Femmes artistes

PROVINCE
de NAMUR
Musée Félicien Rops

FÉDÉRATION
WALLONIE-BRUXELLES

Loterie
Nationale

Femmes artistes

Les peintresses en Belgique (1880-1914)

SilvanaEditoriale

Femmes artistes

Les peintresses en Belgique (1880-1914)

Ce livre est publié à l'occasion de l'exposition *Femmes artistes. Les peintresses en Belgique (1880-1914)* présentée au musée Félicien Rops, Province de Namur, du 22 octobre 2016 au 8 janvier 2017

Commissariat d'exposition
Véronique Carpiaux, conservatrice, musée Félicien Rops, Province de Namur
Barbara Caspers, doctorante, université libre de Bruxelles

Catalogue
sous la direction scientifique de Denis Laoureux

Émilie Berger, doctorante, université libre de Bruxelles
Laurence Brogniez, professeure, université libre de Bruxelles
Barbara Caspers, doctorante, université libre de Bruxelles
Alexia Creusen, docteure en philologie et lettres et plasticienne
Noémie Goldman, doctorante, université libre de Bruxelles
Sofiane Laghouati, conservateur, musée royal de Mariemont
Denis Laoureux, professeur, université libre de Bruxelles
David Martens, professeur de littérature française (XIX[e]-XXI[e] siècles), KU Leuven
Amélie Van Liefferinge, doctorante et assistante chargée d'exercices, université libre de Bruxelles
Wendy Wiertz, doctorante, KU Leuven

Coordination éditoriale
Véronique Carpiaux et Valérie Minten, musée Félicien Rops, Province de Namur

Le musée Félicien Rops-Province de Namur tient à remercier tout particulièrement :

Les collectionneurs
Galerie Patrick Derom, Bruxelles
Galerij Gudrun, Zomergen

Les institutions suivantes
Administration communale de Schaerbeek, Valérie Baccarini
Archives et musée de la littérature, Marc Quaghebeur
Beaux-Arts de Liège, Régine Rémon
Bibliothèque royale de Belgique, Patrick Lefèvre
BPS22, Pierre-Olivier Rollin
Collection artistique de l'université de Liège, Galerie Wittert, Jean-Patrick Duchesne
Collection royale, Noël De Bruyne, Lieutenant général et Martine Vermeire
Collectie van de Vlaamse Gemeenschap, Marthe Lemmens
Galerie des Offices, Florence
Hôtel de Ville de Dinant, le Collège communal
Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Michel Draguet
Musée Ianchelevici, Valérie Formery
Musée des Beaux-Arts de Gand, Catherine de Zegher
Musée d'Ixelles, Claire Leblanc et Anne Carre
Musées des Beaux-Arts d'Anvers, Manfred Sellink
Musée du Costume et de la Dentelle, Bruxelles, Caroline Esgain
Musée Charlier, Nathalie Jacobs
Musée Camille Lemonnier, Jean-Baptiste Baronian
Musée de Courtrai, Isabelle De Jaegere
Musées de Verviers, Marie-Paule Deblanc-Magnée
Musée de Deinze et du Pays de la Lys, Trui Galle
Musée Belvue Association Royale Dynastie et Patrimoine Culturel, Paule Tits
Musée Victor Horta, Françoise Aubry
Sincfala museum van de Zwinstreek, Ronny Janssens
Stedelijk Museum Ieper, Jan Dewilde
Stedelijk museum Wuyts-Van Campen en Baron Caroly, Griet Van Opstal
Stadsmuseum't Schippershof, Chiel Vandenberghe

Les membres des institutions suivantes
Jean-Marc Van Espen, député-président, Dominique Hicguet, inspecteur général, et Bernadette Bonnier, directrice - Province de Namur ;
Jean-Pierre Babut du Marès, président de l'asbl « Les Amis du musée Rops »

Les membres du personnel du musée Félicien Rops
Alexia Bedoret, Marie-Noëlle Douxfils, Claudine Gelinne, Sophie Laurent, Coralie Massin, Lara Meersseman, Liesbet Mignolet, Jean-Pol Modave, Ana Monteiro, Sandra Moscato, Marc Ravignat, Maïté Springael, Pauline Tonglet, Aurélie Van de Poel.

Les personnes qui ont aidé à la recherche documentaire
Véronique Cardon, Anne De Breuck, Pascal de Sadeleer, Bruno Fornari, Daniel Gueguen, Caroline Meert, Gisèle Ollinger-Zinque, Chris Vandewalle, Claude Van Loock.

Nous tenons également à remercier tous les collectionneurs qui ont souhaité garder l'anonymat.

ci-contre
Marguerite Holeman, *Portrait de femme*, s.d., huile sur toile, 33,5 x 24,8 cm. Musée d'Ixelles, Bruxelles, inv. CC259.

Dagmar De Furuhjelm,
L'Atelier du peintre Blanc-Garin,
vers 1890,
huile sur toile, 160 x 225 cm.
Commune de Schaerbeek,
Bruxelles, inv. N264.

page 8
Marie von Hohenzollern-Sigmaringen,
Comtesse de Flandre,
Vue de Taunus, 1875,
eau-forte sur papier, 20 x 14 cm.
Musée Félicien Rops - Province de Namur,
inv. SIA/25.

Sommaire

11 **Naître femme, devenir artiste**
Véronique Carpiaux, Denis Laoureux

ESSAIS

17 **Femme et artiste dans la Belgique du XIXe siècle**
Alexia Creusen

31 **Les liens de parenté dans la construction des carrières des femmes artistes en Belgique**
Barbara Caspers

47 **La vocation artistique à l'épreuve du genre dans la Belgique du XIXe siècle**
Denis Laoureux

67 **Les créatrices « libres » : faire carrière sans père ni mari artiste**
Émilie Berger

FOCUS

85 **Les « Salons » de femmes : critiquées et critiques**
Laurence Brogniez

97 **Exposer et s'exposer en couple**
Barbara Caspers

103 **Claire Duluc : fille et femme d'artistes**
Barbara Caspers

109 **La noblesse des femmes artistes en Belgique au XIXe siècle**
Wendy Wiertz

115 **Les femmes illustratrices en Belgique**
Sofiane Laghouati

123 **Les femmes photographes en Belgique (1890-1910) : entre séances de projection et expositions**
Amélie Van Liefferinge

129 **Femmes artistes au miroir du pseudonyme**
David Martens

133 **Le marché des femmes artistes à travers l'exemple du groupe Vie et Lumière entre 1904 et 1913**
Noémie Goldman

ANNEXES

141 **Liste des œuvres exposées**
144 **Orientation bibliographique**
146 **Index des noms propres**

Véronique Carpiaux, Denis Laoureux

Naître femme, devenir artiste

[…] J'ai été toute ma vie si conspué par les bourgeois de tous les pays qu'être compris par une femme jeune, intelligente et artiste me semble d'une douceur infinie.[1]

Lettre de Félicien Rops à Louise Danse

Sous la parentèle de Rops

Très longtemps, la vie intime de Félicien Rops fit scandale, au point de retarder de quelques décennies l'hommage que sa ville natale, Namur, souhaitait lui rendre… Aujourd'hui, le musée qui porte son nom consacre une exposition thématique et un catalogue aux femmes artistes actives entre 1880 et 1914, dont l'une, et non des moindres, n'est autre que Claire Duluc, fille des amours du « Mormon Félicien Rops », comme le surnommaient de son vivant certains critiques littéraires parisiens !

En 1868, onze ans après son mariage avec Charlotte Polet de Faveau dont il a un fils, Paul, l'artiste fait la connaissance de Léontine et Aurélie Duluc, de jeunes couturières œuvrant à Paris. Une longue et singulière histoire d'amour va lier, jusqu'à la fin de ses jours, Félicien Rops à « Auréléon », comme se surnommaient les deux sœurs elles-mêmes. Faisant ménage à trois, ignorant les qu'en-dira-t-on et la morale bourgeoise, Rops va définitivement quitter le foyer conjugal en 1874, après une séparation de biens avec son épouse. Il s'installe avec les deux sœurs en 1876, rue Richelieu à Paris.

En 1871 déjà, Léontine donne naissance à Claire. « Comme je l'écrivais à Verhaeren, je suis peut-être un mari douteux, mais je me sens le meilleur des pères. Mon fils [Paul], c'est l'enfant des époques opulentes de ma vie, ma fille [Claire], celui des jours pénibles, l'enfant pour lequel j'ai abaissé ma morgue de bourgeois exriche pour 'vendre'. Et puis, c'est la fille de mon corps & de mon esprit, et je l'en aime doublement »[2], confiera-t-il vingt ans plus tard. Contrairement à son demi-frère qui est resté en Belgique, Claire habite avec son père, d'abord au cœur de Paris, puis à Corbeil-Essonnes où il a acheté une maison dans laquelle il reçoit ses relations professionnelles, amicales, ainsi que ses modèles. Claire est donc rapidement sous l'influence de son père, se faisant connaître et apprécier par les artistes de la génération précédente dès son plus jeune âge : Alfred Verwée, chez qui elle séjourne à Knokke, Edmond Deman, l'éditeur, dont l'on apprend qu'il réclame le portrait photographique de Claire…

Cette introduction dans la sphère des amis et commanditaires de son père, la jeune femme l'immortalise dans un croquis représentant une joyeuse tablée où le nom des convives est noté de la main de Rops. L'influence paternelle s'exprime aussi en 1895 lorsque l'artiste rompt les fiançailles de sa fille avec l'écrivain Hugues Rebell, mis dans les difficultés financières après avoir été victime d'un chantage pour des raisons de mœurs[3]. Six mois plus tard, Rops arrange le mariage de sa fille avec Eugène Demolder, son petit cousin, écrivain et critique d'art prometteur, qui est toujours resté dans l'entourage familial[4]. « Personne n'est adoré de ses enfants comme moi. Vous voyez que le vrai, c'est d'en avoir dans les cinq parties du monde, – de femmes différentes ! – de les élever merveilleusement, de leur donner le goût des fleurs & de toutes les belles choses & de vivre en patriarche »[5], écrivait avec humour l'artiste qui fut un père résolument attentionné et moderne.

Anonyme, *Portrait de Félicien Rops*, dédicacé à Louise Danse, vers 1893, photographie, 18,5 x 10 cm. Musée Félicien Rops – Province de Namur, inv. photo 33.

p. 10 Théo Van Rysselberghe, *Portrait de Claire Demolder*, 1902, huile sur toile, 97 x 104 cm. The Simon Collection of Belgian Art – Courtesy Patrick Derom Gallery

Qu'est-ce qu'une peintresse ?

Dans un siècle où il est convenu que l'exercice même d'un métier est un privilège masculin, comment convient-il de nommer celle qui entreprend une carrière professionnelle dans les arts ? Comment appeler celle qui entend être peintre dans un contexte où, selon l'idéologie en vigueur au XIXe siècle, être femme et artiste de métier est une aporie sociale. En effet, la femme serait naturellement destinée à vivre au sein de la maison familiale alors que la carrière artistique suppose une sociabilité extérieure aux limites du foyer.

On voit la contradiction que la femme aura à résoudre pour envisager une carrière dans le monde de l'art. La résolution de celle-ci implique une transgression. La professionnalisation d'une vocation artistique suppose en effet de la part d'une femme qu'elle agisse en dehors de la norme sociale qui la confine à l'intérieur de l'hôtel familial. Celle qui réalise cette démarche se trouve dans une posture marginale à laquelle il a bien fallu donner un nom. Le seul titre d'artiste ne pouvait suffire : pour un homme du XIXe siècle, il convient que l'identité sexuée de la femme apparaisse dans la terminologie des beaux-arts. « Peintresse », « femme peintre », « artiste femme », « dame artiste », « femme artiste » sont les désignations que l'on trouve dans le discours du XIXe siècle.

Cette question terminologique est logiquement contemporaine des trajectoires prises par des femmes décidées à dépasser le stade de l'occupation raffinée pour accomplir une carrière artistique. Ce débat sur la formule à employer pour désigner les artistes de sexe féminin semble même connaître une certaine effervescence à la fin du XIXe siècle quand, précisément, le nombre de candidates au métier de peintre augmente significativement.

Comme beaucoup de noms de métier, «peintre» n'a pas de version féminine. À la fin du XVIIIe siècle, le mot «peintre», écrit au masculin, peut désigner une femme pratiquant la peinture. Utilisé déjà au milieu du XVIIIe siècle, le terme « peintresse » connaît une résurgence à la fin du XIXe siècle. Son usage est alors explicitement sarcastique. Il porte la marque d'une division genrée de la pratique artistique. Le terme apparaît notamment sous la plume des frères Goncourt dans leur célèbre *Journal*, et dans les colonnes de *L'Art moderne* en 1884, comme en témoigne cet extrait : « Mais qu'intellectuellement la femme soit capable de faire ce que fait l'homme, voilà le champ de la controverse »[6].

Il ne faut pas confondre « peintresse » avec « peintraillon », qui désigne un peintre masculin médiocre, ni avec « dame artiste ». Cette dernière est une femme du monde. Fortunée, issue d'un milieu bourgeois voire aristocrate, elle pratique la peinture et le dessin sans aucune visée professionnelle. Sa démarche est entièrement gratuite, car ses compétences artistiques raffinées sont l'expression de sa grandeur d'âme elle-même nourrie par l'éducation correspondant au rang social élevé auquel elle ap-

Claire Duluc, *[Dessin d'une tablée de convives]*, s.d., crayon rehaussé à la plume, 31 x 40 cm. Archives et Musée de la Littérature, Bruxelles, inv. ML00785/0006.

partient. La posture professionnalisante prise par les peintresses s'avère donc bien différente de celle des dames artistes.

Les expressions « femme peintre », « artiste femme » et « femme artiste » qui apparaissent également au XIX[e] siècle, y compris dans *L'Art moderne*, sont la version non péjorative de « peintresse ». La femme artiste a clairement l'ambition de transformer une simple vocation en réelle profession. Les deux articles de Picard publiés par *L'Art moderne* sur les peintresses belges au Salon de Bruxelles témoignent de manière sarcastique des femmes visant une carrière artistique dans un contexte où la formation est réservée aux hommes et où l'accès aux cimaises des Salons est conditionné soit par les genres picturaux, soit par les relations familiales. Bref, entreprendre une carrière dans les arts sans être un homme dans la Belgique de Félicien Rops est un chemin semé d'embûches.

Pour résoudre les problèmes qui s'imposent à elles de par leur identité sexuée, les femmes devront développer des stratégies pour se former et pour exposer. Elles devront aussi assumer leur choix jusque dans leur état civil et transgresser ainsi des normes sociales. Plusieurs artistes, et non des moindres, ont payé le prix de leur carrière par la marginalité du célibat. Le métier artistique qu'elles exercent confirmerait qu'elles sont biologiquement infécondes, ce qui d'ailleurs s'exprimerait dans leur physique et leur vaudrait de faire partie d'un groupe social à part : les « hommasses »[7].

Les tactiques, les choix de vie, les transgressions déployés par les femmes constituent l'objet des contributions qui viennent composer le présent ouvrage dont le titre fait explicitement et ironiquement allusion au rôle joué par le genre dans la construction d'une carrière artistique. Ne nous trompons pas ce-

pendant : le titre de « peintresse » que nous reprenons à dessein au vocabulaire de l'époque, et que nous accrochons à la couverture de ce livre comme une fleur en boutonnière, ferait gentiment sourire les historiens d'aujourd'hui s'il n'était hélas révélateur de la vision sexiste du monde de l'art qui a eu pour effet, il faut bien le dire, de faire tourner la roue de l'oubli au désavantage des femmes. C'est ce mécanisme que Linda Nochlin a résumé dans le titre de sa fameuse contribution publiée dans *Artnews* en 1971 : « Why Have There Been No Great Women Artists ? ». En effet, à l'exception de l'un ou l'autre nom célèbre, comme celui d'Anna Boch érigée actuellement en modèle de la femme libre ayant échappé au contrôle masculin, les femmes artistes dont il est question ici sont pour la plupart inconnues, et cela en dépit de la carrière qu'elles ont menée tant en Belgique qu'à l'étranger[8].

Ce livre a été précédé par diverses études qui ont posé des bases factuelles sans lesquelles nous n'aurions tout simplement pas pu mener à bien notre projet. Il revient à Katlijne Van der Stighelen et Mirjam Westen d'avoir dressé un premier bilan et d'avoir ouvert des perspectives critiques dans ce qui constitue un ouvrage de référence ayant accompagné en 1999 et 2000 une exposition intitulée *À chacun sa grâce. Femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas 1500-1950*[9]. Cet ouvrage a d'ailleurs entraîné un dossier consacré par la revue *Sextant* à la problématique des femmes artistes[10]. Depuis, plusieurs études ont mis en évidence des trajectoires individuelles, notamment Anna Boch et Cécile Douard. De nombreux mémoires de fin d'études ont également vu le jour sur les carrières des femmes artistes : pour la recherche, ils constituent une source documentaire précieuse. Enfin, nous sommes en position de débiteur symbolique à l'égard de l'essai publié en 2007 par Alexia Creusen. Intitulé *Femmes artistes en Belgique XIX^e^ et début XX^e^ siècle*, l'ouvrage de Creusen est issu d'une thèse doctorale fondée sur une documentation particulièrement fouillée[11]. Ce livre nous a permis, d'une part, d'étayer les essais de synthèse qui ouvrent le propos et, d'autre part, de dégager de nouvelles perspectives

Anonyme, *Claire Duluc et Félicien Rops*, vers 1889, photographie. Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des Manuscrits, Bruxelles, inv. III/1898/6IC.

de recherches présentées ici sous forme de focus. Ces derniers visent moins à dresser un bilan qu'à poser des questions appelant des travaux ultérieurs.

En effet, la situation des femmes dans le marché de l'art, leur place dans les collectifs artistiques, les pratiques pseudonymiques, les expositions conçues par des couples[12], les femmes photographes et illustratrices, les pratiques artistiques au sein de la noblesse, la circulation internationale des tableaux, le rôle des liens familiaux dans la construction des carrières, les liens entre les femmes et la critique d'art sont autant d'éléments qui appellent des études spécifiques dépassant de loin le simple effet de projecteur que nous avons demandé aux auteurs de donner dans le cadre du présent ouvrage.

1 Lettre de Félicien Rops à Louise Danse, s.l.n.d., voir « Lettres à une femme », in : *La Vogue, nouvelle série*, t. II, 1899, p. 10.
2 Lettre de Félicien Rops à Edmond Deman, s.l., 19 juin 1894. Namur, musée Félicien Rops, coll. « Province de Namur », inv. LEPR/124.
3 « Une nouvelle : le mariage de ma fille n'aura pas lieu, probablement ; le 'Mr' a des allures qui ne me vont pas. – Somme toute, ma fille sera riche, & peut attendre. Tout est pour le mieux ! C'est moi qui ai refusé ». Lettre de Félicien Rops à Charles Vos, Paris, 7 janvier 1895. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des manuscrits, inv. II/7109/3.
4 « Vous savez les projets d'union qui ont lieu entre notre famille et celle d'Eugène. Tout marche bien, à notre satisfaction, réciproque & je crois comme nous le disions que Clairette et Eugène se trouvent dans des conditions à avoir une vie très heureuse. J'attends pour le 1er Novembre le père d'Eugène ici à Paris afin de tout régler, et Eugène par-dessus le marché. J'espère que tout marchera au gré de nos désirs ». Lettre de Rops à Charles Vos, Corbeil-Essonnes, 4 octobre 1895. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des manuscrits, inv. II/7109/20.
5 Lettre de Félicien Rops à Léon Evely, s.l., 9 juin 1884. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des manuscrits, inv. III/215/1/28a.
6 « Le Salon de Bruxelles. Troisième article. Les Peintresses belges », in : *L'Art moderne*, 21 septembre 1884, p. 306. Voir également « Le Salon de Bruxelles. Quatrième article. Les Peintresses belges », in : *L'Art moderne*, 28 septembre 1884, p. 313-316.
7 « Le Salon de Bruxelles. Troisième article. Les Peintresses belges », in : *L'Art moderne*, 21 septembre 1884, p. 308.
8 Pour la France, on se reportera à la mise en ligne récente de la base de données suivante : http://salons.musee-orsay.fr.
9 Katlijne Van der Stighelen, Mirjam Westen (dir.), *À chacun sa grâce. Femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas 1500-1950*, Gand, Paris, Ludion/Flammarion, 1999. L'exposition a été présentée au musée des Beaux-Arts d'Anvers et au musée d'Art moderne d'Arnhem.
10 « Femmes artistes (1) », in : *Sextant*, n° 11, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, 1999.
11 Alexia Creusen, *Femmes artistes en Belgique XIXe et début XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007.
12 Barbara Caspers, *Les femmes artistes et femmes d'artistes au sein des groupes artistiques des XX (1884-1893) et de La Libre Esthétique (1894-1914)*, mémoire de fin d'études présenté sous la dir. du prof. Denis Laoureux, Université libre de Bruxelles, 2015.

