmes, art et pouvoir et autres essais* (trad. de *Women, Art, and Power and Other Essays*, 1989), Nîmes, Jacqueline Chambon, coll. Rayon art.

Noël Denise, 1997, *Les Femmes peintres au Salon. Paris, 1863-1889*, thèse de doctorat, Université de Paris 7-Denis Diderot.

Parker Rozsika et Griselda Pollock, 1981, *Old Mistresses. Women, Art and Ideologie*, Londres, Pandora.

Pollock Griselda, 1988, « Modernity and the Spaces of Femininity », *Vision and Difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres, Routledge, pp. 50-90.

1990, *La Promenade du critique influent. Anthologie de la critique d'art en France, 1850-1900*, textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon, Nicole Dubreuil-Blondin, Antoinette Ehrard et Constance Naubert-Riser, Paris, Hazan.

Rouart Denis (dir.), 1950, *Correspondance de Berthe Morisot avec sa famille et ses amis Manet, Puvis de Chavannes, Degas, Monet, Renoir et Mallarmé*, Paris, Quatre Chemins-Editart.

Sfeir-Semler Andrée, 1992, *Die Maler am Pariser Salon, 1791-1880*, Francfort-sur-le-Main, New York/Paris, Campus Verlag/Éditions de la Maison des sciences de l'homme.

Sparrow Walter Shaw (dir.), 1905, *Women Painters of the World. From the Time of Caterina Vigri 1413-1463 to Rosa Bonheur and the Present Day*, Londres, Hodder and Stoughton.

Staël Germaine de, 1985, *Corinne ou l'Italie (1807)*, Paris, Gallimard, coll. Folio n° 1632.

Vachon Marius, 1893, *La Femme dans l'art. Les protectrices des arts, les femmes artistes*, Paris, Rouam.

Virmaître Charles, 1890, *Paris-Médaille*, Paris, Léon Genonceaux.

Yeldham Charlotte, 1984, *Women Artists in Nineteenth-Century France and England. Their Art Education, Exhibition Opportunities, and Membership of Exhibiting Societies and Academies, with an Assessment of the Subject Matter of their Work and Summary Biographies*, 2 tomes, New York et Londres, Garland.

Zillhardt Madeleine, 1932, *Louise-Catherine Breslau et ses amis*, Paris, Les Portiques.

## catalogues d'exposition :

Paris 1975, *La Femme peintre et sculpteur du XVIIe au XXe siècle*, Grand Palais.

Los Angeles 1976, *Femmes peintres, 1550-1950* (trad. de l'américain, Paris, Des femmes, 1981), Los Angeles County Museum.

Mont-de-Marsan 1981-1982, *La Femme artiste d'Élisabeth Vigée-Lebrun à Rosa Bonheur*, Donjon Lacataye.

Stockholm 1988, *De drogo till Paris. Nordiska konstnärinnor på 1880-talet*, Liljevalchs Konsthall.

Paris 1993, *Les Femmes impressionnistes. Mary Cassatt. Eva Gonzalès. Berthe Morisot*, Musée Marmottan.

Lorient 1994, *Élodie La Villette, Caroline Espinet. La peinture à Lorient à la fin du XIXe siècle*, Galerie du Faouedic.

Nice 1995, *Marie Bashkirtseff, 1858-1884*, Musée des Beaux-Arts Jules Chéret et Palais Masséna-Bibliothèque du Chevalier de Cessole.

Anvers et Arnhem 1999-2000, *À chacun sa grâce. Femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas, 1500-1950*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen, Museum voor Moderne Kunst Arnhem.

Williamstown, New York et Memphis 1999-2000, *Overcoming all Obstacles. The Women of the Académie Julian*, The Sterling and Francine Clark Art Institute Williamstown, Dahesh Museum New York et The Dixon Gallery and Gardens Memphis.

Lausanne 2001-2002, *Louise Breslau, de l'impressionnisme aux années folles*, Musée cantonal des Beaux-Arts.

