

De la stigmatisation à l'affirmation de soi : Comment représente-t-on le célibat des femmes artistes autour de 1900 ?

Charlotte Foucher Zarmanian

▶ **To cite this version:**

Charlotte Foucher Zarmanian. De la stigmatisation à l'affirmation de soi : Comment représente-t-on le célibat des femmes artistes autour de 1900 ?. Sociétés & Représentations, 2022, Histoire et bande dessinée, 3 (53), pp.293-311. 10.3917/sr.053.0293 . hal-03894267

HAL Id: hal-03894267
https://cnrs.hal.science/hal-03894267

Submitted on 12 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

De la stigmatisation à l'affirmation de soi :
Comment représente-t-on le célibat des femmes artistes autour de 1900 ?

Autour de 1900 la solitude, choisie ou subie, est très souvent pour les femmes sujette à suspicion, mépris et moquerie. « La » célibataire s'inscrit dans un *no woman's land* : elle n'est plus complètement considérée comme une femme par ce statut civil et sa volonté de solitude, et ne peut en même temps bénéficier du jugement valorisant auréolant l'artiste homme célibataire[1]. Car à cette époque, il faut bien avouer que les trajectoires de femmes artistes célibataires relèvent globalement de l'exception. La valorisation de la vie et de la collaboration conjugales est légion, pouvant notamment fonctionner comme un possible sésame pour celles qui envisagent de faire une carrière artistique[2]. En revanche les célibataires sont perçues différemment, et de surcroît quand ce célibat s'articule à une émancipation professionnelle ou à un affranchissement intellectuel qui résulte plus d'une volonté personnelle affichée que d'une mise à l'écart subie.

Autour de 1900, les structures professionnelles d'enseignement (Académie Julian, Colarossi, ateliers privés d'Auguste Rodin, Eugène Carrière, Alfred Stevens, Jean-Jacques Henner ou Carolus-Duran, ouverture de l'École des beaux-arts en 1897…) et les Salons acceptent plus volontiers les femmes. Désormais, comme le souligne Catherine Gonnard, les créatrices forment « un groupe visible, suffisamment important et cohérent pour qu'il soit considéré comme un public potentiel[3] ». L'historienne Denise Noël remarque que, pour la production picturale « les femmes peintres ne constituent déjà plus des exceptions, et leur

[1] Michelle Perrot souligne d'ailleurs que « choisie, subie ou simplement assumée, la solitude des femmes est toujours génératrice d'une situation difficile, car radicalement impensée ». L'historienne insiste sur le fait, qu'au dix-neuvième siècle, la figure de la célibataire n'existe pas ; « le substantif » (un célibataire) étant « toujours employé au masculin » quand « au féminin, il devient adjectif : [l]e célibataire est toujours un mâle. Non mariée. La femme est fille ou "reste fille" : c'est-à-dire rien » (Michelle Perrot, « En marge : célibataires et solitaires », Philippe Ariès, Georges Duby (dir.), *Histoire de la vie privée*, t. IV, Paris, Seuil, 1987, p. 291-298). Cf. également l'introduction d'Arlette Farge et Christiane Klapisch-Zuber, *Madame ou Mademoiselle ? Itinéraires de la solitude féminine, 18^e – 20^e siècle*, Paris, Montalba, 1984, p. 7 : « La femme seule est dans un angle mort de l'histoire. Les marginaux, les déviants, les insensés ont depuis peu la leur ; les femmes seules n'en ont toujours pas. Laissées-pour-compte, elles n'encombrent ni les hôpitaux, ni les prisons. Résidu silencieux, elles n'existent pas. On a si peu appris à les voir que leur silhouette tant de fois remarquée dans le paysage urbain et rural ne les fait jamais vraiment sortir de l'oubli. Même nombreuses, on ne les conjugue qu'au singulier. Comme si de fait, la solitude ne pouvait renvoyer qu'à une forme d'exceptionnalité. »

[2] Cf. Charlotte Foucher Zarmanian, « Partenariats stratégiques. Réflexions sur le couple d'artistes autour de 1900 », in Claire Barbillon et alii (dir.), *Parent-elles. Compagne de, fille de, soeur de… : les femmes artistes au risque de la parentèle*, Paris – Poitiers, AWARE – Université de Poitiers-musée Sainte-Croix, 2017, également disponible en ligne : https://awarewomenartists.com/publications/partenariats-strategiques-reflexions-couple-dartistes-autour-de-1900/ (consulté le 15 novembre 2021)