Alexia Creusen

Femme et artiste dans la Belgique du XIX^e^ siècle

Grâce au travail acharné de plusieurs historiens de l'art, le public belge connaît et reconnaît aujourd'hui le talent d'Anna Boch. Récemment, le musée Ianchelevici (La Louvière) a fait preuve d'une belle prise de position en mettant en relief l'artiste Cécile Douard, peintre à la vie aussi fascinante que sa peinture[1]. À Ypres, c'est l'œuvre de Louise De Hem qui est l'objet d'une attention particulière depuis plusieurs années[2]. Ces personnalités féminines ne sont pas des cas isolés. Terre de croisements, la Belgique accueille des artistes de talent, hommes et femmes, tout au long de l'époque contemporaine. Petit pays à l'échelle de l'Europe, le territoire correspond sur le plan artistique à un vaste champ d'investigation encore largement en friche. Proposer une exposition sur les femmes artistes de la Belle Époque constitue un solide coup de pouce pour la mise en chantier de nouvelles recherches subsidiées. L'occasion est donnée de voir des œuvres largement méconnues, rarement montrées, et de révéler des créatrices pour la plupart oubliées au-delà de leur localité d'origine. En 1999, un évènement remarquable orchestré par le musée des Beaux-Arts d'Anvers et le musée d'Art moderne d'Arnhem avait déjà créé une impulsion en ce sens[3].

S'il ne date pas d'hier, l'intérêt sérieux pour la participation des femmes au secteur des arts plastiques reste un phénomène relativement récent : c'est principalement à partir des années 1970 que la recherche féministe a révélé l'existence d'une contribution féminine significative dans ce secteur, et ce, dès les temps anciens. Des études approfondies ont mis en relief de nombreuses personnalités engagées – peintres, sculptrices, architectes, illustratrices, photographes, cinéastes ou encore collectionneuses – auxquelles des monographies, des expositions et des romans sont aujourd'hui consacrés. En toute logique, les chercheuses américaines et anglaises, pionnières dans le domaine des « gender studies », se sont d'abord intéressées au milieu des avant-gardes, mais aussi aux artistes anglo-saxonnes. Centre névralgique des arts à l'époque moderne, la France a très tôt fait l'objet de multiples essais ; pensons aux études et aux évènements consacrés à Camille Claudel, à Séraphine ou à Sonia Delaunay. Dernièrement, deux personnalités qui font la jonction entre l'Allemagne et la France ont été remises en lumière auprès du public francophone : Paula Modersson-Becker, d'une part, et Charlotte Salomon, d'autre part[4]. Ce fait est à saluer car, même en histoire de l'art, le poids de la découpe du monde en États-nations continue à peser sur la recherche, notamment pour des critères d'octroi de subsides. Les artistes, hommes et femmes, ont pourtant l'âme vagabonde…

Entre les deux mon cœur balance

Femme ou artiste ?

Très courante au XIX^e^ siècle, l'expression « femme artiste » – « woman artist » en anglais – évoque l'image d'une balance à fléau en oscillation permanente, incapable de trouver son point d'équilibre[5]. La formule définit un profil identitaire double et conflictuel : *a priori*, une femme artiste n'est ni tout à fait femme, ni tout à fait artiste. Les critiques d'art et les écrivains expriment volontiers l'impossibilité d'une relation harmonieuse entre ces deux états. Et pour cause, suivant la vision ro-

Anonyme, *Louise De Hem*, s.d., photographie,
in : J.G., « Femme artiste chez elle : M^lle^ Louise De Hem »,
in *Revue nationale*, 5^e^ année, 25 septembre 1906, p. 4.
Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles, inv. 1196033c.

p. 16 Louise De Hem, *Autoportrait*, vers 1909, pastel sur papier collé sur toile, 139 x 108 cm. Stedelijk Museum Ieper, Ypres, inv. 591 cat 172 / SM 000591.

mantique qui prévaut alors, l'artiste représente l'intellect, la puissance créatrice, la singularité, l'esprit d'invention, la force. La femme évoque des principes bien différents, et même antagonistes, tels que les instincts, la procréation, la grâce, la délicatesse ; son corps la modèle comme réceptacle.

Dire d'une artiste qu'elle est bien « féminine » constitue un lieu commun du discours. Derrière cette observation se profile l'idée rassurante que l'intéressée respecte le cadre de pensée réservé aux femmes. À la fin du XIX^e^ siècle, certains auteurs annoncent l'avènement d'un champ d'action spécifique, « l'art féminin » dans lequel les femmes pourraient œuvrer sans concurrencer leurs confrères et développer leur sensibilité[6]. Aujourd'hui, dans un autre ordre d'idées, la question de savoir s'il existe une façon d'aborder la création artistique avec un regard spécifiquement féminin suscite fréquemment le débat. Pour certains, « l'art n'a pas de sexe » ; pour d'autres, toute production artistique se ressent nécessairement du sexe de son auteur.

Au XIX^e^ siècle, dire d'une peintre qu'« elle peint comme un homme » équivaut à reconnaître qu'elle travaille de manière aussi efficace que ses confrères et sur le même terrain. Cet éloge concédé à grand-peine n'engage finalement pas à grand-chose et s'accompagne régulièrement de considérations douteuses. Perçues avec méfiance, celles qui peignent avec talent se retrouvent suspectées de tous les vices – usurpatrices, hommasses, traînées ou inverties. D'aucuns estiment même que trop de pratique artistique nuirait à leur mission naturelle, celle de donner la vie. Ainsi, en 1903, un journaliste du *Soir* met en garde les femmes qui font de l'art leur profession : le décès d'une sculptrice bruxelloise récemment accouchée s'expliquerait par un excès d'énergie consacrée à l'étude et à la création, au détriment de la force nécessaire à la maternité[7]. De plus en plus affirmées et nombreuses à la Belle Époque, les femmes cultivées qui se manifestent dans l'espace public suscitent l'imaginaire le plus débordant.

Amateurisme ou professionnalisme ?

D'autres expressions, telles que « dame artiste » ou « peintresse », apparaissent régulièrement sous la plume des critiques et chroniqueurs de l'époque. Elles permettent une fois encore de rassembler toutes les artistes, de les réunir pour dessiner un ensemble cohérent. Cette façon de les présenter voile une grande diversité de situations professionnelles originales.

Au sens strict, une « dame artiste » est une mondaine qui s'adonne à la peinture et au dessin avec un certain savoir-faire, mais sans prétention artistique. Ses connaissances reflètent le raffinement de son éducation et traduisent son statut privilégié. Son sens esthétique ajoute à son charme, pour autant qu'elle reste à l'écart de toute ambition personnelle. À la Belle Époque, le profil presque caricatural de la « dame artiste » nuit à l'ensemble de la communauté féminine qui participe aux Salons : coiffées du statut de « dame », les artistes perdent de leur crédibilité car elles se retrouvent assimilées à des amatrices mettant leur pinceau au service de bonnes œuvres.

La jeune Anna Boch fait partie des demoiselles encouragées dès l'enfance à développer une sensibilité picturale qui sied à son rang social. À l'âge adulte, elle sort du schéma attendu en manifestant le souhait de devenir une peintre à part entière. Plusieurs de ses consœurs belges effectuent le même parcours, en dépit des dissensions qui s'en suivent avec leur famille. En son temps, Émile Claus met en garde les parents d'Yvonne Serruys (épouse de Pierre Mille) : si la jeune fille bénéficie de leçons de haut

Yvonne Serruys, *Mane Becube*, s.d., huile sur toile, 72,5 x 61 cm. Stadsmuseum ‘t Schippershof, Menen, inv. 59 169 111.

Jenny Montigny, *[La Récréation à l'école de Deurle]*, s.d., huile sur toile, 51 x 67 cm. Collection privée.

niveau, elle deviendra peintre[8]. C'est finalement la sculpture qui aura sa préférence et qui la conduira à Paris. Les codes de bienséance respectés par la haute bourgeoisie sont contraignants, ils le sont plus encore au sein de la noblesse. Alix d'Anethan quitte elle aussi la Belgique pour la France et y travaille régulièrement la fresque. Cette amie intime de Pierre Puvis de Chavannes n'hésite pas à aller à l'encontre du devoir de réserve demandé à une baronne[9].
Issu de l'ancien français, le terme « peintresse » apparaît de manière péjorative sous la plume de certains critiques de la Belle Époque, dont Émile Verhaeren et Edmond Picard, chevilles ouvrières de la revue *L'Art moderne*. En septembre 1884, durant deux semaines consécutives, la une de ce journal est consacrée aux « peintresses belges » qui prennent part au Salon de Bruxelles[10]. Edmond Picard avance masqué, sous le couvert de l'anonymat, pour critiquer ces femmes qui sortent de leur rang et prétendent au professionnalisme. Les partis pris sexistes qu'il développe peuvent surprendre de la part d'un acteur de l'avant-garde ; un esprit éveillé ne l'est cependant pas sur tous les fronts. Le propos incendiaire de l'avocat, véritable plaidoirie pour le maintien des femmes dans la sphère privée, suscite un tollé général du côté des intéressées, qui adressent de nombreuses lettres à la rédaction. Picard s'en prend précisément aux femmes qui exposent dans les Salons officiels. Dans le même temps, il lui arrive ponctuellement d'encourager des femmes qui participent au réseau des avant-gardes.

Louise De Hem, *Retour de la procession en Flandre*, vers 1892, huile sur toile, 130,5 x 98 cm. Stedelijk Museum Ieper, Ypres, inv. 592 cat 168 / SM 000592.

Georgette Meunier, *Chinoiseries*, s.d., pastel sur papier, 67 x 89 cm. Collection du musée des Beaux-Arts de la Ville de Tournai, inv. 450.

Maurice-Jean Lefèbvre, *Portrait d'Anna Boch peignant dans son jardin*, s.d., huile sur carton, 19,8 x 13 cm.
Collection Ville de La Louvière, inv. LL D 0516/1995.

Anonyme, *Georgette Meunier*, s.d., photographie,
in : Anonyme, « Nos femmes artistes : M^elle Georgette Meunier »,
in : *Bruxelles-Féminin*, 2^e année, n° 12, 15 avril 1903, p. 8, vol. I.
Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles, inv. II. 96033C.

Au XIX^e siècle, ainsi que les sociologues de l'art l'ont bien montré, la concurrence est rude dans le milieu des artistes. Leur nombre va croissant au fil des décennies alors que la protection sociale est quasiment nulle. Intégrer le circuit des Salons ne nécessite pas d'être en possession d'un diplôme en arts. La disparition du système corporatif entraîne l'arrivée de gens de tous horizons dans le circuit des expositions, et parmi eux des femmes qui ne viennent pas forcément de familles d'artistes. Libres d'exposer, elles ne sont pas pour la cause prises au sérieux mais plutôt présentées comme des concurrentes dangereuses, dont la présence décrédibilise le milieu des arts. Beaucoup d'artistes femmes persévèrent. Marie Collart (épouse du lieutenant-colonel Henrotin) vend régulièrement et attire des collectionneurs et des marchands internationaux. Son fils rapporte cependant qu'elle pratique des prix trop bas et lui demande de conserver ses œuvres plutôt que de les laisser partir ainsi. À cela, elle répond simplement que « tout acquéreur devient un défendeur »[11].

Juliette Trullemans, *Joli verger*, s.d., huile sur toile, 88 x 110 cm. Musée Camille Lemonnier, Bruxelles, inv. R.W 49.

Mariage ou célibat ?

Pierre angulaire dans la vie des femmes de ce temps, le mariage interfère avec la pratique professionnelle[12]. Cette étape signe très souvent l'arrêt total de la participation au circuit de l'art et, au-delà, l'arrêt de toute production. Les maris qui ont une ouverture d'esprit suffisante pour encourager leur compagne restent très rares. Dans les dynasties d'artistes, la nécessité fait loi et les femmes qui peuvent contribuer à l'entreprise familiale sont plus facilement prises en considération. À Liège, la famille Van Marcke parvient à se faire un nom grâce à un large éventail de services : portraits photographiques, paysages pittoresques, peintures décoratives, peintures sur porcelaine et natures mortes. Julie Palmyre Robert, venue de Paris, joue un rôle pivot et contribue largement aux succès de l'entreprise[13] ; veuve du peintre Jules Van Marcke, elle épouse ensuite le photographe Joseph Van Marcke, peut-être pour garantir la cohésion de la cellule familiale. Le culte romantique du génie inspiré supporte mal la concurrence et la répartition des tâches entre deux têtes pensantes. Les couples de créateurs tels que Juliette Trullemans et Rodolphe Wytsman ou Hélène du Ménil et Isidore De Rudder restent des figures atypiques. Durant la fin-de-siècle, un nombre significatif de femmes artistes belges très douées évoluent à l'ombre d'un homme de lettres, acteur de la modernité. Ces femmes

bénéficient d'un train de vie élevé grâce à leurs époux et jouissent d'une liberté de mouvement plus grande que la plupart de leurs consœurs. Leur attitude contribue à la réussite sociale de leur mari et à sa reconnaissance dans les milieux mondains. Leur travail personnel est respecté et même salué, mais rarement montré au-delà du cercle amical ; il reste donc méconnu et sous-évalué. Pour une femme peintre aspirant au professionnalisme, ne pas se marier revient à laisser « l'artiste » prendre le dessus sur « la femme ». Ce choix doit être mûrement réfléchi car le mariage est gage d'une certaine sécurité financière et permet aussi de protéger sa réputation morale. Une peintre célibataire se verra facilement suspectée de mener une vie libre et inconvenante ; elle devra lutter sans cesse pour se construire une image de sérieux et de droiture. Lorsqu'elle reçoit la Légion d'honneur, Euphrosine Beernaert évoque les sacrifices qu'elle a choisi de faire pour poursuivre une carrière[14]. Beaucoup de ses consœurs font une croix sur leur vie affective pour pouvoir vivre leur vocation. Certaines aussi vivent une relation amoureuse dans le plus grand secret. Jenny Montigny fait partie de celles-là[15].

Le monde à portée de main

Par monts et par vaux

Moins libres de leurs mouvements que leurs confrères, les femmes artistes qui ont l'occasion de circuler et de voir du pays ne sont pas rares pour autant[16]. Et, par chance, leurs déplacements laissent de multiples traces dans les archives. Des documents et mentions parfois très ténues témoignent de réalités diversifiées – excursions, visites de musées, voyages d'étude, longs périples et exils – qui nourrissent le travail. Porter le regard bien au-delà de la sphère privée apparaît indispensable pour progresser et pratiquer son art. Cette forme d'émancipation se révèle d'autant plus

Anna Boch, *Marais en Hollande - Matin*, s.d., huile sur toile, 62 x 93,5 cm. Musée d'Ixelles, Bruxelles, inv. OM19.

nécessaire que la peinture de ce temps se donne pour principe de « coller au réel ». En d'autres termes, si une peintre représente la mer, le désert ou les ondulations d'un corps, cela signifie qu'elle les a vus de ses yeux et a eu le loisir de les étudier sous tous les angles.

Des artistes venues des quatre coins de la Belgique cherchent ainsi à voir et à savoir. Elles se déplacent à l'étranger, notamment pour y présenter leurs réalisations ou pour y parfaire leur formation. Paris coûte cher et se vit à différents rythmes suivant les moyens financiers. En partance pour un court séjour, Cécile Douard note les impressions éprouvées sur le quai de la gare : « Combien je me sentais indépendante et grande fille ce matin-là ! »[17]. Louise De Hem se rend à l'académie Julian, chaperonnée par sa mère, afin de suivre un cours d'après modèle réservé aux demoiselles et fréquenté par un public cosmopolite. Louise Héger est logée par une famille amie pour pouvoir peindre dans l'atelier féminin d'Alfred Stevens, où se retrouve une petite troupe de talents belges – Alix d'Anethan, Georgette Meunier, Berthe Art en font partie[18].

À l'inverse, des peintres européennes visitent régulièrement le territoire belge et y envoient leurs œuvres. Un registre de cartes d'étude conservé aux musées royaux des Beaux-Arts de Belgique permet d'épingler les noms d'artistes belges et étrangères qui viennent y copier des toiles de maîtres[19]. Les Salons de la capitale attirent quelques fois des exposantes renommées. À la fin du siècle, le groupe des XX présente des créations signées Mary Cassatt, Louise Breslau ou encore Berthe Morisot[20]. Plusieurs artistes venues de pays limitrophes se fixent pour un temps à Bruxelles et participent de manière remarquée à la vie artistique locale. Active à la moitié du XIXe siècle, la peintre allemande Frédérique O'Connell, née Miethe, s'y fait une solide réputation avant de monter à Paris. Le tout Bruxelles s'arrache ses portraits et commente ses soirées spirites[21] ! Sa manière d'être étonne et dérange, tout comme les audaces de la peintre française Joséphine Rochette (épouse de Luigi Calamatta), elle aussi installée à Bruxelles avec son époux quelques temps plus tôt[22].

Joséphine Rochette fait partie des femmes qui ont l'occasion de séjourner longuement en Italie, terre d'art et d'histoire considérée comme une destination phare pour les peintres et les sculpteurs[23]. En phase avec l'esprit académique, cette fille d'archéologue y étudie les modèles antiques et renaissants. Au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle, le regard porté sur l'Italie par les artistes connaît une profonde mutation. Ceux et celles qui se rendent sur place s'intéressent surtout à l'étude de la lumière et des paysages ou encore à la vie populaire. Voyageuses aguerries, Anna Boch[24], Louise Héger et Juliette Trullemans se mettent principalement en quête de paysages. Beaucoup d'autres contrées retiennent les artistes de ce temps, mais cerner l'incidence de ces voyages sur leurs créations reste souvent difficile faute de témoignages précis.

Si loin, si proche

La nécessité intérieure de sortir du cadre est peut-être le point commun de toutes ces femmes aux expériences de vie très différentes. Celles qui choisissent de se spécialiser dans le domaine du paysage – genre très coté au tournant du siècle – n'expriment-elles pas de manière éloquente ce besoin intense de respiration et de prise de distance pour se retrouver ? Leur soif d'indépendance n'échappe pas au public de l'époque ni à leur entourage[25]. Comment une « dame » peut-elle sortir par tous les temps, tremper les pieds et le bas de sa robe dans la boue ? Surtout, comment peut-elle se retrouver isolée sur des chemins de traverse, aux prises avec l'inconnu ? Surveillées tant qu'elles sont en âge de se marier, les paysagistes circulent rarement seules. Louise Héger organise ses sorties en fonction des disponibilités de ses contacts, proches ou lointains ; elle joue les demoiselles de compagnie, un rôle qui lui impose de longs moments loin de ses pinceaux mais qui lui ouvre aussi des destinations rêvées[26]. Parmi les nombreuses paysagistes encore à redécouvrir, Marguerite Verboeckhoven livre de fines notations symbolistes de bords de mer, œuvres qui nécessitent certainement de longues heures de travail en plein air, parfois même en nocturne.

