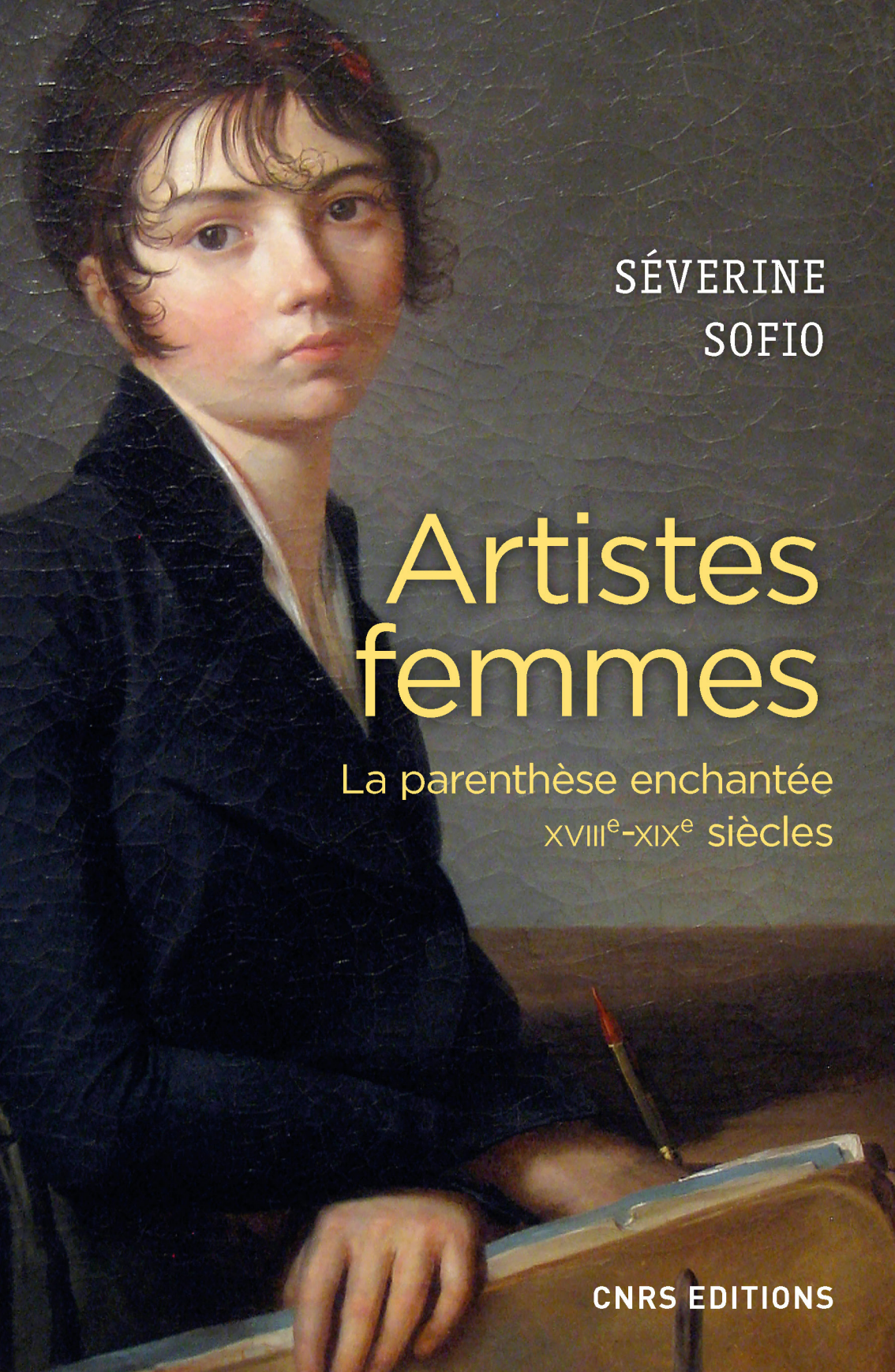




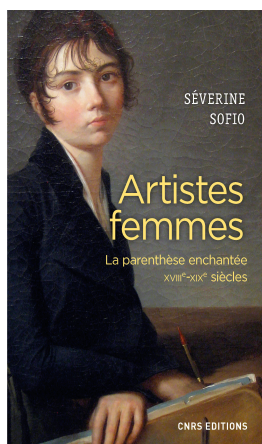
SÉVERINE
SOFIO

Artistes femmes

La parenthèse enchantée
XVIII^e-XIX^e siècles

CNRS EDITIONS

Présentation de l'éditeur :



