



HAL
open science

Entre reproduction et subversion des poncifs sur l'art "féminin" à la fin du XIXe siècle : se couler dans le moule pour mieux le briser ?

Clémence Rinaldi

► To cite this version:

Clémence Rinaldi. Entre reproduction et subversion des poncifs sur l'art "féminin" à la fin du XIXe siècle : se couler dans le moule pour mieux le briser ?. *Écllosion*, 2024, 1, pp.11. hal-04488638

HAL Id: hal-04488638

<https://normandie-univ.hal.science/hal-04488638>

Submitted on 6 Mar 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

2021

Rentrer dans le moule ?

ENTRE REPRODUCTION ET SUBVERSION DES PONCIFS SUR L'ART « FÉMININ » À LA FIN DU XIXE SIÈCLE : SE COULER DANS LE MOULE POUR MIEUX LE BRISER ?

Clémence Rinaldi

HiCSA, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne

RÉSUMÉ

Cet article analyse les stratégies mises en œuvre par l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, en tant que première société d'artistes femmes en France, pour *rentrer dans le moule* et se fondre dans le paysage artistique de la fin du XIXe siècle. Alors que de nombreux préjugés pèsent sur la pratique artistique des femmes et entravent leur carrière professionnelle, l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs fait de « l'Art féminin » un étendard pour la défense des intérêts des femmes artistes. A travers leurs discours et leurs productions, les artistes du collectif s'inscrivent moins dans une confrontation, que dans une reproduction des poncifs façonnant le moule de la créativité dite féminine. Or, ce conformisme exacerbé suggère l'hypothèse d'une stratégie subversive de la part des artistes : se couler dans le moule, pour en réalité mieux le briser.

Mots-clés : histoire de l'art ; dix-neuvième siècle ; femmes artistes ; expositions d'artistes femmes ; genre

ABSTRACT

This paper analyzes the strategies put up by the *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* (Union of Women Painters and Sculptors), as the first society of women artists in France, to fit the mold and blend into the artistic landscape of the late 19th century. While many prejudices weigh on the artistic practices of women and obstruct their professional careers, the *Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* turn "Feminine Art" into a banner standing up for women artists' interests. Through their speeches and their artworks, the artists seem to fit the clichés shaping the mold of a so-called feminine creativity more than they seem to confront it. However, this exacerbated conformism suggests the hypothesis of an artists' subversive strategy: to fit the mold in order to actually break it.

Key words : art history ; nineteenth century ; women artists ; women-only exhibitions ; gender studies

BIOGRAPHIE

Clémence Rinaldi est doctorante et chargée d'enseignement en histoire de l'art à l'université Paris 1 Panthéon-Sorbonne. Sa thèse porte sur les expositions collectives d'artistes femmes de 1881 à l'entre-deux-guerres. Ses premiers travaux « *Une cimaise pour toutes* » : *la lutte sororale de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* (Mémoire de Master 1 sous la direction de Julie Ramos, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2020) et « *Restons femmes, restons artistes, restons unies* » : *l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs et la « question féminine »* (Mémoire de Master 2 sous la direction de Pascal Rousseau, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2021) analysent la portée militante du collectif.

Introduction

- L'Union des femmes peintres et sculpteurs, qu'est-ce que c'est que ça ?
- Ce sont des femmes artistes qui se réunissent afin d'en faire voir de toutes les couleurs aux hommes¹.

Le dessin de Gill Baerr paru en 1904 dans la revue satyrique *La Lanterne* (IMG_1), traduit avec éloquence la curiosité que suscite la première société d'artistes femmes en France chez ses contemporains. De manière ironique, il réduit cette initiative à une simple excentricité, destinée à causer des désagréments aux hommes. Ces moqueries récurrentes dans la presse artistique sont révélatrices d'un profond mépris à l'égard des femmes artistes. Ces dernières doivent faire face à une forte hostilité misogyne et à des préjugés qui limitent leurs pratiques et biaisent la réception de leurs œuvres. Face à cette situation, les artistes se sont organisées au sein de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs à partir de 1881, pour revendiquer leur droit de participer à la création artistique. La fondatrice, la sculptrice Hélène Bertaux, annonce la couleur : « Le but de l'Union est la conquête pour la Femme artiste de tous les avantages réservés jusqu'ici à l'artiste homme² ». Pour contester le monopole des artistes masculins de la scène artistique, elle organise à partir de 1882 une exposition annuelle exclusivement féminine à Paris appelée le Salon des Femmes, qui leur offre un espace de visibilité en non-mixité. Elle dénonce l'exclusion des femmes des institutions artistiques et milite pour leur accès à l'École des Beaux-Arts de Paris, qu'elle obtient progressivement à partir de 1897³.