Porter le regard au loin n'est pas la seule manière d'augmenter l'étendue de son champ de vision. Au XIXe siècle, la pudeur impose aux femmes des classes aisées d'ignorer les réalités de leur propre corps, bridé et corseté. Certaines se risquent sans doute à observer en secret leur nudité, d'autres luttent ouvertement pour accéder

Anonyme, *Juliette Trullemans*, s.d., photographie,
in : Anonyme, « Nos femmes artistes : M^me^ Rodolphe Wytsman »,
in *Bruxelles-Féminin*, 1^ère^ année, n° 4, 15 décembre 1902, p. 7, vol. I.
Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles, inv. II. 96033C.

à l'étude du modèle dévêtu. L'enjeu est de taille à une époque où la peinture narrative se fonde sur une connaissance approfondie de l'anatomie. Pour mémoire, les étudiants masculins passent des heures à travailler d'après le nu en académie. L'idée qu'une jeune fille puisse faire de même en effarouche plus d'un, car toucher au corps revient à ouvrir le champ infini du désir : les témoignages relatifs à la liberté de mœurs observée dans les cours de nu réservés aux garçons sont éloquents sur ce point. Des trésors d'ingéniosité sont nécessaires aux femmes artistes qui veulent représenter l'humain. À partir des années 1880, l'offre en matière d'étude d'après le modèle nu s'accroît significativement. Quelques étudiantes parviennent même à suivre des cours de nu dans des institutions officielles mais les réticences sont fortes. Cécile Douard fait ainsi une incursion très remarquée à l'académie de Mons[27]. Travailler d'après le modèle masculin reste très difficile pour une femme, même à Paris, et celui-ci n'est jamais que partiellement dénudé. En peinture et en sculpture, le portrait mis à part, la représentation de l'homme demeure un thème d'accès malaisé[28].

Ouvrir le champ des possibles

Le public et les experts du XIX^e^ siècle ne peuvent s'empêcher de jouer les censeurs quand ils analysent la production des « peintresses ». Encouragées à s'en tenir aux compositions florales, aux portraits d'enfants, aux notations à l'aquarelle, elles n'en restent fort heureusement pas là et abordent un large répertoire de sujets, de techniques et de formats. Les femmes qui (s')exposent doivent veiller à se faire accepter du milieu sans se laisser influencer outre mesure. Pour ce faire, elles se construisent une image de sérieux et évitent de se démarquer ouvertement. Observer leurs travaux avec un regard genré permet néanmoins de percevoir de multiples pas de côté, des prises de risque et des angles de vision parfois clairement liés à leurs expériences de femmes[29]. La soif de découverte, de reconnaissance et de liberté s'exprime plutôt de manière indirecte, par exemple via leurs choix iconographiques. À l'époque romantique, elles mettent volontiers en lumière des personnalités féminines entreprenantes et positives – héroïnes de romans, figures mythologiques, historiques

Juliette Trullemans, reliure pour *Mon cœur pleure d'autrefois* de Grégoire Le Roy, Paris, L. Vanier, 1889, cuir repoussé et teinté,
25 x 19,5 x 1,8 cm. Bibliothèque royale de Belgique,
Réserve précieuse, Bruxelles, inv. VI5543A.

Sœurs Desclée et Kerger, enluminure pour la lettre pastorale « Patriotisme et endurance » du Cardinal Mercier, Noël 1914, gouache, encre de Chine, encre rouge sur parchemin, 23,5 x 25,5 cm. Abbaye de Maredret.

et religieuses. De cette façon, elles présentent au public des modèles de femmes inattendus.

Durant la période réaliste, certaines artistes se risquent à proposer des images de femmes et d'enfants en net décalage avec celles de leurs confrères. Soutenue par Arthur Stevens, la toute jeune Marie Collart est acceptée au Salon de Paris avec une *Fille de ferme* occupée à répandre du lisier. Atterré, un critique d'art français s'interroge : une demoiselle de bonne famille peut-elle décemment se complaire dans la fange à peindre de grossières paysannes entourées de porcs[30] ? Fascinée par les charbonnages, Cécile Douard obtient l'autorisation de descendre dans la mine pour y observer les ouvriers et les ouvrières à l'œuvre[31]. Sous son pinceau, les travailleuses anonymes se métamorphosent en héroïnes titanesques abruties de labeur. Fait rarement mis en évidence, sa grande toile figurant trois glaneuses d'escarbilles ne représente pas trois adultes, mais bien deux adultes suivies d'une fillette âgée d'une dizaine d'années, peut-être moins[32]. Très courant à l'époque, le travail des enfants est un sujet presque inexistant dans la peinture belge d'alors. Tout comme Cécile Douard, la peintre hollandaise Marie Heijermans, active à Bruxelles, témoigne de la vie des petites gens. En 1897, elle peint *Victime de la misère*, une œuvre coup de poing qui met en scène la détresse d'une adolescente prostituée, figurée nue dans une chambre sordide, avec un client en arrière-plan[33]. Dans une veine beaucoup plus solaire, qui s'écarte sans complexe du réalisme social, Louise De Hem et Jenny Montigny parviennent à évoquer l'enfance avec une acuité étonnante[34]. À la Belle Époque, plusieurs créatrices apportent une contribution singulière au domaine de l'image imprimée, de l'illustration et du dessin. La contrainte de réalisme visuel n'étant pas de mise ici, elles peuvent plus facilement envisager leurs supports de prédilection comme espaces d'expérimentation et de transgression. Léontine Joris et Claire Duluc s'inventent des pseudonymes masculins, sans doute pour accroître leur liberté de mouvement. La première aborde le domaine de l'affiche et l'art de la caricature – secteur où les femmes sont très peu représentées – sous le nom de Léo Jo[35]. La seconde exerce sa verve caustique sous divers noms d'emprunt – Étienne Morannes, Monsieur Haringus – et illustre les livres de son mari, l'écrivain Eugène Demolder[36]. Très intéressée par la gravure et la gouache, Louise Danse (épouse de Robert Sand) met volontiers en scène des figures féminines maniérées à la sensualité palpable. Personnalité secrète et volontaire, Marthe Massin contribue à la construction de l'image de son mari, le poète Émile Verhaeren, qu'elle représente volontiers quand il est plongé dans ses pensées ou occupé à écrire[37]. En dépit de sa réserve et de sa discrétion « toutes féminines », sa posture est audacieuse : elle choisit un homme pour modèle privilégié et s'invite dans son intimité de créateur. Le champ des arts décoratifs est aussi régulièrement investi de manière originale par des femmes de ce temps. Gabrielle Canivet (épouse de Constant Montald), met son inventivité picturale au service de la reliure d'art, domaine alors en vogue[38]. Hélène du Ménil (épouse d'Isidore De

Rudder) connaît une véritable reconnaissance officielle – fait rare pour une artiste belge – grâce à la réalisation de broderies figuratives éblouissantes de finesse[39]. Se basant sur des cartons dessinés par son mari, elle exprime son goût pour l'expérimentation en développant des procédés de broderie et en soignant la recherche ornementale. La minutie et les qualités techniques dont elle fait preuve se retrouvent d'une tout autre manière dans les enluminures néo-gothiques de Marie-Madeleine Kerger et Agnès Desclée, sœurs bénédictines de Maredret[40]. Restées dans leur abbaye durant la première guerre mondiale, ces deux artistes éprouvent le besoin de traduire visuellement les évènements qui se passent à l'extérieur. De manière tout à fait étonnante, elles insèrent de petites scènes d'actualité dans certaines de leurs créations, dont la lettre pastorale du Cardinal Mercier de Noël 1914. Sous leurs pinceaux, nous retrouvons des évocations de combats sans pitié, de nombreuses figures masculines de soldats vêtus et dessinés à la manière gothique, le tout traité avec un souffle patriote ! La liberté d'invention dont elles font montre tient paradoxalement aux limitations dans lesquelles elles travaillent. L'observation directe cède le pas à la construction symbolique et favorise une mise en lumière alternative.

1 Exposition *L'ombre mise en lumière*, La Louvière, musée Ianchelevici, 2015.
2 Jan Dewilde, *Louise De Hem. 1866-1922*, Ypres, Stedelijke Musea, 2008.
3 Katlijne Van der Stighelen, Mirjam Westen (dir.), *À chacun sa grâce. Femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas 1500-1950*, Gand, Paris, Ludion/Flammarion, 1999.
4 *Paula Modersohn-Becker. L'intensité d'un regard*, musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2016 ; Charlotte Salomon, *Vie ou théâtre ?*, Paris, Le tripode, 2015 (édition intégrale du roman graphique de l'auteure).
5 Alexia Creusen, *Femmes artistes en Belgique XIX^e et début XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007.
6 *Ibidem*, p. 202-207.
7 Gringoire, « Femmes savantes », in : *Le Soir*, 9 septembre 1903.
8 Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 137.
9 *Ibidem*, p. 142-157.
10 [Edmond Picard], « Le Salon de Bruxelles. Troisième article. Les peintresses belges », in : *L'Art moderne*, n° 38, 21 septembre 1884, p. 306-308 ; [Edmond Picard], « Le Salon de Bruxelles. Quatrième article. Les peintresses belges », in : *L'Art moderne*, n° 39, 28 septembre 1884, p. 313-316.
11 Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 172.
12 *Ibidem*, p. 142-157.
13 Sébaste Norab [Auguste Baron], « Promenade artistique. MM. Geefs, Fraikin, Gallait ; M^mes Geefs et Van Marck », in : *Journal de Liège*, 19 et 20 janvier 1856.
14 Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 146.
15 *Ibidem*, p. 176.
16 *Ibidem*, p. 63-80.
17 Cité d'après Jeanne Vercheval, *Cécile Douard, un regard retrouvé*, Couillet, L'image et l'écrit & Pac, 2014, p. 65.
18 Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 65-72.
19 Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives générales, registre des cartes d'étude du musée royal de peinture et de sculpture.
20 *Les XX. Catalogues des dix expositions annuelles*, Bruxelles, Centre international pour l'étude du XIX^e siècle, 1981, n.p.
21 Ad. S. [Adolphe Siret], « Madame O'Connell », in : *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature*, 15 janvier 1886, p. 1-3.
22 Anne Chevreau, « Joséphine Calamatta (1817-1893), élève d'Ingres et mère (méconnue) de Lina », in : *Les Amis de George Sand*, nouvelle série, n° 7, 1986, p. 25-30.
23 Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 73-76 ; Christine Dupont, *Modèles italiens et traditions nationales. Les artistes belges en Italie (1830-1914)*, Bruxelles-Rome, Institut historique belge de Rome, 2005.
24 Michelle Lenglez, « Une voyageuse obstinée », in : Thérèse Thomas, Michelle Lenglez, Pierre Duroisin, *Anna Boch. Catalogue raisonné*, Bruxelles, Racine, 2005, p. 45-82.
25 Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 230-241.
26 Museum voor Schone Kunsten (Gand), *Studie en documentatiecentrum voor de Vlaamse Kunst 1800-1950*, Archives Louise Héger, Souvenirs et correspondance.
27 Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 57.
28 *Ibidem*, p. 309-319.
29 *Ibidem*, p. 221.
30 *Ibidem*, p. 273-275.
31 Jeanne Vercheval, *op. cit.*, p. 85-93.
32 Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 307.
33 Mirjam Westen, « Marie de Roode-Heijermans », in : Katlijne Van der Stighelen, Mirjam Westen (dir.), *À chacun sa grâce, op. cit.*, p. 279.
34 Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 306-308.
35 Yolande Oostens-Wittamer, « Léo Jo », in : *Fin-de-siècle. Dessins, pastels et estampes en Belgique de 1885 à 1905*, Bruxelles, Galerie CGER, 1991, p. 32-44, 75-80.
36 Eugène Demolder, *L'Agonie d'Albion*, Paris, Mercure de France, 1901.
37 René Gevers, *Les heures d'Émile et de Marthe Verhaeren*, Ruisbroeck-Sauvegarde-René Gervers, 1976.
38 *Constant Montald 1862-1944. Une vie, une œuvre, une amitié. Émile Verhaeren,* Woluwé-Saint-Lambert, Médiatine, 1982.
39 Paul Chantraine, *Précisions sur la vie et l'œuvre brodé d'Hélène De Rudder. 1869-1962*, Université catholique de Louvain-la-Neuve, mémoire de fin d'études, 1989.
40 Dominique Vanwijnsberghe, « Sister Act ou la carrière américaine d'une messe de mariage enluminée par les bénédictines de Maredret », in : *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n° 29, 2001-2002, p. 211-237 ; Dominique Vanwijnsberghe, « Les annales de l'atelier d'enluminure de Maredret, par mère Marie-Louise Lemaire (1974) », in : *Bulletin de l'Institut royal du Patrimoine artistique*, n° 31, 2004-2005, p. 205-285.

Emma De Vigne

Barbara Caspers

Les liens de parenté dans la construction des carrières des femmes artistes en Belgique

Au XIXe siècle, les femmes rencontrent des obstacles pour s'affirmer en tant qu'artistes. Elles demeurent exclues de la pratique professionnelle d'un certain nombre d'arts, leurs œuvres sont dévalorisées et leur accès aux formations artistiques obstrué. Pourtant, sur la scène artistique, les femmes artistes sont nombreuses. Dès lors, comment sont-elles parvenues à bâtir leur carrière et à conquérir leur statut d'artiste ? Quels facteurs ont favorisé ou freiné leur accès à la professionnalisation[1] ? L'histoire de l'art nourrie par la pensée des « gender studies » a développé une littérature axée sur les modalités d'exclusion des femmes artistes. À l'inverse, notre propos déplace l'analyse et se concentre sur les facteurs favorables au développement des carrières des femmes artistes par un décryptage des mécanismes inhérents à la construction de leur professionnalisation. Nous sollicitons ici les liens de filiation entre artistes comme vecteurs bénéfiques à l'élaboration des carrières féminines. Être la fille, la sœur, la cousine, l'épouse d'un artiste constitue un terrain propice au développement d'une pratique professionnelle. Cette approche permet de mettre en perspective des questions originales telles que : quelle est la position d'une femme artiste fille, sœur ou épouse d'artiste ? La multiplicité de statuts contribue-t-elle à améliorer les conditions de vie dans la sphère artistique et à renforcer sa présence ?

Les prémices d'une pratique artistique : les voies du savoir

La présence d'artistes au sein de la famille constitue un atout indéniable pour la formation artistique des femmes[2]. L'accès à l'instruction académique leur étant refusé, elles apprennent à manier le pinceau, le crayon ou encore le burin aux côtés de leurs parents. À la maison, elles disposent de l'atelier de ceux-ci et du matériel nécessaire pour parfaire leur art. Ainsi, la figure parentale constitue la pierre angulaire de leur formation. Le graveur Auguste Danse, professeur à l'académie de Mons, forme d'abord ses filles Marie (épouse de Jules Destrée) et Louise (épouse de Robert Sand) ; Félicien Rops instruit sa fille Claire (épouse d'Eugène Demolder) au dessin et à la gravure ; Auguste Joseph Knip enseigne à Henriette (épouse de Feico Ronner) la peinture ; à l'instar de Charles Venneman qui initie sa fille Rosa ou encore d'Édouard Van Marcke qui forme sa fille Léonie. Néanmoins, ce rôle n'est pas foncièrement dévolu à l'homme, des homologues féminins occupent aussi cette fonction de tuteur : Henriette Knip donne à ses filles, Alice, Emma et Mathilde Ronner, leurs premières notions de peinture. D'autres figures familiales tiennent également ce rôle. C'est le beau-frère de Louise De Hem, Théodore Cériez, qui l'encourage à peindre et c'est l'oncle d'Emma De Vigne (épouse de Jules De Vigne), le peintre Félix De Vigne, qui fait de même pour sa nièce. Ces piliers formateurs et familiaux sont les pendants des professeurs privés, seules voies d'apprentissage à l'époque. Issues d'un environnement artistique, ces femmes artistes bénéficient d'un héritage propice au développement de leur capital artistique puisqu'elles accèdent aux prémices nécessaires à la construction de leur savoir-faire.

Léon Spilliaert, *Portrait de mademoiselle Deman*, 1905, lavis sur papier, 38,7 x 30,7 cm. Musée d'Ixelles, Bruxelles, inv. CC1212 CCMIX29.

p. 30 Emma De Vigne, *Autoportrait*, 1894, huile sur toile, 81 x 70 cm. Musée des Beaux-Arts, Gand, inv. 1898-H.

Par ailleurs, même lorsque les parents ne sont pas à proprement parler des artistes et n'instruisent pas directement des savoir-faire à leurs enfants, ils peuvent jouer un rôle important. Et ce, en transmettant à ceux-ci des valeurs, des prédispositions d'ordre intellectuel grâce au partage de leur intérêt pour l'art. Les exemples sont nombreux : la fille de l'éditeur Edmond Deman, Paule, est peintre, tout comme la fille de l'écrivain Camille Lemonnier, Louise, qui fait des paysages de fleurs. Dans ce schéma de construction socio-professionnelle, Pierre Bourdieu cible l'importance de l'héritage familial dans sa théorie de la reproduction sociale[3] : outre les facilités d'apprentissage, elles bénéficient de dispositions culturelles transmises au sein de la famille leur permettant d'aller au-delà d'une société réfractaire à leur développement artistique et professionnel. Toutefois, notons que tous les parents ne sont pas forcément enclins à l'introduction de leur fille dans le milieu artistique. En effet, conscient de la précarité de la profession d'artiste, Charles Venneman n'encourage pas, au début, sa fille Rosa à pratiquer la peinture[4].

De génération en génération, les dynasties d'artistes

Dans certaines familles, le schéma de reproduction sociale s'effectue sur plusieurs générations et donne

Anonyme, *Paule Deman*, s.d., photographie, in : Chi-lo-sa, « Nos femmes artistes : M^lle^ Paule Deman », in : *Bruxelles-Féminin*, 3^e^ année, n° 23, 1^er^ décembre 1904, p. 8. Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles, inv. II. 96033C.

Paule Deman, *Portrait d'Edmond Deman*, s.d., crayon sur papier, 16 x 21 cm. Collection Daniel Gueguen.

lieu à la constitution de véritables dynasties artistiques telles que les De Vigne, les Van der Kerkhoven, les Kindt ou les Van Marcke. Leurs centres d'intérêt étant dirigés essentiellement vers l'art, ces dynasties se forment tant de manière générationnelle, par la transmission d'un savoir-faire artistique, que par des alliances matrimoniales.

La généalogie de la famille De Vigne, composée de quatre générations d'artistes (fin XVIII[e] - milieu XX[e] siècle), témoigne de ce phénomène. La première remonte au sculpteur Ignace De Vigne. La seconde est composée de ses trois enfants : les peintres Félix et Édouard et le sculpteur Pierre. À son tour, ce dernier a quatre enfants, tous artistes également : le sculpteur Paul, dont les divers monuments ornent encore aujourd'hui Bruxelles, et trois filles, Emma, Malvina et Louise, toutes peintres. Emma De Vigne épouse son cousin, Jules De Vigne, fils de son oncle Félix et échevin de la ville de Gand. Son héritage familial croisé à son union conjugale favorise ainsi fortement la carrière d'Emma qui connaît une belle notoriété artistique de son vivant. Sa sœur, Louise, beaucoup plus discrète sur la scène artistique, épouse quant à elle le sculpteur Gérard Van der Linden. Ensemble, ils ont une fille peintre, Clara, qui perpétue la généalogie artistique en épousant l'architecte Alphonse Stevens. En parallèle de cette ligne droite, une branche des De Vigne est liée à celle des Breton. Virginie Breton est en effet la petite fille du peintre Félix De Vigne. À la manière d'un clan familial, la famille De Vigne établit ainsi

Ketty Hoppe, *L'Entrée du béguinage,* 1902, aquarelle, 70 x 55 cm. Erfgoeddepot, Diksmude, inv. 1226.

Ketty Hoppe, *Chrysanthème*, s.d., aquarelle, 90 x 60 cm. Collections royales, Bruxelles.

un schéma de reproduction sociale de génération en génération. La multiplicité de ce schéma dans les dynasties d'artistes révèle tant l'importance des prédispositions culturelles qu'une volonté familiale de maintenir celle-ci dans une catégorie socio-professionnelle précise.