[3] Catherine Gonnard, « Les femmes artistes et les institutions avant 1950 », in Camille Morineau (dir.), *elles@centrepompidou. Artistes femmes dans la collection du musée national d'art moderne*, Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2009, p. 286.

nombre ne cesse d'augmenter régulièrement tout au long du XIX[e] siècle : en 1863, elles forment, avec 101 œuvres sur 1 915, 5,3 % des exposants de la section Peinture, en 1870 9 % avec 271 œuvres sur 3 002, en 1880 12,5 % avec 503 œuvres sur 3 957 et en 1889 15,1 % avec 418 œuvres sur 2 771[4] ». Soulignant le hiatus entre vie privée et vie publique, convention sociale et désir d'émancipation, création et procréation avec lesquels les femmes artistes doivent constamment négocier, cet article souhaite examiner les discours et représentations sur le célibat des créatrices autour de 1900. Le nombre important, à l'époque, des traités scientifiques, discours littéraires et images satiriques consacrés aux femmes artistes, révèlent, par leur diffusion sur de multiples supports et auprès d'un public diversifié, la réelle popularité des praticiennes dans l'ensemble du corps social[5]. Si les représentations négatives du célibat des créatrices sont certes tenaces, assimilant leur choix de vie – lorsqu'il ne répond pas à l'idéal conjugal et reproductif – à une forme de non-convenance, de malaise affectif ou encore de déviance pathologique, elles évoluent néanmoins progressivement au contact de nouvelles réalités qui introduisent des reconfigurations de perceptions. Elles trouvent notamment un point d'aboutissement chez les femmes elles-mêmes qui parviennent à tourner le dos au discours dominant en assumant pleinement leur indépendance dans l'espace public.

I – Devenir artiste, un statut contre (re)productif

À la fin du XIX[e] siècle, le médecin italien Cesare Lombroso explique que « [l]e développement de la vie psychique est en raison inverse du développement de la vie sexuelle[6] » et l'homéopathe Adrien Péladan reprend cette théorie des vases communicants – où le choix de l'un engendre forcément l'exclusion de l'autre – en considérant que « la grande fécondité de l'esprit chez les femmes, produit presque toujours la stérilité corporelle ou du moins diverses maladies des organes génitaux[7] ». Dans ce contexte de strictes dichotomies, les femmes artistes – incarnations possibles des femmes érudites et cérébrales – font les frais de ces théories tautologiques, et se transforment, dans les textes comme dans les représentations, en figures contre nature à l'ordre établi des genres. Appartenant à ce que l'on

[4] Denise Noël, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX[e] siècle », *CLIO. Histoire, femmes et sociétés* [revue en ligne], n° 19, 2004, http://clio.revues.org/646 (consulté le 28 juin 2021).
[5] Voir Charlotte Foucher Zarmanian, *Créatrices en 1900. Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Mare & Martin, 2015.
[6] Cité in Jacques Lourbet, *La femme devant la science contemporaine*, Paris, Alcan, 1896, p. 120.
[7] Adrien Péladan, *Traitement homéopathique de la spermatorrhée, de la prostatorrhée et de l'hypersécrétion des glandes vulvo-vaginales*, Lyon, chez l'auteur, 1869, p. 95.

peut qualifier de « troisième sexe », elles incarnent selon l'argument scientifique la menace biologique, ou sont ridiculisées dans le discours satirique en vierges incapables de séduire.