— L'union des femmes peintres et sculpteurs, qu'est-ce que c'est que ça ?
Ce sont des femmes artistes qui se réunissent pour en faire voir de toutes les couleurs aux hommes.

IMG_1 : Gil Baer, [Gilles Berr] (1863-1931), « La revue comique du mois de février », *La Lanterne*, 27 février 1904, p. 4. © Retronews

Malgré son militantisme avéré en faveur de la reconnaissance et de la professionnalisation des artistes femmes, l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs véhicule toutefois des discours conservateurs sur la condition féminine. Les artistes

1 Gil Baer, [Gilles Berr], « La revue comique du mois de février », *La Lanterne*, 27 février 1904, p. 4.
2 Hélène Bertaux, « Toast au banquet du 12e anniversaire », *Journal des femmes artistes*, n°40, juin 1893, p. 5.
3 Marina Sauer, *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts, 1880-1923*, Paris, Ensba, 1992.

revendiquent les spécificités de ce qu'elles nomment « l'Art féminin⁴ », au risque de se voir assujetties à une essentialisation de la pratique artistique considérée alors comme féminine. À travers leurs discours et leurs créations, il apparaît qu'elles s'inscrivent moins dans une confrontation que dans une reproduction des poncifs et des préjugés façonnant le moule de la créativité au féminin, auquel elles semblent particulièrement enclines à adhérer. L'historienne de l'art Tamar Garb met en évidence l'acharnement de la presse à qualifier de féminin l'art produit par les femmes, allant même jusqu'à élaborer une « catégorie critique⁵ » imprégnée de stéréotypes qui marginalise leurs pratiques. Selon Tamar Garb, la rhétorique de l'art féminin employée par l'Union constitue « une réponse aux débats ambiants au sein du monde de l'art, [...] une riposte à l'idée dominante selon laquelle une femme professionnelle est une femme désexuée, [...] un refus d'accepter les prétendues incapacités intellectuelles des femmes et une réponse aux critiques qui exigeaient que les femmes insufflent dans leur art toute leur "féminité"⁶ ». Au-delà d'une « réponse » ou d'une « riposte », cet article avance l'hypothèse qu'il s'agirait plus précisément d'une véritable stratégie mise en place par les artistes. Ainsi, nous nous demanderons dans quelle mesure la façon dont elles *rentrent dans le moule* des conventions à la fois artistiques et patriarcales, pourrait être interprétée comme une stratégie subversive consistant à se couler dans le moule pour mieux le fracturer. Nous dessinerons d'abord les contours du moule institutionnel et idéologique dans lequel s'inscrit la création dite féminine, pour ensuite analyser de quelle manière les artistes s'y conforment et enfin comment elles se l'approprient. Ainsi, il s'agira de remettre en question l'aspect coercitif du moule : plutôt que de le subir, il semblerait que les artistes s'en emparent pour le remodeler et l'élargir à leur avantage, en y ajoutant une catégorie : « l'Art féminin⁷ ».