Le capital artistique : entre continuité, rupture et transfert

L'étude des voies de formation empruntées par les femmes auprès d'un membre de leur famille indique que le transfert de savoir du professeur à l'élève s'accompagne d'un transfert du médium artistique. Les exemples précités montrent que les femmes artistes ont choisi la même pratique artistique que leurs parents. Par ailleurs, certaines se sont inscrites dans la même orientation iconographique. L'œuvre de Virginie Breton, épouse du peintre Adrien Demont, est fortement inspirée par celle de son père, le peintre Jules Breton. À travers leurs univers iconographiques respectifs, les paysans dans les champs pour lui, les pêcheurs en bord de mer pour elle, le père et la fille se rejoignent dans une orientation similaire. Lorsque la famille compte plusieurs artistes, les possibilités se multiplient. Si Édouard Van Marcke forme sa fille Léonie, les bouquets de celle-ci s'inscrivent pleinement dans la continuité des œuvres de sa tante Julie Palmyre Robert (veuve de Jules Van Marcke, épouse de Joseph Van Marcke) et non dans celle de sa mère, Catherine Demany, ou celle de son père. À l'inverse, d'autres femmes artistes ont volontairement choisi de se démarquer à travers des orientations iconographiques différentes. Alice Ronner, fille de Henriette Knip spécialisée dans la représentation de chiens et de chats, décide de rompre avec la tradition maternelle pour s'orienter vers les natures mortes dont la grande composition *Harpe avec fleurs* (1888) est un bel exemple. Embrasser les traces artistiques de ses parents n'est donc pas une donnée systématique. Et certaines vont encore plus loin. Ainsi, Georgette Meunier rompt, quant à elle, entièrement avec les traditions familiales en s'orientant vers la peinture : son père, Jean-Baptiste Meunier, et sa belle-famille, les Danse, sont graveurs tandis que son oncle, Constantin Meunier, est sculpteur. Notons qu'elle se singularise moins par son attrait pour les natures mortes, domaine féminin par excellence, que par sa simple pratique de la peinture. Ces différentes orientations permettent d'observer des stratégies de distinction opérées par les femmes artistes afin de mettre en lumière leur existence individuelle au sein de leur communauté familiale[5]. Toutefois, comme nous allons le voir, si les artistes cherchent à se singulariser, elles demeurent assujetties à un héritage familial prégnant.

Les femmes artistes et femmes d'artistes des couples étudiés révèlent qu'elles possèdent déjà des compétences artistiques avant leur mariage et qu'elles continuent à les parfaire aux côtés de leur époux. Dès lors, bien que la formation à proprement parler soit derrière elle, des échanges d'influences s'opèrent entre les membres du couple. Par exemple, à ses débuts, Juliette Trullemans se concentre sur des bouquets de fleurs. Ensuite, au contact de son mari, le peintre Rodolphe Wytsman, ses œuvres connaissent une évolution : elle passe de la peinture de fleurs à la peinture de paysages de fleurs. Parcourant les vergers et les champs des campagnes belges et étrangères dès leur mariage, en 1886, ces paysagistes de la nature ont produit des œuvres aux multiples similitudes à tel point qu'elles se confondent.

Le couple Ketty Hoppe et Victor Gilsoul connaît également des influences mutuelles. Ketty Hoppe, spécialisée dans les bouquets et parterres de fleurs, incorpore rapidement dans ses aquarelles les canaux de Flandre si chers à son mari. Cette résonance est attestée par les intitulés similaires de leurs toiles : au Salon de Gand de 1899, il expose un *Béguinage* tandis qu'elle expose, au Salon des Aquarellistes de 1902, *L'Entrée du béguinage*, acquise par le roi Léopold II. La récurrence des noms tels que Dordrecht ou Nieuport confirme qu'ils s'inspirent des mêmes régions de Flandre. À l'inverse, il n'est pas impossible que l'éclaircissement de la palette de Victor Gilsoul, salué par *L'Art moderne* en 1898, soit issu de l'influence des aquarelles aux couleurs chatoyantes et lumineuses de sa compagne[6]. Ces échanges sont manifestes des

Virginie Breton, *Dans l'eau !*, s.d., huile sur toile, 182,1 x 122,5 cm. Musée des Beaux-Arts, Anvers, inv. 1310.

Anonyme, *Mme Ketty Gilsoul-Hoppe*, s.d., photographie, in : P.M., « Nos femmes artistes : M^me^ Ketty Gilsoul », in : *Bruxelles-Féminin*, 1^ère^ année, n° 5, 1^er^ janvier 1903, p. 11, vol. I. Bibliothèque royale de Belgique, Bruxelles, inv II. 96033C.

interactions qui caractérisent le couple d'artistes. Le cas de Marthe Massin, épouse du poète Émile Verhaeren, montre, quant à lui, une forme très particulière d'influence. Si avant leur rencontre, elle représentait les paysans des campagnes et était professeur pour quelques dames de haute société, après leur mariage, elle ne cesse de représenter l'écrivain travaillant, lisant ou dormant, lui dédiant ainsi tant son œuvre que sa vie. Toutefois, Marthe ne semble pas être intéressée par une carrière artistique car même avant son mariage, alors âgée de 30 ans, sa pratique d'exposition n'est pas révélatrice d'une telle volonté.

Le patronyme : un synonyme de légitimité ou la justification d'un talent

Qu'elles soient dans une optique de rupture ou de continuité avec leur héritage familial, les femmes artistes issues d'un environnement d'artistes obtiennent dès la naissance un héritage artistique et culturel lié au patronyme. Dans le système de reconnaissance traditionnel composé des formations académiques des beaux-arts, de l'obtention de médailles et de titres honorifiques, la légitimité de la femme artiste est également favorisée par sa famille. La presse en fait elle-même une donnée essentielle dans ses comptes rendus d'exposition et ses articles monographiques. La revue *Bruxelles-Féminin*, tribune mondaine pour les femmes artistes, situe toujours celles-ci dans leur lignée. Ainsi, la presse ose un écart générationnel de taille en utilisant la filiation de Marguerite Verboeckhoven pour expliquer l'origine de ses prédispositions artistiques lorsqu'elle salue le talent de ses marines à l'atmosphère lunaire[7]. En effet, celle-ci, membre de la dynastie éponyme, est entre autres la petite-fille du célèbre peintre animalier Eugène Verboeckhoven, le plus proche d'elle. Par conséquent, dans le cas de Marguerite Verboeckhoven, comme pour tant d'autres, ses qualités artistiques sont justifiées dans la presse par le paradigme du don.

De la pratique artistique professionnalisée à l'instrumentalisation de la filiation

L'exposition, processus incontournable de reconnaissance et de médiation, constitue une activité fa-

Gustave Vanaise, *Portrait de l'artiste Ketty Gilsoul-Hoppe*, 1900, huile sur toile, 120,8 x 121,2 cm. Musée des Beaux-Arts de Gand, inv. 1965-L.

Louise Danse, *Auguste Danse travaillant*, s.d., eau-forte, 35 x 28 cm. Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des Estampes, Bruxelles, inv. 3322C.

miliale dans de nombreux cas. Le regroupement de membres d'une famille au sein d'une exposition de grande envergure est un phénomène courant. À titre d'exemple, Georgette et Constantin Meunier exposent régulièrement aux mêmes Salons ; dans la section peinture pour elle et sculpture pour lui. Henriette Knip et ses enfants, Emma, Alice, Mathilde, Alfred-Jean et Édouard exposent souvent ensemble aux Salons. Ces participations communes n'excluent évidemment pas les couples d'artistes tels que Jenny Hoppe et Victor Gilsoul ou encore Juliette Trullemans et Rodolphe Wytsman. De même, la famille au sens large expose aussi ensemble : Virginie Breton et son époux Adrien Demont exposent accompagnés du père de Virginie, Jules Breton. Des dynasties d'artistes peuvent être présentes en nombre dans une exposition. Ainsi, les sculptrices Alice et Hortense exposent aux Salons triennaux de Bruxelles en 1878 et 1881 avec respectivement sept et cinq autres sculpteurs de la famille Van der Kerckhoven. Si toute personne peut soumettre une œuvre au Salon, les femmes artistes demeurent minoritaires (de 4 à 15 % jusqu'en 1866) et leur présence happée par la masse des exposants[8]. Dans ce cadre, une filiation artistique permet d'augmenter tant la visibilité en obtenant une meilleure place que le nombre d'œuvres exposées. Par ce biais, les filiations optimisent les modalités d'exposition. De même, la présence des artistes féminines au sein des groupes artistiques indépendants émergeant durant les décennies 1870 et 1880, tels que la Chrysalide, l'Essor ou le cercle des XX, reste largement tributaire de liens familiaux avec d'autres membres du groupe. Exemple emblématique : c'est le célèbre animateur des XX, Octave Maus, qui appuie en 1885 l'entrée de sa cousine, Anna Boch, seule femme artiste belge membre du groupe.

À l'inverse de ces grandes manifestations artistiques, les expositions exclusives entre deux membres d'une famille demeurent des cas exceptionnels. Rare exemple : Henriette Ronner expose avec sa fille Alice en 1900[9]. Le phénomène est plus souvent rétrospectif. Ainsi, une exposition de la famille des graveurs Danse est organisée en l'honneur du quatre-vingtième anniversaire de Louise Danse (épouse de Robert Sand) et après le décès de Marie (épouse de Jules Destrée) et Auguste[10]. Louise Danse y expose de nombreuses vues

Marie Danse, *Le Géographe d'après H. de Braekeleer*, 1896, eau-forte, 23 x 28 cm. Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des Estampes, Bruxelles, inv. S.II.81406.

d'Italie à l'image de la *Villa Borghèse* et Marie Danse, sa planche pour *Les Chimères* (1889) et sa gravure *Le Géographe d'après H. de Braekeleer* (1896). La rareté de ce phénomène entre les membres d'une famille signale que le système d'exposition traditionnel et les mœurs artistiques sont réfractaires à ce type d'événement. En revanche, les couples d'artistes, même s'ils restent peu nombreux, ont davantage exposé ensemble. Plus largement, les recherches montrent que la donnée conjugale permet une instrumentalisation active ou passive du capital artistique des conjoints sur la scène de l'art.

La collaboration artistique des couples d'artistes

L'étude des artistes féminines au travers de leur union apporte des éclairages intéressants. En effet, dans certains cas, le couple d'artistes, de par la réunion de deux individus ayant des similitudes sur le plan professionnel, donne lieu à des collaborations artistiques au travers de la mise en commun de leurs compétences professionnelles respectives. L'exposition s'impose alors comme le terrain privilégié de ces dynamiques collaboratives. Sur la scène artistique, certains couples font l'objet exclusif d'expositions. En duo, ils créent un espace singulier puisque le couple d'artistes expose sans cacher son union artistique et conjugale. En effet, ce type d'événement est caractérisé par deux modalités : la mise en commun de la création artistique et la mise en scène de la figure du couple.

Dans la première, la confrontation des œuvres des conjoints révèle une concordance plastique. Plusieurs raisons expliquent ce phénomène. L'influence esthétique prégnante dans leur œuvre est la résultante de la circulation des savoirs entre les membres du couple. De même, l'homogénéité des sujets atteste de leur inspiration commune, comme nous l'avons vu pour les œuvres des couples formés par Trullemans-Wytsman et Hoppe-Gilsoul. Enfin, la présence de matériaux similaires est la preuve tangible d'un transfert d'ordre matériel. La technique difficile de l'or, chère à Constant Montald, se retrouve également dans l'œuvre de son épouse Gabrielle Canivet. Dès lors, matériellement les expositions font sens. Ainsi la réunion des œuvres d'un couple d'artistes sur les cimaises d'une exposition n'est pas seulement justifiée par leur union conjugale puisque la rencontre est également plastique.

La confrontation des œuvres dévoile également une composante immatérielle du couple. Au travers de l'espace de l'exposition, celui-ci se met en scène. Les spécificités non tangibles de leur double union, l'amour et l'art, prennent corps. La conjonction de ces deux modalités crée un espace de monstration qui dévoile un message intime et unique.

Au sein de ces expositions en duo, la place de la femme diffère et témoigne des possibilités multiples offertes par le couple d'artistes. Pour certaines, ces événements en duo sont un outil de visibilité sur la scène artistique, à l'instar des cas de Juliette Massin et de Gabrielle Canivet. Pour d'autres, elles sont des tremplins permettant à la femme artiste de développer en parallèle sa prospérité individuelle comme l'atteste la carrière de Juliette Trullemans. D'autres encore, à l'instar de Ketty Hoppe, prennent largement leurs distances par rapport au procédé de monstration en duo.

En nous intéressant aux couples alliant artiste et écrivain, nous rencontrons d'autres dynamiques collaboratives dans le domaine du livre illustré. En pleine effervescence durant la deuxième moitié du XIX^{e} siècle, le livre connaît de multiples modifications et se transforme en objet d'art. De la couverture aux illustrations, en passant par les frontispices et les culs-de-lampe, le livre illustré est le fruit de l'interaction d'un écrivain et d'un artiste. En ce sens, l'espace de la page fournit également un terrain de choix pour la femme artiste et femme d'écrivain. Le livre illustré devient la manifestation concrète de la convergence des savoir-faire respectifs des membres du couple. Marie Danse, l'épouse de Jules Destrée, collabore à la réalisation de plusieurs de ses ouvrages : *Les Chimères* (1889), *L'Œuvre lithographique d'Odilon Redon* (1891) et la trilogie *Notes sur les Primitifs italiens*. L'enrichissement est mutuel puisque le contenu illustratif apporte une plus-value au contenu littéraire et *vice versa*. En outre, ils développent une stratégie promotionnelle valorisant l'œuvre personnelle de chacun et la publication de *Notes sur les Primitifs italiens* (1899-1903) : Jules Destrée publie des extraits de son livre dans diverses revues tandis que Marie Danse expose les gravures une

Alice Ronner, *Harpe avec fleurs*, 1888, huile sur toile, 222 x 160 cm. Stedelijke Musea Lier, inv. 150.

Anna Boch, *Intérieur*, 1891, huile sur toile, 84,5 x 56,5 cm. Musées de Verviers, inv. PIR-1943-347.

Anonyme, Hélène Du Ménil et Isidore De Rudder, s.d., photographie. Archives du musée Horta, Saint-Gilles.

à une lors de ses expositions, et ce, avant la parution de l'ouvrage. D'autres femmes artistes envahissent les pages des livres de leur époux : Claire Duluc, la fille de Félicien Rops, illustre avec ce dernier les ouvrages de son époux Eugène Demolder[11]. Dans l'exposition ou sur la page du livre, les couples précités partagent leurs compétences professionnelles et légitiment leurs activités par les procédés de monstration : l'exposition ou la publication. Ainsi, ils tirent parti de leur forme singulière – le couple d'artistes – en procédant à une instrumentalisation de celui-ci au travers de la mise en commun de leurs compétences professionnelles respectives.

Plus exceptionnel, le couple De Rudder pratique une autre forme de collaboration et se distingue dans une

Hélène Du Ménil et Isidore De Rudder, *L'Automne*, 1905, broderie au fils de soie, 200 x 260 cm. Musée du Costume et de la Dentelle de la Ville de Bruxelles, inv. E 1904-2 H.

spécialité très originale. À ses débuts, Isidore De Rudder est un sculpteur réputé. Après sa rencontre avec son épouse Hélène Du Ménil, il se lance dans les arts décoratifs. Il dessine des modèles préparatoires qu'elle transpose dans son médium artistique : la broderie. Ensemble, ils créent d'immenses cycles de tapisseries et décrochent de belles commandes pour divers bâtiments de la capitale belge ; celui sur le mariage décore toujours la salle éponyme à l'hôtel de ville de Saint-Gilles. Pour ce faire, Hélène Du Ménil dirige une équipe de brodeuses et se perfectionne à travers des techniques très diverses. Les reflets lumineux et les reliefs de ses créations sont d'une qualité incroyable. La tapisserie *Automne* (1905), pièce d'un cycle sur les saisons, en est une magnifique illustration. Les créations des De Rudder constituent un exemple emblématique de la collaboration artistique des couples d'artistes. Ensemble, ils créent des œuvres signées « H et I De Rudder ».

Les femmes artistes : entre parentalité et conjugalité, toujours bien entourées

Au travers des différents cas de figure exposés dans le présent article, nous constatons que les femmes artistes, filles, sœurs, cousines, nièces ou épouses, de par leur filiation, bénéficient d'une situation favorable au développement de leur carrière. Grâce à leur formation artistique au sein du milieu familial, elles disposent d'emblée d'un atout indéniable qui leur permet de contrer leur marginalisation dans l'apprentissage académique, formation officielle indispensable à la reconnaissance du statut d'artiste. Si certaines manifestent des similarités notoires en s'inscrivant dans l'héritage artistique de leurs parents, d'autres choisissent de le briser pour se singulariser. Ces interactions sont la manifestation concrète d'échanges entre des individus d'un même groupe socio-professionnel. La parentalité joue également un rôle dans la légitimation de l'artiste grâce au patrimoine patronymique dont dispose la femme artiste dès la naissance. Le nom participe à un mécanisme de médiation par l'élargissement de la visibilité de la femme artiste. Indubitablement, ces filiations ont joué un rôle dans le développement de leur évolution artistique. En outre, la pratique professionnalisée des femmes artistes, autrement dit leur accès à la scène artistique, est souvent la résultante de l'instrumentalisation de leur filiation. Cette logique est encore plus évidente dans le cadre des liens conjugaux. Les femmes artistes et femmes d'artistes développent avec leur conjoint de réelles dynamiques collaboratives procurant une visibilité supplémentaire. Ainsi, la donnée conjugale est soumise à une instrumentalisation d'un capital commun au travers de différents espaces de légitimation – l'exposition et la publication – ou de l'œuvre elle-même. Dans une perspective familiale ou conjugale, elles mobilisent de manière consciente et stratégique les spécificités de leur réseau au bénéfice de leur promotion socioprofessionnelle : de femme à artiste.

1 C'est l'une des questions posées dans le colloque sur la place de la femme dans le champ artistique : Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat, « La création comme profession : questionnement de la recherche sur les femmes artistes », in : Agnese Fidecaro et Stéphanie Lachat (dir.), *Profession : créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, actes du colloque organisé à l'Université de Genève, les 18 et 19 juin 2004, Paris, Éditions Antipodes, 2007, p. 9.

2 Pour plus d'informations sur les formations artistiques des femmes, nous renvoyons le lecteur à l'article d'Alexia Creusen dans le présent catalogue ou à son ouvrage : Alexia Creusen, *Femmes artistes en Belgique XIX^e et début du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007.

3 Anne Gourdin et Sidonie Naulin, « Héritage et transmission dans la sociologie de Pierre Bourdieu », in : *Idées économiques et sociales*, 2011, n° 166, avril, p. 6-14.

4 Anonyme, « Nos femmes artistes : M^lle Rosa Venneman », in : *Bruxelles-Féminin*, 2^e année, n° 11, 1^er avril 1903, p. 9.

5 Nathalie Heinich, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005.

6 Anonyme, « Petite chronique », in : *L'Art moderne*, 18^e année, n° 4, 23 janvier 1898, p. 33 ; Z.P., « Arts, sciences et lettres. Au Cercle Artistique », in : *Journal de Bruxelles*, 78^e année, n° 61, 2 mars 1898, p. 2, col. 6.

7 Anonyme, « Arts, sciences et lettres. Au Cercle Artistique », in : *Journal de Bruxelles*, 82^e année, n° 72, 13 mars 1902, p. 3, col. 3.

8 Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 85.

9 *Madame Henriette Ronner et Mademoiselle Alice Ronner*, Anvers, Salle Verlat, 24 février - 11 mars 1900.

10 *Une famille de graveurs : Auguste Danse, Marie et Louise Danse : Hommage à Louise Danse*, Bruxelles, Cercle Artistique et Littéraire de Bruxelles et Cercle Gaulois réunis, 2-17 avril 1947.