Artistes femmes

La parenthèse enchantée, xviii^e-xix^e siècles

Entre 1750 et 1850, l'univers des beaux-arts connaît de profondes mutations, dont l'une des conséquences est la banalisation d'une image positive de la dame artiste. Progressivement, des barrières s'abaissent, des contraintes se desserrent et la pratique de la peinture est rendue plus accessible aux femmes. S'ouvre alors une période de créativité foisonnante associée aux noms – parfois oubliés aujourd'hui – d'Elisabeth Vigée-Lebrun, Adélaïde Labille-Guiard, Marie-Guillemine Benoist, Marguerite Gérard, Constance Mayer, Victoire Jaquotot, Lizinka de Mirbel, Rosa Bonheur... Pourquoi les artistes femmes, à ce moment précis de l'histoire, ont-elles bénéficié de l'intérêt de leurs contemporains et de conditions de travail relativement égalitaires ? Pour saisir ce phénomène, Séverine Sofio réintègre les artistes des deux sexes dans la réalité quotidienne de leur travail de création.

Ni recueil d'analyses d'œuvres, ni histoire des femmes dans l'art, cet ouvrage traite de la pratique des beaux-arts, de son organisation et de ses réalités professionnelles, institutionnelles et économiques. Cette suspension relative de l'infériorisation des femmes dans les beaux-arts n'en demeure pas moins provisoire : si la parenthèse s'ouvre timidement dans les dernières décennies de l'Ancien Régime, elle se referme progressivement avant le milieu du siècle suivant.

Sociologue, diplômée de l'École du Louvre, Séverine Sofio est chargée de recherche au CNRS. Elle a notamment co-dirigé, avec Wenceslas Lizé et Delphine Naudier, Les Stratèges de la notoriété. Intermédiaires et production de la valeur dans les univers artistiques (2014).

ARTISTES FEMMES

La parenthèse enchantée, XVIII^e-XIX^e siècles

Séverine Sofio

ARTISTES FEMMES

La parenthèse enchantée,
XVIII^e-XIX^e siècles

CNRS ÉDITIONS

15, rue Malebranche – 75005 Paris

**Collection « Culture & Société »
dirigée par Gisèle Sapiro**

Titres déjà publiés :

Gisèle Sapiro (dir.), *Translatio. Le marché de la traduction en France à l'heure de la mondialisation*, 2008.

Ioana Popa, *Traduire sous contraintes. Littérature et communisme (1947-1989)*, 2010.

Bertrand Réau, *Les Français et les vacances. Sociologie des pratiques et des offres*, 2011.

Arnault Skornicki, *L'Economiste, la cour et la patrie*, 2011.

Odile Henry, *Les Guérisseurs de l'économie. Sociogenèse du métier de consultant (1900-1944)*, 2012.

Vanessa Codaccioni, *Punir les opposants. PCF et procès politiques (1947-1962)*, 2013.

Alain Quemin, *Les Stars de l'art contemporain. Notoriété et consécration dans les arts visuels*, 2013.

Hélène Charron, *Les Formes de l'illégitimité intellectuelle. Les femmes dans les sciences sociales françaises (1890-1940)*, 2013.

Anna Boschetti, *Ismes. Du réalisme au postmodernisme*, 2014.

Yves Gingras, *Controverses. Accords et désaccords en sciences humaines et sociales*, 2014.

Éric Brun, *Les Situationnistes. Une avant-garde sociale*, 2014.

Johanna Siméant (dir.), *Guide de l'enquête globale en sciences sociales*, 2015.

Pascal Durand et Sarah Sindaco (dir.), *Le Discours « néo-réactionnaire »*, 2015.

Publié avec le soutien de l'équipe Cultures et Sociétés Urbaines
du Centre de recherches sociologiques et politiques de Paris

© CNRS Éditions, Paris, 2016
ISBN : 978-2-271-09219-9

Introduction

« Ce qui devrait être l'exception de quelques natures privilégiées est devenu une règle générale ; que dis-je ? une mode ; que dis-je ? une rage ; une fureur, une maladie épidémique, contagieuse, endémique, un fléau pire que le choléra, une vraie peste d'Orient, l'artistisme. [...]