1. Le moule de la création artistique

Ce n'est qu'en 1897, grâce à l'action militante de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, que les femmes sont autorisées à présenter les examens d'entrée à l'École des Beaux-Arts pour assister aux cours théoriques et travailler dans les galeries⁸. En 1900 des ateliers de pratique spécialement destinés aux femmes sont ouverts : l'atelier de peinture Humbert et l'atelier de sculpture Marqueste⁹. Pour pallier les difficultés d'accès à la formation officielle et gratuite, les aspirantes artistes se tournent vers des enseignements privés, qui sont particulièrement onéreux et demeurent incomplets. Selon l'historienne de l'art Denise Noël, dans les académies privées, le prix d'inscription est souvent le double pour les étudiantes. Pour des raisons de convenance, elles n'ont généralement pas accès à la leçon de nu masculin sur modèle vivant¹⁰. La peintre Marie Bashkirtsfeff, membre de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs représente en 1881 un de ces ateliers parisiens ouverts aux femmes, l'académie Julian où elle étudie (IMG_2). Pour ne pas choquer la pudeur des étudiantes, le modèle est non seulement un jeune garçon, qui plus est qui porte un cache-sexe. Or, l'apprentissage du nu sur modèle vivant est nécessaire pour assimiler la représentation de la figure humaine et pouvoir s'adonner aux genres artistiques considérés comme les plus nobles selon la hiérarchie des genres en vigueur : la peinture d'histoire et la peinture allégorique.

4 Une sociétaire, L. B., « Causerie », *Journal des femmes artistes*, n° 5, 1er février 1891, p. 1.

5 Tamar Garb, "L'Art Féminin". The Formation of a Critical Category in Late Nineteenth-Century France, in Norma Broude, Mary D. Garrard (ed.), *The Expanding Discourse : Feminism and Art History*, Routledge, 1992, 207-224.

6 "The discourse on women's mission in art, *l'art féminin* generated by the members of the Union can be seen as a response to current debates within the art world, as a riposte to the prevailing notion that a professional woman was a desexed woman, as a rejoinder to the radical demands of feminists that women fight publicly for their political rights, as a refusal to accept women's alleged intellectual incapacities and as an answer to critics who demanded that women infuse their art with all their "femininity"". Tamar Garb, art. cit., p. 220.

7 Une sociétaire, L. B., « Causerie », art. cit.

8 Marina Sauer, *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts, 1880-1923*, Paris, ENSBA, 1992, p. 30.

9 *Ibid.*, p. 33.

10 Denise Noël, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 2004, [En ligne], mis en ligne le 23 août 2013, <https://clio.revues.org/646>, consulté le 7 octobre 2019, p. 3.

Les artistes femmes qui en sont privées sont par conséquent fortement discriminées pour accéder au statut d'artiste professionnelle. Comme le dénoncent les historiennes de l'art Griselda Pollock et Rozsicka Parker, au-delà de l'obstacle économique pouvant constituer un frein aux ambitions artistiques des femmes, elles sont d'emblée exclues



IMG_2 Marie Bashkirtseff (1858-1884), L'atelier des femmes chez Julian, 1881, huile sur toile, 188 x 154 cm, Musée de Beaux-Arts, Dniepropetrovsk, Ukraine.
© Bridgeman Images.

<http://maria1884.blogspot.com/2017/07/el-atelier-de-mujeres-personajes-i.html>

du canon¹¹ de la création artistique, du moule qui le façonne.

Celles qui parviennent néanmoins à accéder au statut d'artistes professionnelles, grâce à une situation familiale et financière privilégiée, se heurtent à des préjugés misogynes qui dévalorisent leurs pratiques. Ces préjugés ont été dénoncés en 1896 par la deuxième présidente de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, la peintre Virginie Demont-Breton :

« 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 qu'il y a un parti pris d'avance contre l'art de la femme¹². »

Lorsque l'œuvre d'une artiste est réussie et démontre les facultés de sa créatrice, le

11 Rozsika Parker, Griselda Pollock, « Stéréotypes fondamentaux : essence féminine et féminité essentielle » (1981), in Fabienne Dumont (dir.), *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, Paris, Les Presses du réel, 2011, p. 181.