11 Voir à ce sujet le focus sur Claire Duluc dans le présent ouvrage.

Denis Laoureux

La vocation artistique à l'épreuve du genre dans la Belgique du XIXe siècle

Envisagé d'un certain point de vue romantique qui a pris corps dans le XIXe siècle, l'art ne saurait être qu'une activité visionnaire se réalisant hors des contingences matérielles. Mû par son seul génie et son regard inspiré, le véritable artiste serait éloigné des tractations ourdies par des confrères sans talent qui préfèrent bassement la construction d'une carrière à la poursuite héroïque d'une œuvre gratuite et désintéressée… L'artiste serait libre et donc autonome à l'égard des structures instituées. Nous savons aujourd'hui que cette étincelante virginité est un leurre : la pratique artistique est une activité sociale parmi d'autres. Autour du créateur prennent place de nombreux intermédiaires qui, avec les institutions publiques ou privées qu'ils représentent ou qu'ils convoitent, dont ils sont tributaires ou contre lesquelles ils s'insurgent, font « les mondes de l'art »[1] dans lesquels un artiste doit s'inscrire pour exercer son métier. Mais comment se former à la peinture et exposer au Salon dans la Belgique du XIXe siècle, c'est-à-dire comment professionnaliser une vocation, lorsque le candidat à la carrière artistique est une femme ?

De la formation à l'exposition

On sait que nombre d'œuvres marquantes dans l'histoire de l'art ne sont pas le fruit d'un enseignement académique. Néanmoins, pour envisager une carrière artistique durant le XIXe siècle, une formation solide est utile. Sans technique picturale, le talent est une manie. Sans talent, la technique picturale est une formule. Il faut posséder une aptitude personnelle et, de préférence, appartenir à un milieu disposé à faire fructifier celle-ci en apportant les conditions matérielles nécessaires à un écolage. Pour une femme, cela ne va pas de soi puisque l'accès aux écoles d'art, et donc la perspective d'une carrière, sont réservés aux hommes jusqu'à la fin des années 1880. Pour acquérir les rudiments du métier, les options sont limitées : le cercle familial ou, à défaut, les structures privées, qui constituent ainsi le premier niveau de sociabilité artistique des femmes. Nous y reviendrons.

On sait aussi que la maîtrise de compétences techniques et la possession d'un talent ne suffisent pas pour exercer une profession artistique. En effet, quand les premiers tableaux peints à l'huile sur toile voient le jour, encore faut-il qu'ils puissent accéder à un espace médiatique qui précède et rend possible la critique, le marché, les commandes, les prix, le positionnement, etc. Les Salons et les associations artistiques constituent en cela, après les lieux de formation, un second niveau de sociabilité qu'il convient d'atteindre pour se faire un nom et légitimer un talent. Ceci concerne naturellement tous les peintres. Mais pour celles qui souhaitent professionnaliser leur art à l'heure où l'exercice même d'une profession est réservé aux hommes, accéder aux cimaises et se faire membre d'un cénacle supposent une vie sociale en disjonction avec le schéma dominant de la femme au foyer. Nous y reviendrons également.

Ces deux niveaux de sociabilité – la formation artistique et la médiation des œuvres – sont étroitement liés dans la construction d'une carrière. On pourrait résumer la situation de la manière suivante. Pour être visible, il faut exposer. Le Salon institué par l'État s'impose car il représente une instance de légi-

timation. Pour franchir les fourches caudines du jury d'admission de la catégorie « peinture » du Salon, il vaut mieux avoir reçu une formation. Pour recevoir une formation, il faut passer par un cadre privé, l'académie étant réservée aux hommes. Exposer en Salon privé est une alternative au Salon d'État brandie par des groupes d'artistes, sauf que ce type d'événement est peu légitimant et implique une adhésion à un cénacle qui se révèle bien souvent tributaire du réseau familial.

Au sein de la famille et à l'épreuve du mariage

Pour la plupart des candidates au métier de peintre, la maîtrise technique de la peinture à l'huile est une première entrave. En effet, les académies n'ouvriront leurs portes aux femmes que progressivement à partir de la fin des années 1880. Il revient donc à la famille de prendre en charge l'écolage artistique des femmes. Ceci explique la présence de « dynasties » dans les Salons. Les « filles de » participent en cela à la vie de l'entreprise artistique familiale[2].

Les femmes qui franchissent l'obstacle de l'apprentissage technique de la peinture à l'huile font un sérieux pas vers la professionnalisation. Rien n'est fait cependant puisqu'elles devront résoudre une difficulté d'une toute autre nature : le mariage, ou plus exactement l'effet que celui-ci exerce sur la poursuite d'une carrière. Étant donné que, dans les mentalités du XIX^{e} siècle, être épouse et mère au foyer constitue la finalité première de la femme et que l'exercice d'une profession est un privilège masculin, le mariage sonne le glas des ambitions professionnelles féminines. Pour réussir une carrière dans les arts, une femme devra donc aussi assumer un comportement qui suppose la transgression de normes sociales. Face à la question du mariage, les femmes ayant une vocation artistique n'ont pas l'embarras du choix. On pourrait identifier trois options possibles.

L'option la plus désastreuse consiste à arrêter toute activité artistique après le mariage. Les exemples de rêves brisés sont par nature difficiles à documenter puisque les carrières s'interrompent alors qu'elles viennent à peine de commencer. Les femmes qui sont dans cette situation font hélas tourner la roue de l'oubli. On peut citer le cas de Marie Maeterlinck, sœur de l'auteur de *Pelléas et Mélisande*, présente au Salon de Gand en 1886 et 1889, qui a remisé ses pinceaux après son mariage. Alexia Creusen donne également l'exemple d'Elvire Coisne dont le mariage a mis un terme à une carrière née dans l'atelier d'Émile Claus[3].

Autre possibilité : vivre à contre-courant des habitudes sociales. Plusieurs artistes, et non des moindres, ont payé le prix de leur carrière par la marginalité du célibat. Euphrosine Beernaert, Louise De Hem, Louise Héger, Marguerite Putsage, Anna Boch, Paule Deman, Cécile Douard, Georgette Meunier, Jenny Montigny sont quelques-unes des femmes dont la vocation professionnelle a impliqué un célibat[4]. Ce type de choix se traduit d'ailleurs dans le discours de la critique : la femme qui décide d'aller jusqu'au bout de sa vocation artistique ne saurait être que dénaturée ou androgyne, certainement inféconde, et en tous cas en décalage avec les spécificités naturelles de son identité sexuée. Marie Collart a fait les frais de cette vision genrée du métier d'artiste typique de la société du XIX^{e} siècle. Pour l'anecdote, Louise Héger a joué avec cette image en fumant ostensiblement le cigare… Aujourd'hui, pour l'histoire de l'art, ces artistes incarnent la réussite, singulièrement Anna Boch qui est érigée en parangon de la femme à haut potentiel ayant échappé au contrôle masculin[5]. Ce point de vue très à l'avantage d'Anna Boch n'est pas sans fondement, mais il a néanmoins ceci de délicat, et selon nous de contestable, qu'il laisse entendre, d'une part, que les autres femmes artistes n'auraient pas été touchées par la grâce de l'exception et que, d'autre part, le talent seul suffirait pour se professionnaliser en tant que femme alors que la recherche en sociologie de l'art montre exactement l'inverse[6].

Il nous paraît plus indiqué de faire remarquer que ces femmes artistes et célibataires disposent en fait d'un capital relationnel, financier et culturel particulièrement élevé, qui leur permet d'envisager une carrière sans souci matériel, tout en étant en contact avec des acteurs de la sphère artistique. Habituée des Salons triennaux, Euphrosine Beernaert est la sœur du ministre d'État Auguste Beernaert qui avait ordonné l'édification du musée d'Art ancien et à qui le cercle des XX serait redevable d'avoir pu disposer du Palais des Beaux-Arts pour son exposition annuelle. Paule

Marie Bashkirtseff, *L'Atelier Julian*, 1881, huile sur toile, 154 x 186 cm. State Art Museum, Dnipropetrovsk (Ukraine).

p. 46 Marie Collart, *Autoportrait*, s.d., huile sur toile, 74,5 x 63,5 cm. Galerie des Offices, Florence, inv. 3599.

Deman est la fille de l'éditeur d'art dont la maison servait aussi de galerie. Anna Boch est issue d'une famille fortunée et fréquente le milieu artistique via son cousin Octave Maus. Georgette Meunier est la fille de Jean-Baptiste Meunier tout en étant la nièce de Constantin Meunier et d'Auguste Danse. Par les mariages de son frère et de sa sœur, Louise Héger a pu tisser des liens avec Émile Verhaeren et avec la famille d'Edmond Picard…

L'élaboration de stratégies de camouflage est la troisième option. Par exemple, certaines femmes, comme Claire Duluc (fille de Félicien Rops et épouse d'Eugène Demolder) alias Étienne Morannes, Charlotte Lepla (épouse du peintre Henri Arden) dite Léo Arden, travaillent sous couvert d'un pseudonyme[7]. Cette stratégie est paradoxale puisque sa réussite conduit à l'occultation de celle qui la met en œuvre. D'autres envisagent le mariage avec un artiste. Il se peut alors que le mariage ne soit plus une entrave à la carrière, mais une ressource. On est enclin à considérer que

Berthe Art, *Chrysanthèmes blancs*, s.d., huile sur toile, 102,5 x 65 cm. Stedelijke Musea Kortrijk, Courtrai, inv. MSK/83.

Pauline Jamar, *Chardons*, s.d., huile sur toile, 63,5 x 91 cm. Musée des Beaux-Arts de la Boverie, Ville de Liège, inv. 341.

le couple d'artistes unis par une même disposition à la création constitue une tactique permettant précisément à une femme de réaliser subtilement, et en filigrane, un équilibre entre la norme sociale du mariage et l'accomplissement d'une carrière. Ceci permet d'expliquer pourquoi, bien qu'ils furent plutôt rares et atypiques dans la première moitié du XIX[e] siècle[8], les couples d'artistes travaillant dans le même espace, et parfois même exposant ensemble, sont de plus en plus nombreux à partir des années 1880. En épousant un artiste peintre ou sculpteur, Eugénie Beauvois (épouse d'Edmond Lambrichs), Juliette Massin (épouse de William Degouve de Nuncques), Juliette Ziane (épouse de Louis-Gustave Cambier), Gabrielle Canivet (épouse de Constant Montald), Hélène Du Ménil (épouse d'Isidore De Rudder), Juliette Trullemans (épouse de Rodolphe Wytsman), Juliette Blum (épouse de Charles Samuel), pour n'en citer que quelques-unes, ont neutralisé le risque de verrou social mis par le mariage sur leurs carrières. Ces femmes, qui sont en même temps artistes et épouses d'artistes, forment un corpus substantiel, spécifique en termes de posture dans le champ artistique, qui reste aujourd'hui encore à redécouvrir[9].

Il y a des exemples de femmes ayant exercé leur art après le mariage avec un époux n'étant pas lui-même artiste. Le cas le plus fameux est, à notre connaissance, celui de Marie Collart qui épouse le lieutenant-colonel Henrotin. Sauf que l'artiste était la belle-sœur du peintre Léonce Chabry et du marchand Arthur Stevens, et que sa carrière est déjà bien lancée lorsqu'elle se marie à 29 ans. Bref, poursuivre une carrière en aval du mariage avec un époux qui n'est pas artiste semble être

Juliette Blum, *Anna Boch*, s.d., marbre, 46,5 x 47,5 x 29,5 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 5096.

un cas de figure peu courant et, sauf exception, quand cette situation se présente, il apparaît généralement que le mari est un acteur de la scène littéraire ou à tout le moins culturelle. On est alors dans une configuration proche de la femme d'artiste : l'activité des maris contribue peu ou prou à rendre possible la pratique artistique des épouses. Marthe Massin (épouse d'Émile Verhaeren), Anna Cogen (épouse de Maurice De Weert), Marie Danse (épouse de Jules Destrée), Louise Danse (épouse de Robert Sand), Claire Duluc (épouse d'Eugène Demolder), Elisabeth Wesmael (épouse de Maurice Des Ombiaux), Marguerite Holeman (épouse d'Eugène Samuel) ont poursuivi leur travail artistique parallèlement à la carrière littéraire de leur époux. Ces femmes artistes forment elles aussi un ensemble significatif dont le fonctionnement au sein du champ artistique demeure à ce jour à peu près totalement inconnu.

Ateliers privés et académies libres

Durant la majeure partie du XIX[e] siècle, on vient de le voir, c'est au sein de la famille que la transmission du savoir se fait en premier lieu. En revanche, pour celles qui n'ont pas d'assise familiale dans le monde artistique, la formation est plus difficile à obtenir[10]. Marie Collart, Louise Héger, Euphrosine Beernaert, Yvonne Serruys, Anna Boch et Jenny Montigny témoignent de la voie empruntée par celles qui ne sont pas des filles de peintres. La solution consiste à fréquenter l'atelier d'un artiste de sexe masculin qui se donnera pour tâche de découvrir et de faire fructifier les aptitudes des jeunes artistes. Claus, par exemple, prendra en charge ce rôle de mentor pour Serruys et Montigny. Pour Collart, ce furent Alfred Verwée et son beau-frère Léonce Chabry… Évidemment, l'origine sociale bourgeoise et hautement cultivée de ces femmes rend possible un apprentissage de ce genre. Tout le monde n'a pas les moyens de se payer l'atelier pour dames qu'Alfred Stevens anime à Paris[11] ! La volonté de se former auprès d'un maître pour construire une carrière explique aussi pourquoi ces femmes artistes vont chercher la légitimité au sein des Salons triennaux.

En fait, l'apprentissage auprès d'un maître dans un atelier privé est un phénomène ancien. En Belgique, les peintres François-Joseph Navez, Gustave Wappers et Joseph Paelinck ont été les premiers à ouvrir leurs ateliers aux dames. Ce type d'écolage se multiplie à partir des années 1850. Jean Portaels, Louis Gallait, Charles de Groux, Antoine Bourlard, Antoine Wiertz, pour s'en tenir ici à quelques noms, accueillent des étudiantes dans leur atelier personnel. Entre les années 1850 et la décennie 1880, les cours donnés aux dames par des maîtres connus et reconnus sont importants, on le voit, mais ils restent exceptionnels et finalement difficiles à documenter. Il faudra attendre les années 1880 pour que des modifications substantielles voient le jour.

D'abord, on observe que les cours privés pour dames continuent de se multiplier. Cet accroissement de l'offre facilite l'accès au savoir et permet aux femmes de suivre les conseils de plusieurs peintres, et plus seulement d'un seul maître dont elles étaient censées reproduire le style. Un événement est représentatif de cette décennie de changements : l'ouverture de l'académie privée du peintre Ernest-Stanislas Blanc-Garin en 1883. De nombreuses artistes issues de la noblesse et de la bourgeoisie s'inscrivent dans cette école où elles peuvent suivre, notamment, des cours de peinture à l'huile. Les sœurs Marthe et Ju-

Charles Samuel, *Juliette Samuel* (née Blum), s.d., marbre, 47,5 x 36,5 x 24,5 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 6123.

Louise Danse, *Piazza Siena, Villa Borghèse Rome*, vers 1900, eau-forte, 42,5 x 63 cm. Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des Estampes, Bruxelles, inv. S.V.19431.

liette Massin, Emma Verwée, Marguerite Holeman (épouse d'Eugène Samuel) passent dans cet établissement privé où la formation est considérée comme sérieuse.

On constate que l'offre, en plus de s'accroître, se diversifie. Les femmes s'initient à la photographie dans les clubs et désormais les sculpteurs ouvrent eux aussi les portes de leur atelier. C'est le cas notamment de Jef Lambeaux, Charles Van der Stappen, Paul Dubois et Égide Rombaux, qui sont les maîtres de la sculpture moderne en Belgique.

Enfin, les portes de l'enseignement en académie commencent à s'entrouvrir. En 1883, Louise et Marie Danse suivent les cours de gravure donnés par leur père à l'académie des Beaux-Arts de Mons où se trouve également, en 1884, la peintre Cécile Douard qui se distingue par divers prix. Certes, pour suivre ces cours réservés aux hommes, ces femmes ont bénéficié du privilège de l'exception. Il n'en demeure pas moins qu'un mouvement est enclenché. À Bruxelles et à Anvers, les académies des Beaux-Arts s'ouvrent officiellement en 1889 aux femmes, non sans susciter d'ailleurs des remous en interne. La plupart des autres académies du pays suivent ce mouvement.

À l'Exposition générale des Beaux-Arts

Jusque dans les années 1880, l'Exposition générale des Beaux-Arts est la principale vitrine de la vie artistique en Belgique. Cet évènement est organisé annuellement par le ministère de l'Intérieur en alternance à Bruxelles, Gand et Anvers dès 1813. Le Salon est à la fois une instance de légitimation (il y a un jury officiel), un moment de consécration (des prix sont décernés), un lieu de visibilité (un large public est visé), un évènement commercial (des ventes ont lieu) et un espace symbolique (la critique couvre l'évènement). Bref, pour un artiste, le Salon est un lieu obligé. La lutte politique

Elisabeth Wesmael, *Les Fonds de Rosières*, s.d., eau-forte, 52 x 71 cm.
Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des Estampes, Bruxelles, inv. S.II.129327.

que les membres de la Société libre des Beaux-Arts vont mener dans les années 1860 et 1870 pour réformer l'organisation du Salon est un indicateur de l'importance de ce dernier. On se contentera ici de rappeler que l'organisation interne du Salon repose sur deux jurys, l'un pour la sélection, l'autre pour le placement. Tout candidat peut proposer une ou plusieurs pièces au comité de sélection qui juge, retient, élague en fonction de critères esthétiques correspondant, et c'est ce qui posera des problèmes pour les membres de la Société libre des Beaux-Arts, à l'enseignement dispensé dans les académies. Que peut-on observer en ce qui concerne la présence de femmes artistes au Salon ?

La première observation à faire concerne la participation : elle est immédiate et croissante. Le Salon n'est pas unisexe, alors que paradoxalement l'exercice d'un métier y compris artistique est une activité réservée aux hommes. Le nombre d'exposants masculins est évidemment majoritaire, mais moins cependant que dans les expositions du cercle des XX ! Il est impossible d'évaluer le taux de femmes artistes refusées par le jury de sélection. On ne peut exclure en outre que certaines femmes aient dû se camoufler derrière des pseudonymes masculins.

Les catalogues nous renseignent sur les noms des exposantes, les œuvres qu'elles présentent, et très souvent sur le maître qui les a formées. La mention des professeurs est précisément un trait saillant. Se placer dans le sillage d'un maître est une opération stratégique à double entrée. Pour les professeurs, c'est une publicité à bon compte visant à attirer de nouvelles élèves. Pour les étudiantes, revendiquer la filiation d'un maître, c'est donner un gage de qualité à son travail. Ceci revient à dire que la mention du maître est aussi un indicateur du seuil de reconnaissance et de notoriété de l'artiste qui ouvre son atelier aux dames.

L'exposition au Salon peut déboucher sur l'obtention d'un prix. Pour les femmes, être primée est un enjeu car

Louise De Hem, *Le Chat noir*, vers 1902, pastel sur papier collé sur toile, 60 x 74,5 cm. Stedelijk Museum Ieper, Ypres, inv. SM 000307.

ce type de récompense est un facteur de légitimation. L'exemple d'Adèle Kindt mérite d'être relevé. Formée par la Française Sophie Frémiet, par Jacques-Louis David et par François-Joseph Navez, Kindt obtient en 1826 la première place du prix de Peinture d'histoire du Salon de Gand. Frémiet avait elle-même été seconde en 1820. Le fait qu'une femme puisse obtenir une telle consécration a eu une conséquence qui illustre la méfiance que le monde de l'art se fait des femmes peintres : en 1826, les responsables du Salon triennal organisé à Gand créent un prix spécifique, le Prix pour les Dames. C'est ce prix qu'obtient Caroline Féron, élève de Navez, en 1832. Tout porte à croire que, pour les mentalités de l'époque, il était exclu que des artistes de sexe féminin puissent concurrencer des hommes sur leur propre terrain au point de les devancer en obtenant à leur place un prix aussi prestigieux que celui de la Peinture d'histoire. La mise en place d'une évaluation des tableaux reposant sur l'identité sexuée de l'artiste traverse quasiment tout le XIX[e] siècle et donne à penser que les artistes masculins se sont assurés une hégémonie par le contrôle des instances de reconnaissance.