Le mal attaque également les hommes et les femmes. Depuis quelque temps même, il sévit particulièrement sur les femmes. Paris est infesté d'artistes. Le drapeau noir devrait flotter sur les tours de Notre-Dame¹. »

Le 13 février 1828, le comte de Forbin, le directeur des Musées, à la tête de l'administration des beaux-arts depuis treize ans, écrit à son supérieur hiérarchique, Intendant général de la Maison du roi :

« Par votre lettre du 11 de ce mois, vous me faites l'honneur de me transmettre les demandes de travaux formées par mesdemoiselles Le Bot et Pagès. Ces dames ont des talents [...] [mais] vous venez d'avoir la preuve du grave inconvénient de céder à des considérations et de confier des travaux aux femmes artistes. Les élèves des académies qui ont remporté des prix ou des médailles [...] méritent seuls, je le répète, toute votre sollicitude. Les copies de portraits de Sa Majesté et d'autres travaux de cette nature sont considérés à juste titre par eux comme de hautes faveurs². »

À première vue, cette lettre, où l'emploi de peintres femmes (si talentueuses soient-elles) par l'administration des beaux-arts de la Restauration est présenté comme une source de problèmes, peut être interprétée comme une expression plutôt banale de la misogynie traditionnellement prêtée aux hommes de pouvoir du XIX^e siècle. Dans cette logique, le principal responsable des attributions de commandes aux artistes serait, sans surprise, défavorable au recours à des femmes au nom de la règle dans ce domaine : seule l'élite (masculine) des jeunes artistes doit pouvoir bénéficier des commandes de copies officielles.

1. Félix Pyat, « Les artistes » dans *Nouveau tableau de Paris, au XIX^e siècle. Tome 4. « Paris Moderne »*, Paris, Librairie de Madame Charles-Béchet, 1834, p. 18-21.

2. Archives des Musées nationaux [A.M.N.], sous-série P³⁰, dos. « Le Bot », note du comte de Forbin à l'Intendant général, 13 février 1828.

À y regarder de plus près, toutefois, on note plusieurs éléments étonnants. Le premier est le ton irrité de Forbin. Cet agacement, fort peu habituel chez le directeur des Musées dont les courriers sont généralement plus policés, est d'autant plus surprenant qu'il s'adresse ici à son supérieur hiérarchique. Certes, les tensions sont habituelles entre cet « homme de l'art » qu'est le directeur des Musées, et l'homme de Cour, chargé de relayer la volonté royale en entérinant ou en refusant les dépenses proposées par Forbin en matière de politique artistique. Le ton désapprobateur de cette lettre de février 1828, néanmoins, contraste avec les manières de procéder habituelles du directeur des Musées qui use davantage de la négociation que de la réprimande. L'incident évoqué à demi-mot par Forbin, à propos des deux femmes qui auraient indûment bénéficié de commandes de l'administration, est manifestement à la source de l'irritation du directeur des Musées.

Pourtant, si l'on connaît les procédures habituelles d'attribution de copies au sein de l'administration des beaux-arts à cette époque, on ne peut s'empêcher de lire autre chose entre les lignes du courrier de Forbin, car il est, en réalité, tout à fait vraisemblable que le directeur des Musées soit surtout agacé du fait que les commandes de copies faites à M^{elles} Le Bot et Pagès aient été reçues et peut-être traitées par La Bouillerie – en cela, l'Intendant général se serait attribué des prérogatives qui sont théoriquement celles de Forbin. Quoi qu'il en soit, dans les arguments qu'il avance, le comte de Forbin fait preuve d'une indéniable mauvaise foi. En effet, non seulement le directeur des Musées lui-même a coutume, depuis treize ans qu'il est en poste, de travailler avec des artistes femmes en leur faisant accorder des commandes, des copies de tableaux officiels et des récompenses au Salon, mais surtout, il ne peut ignorer que les « élèves des académies qui ont remporté des prix ou des médailles » (c'est-à-dire les jeunes artistes ayant remporté l'un des nombreux concours de ce qu'on appellera bientôt l'École des Beaux-Arts), censés être les seuls récipiendaires légitimes de commandes et de copies pour l'État, seraient alors en nombre bien trop réduit pour faire face à l'accroissement permanent de la demande en matière artistique des services de la Cour et de l'administration. Enfin, dans sa lettre, Forbin oppose nettement cette élite des « élèves des académies » aux « femmes artistes » pour la réalisation des œuvres d'art dont l'État a besoin. L'objectif du directeur des Musées, en rappelant avec humeur à l'Intendant général cette règle de l'octroi privilégié des commandes officielles aux jeunes peintres dont le mérite a été certifié par l'École des Beaux-Arts ou l'Académie (règle que lui-même enfonce pourtant régulièrement, ainsi qu'on le verra), est de mettre en évidence l'erreur commise par La Bouillerie : quelle absurdité, en effet, que de « céder à des considérations » en confiant des commandes à des femmes sans qualification officielle, lorsque les artistes les plus méritants resteraient sans emploi !