12 Virginie Demont-Breton, « La femme dans l'art », *La Revue des revues*, n° 5, 1er mars 1896, p. 448.

compliment qui lui est adressé nie son identité de genre. Bien que son œuvre prouve qu'une femme puisse être douée de talent, on considère qu'elle emprunte ses facultés à l'autre sexe, la jugeant incapable de telle prouesse en raison de sa nature féminine. À cet égard, les peintresses et sculptrices au talent reconnu sont très souvent perçues comme « masculines » ou « viriles ». Le sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux considère Hélène Bertaux comme « l'un des talents les plus virils¹³ » qu'il connaisse. Le critique d'art Octave Mirbeau se dit frappé par le « faire hardi et très mâle¹⁴ » de Marie Bashkirtseff et remarque dans les œuvres d'Estelle Bergerat, la fille de Théophile Gautier, « une puissance des coloris et une simplicité d'exécution, qui étonnent toujours chez une femme¹⁵ ». Une femme n'est pas censée entrer dans le moule du génie créatif, celui-ci étant considéré comme le propre du masculin. Celles qui dérogent à cette règle et remettent en cause par leur simple existence la pérennité du moule modelé sur le modèle du génie masculin, sont réduites à des cas exceptionnels. Ce sont ces stéréotypes qui poussent certaines créatrices à adopter un pseudonyme masculin ou neutre pour brouiller les pistes en semblant entrer dans le moule. Le cas de la sculptrice Marcello, pseudonyme d'Adèle d'Affry est le plus connu. Au sein de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, la sculptrice et femme de lettres Marie-Noémi Cadiot emprunte son pseudonyme Claude Vignon au personnage d'un roman de Balzac. Certaines choisissent stratégiquement d'exposer sous le nom de leur mari lui aussi artiste, comme Hélène Bertaux au début de sa carrière, qui expose au Salon sous le nom de son premier mari, le sculpteur Allelit¹⁶.

2. Entrer dans le moule

En tant que femmes, les créatrices sont placées en dehors du moule masculin de la création artistique. Néanmoins, en tant qu'artistes, elles sortent aussi du moule assigné aux femmes par la société patriarcale. D'un point de vue artistique, les discours psychopathologiques sur le féminin, très répandus à la fin du XIX^e siècle, considèrent par essence les femmes incapables d'imagination et les cantonnent à la faculté d'imitation, par analogie avec leur rôle reproducteur. D'un point de vue social, du fait de leur ambition d'accéder à une activité intellectuelle et au statut de travailleuse financièrement indépendante, elles sortent du carcan de la condition féminine cantonné à la sphère domestique. Le célèbre peintre Gustave Moreau illustre parfaitement cette hostilité envers les femmes dans le domaine artistique, lorsqu'il écrit à propos de Marie Bashkirtseff :

« L'intrusion sérieuse de la femme dans l'art serait un désastre sans remède. Que deviendra-t-on quand des êtres aussi dépourvus de véritable don imaginaire, viendront apporter leur horrible jugeote artistique avec prétentions justifiées à l'appui¹⁷ ? »

De cette incompatibilité entre l'artiste femme et les moules à la fois de la féminité et de la créativité, naît ce que l'historienne de l'art Tamar Garb nomme une « catégorie critique¹⁸ » qui marginalise leurs pratiques : l'art féminin. En effet, de nombreux stéréotypes façonnent un moule essentialisant auquel la créativité au féminin doit correspondre. Celle-ci s'incarnerait dans des techniques considérées comme mineures : les arts décoratifs, le pastel, l'aquarelle ; ainsi que dans des genres considérés comme modestes : le portrait, notamment d'enfants et la nature morte, en particulier de fleurs.

13 Jean-Baptiste Carpeaux, cité par, Édouard Lepage, *Une Page de l'histoire de l'art au XIX^e siècle. Une conquête féministe. Mme Léon Bertaux*, [Paris, J. Dangon, 1911], Saint-Michel-de-Chavaignes, Soleil en livres, 2009, p. 195.

14 Octave Mirbeau, « L'union des Femmes peintres et sculpteurs », *La France*, 26 février 1885, cité dans *Combats esthétiques*, Paris, Nouvelles Éditions Séguier, 1993, tome 1, p. 122.

15 *Ibid.*

16 Catherine Gonnard « Mme Bertaux, sculptrice et féministe d'exception », in LEPAGE, Édouard, *op. cit.*, p. II.

17 Pierre-Louis Matthieu, *L'Assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau*, Frontfroide, Fata Morgana, 1984, p. 207.