1 – Le troisième sexe

Citée en abondance dans les travaux scientifiques, sociologiques et littéraires du passage du siècle, l'expression « troisième sexe » possède une véritable histoire mise en lumière par Laure Murat[8] qui insiste sur la difficulté à fixer précisément une définition de ce terme et les multiples significations qu'il recouvre à l'époque :

> « En ces temps où le sexe, le genre et la sexualité sont inextricablement liés, pour ne pas dire confondus, le concept de "troisième sexe", dont la popularité tient sans doute à son imprécision, est un concept unique pour une multitude de sujets (la dysphorie du genre, les relations de mêmes sexes, le travestissement, etc.), recouvrant autant de personnages que de comportements et d'identités, de l'homme "féminin" à la femme "virile", en passant par les travesti-e-s, les transsexuel-le-s, les saphistes de romans, les suffragettes ou les femmes embrassant des carrières libérales… »[9]

Soulevant la question de la nature biologique comme celle du statut social, et s'associant autant aux identités qu'aux comportements, le troisième sexe illustre l'altérité, l'intermédiaire, le neutre, et témoigne avec clarté de l'inquiétude grandissante à voir le masculin et le féminin menacés dans leur intégrité.

Dans son article intitulé « Le Troisième Sexe », le médecin italien Guglielmo Ferrero se réfère à la société anglaise au travers des figures de la *spinster* (vieille fille) et de la *miss* (demoiselle), qu'il relie à l'invasion des femmes dans les professions qui étaient auparavant le monopole du masculin comme les arts[10]. Selon lui, le succès qu'elles déploient dans leur carrière professionnelle s'explique par leur échec simultané en tant que femmes[11]. Le célibat « altère et estropie sans doute la personnalité féminine de plusieurs côtés, car une femme qui n'est ni mère, ni épouse, est une femme incomplète, mais par d'autres côtés, cette suppression renforce la personnalité, rendant possible certains développements exagérés et certaines hypertrophies partielles, qui peuvent dédommager des autres imperfections »[12]. En pénétrant

---

[8] Cf. Laure Murat, « L'invention du neutre », *Diogène. Revue internationale des sciences humaines*, n° 208 (Mythes et genre), octobre-décembre 2004, p. 72-84 ; Laure Murat, *La loi du genre. Une histoire culturelle du « troisième sexe »*, Paris, Fayard, 2006.
[9] Laure Murat, *op. cit.*, p. 14-15.
[10] Cf. Guglielmo Ferrero, « Le Troisième Sexe », *La Revue des revues*, vol. XII, 1er janvier 1895, p. 3-4.
[11] Si Guglielmo Ferrero perçoit les célibataires dans les professions à hégémonie masculine comme un véritable fléau, il leur conseille plutôt de mettre à profit leurs capacités et leur motivation au service d'activités sociales comme l'assistance, la philanthropie ou la charité.
[12] Guglielmo Ferrero, art. cité.

dans la sphère créative à dominante masculine, les femmes artistes peuvent être considérées comme des incarnations possibles de ce troisième sexe souffrant physiquement de déféminisation et d'hypervirilité.

2 – La vierge godiche

Poncif de l'art de la charge, le processus physionomique de déféminisation s'enclenche dans plusieurs caricatures qui renvoient l'image d'une femme artiste en créature sexuellement frustrée, dans la lignée de la description proposée par Gustave Flaubert dans *L'Éducation sentimentale* de mademoiselle Vatnaz, présentée comme l' « une de ces célibataires parisiennes qui, chaque soir, quand elles ont donné leurs leçons, ou tâché de vendre de petits dessins, de placer de pauvres manuscrits, rentrent chez elles avec de la crotte à leurs jupons, font leur dîner, le mangent toutes seules, puis, les pieds sur une chaufferette, à la lueur d'une lampe malpropre, rêvent un amour, une famille, un foyer, la fortune, tout ce qui leur manque[13] ».

L'impossibilité pour la femme d'être à la fois personnellement et professionnellement épanouie est ainsi dépeinte dans deux dessins, parus dans la très populaire revue satirique *L'Assiette au beurre*, illustrant la chasteté et la stérilité qui seraient soi-disant propres aux femmes artistes. Alors que celui intitulé « Vierges peintres » de Noël Dorville **(figure 1)** insiste sur la frigidité d'une jeune artiste refusant de céder aux avances d'un homme influent mais particulièrement repoussant – avec sa petite taille, son visage ridé, son air renfrogné et ses mains épaisses – pour réussir professionnellement, « Comment on les caresse » **(figure 2)** représente une artiste qui ne sait rien de l'amour, et sous-entend par son titre-même un parallèle lubrique entre les caresses du pinceau sur la toile et celles plus inconnues pour elle des caresses intimes et corporelles.