Cependant, Forbin fait ici un raccourci audacieux car avec cette bipartition tranchée de la population des peintres (les femmes d'un côté, les hommes les plus méritants de l'autre), il omet de mentionner la *majorité des artistes de son époque*, c'est-à-dire tous les hommes qui n'ont jamais été lauréats des concours académiques, qu'ils soient passés par l'École des Beaux-Arts ou non. Ainsi, le directeur des Musées fait, sans doute plus ou moins consciemment, des artistes femmes les représentantes de tous les artistes censément « indignes » des commandes institutionnelles – ces hommes et ces femmes qui constituent pourtant, en réalité, l'essentiel des contingents d'artistes travaillant pour l'administration à cette époque.

Cette brève analyse d'une lettre de 1828 envoyée par le directeur des Musées montre que, pour comprendre de quoi il est question dans les archives, c'est-à-dire pour ne pas tomber dans le piège d'une interprétation superficielle ou anachronique, il faut évidemment réintégrer les données historiques (textes, œuvres, chiffres, listes, etc.) dans le contexte de leur production – ce que l'on a rapidement fait ici selon le principe de la « double historicisation » exposé par Pierre Bourdieu¹. Cette approche méthodologique implique, pour les chercheur·e·s, non seulement de remettre le document étudié dans sa profondeur historique (qui l'a produit ? quand ? dans quel but ?, etc.), mais de recontextualiser aussi leurs outils d'analyse eux-mêmes (concepts, catégories de pensée, etc.) afin de ne pas s'exposer « au danger de croire comprendre² ». Bourdieu met en garde contre la difficulté à mettre en œuvre cette méthode de la double historicisation qui suppose un travail à la fois contre-intuitif, fastidieux et ingrat. Contre-intuitif d'abord, car il faut surmonter la tentation de se limiter à une première lecture « évidente ». Fastidieux ensuite, car il s'agit d'un travail sans fin : dans l'idéal, explique Bourdieu, lorsqu'on étudie un texte, quelle qu'en soit la nature, chacun des mots utilisés serait à replacer d'abord dans le contexte de son *utilisation* au moment de la rédaction du texte (par exemple, que veut dire « académie » en 1828 ?), puis dans le contexte de son *énonciation* (quelles nuances apporte à cette signification admise en 1828 du mot « académie », ce que l'on sait de l'auteur – ses dispositions sociales – et du contexte singulier dans lequel il utilise ce mot ?) Bien sûr, un tel travail est impossible à mener sur chaque mot rencontré et chaque instrument de pensée utilisé, mais il peut au moins être mis en œuvre sur un certain nombre de notions

1. Pierre Bourdieu, *Manet. Une révolution symbolique*, Paris, Seuil/Raisons d'agir, 2013, p. 312 et suiv.

2. *Ibid.*

objectivement « chargées » en histoire et en significations¹. Ingrat enfin, car la double historicisation n'est qu'un outil, et pas une fin : l'objectif est une meilleure compréhension d'un espace social à un moment précis de son histoire, c'est-à-dire tant de son organisation et de l'évolution de ses structures dans le temps que des trajectoires individuelles de ses membres.

Le pourquoi et le comment d'une parenthèse

C'est cette méthode de travail – au fondement de ce qui peut être qualifié de sociologie historique ou génétique, ou encore d'histoire sociale ou structurale – que l'on a tenté d'appliquer ici à l'espace parisien de production des beaux-arts du milieu du XVIII^e au milieu du XIX^e siècle, afin de répondre à la question de la spécificité de la place des femmes à ce moment et dans cet espace social particuliers. En effet, il se passe indéniablement « quelque chose » à Paris dans les dernières décennies de l'Ancien Régime qui rend soudain la pratique des beaux-arts (de la peinture et du dessin, surtout, mais aussi, quoique dans une moindre mesure, de la gravure voire de la sculpture) plus accessible aux femmes : des barrières s'abaissent, des contraintes se desserrent, de nouveaux usages émergent et l'image de « la dame artiste », progressivement, se banalise. Durant la période révolutionnaire, alors que les enjeux esthétiques se politisent et que les artistes subissent un flottement institutionnel et juridique doublé d'une crise économique sans précédent, les débats autour du genre (masculin/féminin) des genres (picturaux) et du sexe des artistes se superposent et se dissocient alternativement dans les différentes tentatives de réformer ce qu'on appelle alors « l'École nationale ».