On le voit, les femmes participent au Salon, souvent sous la bienveillance de leur maître et, parfois, elles remportent des prix. Mais quels types de tableaux peuvent-elles soumettre à l'approbation du jury de sélection étant considéré le fait que, comme le rappellent Elisabeth Lebovici et Catherine Gonnard[12],

le nu leur était interdit jusqu'au milieu du XIXe siècle ? La peinture d'histoire, qui trône au sommet de la hiérarchie des genres, est un domaine investi par quelques femmes comme Adèle Kindt, Isabelle Corr (épouse de Guillaume Geefs) et Isabella Telghuys (épouse de Nicaise De Keyser). On compte surtout beaucoup de paysagistes qu'il serait trop laborieux de citer ici. Les natures mortes et les sujets animaliers sont également très plébiscités, de même que les scènes de genre[13].

On observe que la participation des femmes aux Salons triennaux suit une courbe ascendante. La même évolution se constate par ailleurs en France[14]. Dans un premier temps, le taux de participation reste stable. Mais à partir des années 1860, la proportion de femmes s'accroît. Prenons l'exemple du Salon de Bruxelles : 32 femmes exposent en 1833 contre 25 en 1854. Elles sont 101 en 1878, 99 en 1881 et presque 70 en 1890. Comment interpréter cette hausse des chiffres ?

Évacuons l'hypothèse selon laquelle l'accroissement du taux de participation des femmes serait l'expression du déclin du Salon. On ne conteste pas que le Salon perde progressivement son aura au fur et à mesure que le siècle touche à sa fin. Mais il attire encore bien des maîtres. Si on prend l'exemple du Salon triennal de Bruxelles de 1887, on voit qu'Eugène Carrière, Henri Fantin-Latour, Auguste Rodin exposent en compagnie des tenants belges de l'art moderne parmi lesquels on peut citer ceux des anciens membres de la Société libre des Beaux-Arts (Louis Artan, Alphonse Asselbergs, Isidore Verheyden, Joseph Coosemans, etc), de futurs symbolistes (Léon Frédéric, Auguste Lévêque) issus de l'académie des Beaux-Arts de Bruxelles, Alfred Stevens, Émile Claus ou encore Constantin Meunier qui vient de s'imposer comme sculpteur au Salon du groupe des XX de 1885… Bref, le positionnement et la notoriété des noms cités invalident l'hypothèse selon laquelle l'accroissement du nombre d'exposantes aux Salons triennaux serait le signe du déclin de ces derniers. Quels facteurs peuvent dès lors expliquer l'augmentation du nombre de participantes aux Salons ? On pourrait avancer quatre éléments d'explication.

D'une part, l'assouplissement des conditions de participation est une donnée à considérer. Obtenue en 1872 au terme d'une lutte d'influence orchestrée par les membres de la Société libre des Beaux-Arts, la fusion du jury d'admission et du jury de placement en une seule commission a pu nourrir l'envie de participer à un évènement perçu comme étant désormais moins partisan et plus démocratique puisque le jury décide devant les tableaux et non en fonction du réseau des candidats exposants.

D'autre part, l'amélioration de la formation dispensée aux femmes a pu jouer un rôle. Les académies, on l'a vu, s'entrouvrent au début des années 1880 pour s'ouvrir complètement, les unes après les autres, à partir de 1889, dans une formation spécifique. Les structures privées, qui ne sont certes pas neuves, sont néanmoins nombreuses, diversifiées et performantes.

En outre, il faut noter le succès progressif des paysages et des scènes de genre. Il est remarquable que la visibilité que les femmes connaissent au Salon soit parallèle à la reconnaissance du paysage en tant que genre. Des paysagistes de la génération de Rops, comme Euphrosine Beernaert, Marie Collart, Anna Boch, Louise Héger, Rosa Venneman, peuvent ainsi profiter du changement de regard porté sur la pratique du paysage et dès lors confirmer leur percée. Le genre qu'elles investissent par défaut devient progressivement le lieu pictural de la modernité.

Enfin, il y a un phénomène générationnel. Les années 1880 correspondent à l'épanouissement de la génération de 1830 et à l'entrée en scène de celles et ceux qui sont nés dans les années 1860. Pourquoi l'effet « génération de 1880 » ne toucherait-il pas aussi le personnel artistique féminin ? On voit que sur les cimaises officielles prennent désormais place les noms de Emma De Vigne (épouse de Jules De Vigne), Berthe Art, Jenny Lorrain, Georgette Meunier, Anna Cogen (épouse de Maurice De Weert), Jenny Montigny, Cécile Douard, Juliette Trullemans, Louise De Hem, les sœurs Louise et Marie Danse, Marguerite Verboeckhoven et tant d'autres. Ces jeunes artistes, paysagistes pour la plupart, forment une nouvelle génération qui est le pendant féminin de celle des William Degouve de Nuncques, Jean Delville, Charles Doudelet, Henry de Groux… Elles partagent

d'ailleurs avec ces derniers les salles du Salon triennal de Bruxelles à l'heure où les murs des expositions organisées par des cercles modernes restent curieusement très masculins.

Les femmes dans les collectifs de l'art moderne

Il n'y a pas lieu de retracer ici l'histoire des collectifs belges qui se sont donné pour mission de promouvoir un art différent de celui qui était enseigné dans les académies. On se contentera de rappeler que la Société des Joyeux (1857-1861) et la Société d'artistes belges (1861-1864) lancent une logique de regroupement relayée par la Société libre des Beaux-Arts (1868-1876). Dans le même temps, des groupes consacrés à une technique voient le jour, comme la Société des aquafortistes belges créée par Rops en 1869 et la Société royale des aquarellistes belges fondée en 1870. La génération de 1880 va développer davantage encore cette approche associative de la vie artistique. La Chrysalide (1875-1881), L'Essor (1876-1891), Les XX (1883-1893), L'Art indépendant (1887-1893), Pour l'art (1892-1894), La Libre Esthétique (1894-1914), Vie & Lumière (1904-1913) sont quelques-uns des groupes qui rythment l'histoire de l'art en Belgique.

Pour les femmes, s'inscrire dans ce processus de pratique collaborative est un enjeu en termes d'émancipation et de construction de carrière. Mais quelle a été leur représentativité au sein de ces associations ? Peut-on dire que ces groupes se sont montrés plus perméables à la participation de femmes que les jurys des Salons triennaux ? Pour autant qu'on puisse se prononcer au vu des données dont nous disposons actuellement concernant la situation belge, il apparaît que les collectifs artistiques attelés à la défense de la modernité ne sont pas *de facto* acquis à la cause des femmes. La réponse est donc négative. Il conviendrait d'affiner l'enquête en dressant l'inventaire exhaustif des participant(e)s à tous les groupes. Cela permettrait d'établir des taux de participation et de les comparer pour situer les collectifs les uns par rapport aux autres sur cette question de la visibilité donnée au personnel féminin. Ce travail considérable doit encore être réalisé. Néanmoins, à notre connaissance, en dehors de La Libre Esthétique et du cercle Vie & Lumière, on peut constater que l'accès des femmes à ce type de groupe est extrêmement faible, en tous cas inférieur à ce qu'on observe pour les Salons triennaux.

Il est difficile de déterminer les causes de cette situation. En tous cas, exposer aux Salons triennaux ne constitue pas un viatique. D'autre part, « l'idée largement admise de l'infériorité féminine ne joue pas non plus en leur faveur »[15]. Même une partie du personnel de la revue *L'Art moderne* est réfractaire. La fameuse série d'articles sur « les peintresses belges » en est l'expression jusque dans son titre intentionnellement péjoratif : « Il est un art dans lequel la femme excelle : c'est celui des choses qui n'exigent ni pensée profonde, ni grand sentiment, ni large virtuosité. Des fleurs, des natures mortes, des objets élégants, des scènes de genre paisibles, des paysages doux, des portraits d'enfants, des animaux gentils, et ainsi de suite »[16]. L'auteur de ces lignes omet de signaler que les femmes n'ont pas accès aux ateliers de modèles vivants dans les académies, ni aux cours officiels de peinture d'histoire, et qu'elles sont, de ce fait, amenées à aborder des sujets tournés vers la nature. Cet auteur est même doublement aveugle puisque depuis les années 1870, c'est précisément dans le paysage que se situe la modernité en peinture.

Comment dès lors une femme peut-elle intégrer un groupe lorsque la seule instance de légitimation ne lui donne aucun accès et que les tableaux qu'elle produit sont suspects par nature ? Les liens de parenté et le réseau social pèsent ici de tout leur poids. Les spécialistes de l'histoire de l'art ont dit et redit que, dans un groupe comme celui des XX, aucun jury ne préside à la sélection des tableaux, et que c'est là un acquis considérable. Soit. Mais cela ne signifie pas pour autant qu'il n'y ait pas de filtrage. Bien au contraire ! Il y a des barrières à franchir, et pour ce faire, le réseau relationnel et familial prime sur les tableaux eux-mêmes… précisément puisqu'il n'y a pas de jury. Prenons quelques exemples.

Marie Collart a été membre de la Société libre des Beaux-Arts où elle est probablement entrée via Verwée, son mentor, et Chabry, son beau-frère. Elle n'a pourtant eu quasiment aucune place dans ce groupe.

Anna Cogen, *Le Bel Automne*, 1912, huile sur toile, 115 x 90,2 cm. Musée de Deinze et de la région de la Lys, inv. 0613/WEE.a-2.

Georgette Meunier, *Fleurs et tambourin*, s.d., huile sur toile, 55 x 75 cm. Collections royales, Bruxelles.

Elle ne participe pas aux quatre expositions organisées par la Société et elle ne figure pas sur le tableau de groupe peint par Edmond Lambrichs. Georgette Meunier est elle aussi la seule femme à avoir participé à La Chrysalide. Constitué en 1875, ce groupe a organisé trois expositions entre 1876 et 1881 destinées à lancer de jeunes artistes patronnés par des peintres confirmés, comme Constantin Meunier.

Les XX appellent un commentaire circonstancié au vu de l'importance occupée par ce groupe dans la fortune critique consacrée à la fin-de-siècle. Anna Boch, on le sait, est la seule femme membre de ce collectif administré par son cousin Octave Maus. Le groupe est fondé en 1883 et dissous en 1893 pour faire place à La Libre Esthétique. Il a organisé dix Salons dont le premier, exclusivement masculin, a lieu en 1884. Anna Boch a été élue « vingtiste » en 1886, ce qui lui permet de participer au Salon annuel. L'analyse statistique est révélatrice de la représentativité des sexes au sein de ce groupe. Sur les dix Salons des XX, on totalise 356 participations, compte tenu du fait qu'un même artiste peut avoir participé plusieurs fois, voire chaque année pour les vingtistes eux-mêmes. On totalise 17 participations féminines[17]. Ce qui porte la contribution globale des femmes à 4,7 % sur l'ensemble des Salons.

Pour affiner cette évaluation, comparons le Salon des XX de 1890 avec l'Exposition générale des Beaux-Arts qui a lieu, cette année-là, à Bruxelles. Anna Boch est la seule femme au sein des 38 exposants du Salon des XX, ce qui correspond à un taux de participation féminine de 2,6 %. Le Salon de Bruxelles comprend 66 femmes parmi 768 exposants, ce qui correspond à un taux de 8,5 %, soit plus du triple de celui organisé par les XX la même année au même endroit[18].

La Libre Esthétique fait suite au cercle des XX.

Henriette Knip, *Chatons*, s.d., huile sur panneau, 32 x 24 cm.
Musée des Beaux-Arts de la Boverie, Ville de Liège, inv. BA.WAL.05a.1984.2886 / LEGS PD 0125.

Marguerite Verboeckhoven, *Temps clair*, 1913, huile sur toile, 49,5 x 65 cm. Musée Charlier, Saint-Josse-ten-Noode, inv. I-418-1996.

Ce n'est pas un collectif artistique, mais un Salon annuel organisé par un Octave Maus attelé à transformer une initiative d'artistes en événement mondain. Laurence Brogniez et Vanessa Gemis ont montré que les femmes ont trouvé une forte visibilité au sein de La Libre Esthétique[19]. Cette visibilité emprunte des voies diverses qui incluent la musique, les arts décoratifs, les conférences, les collectionneurs et, bien sûr, les arts plastiques. Concernant cette dernière catégorie, l'article de Brogniez et Gemis apporte une donnée importante pour notre propos : là aussi le rôle des relations familiales s'est avéré déterminant. Anna Boch, Emma Verwée, Anna Cogen, Paule Deman, Louise et Marie Danse, Juliette Massin et d'autres encore sont pour ainsi dire toutes des filles ou des femmes d'artistes, et dans une moindre mesure des sœurs ou des cousines de peintres de sexe masculin. Les liens familiaux et les recommandations fournies par les maîtres se sont substitués à la sélection opérée par un jury. Si on prend l'exemple de l'exposition de 1894, on constate la présence de quatre femmes – Anna Boch, Camille Claudel, Louise Danse, Berthe Morisot – sur 86 exposants, soit un taux de participation de 4,6 %. On est dans la moyenne du Salon des XX, et c'est nettement inférieur au Salon triennal de Bruxelles de la même année. Cette proportion augmentera dans l'extrême fin-de-siècle. En 1900, six femmes participent sur un total de 59 exposants, ce qui porte le taux de leur participation à 10 %.

L'accroissement de ce taux de participation pourrait s'expliquer par les genres privilégiés par les femmes, notamment le paysage qui correspond à l'impressionnisme de convention promu à ce moment par Maus. Cette représentativité des femmes atteint 20 % dans le groupe Vie & Lumière créé peu après la grande exposition de 1904 consacrée par La Libre Esthétique à l'impressionnisme. Avec Émile Claus, Adrien-Joseph Heymans et George Morren, on voit que Anna Boch, Anna De Weert et Jenny Montigny font partie des quatorze membres fondateurs de ce collectif consacré à l'exaltation de la couleur dans le rendu du paysage.

Ce taux participatif de 20 % de femmes dans Vie & Lumière est remarquable, mais selon nous, il est surtout un indicateur du fonctionnement systémique que nous avons décrit, car cette représentativité est loin d'être un acquis historique. En effet, la place des femmes dans les cercles expressionnistes, constructivistes et surréalistes qui voient le jour dans les années 1910, 1920 et 1930 est pour le moins restreinte, voire camouflée comme en témoignent les divers pseudonymes pris par Marthe Donas. La suite est identique, voire pire. Le personnel féminin de la Jeune Peinture belge (1944-1947) se réduit essentiellement à Mig – Irma – Quinet. Cobra (1948-1951) est exclusivement masculin. Francine Holley est quasiment la seule femme active dans les nombreux groupes formés autour de Jo Delahaut dont Art abstrait (1952-1956).

Des associations féminines

Le premier groupe artistique belge strictement féminin a vu le jour dans la décennie 1880. Il s'agit du Cercle des femmes peintres de Bruxelles. Animé par Mary Gasparoli, ce collectif organise quatre expositions, en 1888, 1890, 1891 et 1893. C'est en somme l'équivalent belge de l'Union des femmes peintres et sculpteurs fondée en France en 1881 par Hélène Bertaux. Le but ? Permettre aux femmes d'exposer collectivement. Les femmes participant à ces expositions sont pour la plupart au début de leur carrière, bien que plusieurs d'entre elles soient présentes au Salon de Bruxelles. Alfred Stevens, qui fut le mentor de Gasparoli, ne s'est visiblement pas privé de profiter de son ascendant pour placer des élèves de son « atelier pour dames », dont deux artistes prometteuses : Berthe Art et Louise De Hem. Alexia Creusen a montré que les expositions de ce groupe ont suscité autant d'encouragements que de raillerie et furent perçues comme des manifestations sans visée professionnelle. Il faut dire que les figures réputées de la génération de 1830-1840, comme Marie Collart, Euphrosine Beernaert et Anna Boch, ont brillé par leur absence malgré qu'elles aient été sollicitées par Gasparoli.

Il faut rendre compte, pour finir, d'un type de collectif féminin particulier : les ateliers d'art sacré fréquenté par des moniales au sein de leur abbaye. Les années 1870 correspondent au début d'une période d'effer-

vescence dans le monde chrétien belge. De nouvelles églises voient alors le jour, favorisant ainsi l'essor du style néo-gothique enseigné dans le réseau des écoles Saint-Luc. Ce contexte d'émulation religieuse a généré des commandes, notamment pour soutenir la liturgie : on fait paraître des ouvrages enluminés prenant les manuscrits flamands des XIVe et XVe siècles pour modèle. Or l'illustration de la littérature chrétienne « était considérée par les élites comme une activité saine pour les jeunes filles »[20]. Il faut dire que tout ce qui relève des arts décoratifs est vu comme étant en adéquation avec les dispositions naturelles des femmes, et présente en outre l'avantage de se pratiquer à la maison – ou au couvent – qui est l'espace naturel du sexe féminin. Des ateliers d'art sacré sont ouverts au sein de certains couvents, comme l'abbaye bénédictine de Saints-Jean-et-Scholastique fondée à Maredret en 1893. Cet atelier a pu compter sur la présence de deux sœurs particulièrement adroites : Agnès Desclée et Marie-Madeleine Kerger. Celles-ci ont réalisé des ouvrages liturgiques dont la qualité technique et le développement iconographique exceptionnels ont assuré à leur atelier une notoriété qui trouvera son point culminant en 1920 avec l'illustration néo-gothique de la lettre pastorale *Patriotisme et Endurance* que le Cardinal Mercier avait publiée en décembre 1914[21].

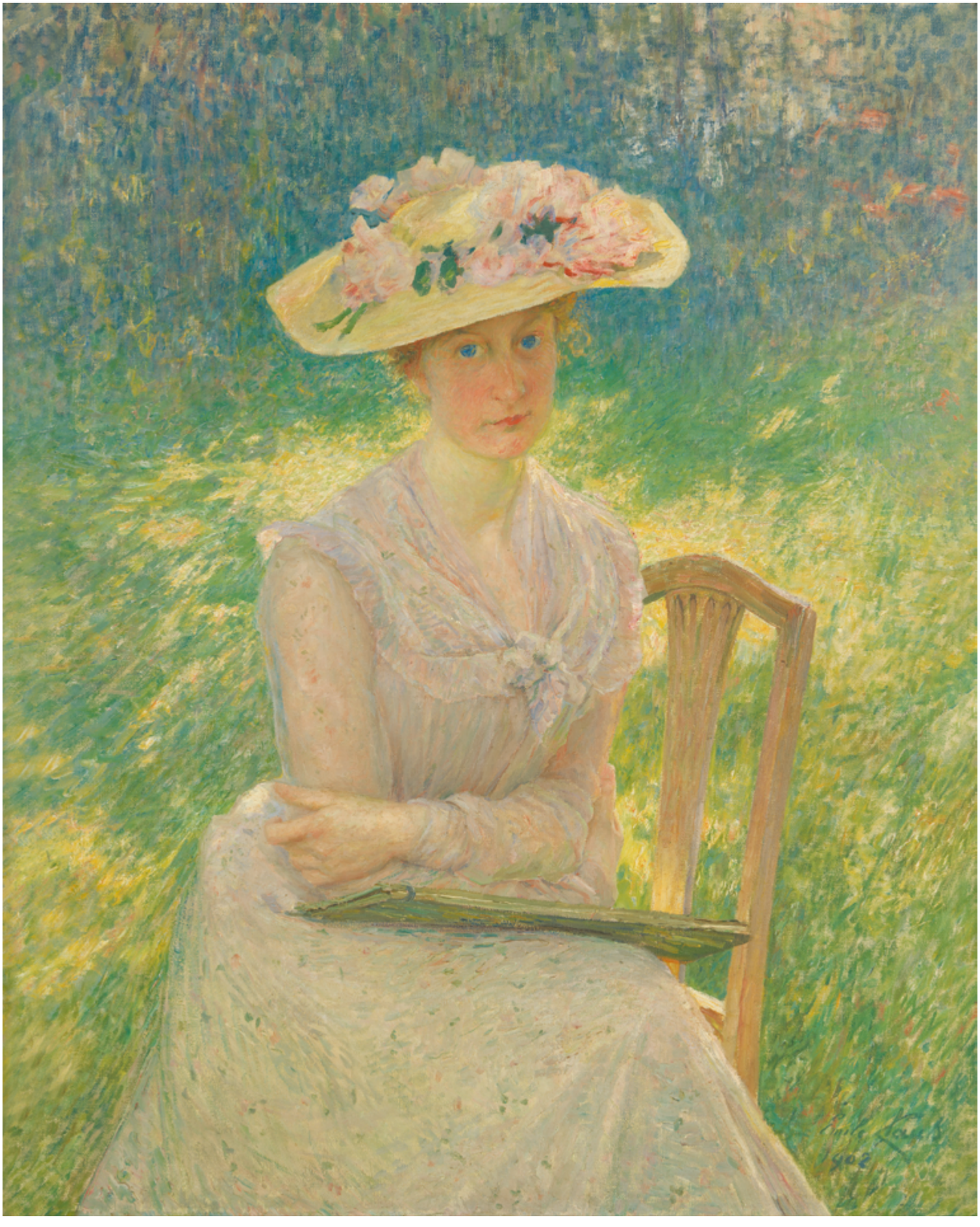
Conclusion

Pour accomplir leur vocation artistique, les femmes auront à résoudre des problèmes qui ne se posent qu'à elles, notamment l'accès à la formation qui leur est officiellement refusée et les effets du mariage qui leur est socialement fortement conseillé. Les années 1880 constituent une décennie charnière concernant ces deux points.