18 Tamar Garb, « L'art Féminin ». *The Formation of a Critical Category in Late Nineteenth-Century France*, art. cit., p. 207-224.

A travers leurs discours et leurs pratiques, on constate que les artistes de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs adoptent une attitude conformiste pour entrer dans ce moule. En effet, en dépouillant les catalogues d'exposition de l'Union, on observe une prédominance quantitative des techniques et notamment des sujets dits féminins¹⁹. Cette prédominance est également relevée par la presse, tantôt pour critiquer le manque de diversité des productions des artistes femmes, qui serait la preuve des limites de leur créativité et de leur inventivité, ou au contraire, pour l'encenser, comme le fait la journaliste féministe Olympe Audouard :

« En cette exposition féminine, les sujets sont généralement bien ceux qui conviennent à la femme, enfants, fleurs, sous-bois, portraits ; et en ce genre la femme, je dois le dire, met une grâce exquise et un sentiment vrai. [...] L'enfant ! voici le genre qui sera le triomphe du pinceau féminin, la femme naît avec l'amour des enfants et elle sait rendre en les peignant leur poésie²⁰ ».

De nombreuses critiques essentialisent ainsi les artistes femmes en les rapportant à leur instinct maternel, considérant que celui-ci constitue une prédisposition à la représentation des enfants. Cette dernière incarnerait même la quintessence de l'art féminin. Bien que les enfants et les fleurs soient souvent les sujets de prédilection de nombreuses artistes, il est essentiel de prendre en considération que les femmes sont particulièrement encouragées à investir ces pratiques, car elles sont supposées correspondre à leur nature délicate, sensible et maternelle. C'est précisément la conformité des artistes femmes au moule qui limite la création féminine qui est valorisée par la critique. Les représentations de l'enfance et de la maternité abondent dans l'œuvre de Madeleine Carpentier, ce qui contribue au succès de l'artiste. Elle est renommée pour ses pastels aux tonalités douces, particulièrement propices aux sujets intimes, comme en témoigne son tableau *Mère et son bébé*, présent dans les collections du musée des Beaux-Arts de Reims (IMG_3). Ce genre de représentation conforme aux conventions de l'art qualifié de féminin est fortement encouragé par l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, qui a décerné à l'artiste le premier prix du Salon des Femmes pour son tableau *Bébé joue* (IMG_4)²¹. Mais il en est de même pour les institutions artistiques reconnues, telles que le Salon des Artistes français, qui lui attribue pour cette œuvre un prix de 2000 francs en 1905. De nombreuses artistes de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs se spécialisent dans la peinture de fleurs. On peut citer les œuvres de



IMG_3 Madeleine Carpentier, *Mère et son bébé*, pastel sec et fusain sur papier vélin, 80.8 x 64,5, Reims, Musée des Beaux-Arts © Musées de Reims.



IMG_4 Madeleine Carpentier (1865-1949), *Bébé joue*, 1905, huile sur toile, dimensions et localisation inconnues, reproduction en carte postale, NG. Photo. © Ebay.

19 Étude statistique du catalogue de la huitième exposition de l'UFPS in RINALDI Clémence, *Une cimaise pour toutes : la lutte sororale de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, dir. Julie Ramos, Mémoire de M1, Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2020, p. 74-77.

20 Féo de Jouval, [Olympe Audouard], « L'exposition des œuvres féminines au cercle des Arts Libéraux, 49, rue Vivienne », *Le Papillon*, n°43, dimanche 12 février 1882, p. 2-3.

21 IMG_4 : Madeleine Carpentier (1865-1949), *Bébé joue*, 1905, huile sur toile, dimensions et localisation inconnues, reproduction en carte postale, NG. Photo. © Ebay.

Clarisse Bernamont ou de Jeanne Amen qui rencontrent un certain succès. Elles sont régulièrement récompensées par des prix et l'État acquiert leurs œuvres pour les collections de musées municipaux. Jeanne Amen se présente essentiellement comme une peintre de fleurs, mais comme le montre son œuvre *La Terrasse* (IMG_5) entrée dans les collections publiques en 1903, le sujet floral peut également se prêter à la démonstration de ses compétences dans les domaines du paysage et du nu féminin.