Dans cette même caricature, la présence de la mère achève de condamner le sort de ces peintres vierges et célibataires. Agissant tantôt comme un frein à la possibilité d'une vie amoureuse **(figure 3)** tantôt comme une médiatrice utile dans la possibilité d'une rencontre **(figures 4, 5)**, la mère peut également être perçue comme un miroir révélateur et accélérateur de vieillesse[14]. Car, à l'opposé du célibat dont on prétend qu'il enlaidit la femme, le mariage

[13] Gustave Flaubert, *L'Éducation sentimentale*, Paris, Pocket, 1998 [Paris, Michel Lévy frères, 1869], p. 370.
[14] Cf. Louis Couailhac, *Physiologie du célibataire et de la vieille fille*, Paris, Aubert et C^{ie} – Lavigne, 1841, p. 14 : « La vieille fille a un visage de marbre ; sa réserve a quelque chose de froid, de guindé et de déplaisant. Ce n'est point de la dignité, c'est de la sécheresse ».

serait une source d'épanouissement physique[15], voire un gage de beauté, constituant, à lire le diagnostic des médecins Charles Barbaud et Amédée Rouillard, l'unique remède aux maux et aux bouleversements physiologiques que la femme connaît à l'âge de la puberté :

> « Ces nouveaux instincts, cette révolution intime de son être moral ne sont, en effet, que la traduction fidèle du changement organique qui est en train de s'accomplir dans les profondeurs de son être physique, et toutes les misères auront vite fait de disparaître, comme par enchantement, si l'on sait, en temps voulu, avoir recours à l'unique remède applicable en semblable occurrence, et que le père de la médecine, Hippocrate, ne dédaignait pas de prescrire : le mariage. Du reste, union légale du mariage ou simple liaison, l'effet physique et moral est le même : le corps thyroïde se développe et donne au cou sa rondeur ; les épaules deviennent plus belles, les hanches et la poitrine s'accentuent. C'est la femme épanouie ! »[16]

II– Le célibat, une condition nécessaire à l'émancipation ?

À côté de ces discours psychopathologiques fustigeant le non-mariage, d'autres textes, littéraires notamment, envisagent au contraire le célibat comme une condition essentielle à la réussite professionnelle des femmes artistes. Ces héroïnes fictionnelles font en un sens écho aux figures mieux acceptées d'hommes artistes célibataires[17], cristallisés dans l'archétype légendaire du dandy qui s'intègre pleinement à un système mettant à l'honneur la puissance d'un travail intellectuel désintéressé et débarrassé des contraintes matérielles[18]. Auparavant stigmatisées, ces célibataires évoluent en effet progressivement dans le champ fictionnel de

---

[15] Cf. Sylvie Chaperon, « Des effets positifs du coït », *Les origines de la sexologie (1850-1900)*, Paris, Éditions Louis Audibert, 2007, p. 34-37.

[16] Charles Barbaud, Amédée Rouillard, *Troubles et accidents de la ménopause (âge critique de la femme). Traitement thermal aux eaux de Luxeuil*, Paris, Jouvet & Cie, 1895, p. 26.

[17] Dans le roman des frères Goncourt *Manette Salomon*, le peintre Coriolis explique en effet que « [l]e travail de l'art, la poursuite de l'invention, l'incubation silencieuse de l'œuvre, la concentration de l'effort lui paraissaient impossibles avec la vie conjugale. […] Selon lui, le célibat était le seul état qui laissât à l'artiste sa liberté, ses forces, son cerveau, sa conscience » (Paris, Gallimard, « Folio », 1996 [1867], p. 226-227). Dans cette mission créatrice que ces hommes artistes s'imposent, évacuant le mariage et la procréation, la femme, si elle refuse d'accompagner les exigences d'une vie d'artiste rigoureuse, peut aisément être considérée comme un encombrant fardeau, freinant et entravant la créativité. Sur le célibat des hommes plus généralement, cf. Nathalie Prince, *Les Célibataires du fantastique. Essai sur le personnage célibataire dans la littérature fantastique de la fin du XIX^e^ siècle*, Paris, L'Harmattan, 2002, p. 19, où l'auteure précise que le célibat devient, à la fin du XIX^e^ siècle, « moins subi ou contraint qu'auparavant » car « il correspond à un choix de vie et à une affectivité délicate parfois esthétiquement et philosophiquement proche de l'esprit de décadence. »