La notion d'*École*, fortement structurante dans la perception des beaux-arts en France aux XVIII^e et XIX^e siècles, participe de la conviction que toute production artistique est ancrée dans une histoire locale, une culture, voire un terroir, spécifiques. Cette idée, développée en Italie depuis la Renaissance, a d'abord été employée pour parler de la singularité de l'art produit dans les différentes grandes villes italiennes qui ont cultivé une identité esthétique propre en dépit des circulations des œuvres et des artistes entre

1. Dans cette idée, voir le travail de Christophe Charle autour du mot « modernité » : *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011.

elles. C'est dans cette logique qu'en France, au milieu du xvii^e siècle, un certain nombre d'artistes et d'hommes de lettres revendiquent l'existence d'une « École française » qui se poserait en rivale des Écoles italiennes grâce à des artistes comme Charles Le Brun ou Nicolas Poussin. Par la suite, la nécessité de redonner son lustre à l'*École nationale* (c'est-à-dire de renouer avec un passé glorieux, désormais largement mythifié) est le principe qui guide toutes les politiques en matière de beaux-arts menées en France jusqu'à la fin du xix^e siècle, la splendeur des œuvres ainsi que la vertu et la renommée des artistes étant alors, à travers cette idée d'École, les indices le plus visibles d'une nation triomphante et bien dirigée.

Ainsi, sous le Directoire et le Consulat, les structures institutionnelles et juridiques de l'espace des beaux-arts se stabilisent, et les femmes y bénéficient de conditions de travail comparables à celles des hommes pendant quelques décennies, avant que ne se referme progressivement cette parenthèse relativement égalitaire – qui semble, à cet égard, enchantée¹ – dans l'histoire des artistes des deux sexes. Après la restauration de la monarchie, la question de la place des femmes dans les arts est moins directement objet de discussions, comme si leur présence active au sein de la population des artistes était désormais acquise.

Le phénomène dont on entend rendre compte ici, est, en fait, un processus non linéaire et multifactoriel ; il touche à la fois les pratiques et les représentations (mais c'est surtout aux premières que l'on s'intéressera ici) et concerne d'abord les milieux lettrés de la société parisienne ; enfin, comme on le verra, il s'agit d'un processus réversible : des mutations juridiques, politiques, esthétiques et économiques, à la fois internes et externes à l'espace de production artistique lui-même, finissent, autour des années 1840, par rendre peu à peu caduques chacune des conditions qui, associées, avaient rendu ce processus possible.

1. Tout en ayant des effets favorables, l'enchantement suppose aussi un rapport déformé au réel : si les conditions de l'infériorisation des femmes dans l'espace de production artistique semblent « magiquement » suspendues, ce relâchement n'est, en réalité, que partiel (il ne concerne qu'une catégorie précise de femmes : les artistes reconnues comme professionnelles au terme d'une longue formation et d'une sélection d'abord sociale, puis plus technique, ainsi qu'on le verra dans la seconde partie du livre) et temporaire (la parenthèse s'ouvre timidement à la fin de l'Ancien Régime et se referme progressivement avant le milieu du siècle suivant).

Durant la seconde moitié du XVIII^e et la première moitié du XIX^e siècle¹, Paris, qui rivalise alors avec Rome dans le paysage artistique européen, est au centre de la production des beaux-arts en France. C'est à Paris que se concentrent les plus importants commanditaires (l'État en premier lieu, bien sûr), les marchands de tableaux ou de fournitures pour les artistes, les instances de formation et de consécration les plus prestigieuses, ainsi que, à partir de la Révolution, le Salon et le musée du Louvre.

Mais de cette concentration des regards sur Paris, il ne faut pas déduire qu'il n'y a alors aucune vie artistique en province. La majorité des chefs-lieux de département ont un musée, une académie locale et une école gratuite de dessin (pour garçons, plus rarement pour filles), hérités de l'Ancien Régime ou fondés après la Révolution. Ces espaces de production artistique locaux restent néanmoins dépendants de celui – cardinal – de la capitale. Ils sont d'ailleurs organisés sur son modèle et, à partir des années 1800, on y valorise les formations parisiennes et la participation au Salon de Paris, même lorsqu'existe un Salon local². Les allers-retours entre Paris et la province ne sont pas rares dans les carrières d'artistes hommes et femmes de cette époque.