IMG_5 : Jeanne Amen (1863-1923), *Sur la terrasse*, 1892, huile sur toile, dimensions inconnues, Villefranche-sur-Saône, Musée Paul-Dini. © Didier Michalet.

Au-delà de se conformer aux stéréotypes, techniques et sujets de la pratique dite féminine, les artistes mettent également en avant leur conformité aux attentes de la société patriarcale envers les femmes. Lors d'un banquet d'anniversaire de l'Union, la présidente Hélène Bertaux prononce un discours qui borne les limites de l'émancipation qu'elle revendique :

« Soyons de grands artistes ; nous resterons dans notre rôle, parfaitement d'accord avec les lois que la nature, la société, la famille nous imposent. Le culte de l'art nous laissera dans notre sphère ; les hommes feront les lois et au besoin feront la guerre pour les défendre ; la vie publique leur appartient ; ils la garderont²². »

Elle oppose la vie publique en tant que monopole des hommes, à la sphère des femmes, sous-entendant ainsi la sphère domestique. La pratique artistique, en mobilisant chez les femmes des facultés traditionnellement associées à leur nature, telles que la sensibilité, la grâce, la préciosité, la douceur, ne semble pas susceptible de provoquer une subversion des rôles genrés. Elle limite sa défense des travailleuses aux artistes, affirmant qu'elle n'a pas l'intention d'étendre ses revendications aux domaines de la vie publique, comme la loi et la guerre, qui demeurent des affaires d'hommes. L'emploi du futur « ils la garderont » se veut définitif et exclut ainsi toute crainte que les femmes artistes puissent démanteler l'emprise des hommes sur la sphère publique et perturber l'ordre patriarcal. Ces discours conservateurs sur la condition féminine s'incarnent également dans l'iconographie présentée au Salon des Femmes. En 1894, la médailliste Marcelle Lancelot-Croce remporte le prix d'honneur de l'Union pour son œuvre intitulée *La Femme et ses destinées* (IMG_6). Elle représente en triptyque les trois

destinées de la femme, gravées sous chaque image en lettres capitales : « ÉPOUSE, MÈRE, VEUVE ». Les scènes se déroulent dans l'ordre chronologique : on voit d'abord la femme enlacer un homme, puis entourée de ses enfants nés de leur union, pour finir par la voir pleurer sur la tombe de son défunt mari. À travers cette représentation, l'existence de la femme est définie par la parentèle, sa relation à l'homme et le statut qui en découle : elle est l'épouse de, donne naissance à la progéniture de, devient la veuve de. Le décor naturel qui ornemente les scènes, traduit l'inscription dans les lois de la nature des destinées essentielles de « La Femme ». Dans de nombreux discours synthétisés par cette œuvre, les artistes mettent en avant leur conformité aux injonctions du moule de la féminité, notamment à travers la conciliation de leur pratique artistique avec le respect de leurs rôles de mère et d'épouse. Elles défendent une conception harmonieuse de l'art et de la féminité, selon laquelle la pratique artistique correspond à la nature féminine, puisqu'elle fait appel aux facultés qui lui sont associées, telles que la grâce, la douceur, la sensibilité. Par conséquent, la pratique artistique même professionnelle, est considérée comme convenable pour les femmes, car elle respecte leur nature et les maintient dans leurs rôles, sans perturber l'ordre ou le moule patriarcal.



IMG_6 : Marcelle Renée Lancelot-Croce (1863-1946), *La Femme et ses destinées*, 1894, plaque uniface en bronze argenté, 52 x 75,6 cm, Paris, musée d'Orsay. © RMN-Grand Palais.