[18] Sur cette figure emblématique de la fin du siècle, cf. Roger Kempf, *Dandies. Baudelaire et C^ie^*, Paris, éditions du Seuil, 1977 ; Marylène Delbourg-Delphis, *Masculin singulier*, Paris, Hachette, 1985 ; Françoise Coblence, *Le dandysme, obligation d'incertitude*, Paris, PuF, 1988 ; Rhonda K. Garelick, *Rising Star. Dandyism, Gender, and Performance in the Fin-de-Siècle*, Princeton, Princeton University Press, 1998 ; Karin Becker, *Le dandysme littéraire en France au XIX^e^ siècle*, Orléans, Pardigme, 2010 ; Christophe Leribault (dir.), *Figures du dandy. De Van Dyck à Oscar Wilde*, catalogue d'exposition, Paris, Musée du Petit Palais, 2016.

vieilles filles dépréciées au XIX^e^ siècle à célibataires assumées à l'aube du XX^e^ siècle[19]. Mais si ces personnages d'artistes célibataires demeurent plutôt rares dans le paysage littéraire de l'époque, Juliette Dupuy (*La Massière* de Jules Lemaître, 1905)[20] et Marie Faneau (*Le Grand Saigneur* de Rachilde, 1922)[21] illustrent pourtant bien ce discours négocié où les femmes parviennent à devenir des professionnelles respectées tout en se gardant surtout d'être mères et/ou épouses. Les véritables artistes seraient, en l'occurrence ici, des artistes sans sexualité.

1 - Une vie sans homme mais pas sans œuvre

Personnalité complexe entretenant des relations ambiguës avec le féminisme et avec le mariage qu'elle tient en horreur, la romancière Rachilde défend l'émancipation des femmes au travers de plusieurs de ses héroïnes. Parmi elles, Marie Faneau, personnage principal de son roman *Le Grand Saigneur* incarne une artiste peintre qui fait le choix délibéré du célibat. Ce roman peu connu relate l'histoire du marquis Yves de Pontcroix, rescapé de la Première Guerre mondiale qui, pour illustrer un petit livre de souvenirs de guerre, demande à Marie Faneau de peindre son portrait. Alors qu'elle s'exécute à cette commande, le narrateur la décrit en ces termes :

> « En ce moment elle ne voit plus rien que le portrait qu'elle achève. L'homme lui est absolument indifférent. Elle ne le connaît pas du reste. »[22]

Bien que « l'homme » renvoie strictement au marquis rencontré alors pour la première fois, il peut également s'associer à l'ensemble du genre masculin qui lui est parfaitement inconnu. Quelques pages plus loin, l'artiste est d'ailleurs décrite comme une « sauvage » [23] refusant la séduction et fuyant les mondanités[24]. Prônant avec les hommes comme avec les femmes des

[19] Cf. Maïr Vertuy, « La chrysalide ou la lente et douloureuse transformation de la vieille fille en célibataire », *in* Lucie Joubert, Annette Hayward, dir., *La Vieille Fille. Lectures d'un personnage*, Paris, Les Éditions Triptyque, 2000, p. 35-49.

[20] Cf. Jules Lemaître, « La Massière », *L'Illustration théâtrale. Journal d'actualités dramatiques publiant le texte complet des pièces nouvelles jouées dans les principaux théâtres de Paris*, n° 7, 4 mars 1905, p. 1-33.

[21] Cf. Rachilde, *Le Grand Saigneur. Roman*, Paris, Ernest Flammarion éditeur, 1922. Si ce roman paraît certes à une date tardive pour notre propos, il demeure emblématique de cette littérature décadente publiée en 1900.

[22] Rachilde, *op. cit.*, p. 16.