1. Hors de l'ouvrage de référence de Richard Wrigley sur la critique (*The Origins of French Art Criticism, from the Ancien Régime to the Restoration*, Oxford/New York, Clarendon Press/Oxford University Press, 1993), peu de travaux sur les beaux-arts reprennent ce découpage qui fait de la Révolution non une borne, mais une période complexe de transition et d'expérimentations, qu'il est cohérent d'envisager dans la continuité du règne de Louis XVI en amont, et de la monarchie constitutionnelle en aval. La situation à cet égard, a changé avec plusieurs parutions d'importance ces dix dernières années, telles que : Monique Preti-Hamard et Philippe Sénéchal (dir.), *Collections et marché de l'art en France, 1789-1848*, Rennes, PUR/INHA, 2005 ; Sébastien Allard et al., *Portraits publics, portraits privés, 1770-1830*, Paris, RMN, 2006 ; Mechthild Fend, Melissa Lee Hyde et Anne Lafont (dir.), *Plumes et pinceaux : discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850)*, Dijon, Les presses du réel/INHA, 2012 ; Alain Bonnet et France Nerlich (dir.), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780-1863*, Tours, Presses de l'Université François Rabelais, 2013 ; Sarah Hibberd et Richard Wrigley (eds.), *Art, Theatre, and Opera in Paris, 1750-1850: Exchanges and Tensions*, Farnham & Burlington, Ashgate, 2014. Non loin du thème des arts, citons aussi le récent ouvrage d'Antoine Lilti : *Figures publiques. L'invention de la célébrité, 1750-1850*, Paris, Fayard, 2014.

2. À partir de la fin des années 1820, les Salons de Douai, d'Amiens ou de Lyon sont de plus en plus fréquentés par les artistes de Paris qui y voient un bon moyen d'étendre leur clientèle hors du marché engorgé de la capitale. Les livrets de certains de ces Salons locaux ont été édités. Voir, par exemple : Pierre Sanchez, *Les Salons de Dijon, 1771-1950*,

Enfin, au cours de cette période, Paris s'impose aussi comme un centre administratif efficace, dans le domaine des beaux-arts. On verra ainsi comment, après la Révolution, le pouvoir place entre les mains d'une seule administration (puis de deux administrations en 1831) à la fois les relations avec les artistes et avec l'Académie, le soutien à la création contemporaine, l'organisation du Salon, la gestion des commandes et la conservation des collections royales, impériales ou nationales¹.

L'espace des beaux-arts – ou espace de production artistique – tel qu'on l'entend ici, est un espace de culture commune et d'intérêt (dans tous les sens de ce terme) partagés pour les beaux-arts. Cet espace est constitué de personnes (les artistes, bien sûr, quels que soient leur spécialisation ou leur niveau de consécration, mais aussi le public des expositions, les lecteurs des revues spécialisés, les amateurs d'art, les collectionneurs, les critiques, ainsi que les marchands de couleurs – c'est-à-dire de fournitures pour les peintres –, de tableaux ou d'estampes, etc.) et d'institutions (l'Académie ou l'administration des beaux-arts, par exemple²). Or, dans l'appréhension de

Dijon, Échelle de Jacob, 2002 ; Gaëtane Maës, *Les Salons de Lille de l'Ancien Régime à la Restauration, 1773-1820*, Dijon, L'échelle de Jacob, 2004.

1. La centralisation administrative se reflète dans la localisation des sources (aujourd'hui réparties entre les Archives des Musées Nationaux et les séries O puis F²¹ des Archives nationales) ayant trait à la gestion des arts pour cette époque. Dans cet ouvrage, les données issues de la consultation des archives et des sources publiées (correspondances, monographies d'artistes, etc.), ont été complétées par le traitement statistique de bases de données constituées à partir des livrets de Salon : une base par Salon recensant les œuvres exposées par les artistes des deux sexes entre 1791 et 1800 ; trois bases recensant les comptes rendus des Salons de 1806, 1827 et 1842 ; et une base prosopographique composée des 1 124 exposants identifiées au Salon entre 1791 et 1848 (on y revient aux chap. 5 et 6). Pour le détail de la constitution et de l'exploitation statistique de cette base, voir la thèse dont est tiré ce livre : Séverine Sofio, *L'Art ne s'apprend pas aux dépens des mœurs ! Construction du champ de l'art, genre et professionnalisation des artistes (1789-1848)*, Thèse de doctorat, École des Hautes Études en Sciences Sociales (EHESS), Paris, 2009.

2. Il est difficile de considérer l'espace des beaux-arts entre 1750 et 1850 comme un champ au sens que Pierre Bourdieu donne à ce terme (*Les Règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992), sauf à considérer, comme le font Denis Saint-Jacques et Alain Viala, qu'on peut voir un champ dans un espace de production artistique très faiblement autonomisé – c'est-à-dire un espace « où hétéronomie (la puissance politique par exemple) et autonomie (l'existence d'une institution et d'un marché) sont en lutte » et où cette lutte se manifesterait à la fois dans les œuvres (à travers l'idée d'*art pour l'art*, par exemple) et dans le statut de l'art et des artistes (ce qui se traduirait par l'émergence d'un pôle de consécration par les pairs, en opposition à un pôle de production commerciale ou à un art « officiel », par exemple). Si l'on peut

cet espace social particulier, on s'efforce d'articuler deux niveaux d'analyse : le niveau macro des institutions (« Académie », « Salon »...), des catégories (« artiste », « hiérarchie des genres »...), de la biographie collective et du temps long ; et le niveau micro des trajectoires individuelles. Le but est ainsi d'envisager l'espace de production artistique comme un *espace des possibles*.