3. Entrer dans le moule... pour mieux le briser ?

Cependant, au-delà de se conformer aux moules préétablis de la féminité et de ce qui est censé l'incarner en art, les artistes vont jusqu'à revendiquer elles-mêmes « l'Art féminin²³ » comme une catégorie distincte de l'art, propre à leur sexe. L'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs affirme son ambition de promouvoir « l'Art féminin²⁴ » dans son programme, dès le premier numéro de son bulletin, le *Journal des Femmes Artistes*. Une sociétaire exhorte les artistes à cultiver cette particularité :

« Par nous, femmes, par le caractère de nos travaux, que l'Art redevienne avec force civilisatrice. Inventons ce qui console le cœur, charme l'esprit et fait sourire le regard. Voilà, certes, une mission bien féminine. Oui, créons ; femmes, nous le devons et nous le pourrons, cet art nouveau qu'on attend : l'Art féminin²⁵. »

À travers des discours différentialistes, les artistes ont tendance à réduire la diversité de leurs productions au singulier, en essentialisant la « Femme-Artiste²⁶ » dotée de

23 Une sociétaire, L. B., « Causerie », *Journal des Femmes Artistes*, n° 5, 1er février 1891, p. 1.

24 *Ibid.*

25 *Ibid.*

26 Jules Gerbaud, « Notre dixième anniversaire », *Journal des Femmes Artistes*, n°13, juin 1891, p. 1.

« facultés spéciales²⁷ » et capable de délivrer « une note personnelle²⁸ ». Selon Hélène Bertaux, il revient même aux femmes d'être les « gardiennes des traditions²⁹ » et de « régénérer » l'art, en proie aux avant-gardes naissantes au tournant du XXe siècle. Les artistes condamnent ce qu'elles appellent les « excentricités des temps modernes³⁰ » telles que l'impressionnisme et mettent en avant leur respect des traditions académiques. Opposées aux innovations artistiques en cours qui dérogeaient aux conventions de l'académisme, elles affirment leur inscription réactionnaire dans le moule conservateur de l'art du XIX^e siècle.

Néanmoins, le conformisme et le conservatisme de l'Union, étroitement liés à l'essentialisation du féminin qu'elle opère, peuvent être envisagés comme des stratégies. L'historienne de l'art Charlotte Foucher-Zarmanian met l'accent sur l'agentivité des artistes femmes élaborant des stratégies d'entrisme³¹, que ce soit par la modération ou le conformisme, afin de s'intégrer aux cercles culturels de la fin du XIXe siècle, marqués par la misogynie. Au-delà d'afficher leur respect des conventions imposées aux femmes et des traditions de l'art, on observe également, au sein de la multitude de discours tenus par les artistes de l'Union, des contradictions qui témoignent de leurs efforts pour paraître modérées. Alors qu'Hélène Bertaux fixe les limites de l'émancipation féminine aux professions artistiques dans un discours au banquet de l'Union où sont présents des hommes politiques et des personnalités masculines du monde de l'art, elle tient des discours contradictoires et beaucoup plus militants lorsqu'elle s'adresse aux artistes femmes lors des assemblées générales de l'Union. Les artistes ont tendance à adapter leurs discours en fonction de leur auditoire et à modérer leurs revendications pour entrer dans le moule dévolu aux femmes par la société patriarcale, afin de rassurer ceux que l'émancipation féminine pourrait inquiéter. La position des artistes vis-à-vis de la féminité semble relever des comportements décrits par la psychanalyste britannique Joan Rivière en 1929, dans son essai « La féminité en tant que mascarade »³². Elle analyse le cas d'une patiente, universitaire reconnue, qui ressent le besoin d'adopter une attitude charmeuse et de s'apprêter pour paraître féminine et plaire à son auditoire masculin. En tant qu'intellectuelle, statut traditionnellement réservé aux hommes, la femme se trouve symboliquement dans une position intermédiaire entre les identités masculine et féminine, aspirant à la masculinité. Selon Joan Rivière, pour apaiser l'angoisse et éviter la vengeance qu'elle redoute de la part des hommes, qui pourraient être irrités par cette subversion identitaire, l'intellectuelle revêt le « masque de la féminité mascarade », afin d'obtenir l'approbation et la reconnaissance de ses pairs. De la même manière, la revendication ostentatoire de la féminité par les artistes, à travers « l'Art féminin³³ » et le respect des conventions patriarcales, peut être assimilée à la mise en scène d'une « féminité mascarade³⁴ ». Cette stratégie vise à détourner les soupçons de subversion des rôles traditionnellement attribués aux femmes et de trouble à l'ordre patriarcal. L'artiste femme se trouve dans un intermédiaire entre les identités masculine et féminine, aspirant à entrer dans le moule de l'artiste et du génie créatif traditionnellement masculin. La modération semble ainsi être une condition nécessaire à l'acceptation de la présence des artistes en tant que femmes sur la scène artistique, à l'appréciation de leurs travaux et à la considération de leurs revendications. En raison de son pacifisme, le féminisme de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs

27 Léon Bérard, « Banquet du 19 mai 1912 », *Bulletin officiel de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, n°169, mai 1912, p. 2-3.

28 La Rédaction, « Notre Programme », *Journal des Femmes Artistes*, n°1, 1er décembre 1890, p. 1-2.

29 Hélène Bertaux, « Allocution du 16 juillet 1889 au Congrès international des Œuvres et des Institutions féminines », *Journal des Femmes Artistes*, n°2, 15 décembre 1890, p. 2.

30 Une sociétaire, « Clôture de notre 11eme Exposition », *Journal des Femmes Artistes*, n°26, 31 mars 1892, p. 2-3.

31 Charlotte Foucher-Zarmanian, *Créatrices en 1900. Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Mare & Martin, 2015, p. 28.

32 Joan Rivière, « La féminité en tant que mascarade », *Féminité mascarade*, Marie-Christine Hamon (dir.), Paris, éd. Du Seuil, 1994.

33 Une sociétaire, L. B., « Causerie », *art. cit.*

34 Joan Rivière, « La féminité en tant que mascarade », *art. cit.*

est parfois qualifié de « séduisant³⁵ » par les contemporains. C'est précisément grâce à la modération et à la conformité des artistes aux attributs de la féminité que l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs est parvenue à remporter l'adhésion du public et à atteindre un niveau de visibilité élevé.

Conclusion

En conclusion, si les artistes se conforment aux stéréotypes de la pratique attendue des femmes à travers le choix de sujets et techniques dits féminins, elles contestent néanmoins les jugements de valeurs qui qualifient leurs pratiques de mineures. En revendiquant ostensiblement la féminité de leur pratique, elles s'approprient l'étiquette habituellement péjorative apposée à leurs productions et entendent ainsi affirmer la valeur sous-estimée de leur travail. Elles revendiquent les caractéristiques supposées féminines comme les spécificités d'une pratique originale, et par la même, transforment l'expression péjorative, sous-entendant « faiblesse » et « mièvrerie » dans la bouche de leurs détracteurs, en une véritable force. À travers des discours essentialistes qui invoquent la nature féminine comme un apport providentiel et bénéfique pour le renouveau de l'art, elles retournent comme un gant les préjugés qui pèsent sur leurs pratiques. La nature féminine qui les invalidait aux yeux de leurs adversaires, devient ainsi un argument pour affirmer la nécessité de leur présence en tant que femmes au sein des cercles culturels hostiles à leur participation. Ainsi, en dépit des préjugés misogynes limitant leurs facultés, l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs proclame la capacité des femmes à produire un art qui, comme l'affirme sa fondatrice Hélène Bertaux, « porte la marque du génie de notre sexe³⁶ ». Elles remettent ainsi en cause la pérennité du moule de la créativité et du génie artistique coulé sur le masculin et le subvertissent en le remodelant. De cette manière, elles s'insèrent dans le moule pour en réalité mieux le fêler, en fournissant « par le groupement, [...] la preuve de ce que peut la femme³⁷ » et affirmer sa liberté de créer et de participer à la création artistique de son temps.

35 M. Rollin, « Allocution au Banquet du 13 mai 1913 », *Bulletin officiel de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs*, n°175, mai 1913, p. 3.

36 Hélène Bertaux, « Notre dixième anniversaire », *Journal des Femmes Artistes*, n° 13 Juin 1891, p. 3-4.

37 *Ibid.*