Progressivement, les femmes édifient leur carrière sur un mode de vie en rupture de ban avec les conditions d'épouse et de mère qui étaient considérées comme étant « naturellement » les leurs. Être moderne dans les arts ne réside pas seulement dans l'approche de la pratique picturale, c'est aussi un mode de vie. Il s'agit d'intégrer des groupes, de tisser des relations, de collaborer, de publier, d'exposer, bref de s'inscrire dans le flux d'une histoire dont on pressent qu'elle est en train de se faire, même si la constitution d'un collectif en faveur d'un art modernisé est alors une affaire d'homme. L'apparition d'un maillage culturel où de nombreux lieux privés sont connectés entre eux a permis aux femmes de voir leur talent s'épanouir en marge des groupes qui les intéressent, mais auxquelles elles n'ont que très peu accès. Les librairies (Dietrich and Cie, Edmond Deman), les maisons d'art (Edmond Picard, Octave Maus), les salons domestiques (Isabelle Errera, Victor Rousseau, Louise Héger), les ateliers (Constantin Meunier, Théo Van Rysselberghe, Henry Van de Velde), l'académie de Blanc-Garin constituent autant d'espaces reliés dans un flux permanent qui trouve annuellement sa vitrine publique dans les Salons des XX et de La Libre Esthétique. Le monde de l'art moderne constitue en cela un vaste réseau de lieux qui répondent à une demande de nouveaux espaces de monstration dans lesquels les femmes artistes, proches ou épouses d'un acteur culturel ou d'un artiste, trouvent un terrain fertile où elles peuvent opérer. Une assise familiale et relationnelle est indispensable pour émerger dans ce système.

À l'inverse, l'accès aux cimaises du Salon d'État passe par l'évaluation qualitative des pièces soumises à un jury dont l'organisation a été réformée au début des années 1870. On en arrive à penser que le fonctionnement du Salon triennal semble plus démocratique que le système des XX. Ceci explique pourquoi beaucoup de femmes se tournent vers ce lieu de médiation où elles retrouvent d'ailleurs, il faut le souligner, leurs maîtres, collègues et même des membres de la plupart des groupes d'artistes, y compris celui des XX. L'analyse des carrières des femmes dans les arts conduit aussi, en cela, à revoir un lieu commun de la critique spécialisée, celui de l'opposition entre les Salons publics organisés par l'État et les expositions privées montées par les collectifs.

1 Selon la formule donnée par Howard S. Becker à son essai *Art Worlds* publié en 1982 par The University of California Press.
2 On songe aux Meunier, aux Verwée, aux quatre générations des De Vigne ou encore à la famille Kindt.
3 Alexia Creusen, *Femmes artistes en Belgique XIX^e et début XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 146.
4 Pour ce type de profil social, le célibat reste difficile à interpréter : s'agit-il d'une émancipation ? d'un choix personnel ? d'une contrainte assumée ? Voir à ce sujet Éliane Gubin, « Vivre seule au siècle dernier. Une approche historique », in : *La Solitude au féminin pluriel*, Liège, Communauté française de Belgique, 1991, p. 17-31.
5 Anna Boch est la seule femme reprise dans le volumineux catalogue de l'exposition *Les XX et La Libre Esthétique : cent ans après*, Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 1993.
6 Ce que confirme l'ouvrage de Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, CNRS Éditions, 2016.
7 Voir à ce sujet la contribution de David Martens dans le présent ouvrage.
8 Citons tout de même Isabelle Corr (épouse de Guillaume Geefs) et Isabella Telghuys (épouse de Nicaise De Keyser).
9 Voir à ce sujet la contribution de Barbara Caspers dans le présent ouvrage.
10 Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 134.
11 Louise De Hem, Louise Héger, Alix d'Anethan, Berthe Art, Georgette Meunier ont fréquenté cet atelier.
12 Catherine Gonnard, Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes. Artistes femmes. Paris. De 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 20.
13 Pour une analyse de la production, nous renvoyons à l'intégralité du cinquième chapitre de l'essai d'Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 221-319.
14 Catherine Gonnard, Élisabeth Lebovici, *op. cit.*, p. 12.
15 Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 94
16 [Edmond Picard], « Le Salon de Bruxelles. Troisième article. Les peintresses belges », in : *L'Art moderne*, n° 38, 21 septembre 1884, p. 307.
17 La participation des femmes aux Salons des XX est la suivante : Louise Breslau (1885), Anna Boch et Clara Montalba (1886), Anna Boch, Marie Cazin et Berthe Morisot (1887), Anna Boch, Charlotte Gabrielle Besnard et Jeanne Gonzales (1888), Anna Boch (1889, 1890, 1891), Anna Boch et Mary Cassatt (1892), Anna Boch, Marguerite Holeman et Jeanne Jacquemin (1893).
18 C'est aussi quatre fois plus que le nombre de femmes parmi les membres de l'Association belge de photographie en 1890. Voir à ce sujet la contribution d'Amélie Van Liefferinge dans le présent ouvrage.
19 Laurence Brogniez, Vanessa Gemis, « Les femmes, les XX et La Libre Esthétique : entre ombre et lumière », in : Malou Haine, Denis Laoureux (dir.), *Bruxelles, convergence des arts 1880-1914*, Paris, Vrin, 2013, p. 227-247.
20 Thomas Coomans, « Livres manuscrits et imprimés néo-gothiques en Belgique. Un art élitaire, historiciste, catholique ou national ? », in : Denis Laoureux (dir.), *Peintres de l'encrier. Le livre illustré en Belgique (XIX^e-XX^e siècle)*, actes du colloque organisé à l'Université libre de Bruxelles les 6 et 7 mars 2009, Bruxelles, Le Livre & L'Estampe (n° 171), 2009, p. 119.
21 Thomas Coomans, *op. cit.*, p. 120-121; Dominique Vanwijnsberghe, « Un art très monastique. L'atelier des bénédictines de Maredret de 1893 à 1940 », in Thomas Coomans, Jan De Maeyer (dir.), *The Revival of Medieval Illumination in the Nineteenth-Century Belgium Manuscripts and Illuminations from a European Perspective*, Louvain, University Press Leuven (Kadoc Artes, 8), 2007, p. 295-308.


1902

Émilie Berger

Les créatrices « libres » : faire carrière sans père ni mari artiste

En 1884, Louise Héger, artiste déterminée à faire carrière, écrit ceci à son père : « Pour moi, qui n'ai ni frère, ni cousin, ni oncle, ni Père qui soit peintre [...] il faut bien que je m'arrange comme je puis et que je m'arme de courage »[1]. Ce témoignage renvoie à une réalité mise en évidence par plusieurs études consacrées aux femmes artistes[2] : au XIXe siècle et au tournant du XXe siècle, l'accès des jeunes filles à la profession d'artiste, loin d'être une évidence, est considérablement facilité par la présence d'un artiste masculin dans l'entourage familial. Pour une jeune créatrice, être apparentée à un artiste dont la réputation est établie, permet d'accéder aisément à une formation technique – l'académie étant, en Belgique, fermée aux femmes jusque 1889 –, mais aussi, d'être connectée *de facto* à un réseau relationnel favorisant son insertion dans une sphère professionnelle exclusivement organisée par des hommes.

À partir de la seconde moitié du XIXe, le nombre d'aspirantes artistes augmentant, se distinguer devient une nécessité pour vivre de son art. Dans ce contexte concurrentiel, la femme artiste n'est pas la seule à avoir besoin d'un réseau relationnel puissant. La figure de l'artiste génial, coupé du monde et établissant son succès sur la qualité exceptionnelle de ses œuvres est aujourd'hui revue. La sociabilité sous-tend inévitablement l'activité artistique : fréquenter ses pairs, prendre part aux groupes et sociétés d'artistes, connaître les membres potentiels des jurys d'expositions, tisser des liens avec les critiques et les marchands d'art font partie intégrante de la vie, voire de la survie de l'artiste[3].

Or, dans la société du XIXe siècle, le discours tant scientifique que populaire fondé sur la division genrée des tâches cantonne la femme à sa mission de mère et à l'espace domestique[4]. Les convenances sociales la tiennent donc non seulement à l'écart de toute ambition professionnelle – qui la détournerait de son rôle « naturel » – mais aussi, des pratiques sociales que le métier d'artiste nécessite. Les voyages, les ateliers, les lieux de villégiature où les artistes se retrouvent pour peindre sur le motif, les cafés, les dîners d'artistes sont autant d'espaces de rencontre qu'il est *a priori* inconvenant de fréquenter en tant que femme seule[5]. On comprend dès lors que le lien familial ou marital à un artiste permette de contourner cet obstacle social à la création d'un réseau professionnel.

Plusieurs parcours, comme ceux de Louise Héger, Marie Collart, Euphrosine Beernaert, Berthe Art, Cécile Douard, Marie-Antoinette Marcotte, Marguerite Putsage, Jenny Lorrain, Hélène Cornette, et Jenny Montigny, montrent néanmoins que plusieurs femmes ont réussi à construire leur carrière sans avoir été ni fille, ni nièce, ni cousine, ni épouse d'artiste[6]. Fait notable, elles sont, mise à part Marie Collart, restées célibataires. Serait-ce là une façon de se délester de son devoir social ? Toutes ont, en tous cas, dépassé le statut de dilettante : leurs participations régulières aux expositions, les récompenses dont elles furent gratifiées, leur mention dans la presse artistique sont autant d'éléments qui attestent de leur statut de professionnelles. L'étude de leurs trajectoires sociales, quand elles ont pu être documentées dans le cadre de cet article[7], permet dès lors de déterminer les façons dont

ces « électrons libres », n'appartenant à aucune lignée de peintres et n'étant mariées à aucun artiste, ont pu se constituer un capital relationnel leur donnant accès à la profession.

Milieu familial et capital relationnel

Toutes ces créatrices sont issues d'un milieu aisé où les arts d'agrément font partie intégrante de l'éducation des jeunes filles. À l'exception de Cécile Douard, qui est fille de comédiens, et de Marie-Antoinette Marcotte, dont le père est aristocrate, elles ont grandi au sein d'un milieu bourgeois. Pour certaines des artistes telles que Marie Collart, Euphrosine Beernaert et Marguerite Putsage, la famille, bien plus qu'un lieu d'initiation technique, aura constitué la possibilité d'être en relation dès leur plus jeune âge avec des acteurs, parfois influents, de la sphère artistique ou politique. Comme dans les cas de Louise Héger et de Euphrosine Beernaert, le parcours professionnel et les mariages de leurs frères et sœurs ont étendu ce réseau initial.

Marie Collart eut un parcours remarquable. Elle fut la seule femme membre de la Société libre des Beaux-Arts, première association d'artistes indépendante créée en 1868 autour d'un principe esthétique commun : le travail d'après nature. Après s'être initialement orientée vers des représentations réalistes de la vie de ferme, elle se consacre au paysage. Dès ses débuts dans les années 1860, ses vergers bruxellois, exposés aux Salons triennaux et parisiens, sont remarqués par des critiques tels que Thoré-Bürger et Alfred Sensier, qui y voient une « arrière-petite-fille inconsciente de Breughel »[8]. Médaillée au Salon parisien de 1870 et présentée à l'exposition universelle de Londres de 1871, elle attise l'intérêt de marchands renommés sur le plan international tels que Goupil et Durand-Ruel[9].

Ce succès s'explique entre autres par le soutien particulier que lui accorda le marchand d'art belge Arthur Stevens. Véritable agent, pour ses frères peintres Alfred et Joseph, Arthur est aussi celui qui fit entrer des peintres français tels que Millet dans les collections belges. Des lettres témoignent de son rôle dans les débuts de l'artiste[10] : il l'oriente dans la conception de ses œuvres et mobilise des contacts personnels pour assurer son placement au Salon de Paris. Il orchestre

Marie-Antoinette Marcotte, *Premiers nuages*, s.d., huile sur toile, 93 x 79 cm. Stedelijke Musea Kortrijk, Courtrai, inv. MSK/184.

p. 66 Émile Claus, *Portrait de Jenny Montigny*, 1902, huile sur toile, 106,5 x 89 cm. Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Bruxelles, inv. 6234.

également son entrée sur la scène artistique belge. En 1864, Marie Collart prépare son envoi pour le Salon parisien. L'œuvre intitulée *Une fille de ferme* dépeint le sujet alors peu conventionnel d'une paysanne en plein effort. Stevens lui conseille de montrer l'œuvre au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. L'objectif est de faire parler d'elle au sein de la communauté artistique : « Êtes-vous audacieuse ? Aimez-vous la discussion, la lutte, la vie ? », lui écrit-il, « Si par hasard, ce que je ne prévois pas, votre tableau était refusé à Paris, il serait bien constaté pour le public bruxellois que ce refus signifierait peinture révolutionnaire et non peinture sans talent »[11]. Dans une lettre à sa mère, la peintre relate le succès que l'œuvre y obtint. Il s'agit d'un moment important de sociabilité et de reconnaissance de son travail par ses homologues masculins : « Verwée était comme

Jenny Montigny, *Le Goûter*, s.d., huile sur toile, 69 x 66 cm. Collection privée.

Anonyme, Cécile Douard et Marguerite Putsage, vers 1901, photographie, in : Album photographique de Cécile Hertz-Eyrolles. Musée Eugène-Carrière, Gournay sur Marne, inv. 26156.

fou, il demandait la permission de m'embrasser – il aurait voulu (disait-il) avoir sa médaille pour me l'offrir. Dubois aussi, Portaels, Raeymaekers, Roelofs, Lambrichs, Tscharner, Neyt, Leclercq, le vieux père Navez même, toute la soirée 15 ou 20 personnes devant »[12].

La rencontre décisive de Marie Collart avec Arthur Stevens eut lieu dans le cadre familial. Il faut savoir que la mère de Marie, Isabelle Collart-Motte, amatrice d'art et de littérature, invitait régulièrement des artistes, écrivains et intellectuels dont des réfugiés politiques français[13]. Dès les années 1850, Marie Collart eut l'occasion de peindre en nature avec Alfred Verwée et Léonce Chabry à Tervuren où sa famille séjournait chaque printemps. C'est en 1862 que les Collart rencontrent Stevens qui dix ans plus tard épousera Élisa, la sœur de Marie. Sa sœur Julie avait déjà épousé le peintre Chabry en 1862. L'exceptionnelle ouverture de la famille Collart aux arts et les deux mariages qui en découlèrent ont donc considérablement facilité son insertion dans le monde professionnel.

Pour Euphrosine Beernaert, Louise Héger et Marguerite Putsage, le milieu familial a aussi joué un rôle primordial dans leur sociabilité. Euphrosine Beernaert participa assidûment aux expositions officielles où, dès les années 1850, ses paysages sont remarqués par les marchands et les critiques. Après une médaille d'argent au Havre en 1867, elle est médaillée au Salon de Bruxelles en 1875. C'est grâce au soutien de sa mère, femme lettrée et cultivée, qu'elle rencontre plusieurs peintres dont Louis Robbe qui l'initie à la peinture en plein air[14]. Dans les années 1870, alors que sa propre carrière a déjà débuté, son frère Auguste acquiert des responsabilités politiques dont le poste de ministre d'État. Outre un soutien administratif probable, ce dernier peut aussi lui ouvrir les portes de certains milieux. Elle l'accompagnera notamment chez Émile De Harven, un collectionneur anversois qui recevait artistes et intellectuels dans ses propriétés en Zélande et à Hoboken[15]. Elle y côtoie entre autres le peintre Camille Van Camp qui, dans une lettre de 1873, relate ses excursions de travail avec l'artiste : « J'ai été visiter avec M^elle^ Euphrosine Beernaert un village charmant où les motifs abondent. La conversation de ce peintre féminin est on ne peut plus attrayante ; elle a beaucoup vu dan [sic] des voyages en Espagne et en Italie : c'est une artiste déterminée »[16].

Louise Héger se consacra, elle aussi, à une carrière de paysagiste[17]. À partir de la fin des années 1870, elle expose sporadiquement dans les Salons belges et parisiens et plus régulièrement au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles. Louise naît dans un milieu bourgeois intellectuel. Sa mère, Claire Zoë Parent, amie avec la féministe Zoé de Gamond, est directrice d'une pension pour filles. Son père, Constantin Héger, était professeur à l'athénée de Bruxelles où il eut notamment les sœurs Brontë comme élèves. Les mariages de sa sœur, Victorine et de son frère, Paul, la lient à des personnalités susceptibles d'interférer dans sa carrière[18]. Le critique d'art Émile Verhaeren n'est autre que l'oncle de l'épouse de Paul, Léontine Van Mons. Léontine est également la sœur du mécène Émile Van Mons. Victorine a épousé Émile Picard, le frère d'Edmond Picard, avocat, collec-

Marguerite Putsage, *La Couturière*, s.d., huile sur toile, 73,5 x 54 cm. Collection privée.

Hélène Cornette, *Morosité*, 1900, bronze, 18,5 x 20,5 x 18 cm. Stedelijk Museum Ieper, Ypres, inv. SM001583.

tionneur et créateur de la revue *L'Art moderne*, véritable tribune du milieu d'avant-garde en Belgique.
La peintre et dessinatrice Marguerite Putsage, fille du directeur de l'Union des Crédits de Mons, est issue de la bourgeoisie industrielle[19]. Parmi les familiers de la maison, elle fit la rencontre du mécène et sculpteur Louis-Henri Devillez. Selon l'artiste, c'est ce dernier qui remarqua ses « dispositions pour le dessin »[20]. Par son biais, Marguerite put fréquenter l'académie de Mons. Elle écrit : « Il n'y a pas de période où il n'ait été mon ange, mon guide »[21]. Devillez, lié tant aux artistes français qu'à l'avant-garde belge, avait un réseau relationnel important. Il l'emmena régulièrement à Paris où elle put travailler dans son atelier et fut introduite auprès de peintres de renom tels qu'Henry Lerolle, Edgar Degas et Eugène Carrière dont elle fut aussi l'élève.
L'activité du père peut évidemment aussi jouer un rôle crucial dans l'établissement d'une carrière. Jenny Lorrain, sculptrice réputée pour ses portraits et médailles grandit avec des parents amateurs d'arts. Son père Thil Lorrain, directeur de l'athénée de Verviers et écrivain, est très investi dans la vie culturelle verviétoise[22]. C'est, sans doute, par ce biais qu'elle expose sa première sculpture au Salon de Verviers où elle est remarquée par son futur professeur, Hippolyte Le Roy[23]. De même, le père de la sculptrice Hélène Cornette, bourgmestre d'Ypres, a pu jouer un rôle dans le placement, en 1890, d'un modèle en plâtre de 2,5 m réalisé par sa fille dans les Halles d'Ypres[24].