*Réintégrer les artistes (femmes)
dans l'espace des possibles*

On entend donc proposer ici une reconstitution de l'espace des beaux-arts et de son évolution sur un siècle environ. Autrement dit, il s'agit, pour reprendre les termes de Pierre Bourdieu, de restaurer « l'état du système des possibilités [...] qui se trouvent offertes par l'histoire, et qui déterminent ce qu'il est possible et impossible de faire ou de penser » pour un·e artiste entre 1750 et 1850¹. Réintégrer les artistes – et les artistes femmes en particulier – à la fois dans cet « espace des possibles » et dans la réalité de leurs conditions de vie et de travail, est une manière de sortir l'art de sa gangue de mythes et d'éviter de le percevoir d'emblée au miroir déformant du génie et de l'exceptionnalité. On se doit donc de prévenir le lecteur (ou la lectrice) qui s'attendrait à trouver ici des analyses d'œuvres, des biographies d'artistes ou une histoire des femmes dans l'art, qu'il/elle sera déçu·e : cet ouvrage traite de l'organisation de l'espace de production artistique, à partir de la question des conditions de possibilité d'une féminisation de cet espace. Qu'est-ce qui a permis, à un moment donné, la professionnalisation et l'accès à la reconnaissance d'un certain nombre de femmes dans le domaine des arts plastiques, et ce dans un contexte de relative égalité avec les hommes en termes de conditions de travail et de niveaux de rémunération ? L'évolution du statut des artistes femmes (par rapport à celui de leurs confrères) n'est donc pas un objet d'étude *stricto sensu*, mais un point de vue à partir duquel on entend interroger un espace social particulier. En cela, cet ouvrage est nourri des acquis théoriques et méthodologiques du concept de *genre*. Entendu ici comme grille de lecture, le genre offre effectivement un dispositif efficace d'historicisation des rapports entre les sexes.

distinguer l'actualisation de la première condition (les relations potentiellement conflictuelles entre l'État, l'Académie et le marché) dans l'espace de l'art autour de 1850, il faut attendre quelques décennies pour voir émerger un marché de l'art et des circuits de reconnaissance indépendants du Salon. Voir D. Saint-Jacques et A. Viala, « À propos du champ littéraire. Histoire, géographie, histoire littéraire », *Annales HSS*, n° 2, 1994, p. 395-406.

1. Pierre Bourdieu, *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*, Paris, Seuil, 1994, p. 70.

Dans son article fondateur de 1986 sur le genre comme « catégorie d'analyse », l'historienne Joan W. Scott recommande de penser non seulement en termes de mise en rapport du sujet individuel et de l'organisation sociale, mais aussi en termes de processus¹. En effet, le genre, qui est un élément constitutif de tout rapport social (et donc, de tout rapport de domination), fonctionne comme un réservoir de représentations, de symboles et de normes liés aux différences perçues entre les sexes. Or, comme tout système idéologique transmis par la culture, l'éducation, la religion, la loi, la science, etc., ce réservoir de représentations est variable dans le temps et l'espace (c'est-à-dire : le comportement socialement attendu d'un homme ou d'une femme évolue selon l'époque et le milieu social considérés). Surtout, parce qu'il est profondément intériorisé par les individus (ce qu'est le « masculin » ou le « féminin » *va de soi*), le genre participe directement des pratiques et des comportements². Mais il ne fonctionne jamais de façon univoque : dans toute société, il est enjeu de luttes, de contradictions, de négociations. Si le « féminin » implique généralement l'infériorisation, il peut aussi, selon le contexte, constituer un ensemble de ressources utiles mobilisées dans le cadre d'« identités stratégiques³ », ce dont on verra un certain nombre d'exemples au cours de ce livre.

Dès lors, travailler dans cette perspective n'a pas pour objectif « le récit des exploits accomplis par les femmes », mais la mise au jour

1. Joan W. Scott, « Gender: A Useful Category of Historical Analysis », *American historical review*, vol. 91, n° 5, 1986, p. 1053-1075 ; trad. fr. : « Genre, une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, n° 37-38, printemps 1988, p. 125-151.

2. Sur l'importance de parler de genre (au singulier) plutôt que « des deux genres », Christine Delphy explique que, le genre étant un système, il faut « déplacer l'accent des parties divisées vers le principe de partition lui-même » (*L'ennemi principal 2. Penser le genre*, Paris, Syllepse, 2001, p. 247). Sur le genre comme outil, voir Laure Bereni et al., *Introduction aux études sur le genre*, Bruxelles, De Boeck, 2012.