## NOTES

1. La date du 1er mai n'est pas toujours respectée : en 1867, le Salon débute le 15 avril, en 1873, le 5 mai, en 1878, le 25 mai, en 1879, le 12 mai, en 1881, le 2 mai. Le Salon ne devient annuel qu'à partir de 1863. De 1850 à 1863 n'ont lieu que sept expositions : en 1850-51, 1852, 1853, 1857, 1859, 1861 et 1863. Enfin, le Salon de 1871 est annulé en raison des événements politiques.

2. Ces chiffres sont extraits de Yeldham 1984.

3. Castiglione 1991 : 240.

4. *Corinne ou l'Italie*, ouvrage publié en 1807.

5. Extrait de journal, cité par Virmaître 1890 : 61-62.

6. Voir Fehrer 1994 : 753.

7. Bashkirtseff 1999 : 75.

8. Bashkirtseff 1999 : 514.

9. Bashkirtseff 1999 : 223.

10. Lettre d'Ellen Day Hale à Miss Curtis, 14 mai 1887, The Sophia Smith Collection and College Archives, Smith College (trad. de l'anglais DN).

11. Bashkirtseff 1999 : 21.

12. Bashkirtseff 1999 : 516-517.

13. Bashkirtseff 1999 : 77.

14. Voir Sfeir-Semler 1992 : 91-92. Ces pourcentages s'appliquent à l'ensemble des peintres exposant dans les sections "Peinture" et "Dessins".

15. Albert Wolff, « Le Salon [*Le Figaro*, 14 mai 1879] », cité dans : *La Promenade du critique influent* 1990 : 219.

16. Plusieurs exposantes du Salon recevront la Légion d'honneur à la fin du XIXe siècle ou dans les premières décennies du XXe siècle : Rosa Bonheur en 1865, Virginie Demont-Breton en 1894, Louise Breslau en 1901, Louise Abbema et Madeleine Lemaire en 1906, Amélie Beaury-Saurel en 1923, Anna Klumpke en 1924.

17. Voir Bréton 1985 : 19-24.

18. Voir Garb 1994 : 153-165.
  19. *Journal*, 29 mai 1892.
  20. *Journal*, 10 décembre 1892.
  21. Voir Higonnet 1988 : 15.
  22. Lettre citée dans Mowll Mathews 1984 : 143 (trad. de l'anglais DN).
  23. Bashkirtseff 1980 : 536.
  24. Zillhardt 1932 : 200.
  25. Demont-Breton 1896.
  26. Voir Higonnet 1989.
- 

## RÉSUMÉS

Dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, un nombre important de femmes peintres, françaises et étrangères, sont actives professionnellement à Paris, et exposent au Salon, la manifestation annuelle d'art contemporain. À la différence de leurs confrères, elles ont à se positionner par rapport à divers préjugés, notamment celui du dilettantisme qui influence leurs choix stylistiques. D'un autre côté, leurs écrits personnels (correspondances, mémoires, journaux intimes) mettent en évidence la vraie modernité de leur vie et de leur mode de pensée.

In the late 19<sup>th</sup> century, many French and foreign women painters worked as professional artists in Paris and exhibited at the Salon, the annual show of contemporary art. Unlike their male colleagues, they had to cope with various prejudices, especially the accusation of dilettantism, and these influenced their stylistic choices. On the other hand, their personal writings (letters, memoirs, diaries) emphasize the true modernity of their lives and their way of thinking.

## INDEX

**Mots-clés** : peintres, mixité, artistes, salon, ateliers de peinture

**Index chronologique** : XIX<sup>e</sup> siècle

**Index géographique** : Paris

## AUTEUR

### DENISE NOËL

Denise NOËL, docteur en histoire, est actuellement rédactrice à la revue *Archiscopie* de l'Institut français d'architecture. Sa thèse, soutenue en 1997 à l'Université de Paris 7-Denis Diderot sous la direction de Michelle Perrot, portait sur *Les Femmes peintres au Salon. Paris, 1863-1889*.