Des rencontres particulières : mentors et collègues

Au travers des exemples de solidarité qui se sont établis entre Marie Collart et Arthur Stevens ou Marguerite Putsage et Louis-Henri Devillez, nous avons déjà pu constater qu'une figure masculine non apparentée à l'artiste peut faciliter son introduction au sein du monde artistique. Ce « guide », quand il n'est pas, comme dans les cas précédents, un proche de la famille, correspond souvent à la figure du « maître » rencontré, selon les circonstances, dans le cadre d'un atelier libre ouvert aux femmes, de cours particuliers privés, ou encore avant 1889, par la fréquentation interdite alors d'une académie[25]. Il convient de rappeler ici que ces lieux d'enseignement alternatifs ne sont accessibles, financement oblige, qu'à une poignée de privilégiées.
Ainsi, Cécile Douard, en tant qu'élève libre de l'académie de Mons, put, à partir de 1883, aguerrir son art auprès du directeur de l'institution, Antoine Bourlard[26]. Pendant 15 ans, ce peintre réputé, doté d'un prix de Rome, va prendre la jeune artiste sous son aile tout en lui laissant développer son propre projet pictural. Grâce à l'héritage paternel, Cécile Douard peut, à l'âge de 22 ans, faire construire son atelier à côté de celui du maître[27]. Ses représentations monumentales d'ouvrières au travail dans les sites miniers du Borinage témoignent d'une iconographie originale basée sur une observation de terrain. Cécile Douard n'hésitait en effet pas à se rendre régulièrement, matériel de dessin sous le bras, sur les sites de charbonnage. Via son professeur, c'est aussi un pan de sociabilité qui s'ouvre. Dans une autobiographie, la créatrice relate les nombreuses rencontres effectuées en sa compagnie tels que les sculpteurs Thomas Vinçotte, Jef Lambeaux et l'écrivain Charles Potvin chez qui elle était régulièrement invitée[28]. Bourlard l'introduit également auprès du Duc d'Ursel, alors Gouverneur du Hainaut. Cécile Douard fréquente son château de Hingene et y obtient plusieurs commandes de portraits. L'artiste était aussi au cœur de la vie culturelle bruxelloise. Elle assista aux réceptions du sculpteur Charles Van der Stappen chez qui, selon ses propos, elle rencontra « le plus d'hommes de talent : des peintres, des statuaires, plus encore des musiciens et des écrivains : les uns arrivés, les autres arrivistes »[29]. Parmi les habitués : Verhaeren, Lemonnier et Picard dont elle livre des descriptions amusantes. En 1899, une cécité accidentelle met fin à sa carrière de peintre. L'artiste continuera, en tant que musicienne et écrivaine, à étendre son réseau relationnel.
À partir de 1880, de plus en plus d'artistes proposent, principalement dans un but lucratif, des cours pour dames. Pour beaucoup de créatrices « isolées », il s'agit là d'une occasion d'être en relation avec des personnalités qui, par leur fonction au sein des jurys d'exposition et des cercles artistiques, peuvent optimiser leur visibilité au sein des expositions. Berthe Art dont la carrière est marquée par une participation assidue et remarquée aux Salons belges et étrangers fréquenta l'atelier parisien du peintre Alfred Stevens pendant près de dix ans[30]. Marie-Antoinette Marcotte se forma auprès d'Émile Claus[31]. Artiste tant influent dans le circuit officiel que d'avant-garde, Claus est une

Cécile Douard, *Hiercheuse au repos*, 1896, huile sur toile, 159 x 103 cm.
Collection de la Province de Hainaut - Dépôt au BPS22, Charleroi, 749-25/B125.

Cécile Douard, *Le Terril*, 1898, huile sur toile, 193,5 x 111 cm. Dépôt de la Fédération Wallonie – Bruxelles, musée des Beaux-Arts de la Boverie, Ville de Liège, inv. AW937.

Henriette Calais, *Alléluia*, 1893, huile sur toile, 57 x 71 cm. Collection Ville de Dinant, inv. 95.

voie d'entrée royale dans le milieu artistique. Sa villa « Zonneschijn », près de Deinze, est fréquentée par une communauté d'artistes et plusieurs écrivains dont Lemonnier. Marcotte, au début de sa carrière, l'informe de ses envois aux Salons et lui demande son appui dans le cas où il ferait partie du jury[32].

Jenny Montigny reçut aussi un soutien tout particulier de Claus chez qui, à l'insu de ses parents, elle suivit des cours particuliers[33]. Lorsqu'il fonde le cercle Vie & Lumière, destiné à montrer l'existence d'un impressionnisme belge, Jenny Montigny en devient l'un des membres fondateurs[34]. Les expositions qui ont eu lieu au sein du cercle très élitiste de La Libre Esthétique lui assurent, entre 1905 et 1913, une visibilité importante dans le milieu d'avant-garde. Elle y est bien plus que la « protégée » du professeur : en tant que membre, Montigny est concertée sur le nom de l'association[35] et décide du placement de ses œuvres[36]. Il est aussi très probable que le sculpteur Paul Dubois, professeur particulier d'Hélène Cornette[37] et membre fondateur du cercle des XX, ait introduit cette dernière dans les expositions de La Libre Esthétique où elle expose en 1896, 1900 et 1902.

La relation de Louise Héger avec le peintre Alphonse Asselbergs, s'écartant du schéma professeur-élève, mé-

Marguerite Putsage, *La Toilette*, s.d., huile sur toile, 36 x 44 cm. Collection de la Région flamande, inv. 2588.

rite enfin d'être évoquée. Les deux artistes se rencontrent en 1875 lors du premier séjour de Louise dans le village de Genck fréquenté par de nombreux paysagistes. Ces deux amis, unis par le même idéal du travail d'après nature, correspondront toute leur vie[38]. Asselbergs, peintre expérimenté, lui fera part de conseils techniques et pratiques sur le fonctionnement du monde artistique. Via cette connaissance, Louise Héger s'est liée à d'autres peintres tels que Tscharner et Coosemans avec qui elle ira peindre à Genck, Tervuren et dans les Ardennes. Dans les années 1870, alors que Louise n'a accès ni à l'académie ni à un atelier libre, les colonies d'artistes, véritables ateliers à ciel ouvert, lui donnent l'opportunité stimulante de travailler avec ses homologues masculins. Elle en témoigne en 1878 : « Être traitée d'égale à égale avec respect et affection par des peintres sérieux et de grand talent, me rehausse à mes propres yeux et me ravive »[39]. Euphrosine Beernaert et Marie Collart, artistes de la même génération, ont aussi eu cette occasion rare de peindre en nature avec leurs collègues.

Être maître de sa carrière

Même si ces femmes artistes ont bénéficié d'une entrée dans la sphère professionnelle par le biais de

Euphrosine Beernaert, *Environs de Domburg*, s.d., huile sur toile, 55 x 73 cm. Commune de Schaerbeek, Bruxelles, inv. 159.

l'entourage familial, de personnalités liées à la famille ou d'un artiste chez qui elles se sont formées, elles n'en ont pas moins été les stratèges de leurs propres carrières. Un aspect très révélateur de cette autonomie est le fait que plusieurs de ces créatrices, telles que Cécile Douard, Louise Héger, Marguerite Putsage, Euphrosine Beernaert, Berthe Art, Jenny Lorrain, eurent leur propre espace de travail. L'atelier est un lieu de création, certes, mais aussi de présentation de ses œuvres à ses collègues et, surtout, aux collectionneurs potentiels. Ainsi lorsque Louise Héger écrit : « Hier vendredi, j'ai reçu quelques visites et je crois avoir vendu encore un tableau »[40], elle témoigne de cette gestion de son « business ».

La correspondance est le matériel par excellence pour comprendre la façon dont un artiste interagit et gère sa carrière. Ainsi, comme nous l'avons vu, Louise Héger, dès les années 1870 noue une relation épistolaire de travail avec plusieurs peintres. Dès les années 1860, Collart polémique sur le contenu de ses réalisations et ne manque pas de remercier les critiques d'art[41]. Marcotte, en 1905, s'adresse avec assurance à son « très illustre maître et ami », le critique d'art Lemonnier, pour savoir pourquoi il ne la mentionne pas dans son dernier compte rendu[42]. L'artiste connaît alors un grand succès avec ses représentations d'intérieurs de serres qu'elle expose dans le cadre d'expositions individuelles, dont l'une se tiendra chez le galeriste Georges Petit à Paris[43]. Berthe

Marie Collart, *Rosée*, 1884, huile sur toile, 74 x 100 cm. Collection privée.

Louise Héger, sans titre, s.d., eau-forte, 26,6 x 34,6 cm. Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des Estampes, Bruxelles, inv. S.III.24993.

Art, en 1901, contacte un « confrère » pour lui proposer une exposition en duo au Cercle artistique et littéraire[44]. Notons que cette dernière a été en contact avec Paul Lambotte, directeur des Beaux-Arts, et Max Sulzberger, critique d'art, tout au long de sa carrière[45]. On retrouve des lettres de Jenny Lorrain aux écrivains Sander Pierron et Gaston Heux[46]. Si elles ne permettent pas toujours de déterminer le rôle exact joué par leurs interlocuteurs au sein de leurs carrières, ces missives témoignent de la possibilité pour ces femmes d'établir, malgré les normes sociales, leur propre réseau professionnel.

Ces femmes créatrices, ni mariées ni apparentées à aucun artiste, sont donc loin d'avoir été isolées. Un entourage familial exceptionnel et/ou l'accessibilité à

Louise Héger, *Vue des dunes*, 1878, huile, 40 x 64,5 cm. Sincfala, Knokke-Heist, inv. SCHSCXX50023.

des formes d'enseignement en marge les ont pourvues du capital relationnel nécessaire au démarrage d'une carrière artistique. Ces parcours, bien qu'insolites, témoignent, en outre, de la présence des femmes artistes au sein de plusieurs lieux de sociabilité tels que les cercles artistiques mais aussi, les colonies et les réunions informelles prenant place chez des créateurs ou des collectionneurs bourgeois. L'image de la femme artiste subissant les normes et confinée à l'espace privé est ici nuancée par les trajectoires de ces créatrices qui, éprises de liberté et d'autonomie, ont su jouer le jeu de la sociabilité pour légitimer leur production.

1 Lettre de Louise Héger à son père Constantin Héger, [Paris], 29 février [18]84. Gand, Archives du musée des Beaux-Arts de Gand.

2 Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists ? », in : *ARTnews*, n° 69, janvier 1971, p. 22-39 ; Charlotte Foucher Zarmanian, *Créatrices en 1900. Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Mare & Martin, 2015 ; Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, XVIII^e-XIX^e siècles*, Paris, CNRS, coll. « Culture & société », 2016. Pour le cas de la Belgique, voir Alexia Creusen, *Femmes artistes en Belgique XIX^e et début XX^e siècle,* Paris, L'Harmattan, 2007 ; Laurence Brogniez et Vanessa Gemis, « Les femmes, les XX et La Libre Esthétique : entre ombre et lumière », in : Malou Haine, Denis Laoureux (dir.), *Bruxelles, convergence des arts 1880-1914*, Paris, Vrin, 2013, p. 227-247.

3 Anne Martin-Fugier, *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris, Hachette Littératures, 2007.

4 Charlotte Foucher Zarmanian a par exemple montré comment vers 1900 la figure de la femme artiste est véhiculée, tant par le discours scientifique que la presse, comme un être menaçant et déviant. Voir Charlotte Foucher Zarmanian, *op. cit.*, p. 31-89.

5 Pour Séverine Sofio, la sociabilité dans les lieux publics est un important facteur d'exclusion des femmes du milieu d'avant-garde. Voir Séverine Sofio, *op. cit.*, p. 352.

6 Nous avons choisi les artistes qui, présentées dans le cadre de l'exposition au musée Rops, répondait à ce critère et pour lesquelles nous avons pu documenter la question de la sociabilité. Il existe d'autres artistes dans ce cas de figure telles que Virginie de Sartorius, Clémence Droesbeke (dit Jonnaert), Henriette Calais, Mary

Guillou, Yvonne Serruys et Marie de Bièvre. Marie-Antoinette Marcotte et Euphrosine Beernaert, bien qu'apparentées via leur mère à des artistes, ont été retenues car ces parents éloignés semblent n'avoir joué aucun rôle direct dans l'établissement de leur carrière.

7 Cet article doit beaucoup à l'ouvrage d'Alexia Creusen. Soulignons aussi la consultation de plusieurs mémoires effectués à l'Université catholique de Louvain et à l'Université de Gand où les professeurs Katlijne der Stighelen et Marjan Sterckx supervisent régulièrement des travaux de recherche stimulants sur les femmes artistes belges.

8 Alfred Sensier, « Les peintres de la nature », in : *Revue internationale des arts et de la curiosité*, n° 1, t. 3, 15 janvier 1870, p. 381.

9 Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 173.

10 Ces lettres sont aujourd'hui connues via leurs transcriptions dans un tapuscrit inédit rédigé par le fils et le petit-fils de Marie Collart : Lucien Henrotin (1873-1945), *Vie de notre grand-mère Marie Collart*, juillet 1945. Ce document a été mis en évidence par Hugo de Sutter dans *Marie Collart 1842-1911*, Maison communale de Drogenbos, 8-15 septembre 1996.

11 Lettre d'Alfred Stevens à Marie Collart, 1864. Citée par Lucien Henrotin, *op. cit.*, p. 43.

12 Lettre de Marie Collart à sa mère, s.l., [1864]. Citée par Lucien Henrotin, *op. cit.*, p. 44.

13 Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 139 ; Hugo de Sutter, *op. cit.*, p. 74.

14 Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 38 et 138.

15 Norbert Hostyn, *Euphrosine Beernaert landschapschilderes 1831-1901*, musée des Beaux-Arts d'Ostende, du 6 octobre 1990 au 6 janvier 1991, p. 39-42.

16 Lettre de Camille Van Camp à sa mère, Hoboken, 23 juin 1873. Cité in Norbert Hostyn, *op. cit*, p. 39.

17 Sur Louise Héger, voir : Eline Sciot, « *J'ai soif d'un grand ciel* » *: Het bewogen artistieke parcours van Louise Héger (1839-1933)*, mémoire effectué à l'Université catholique de Louvain (KUL) en vue de l'obtention du grade de Master, sous la direction du prof. Dr. Katlijne der Stighelen, année académique 2009-2010.

18 Éline Sciot, *op. cit*, p. 11-12, 63-67.

19 Clovis Piérard, « Putsage (Marguerite-Émilie-Julie) », in : *Biographie nationale,* t. 33, 1965, p. 609.

20 *Notes et souvenirs sur Louis-Henri Devillez par son élève Marg. Putsage*, Mons, Archives de la Maison Losseau, vers 1941. Document non publié et mobilisé dans le mémoire : Evana Magits, *Tussen werkelijkheid en verlangen. Vier kunstenaressen in de entourage van Marguerite Putsage (1868-1946),* mémoire effectué à l'Université catholique de Louvain (KUL) en vue de l'obtention du grade de Master, sous la direction du prof. Dr. Katlijne der Stighelen, année académique 2014-2015.

21 *Ibidem.*

22 Lisa Durnez, *Jenny Lorrain (Virton 1867-Elsene 1943) Beeldhouwster en Medaillist in België tijdens de eeuwwisseling van de 19e naar 20ste eeuw*, mémoire effectué à l'Université de Gand en vue de l'obtention du grade de Master, sous la direction du prof. Dr. Marjan Sterckx, année académique 2013-2014, p. 9.

23 Marjan Sterckx, « 'Dans la Sculpture, moins de jupons que dans la Peinture' : parcours de femmes sculpteurs liées à la Belgique (vers 1550-1950) », in : *Art & Fact*, n° 24, 2005, p. 60.

24 *Ibidem*, p. 67.

25 L'académie des Beaux-Arts de Mons accueillit exceptionnellement, entre 1883 et 1890, Louise et Marie Danse qui y suivirent les cours de gravure chez leur père Auguste Danse, ainsi que leur amie Élisa Wesmael et Marguerite Putsage. Elle s'ouvrit officiellement aux femmes en 1911. Voir Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 57.

26 *Ibidem*, p. 45.

27 Cécile Douard, *Ma vie*, autobiographie sous forme de tapuscrit non publié, vers 1917. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain en Belgique, p. 234.

28 *Ibidem*, p. 176-206.

29 *Ibid.*, p. 196.

30 Alexia Creusen, *op. cit.*, p. 71, 102.

31 *Ibidem*, p. 41.

32 Lettre de Marie-Antoinette Marcotte à Émile Claus, s.l.n.d. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain en Belgique : « Si vous êtes au jury je peux compter sur vous n'est-ce pas pour accrocher un fétiche [...] au *Vieux* [titre de l'œuvre] ? ».

33 Alexia Creusen, *op. cit.,* p. 135.

34 *Ibidem*, p. 98 ; Danielle Derrey-Capon, « 'Vie et Lumière'. Prémices sur un air nationaliste et débuts prometteurs » in : Jane Block (dir.), *Belgium, The Golden Decades (1880-1914),* Peter Lang, 1997, p. 99-138.

35 Danielle Derrey-Capon, *op. cit.*, p. 115.

36 Lettre de Jenny Montigny à George Morren, Deurle, 9 novembre 1905. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain en Belgique, 48225. La lettre comprend un schéma pour le placement.

37 Marjan Sterckx, *op. cit.*, p. 60.

38 L'importante correspondance entre Héger et Asselbergs est conservée au musée des Beaux-Arts de Gand. Elle a fait l'objet du mémoire d'Éline Sciot, *op. cit,* p. 52-56.

39 Lettre de Louise Héger à son père, Kinrooi, 23 juin 1878, Gand, musée des Beaux-Arts de Gand. Cité in Eline Sciot, *Isala & Louise : twee vrouwen, twee verhalen,* Louvain, MLeuven, 8 septembre - 27 novembre 2011, p. 20.

40 Lettre de Louise Héger à Émilie Tscharner, [Bruxelles], 18 novembre 1876. Gand, Archives du musée des Beaux-Arts de Gand, cité d'après Eline Sciot, *op. cit.*, p. 74.

41 Lettre de Marie Collart à William Thoré-Bürger, Bruxelles, 12 juillet 1865. Paris, Fondation Custodia ; Lettre de Marie Collart à Camille Lemonnier, Bruxelles, 13 janvier 1882, Ixelles, Commune d'Ixelles.

42 Lettre de Marie-Antoinette Marcotte à Camille Lemonnier, Heyst, 17 juillet 1905. Ixelles, Commune d'Ixelles.

43 « Exposition Marcotte (Galerie Georges Petit) », in : *L'Art et les Artistes. Revue mensuelle d'art ancien et moderne*, t. 2, octobre 1905 - mars 1906, p. 92

44 Lettre de Berthe Art à René Janssens, Éprave, n.d. [vers 1901]. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des manuscrits. L'exposition est annoncée dans *L'Art moderne* (21e année, n° 8, 24 février 1901, p. 61).

45 Lettre de Berthe Art à Maurice Sulzberger, Bruxelles, 1913. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des manuscrits ; Lettre de Berthe Art à Paul Lambotte, Flandres, [vers 1917]. Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des manuscrits.

46 Lettre de Jenny Lorrain à Sander Pierron, Bruxelles, 5 mai 1912. Bruxelles, Archives générales du Royaume. La correspondance entre Jenny Lorrain et Gaston Heux est conservée à Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, Archives de l'Art contemporain en Belgique.