3. Annie Collovald, « Identité(s) stratégique(s) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1988, vol. 73, n° 1, p. 29-40 ; Lucie Bargel, Éric Fassin et Stéphane Latté, « Usages sociologiques et usages sociaux du genre. Le travail des interprétations », *Sociétés et représentations*, 2007, vol. 24, n° 2, p. 59-77.

du « fonctionnement souvent silencieux et caché » du genre comme élément fondamental de la structure sociale¹ – c'est-à-dire en tant qu'il concerne autant les hommes que les femmes. On se gardera donc de considérer les uns ou les autres isolément. Concrètement, par exemple, pour désigner une population mixte, on évitera l'usage fallacieux du masculin universel qui tend à gommer les différences entre les artistes en alignant par défaut la réalité vécue par la majorité sur ce que l'on sait des artistes hommes les plus connus ; mais on évitera tout autant la dialectique de la réhabilitation qui, en considérant les artistes femmes « en bloc », tend à homogénéiser artificiellement la population des créatrices et, par conséquent, à les maintenir en dehors de l'histoire d'un espace des beaux-arts dynamique où hommes et femmes coexistent, en pratique, à travers la combinaison d'une multiplicité d'identités, fondées certes sur le sexe, mais aussi sur l'appartenance générationnelle, la classe sociale, l'origine géographique, le type d'éducation reçue, l'insertion dans certains réseaux, et bien d'autres éléments, comme on le verra².

Ainsi, quel est ce faisceau de conditions qui, mis en place sous le règne de Louis XVI et maintenu bon an mal an pendant et après la Révolution, met l'espace parisien de production de l'art dans une configuration telle que, jusqu'aux environs de la révolution de 1848, les contraintes sociales normalement liées au fait d'être une femme y semblent partiellement suspendues pour celles qui sont alors reconnues comme professionnelles des beaux-arts ? Pour répondre à cette question, on a distingué deux périodes dans le processus de féminisation (dans le sens d'une arrivée et/ou d'une visibilité nouvelles des femmes) que connaît alors l'espace artistique parisien. La première a pour cadre les réformes qui marquent le statut d'artiste dans le dernier tiers du XVIII^e siècle (chap. 1), alors que les artistes femmes n'ont jamais été aussi visibles (chap. 2) et alors que la communauté des artistes tente de se réformer autour des idées – concurrentes – d'égalité ou de liberté (chap. 3). La seconde période de féminisation plonge ses racines dans les nouvelles configurations du système de formation au métier d'artiste à ce moment (chap. 4) et se prolonge dans le premier tiers du XIX^e siècle, dans le contexte de la reprise en main de l'espace de production artistique par

1. Joan W. Scott, *Gender and the Politics of History*, 1st ed. 1988., New York, Columbia University Press, 1999, p. 26-27.

2. En revanche, dans une perspective histographique compensatoire, on mobilisera souvent, dans ce livre, des exemples associés à des femmes pour illustrer des phénomènes ou des situations concernant les deux sexes.

l'État sous l'Empire et la monarchie constitutionnelle (chap. 5). Enfin, on se penchera sur le quotidien des artistes – sculpteurs, peintres et graveurs hommes et femmes, que l'on regroupera parfois sous le vocable commode quoique légèrement anachronique de « plasticien·ne·s¹ » – tout au long de cette période, afin de voir comment la parenthèse enchantée s'est traduite matériellement, sur la durée, en termes de conditions de vie et de travail (chap. 6)².

1. L'expression « arts plastiques » apparaît au cours des années 1830 et le substantif « plasticien » dans les années 1860. L'usage de sa forme féminisée, toutefois, n'est pas attesté avant le ^{xx}e siècle (*Le Robert. Dictionnaire historique de la langue française*, éd. de 2005). On emploiera tout de même parfois le mot « plasticien·ne », plus précis que le mot « artiste », tout en priant les lecteurs et lectrices de pardonner cette liberté. Enfin, les « · » utilisés tout au long du texte pour féminiser les substantifs, adjectifs ou participes passés, servent à éviter d'alourdir le texte pour signaler que les deux sexes sont explicitement concernés (exemple : « les artistes professionnel·le·s sont incité·e·s à participer à cette exposition »).

2. Des données complémentaires sur les parcours des artistes et les Salons de la période sont disponibles en ligne : parentheseenchantee.sofio.fr

Première partie

**Réformes de l'espace des beaux-arts
et féminisation « par le haut »
dans le dernier tiers du XVIII^e siècle**