[23] Lors de la soirée annuelle organisée par son marchand Gompel, Marie Faneau ne porte pas de bijou et est décrite ainsi : « [l]a tête, rousse, coiffée de ses cheveux roux, éclatait, là-dessus comme un objet d'art, d'albâtre et d'or pur, un buste polychromé. Mais le pli boudeur de la bouche la montrait hostile à toute idée de plaire. » (*ibid.*, p. 58). Cf. également Louis Couailhac, *op. cit.*, p. 122 : « La vieille fille ne veut plaire à personne ; on s'en aperçoit. Elle n'a jamais connu l'élégance, la distinction, enfin cette belle franchise de manières qui fait ressembler une femme à une rose épanouie. Sa tournure est anguleuse ; sa toilette est pauvre, maigre, étriquée. C'est une poupée mal habillée ».

[24] Cf. Rachilde, *op. cit.*, p. 21-22 : « Si on ne la rencontre presque jamais dans les réunions déclarées artistiques : premières, thé de salon à la mode, ou soirées bien mondaines, elle est estimée à sa juste valeur. Elle eut une

rapports strictement professionnels[25], elle se sent, par exemple, déstabilisée et blessée dans son intégrité d'artiste, quand, pour la remercier de son portrait, son modèle masculin décide de lui offrir des fleurs :

> « Je suis une artiste, je ne suis pas une fille… et il n'y a que les filles pour accepter des bijoux de n'importe qui ! […] Ces fleurs sentent trop fort. Qu'on les enlève ! Comment vais-je faire pour lui rendre ça ? […] Ah ! je ne mérite pas cette injure ! […] »[26]

Passant de l'artiste reconnue à une vulgaire fille, elle comprend ce présent comme un signe de rabaissement, la réduisant à une cocotte qu'elle ne veut pas être. Car, dans l'ensemble du roman, Faneau est avant tout présentée comme une femme talentueuse vivant tout entière pour son art et refusant de se soumettre aux tâches domestiques. La simplicité, le désordre, la saleté caractérisent son atelier, et agissent comme de puissants révélateurs attestant de son désintérêt, voire de son incapacité, à s'/se (pré)occuper de la bonne tenue du foyer et des activités ménagères attenantes[27]. De la même façon que Marie Faneau séduit involontairement le marquis de Pontcroix, Juliette Dupuy charme, dans la pièce de théâtre *La Massière* de Jules Lemaître, non seulement son maître monsieur Marèze, mais aussi le fils de ce dernier Jacques Marèze. Loin des caricatures de vieilles filles analysées précédemment, Dupuy répond au fantasme masculin sous les traits de la femme honnête et rigoureuse qui refuse de se plier aux règles de mondanités, de coquetterie et de séduction amoureuse :

> JACQUES à madame Marèze : « Il n'y a pas de jeune fille plus irréprochable que Mlle Dupuy… […] Elle n'a même pas eu avec moi le plus petit commencement de coquetterie… Je t'affirme qu'elle est digne de toute estime et de tout respect… Je te l'affirme, maman… Entends-tu ?... »[28]

Au sein d'un milieu artistique extrêmement hiérarchisé, où le maître masculin exerce un rapport d'ascendance et d'autorité sur ses élèves féminines, Juliette Dupuy est la massière, c'est-à-dire l'« élève désignée par ses camarades pour les représenter auprès du professeur et

---

grande médaille à ses débuts. C'est une sauvage mais c'est quelqu'un. Elle est d'ailleurs, relativement pauvre et met une généreuse fantaisie dans sa façon de traiter les clients. »

[25] Cf. *ibid.*, p. 120-121 : « Il n'y avait pas de dames. Marie Faneau ne possédait aucune amie digne de ce nom et toutes les bavardes qui assaillaient son atelier, pour la féliciter ou la questionner, l'excédaient par la futilité de leurs propos. »

[26] *ibid.*, p. 40.

[27] Cf. *ibid.*, p. 19 : « [Le marquis de Pontcroix] examine l'atelier, en fait le tour, découvrant peu à peu des meubles intéressants, tout le bric-à-brac de rigueur, avec, cependant, le minimum d'ostentation, c'est-à-dire de mise au point. Il y a un tapis de Smyrne lie de vin de toute beauté, quoique copieusement taché par la peinture, la poussière de pastel, et surtout la boue du dehors. Des fleurs de la saison, chrysanthèmes et grandes fougères. Puis dans un fond encadré par une grande verrière sertie de plomb, un vrai vitrail d'église où, mystérieusement, s'endorment des anges, parce que c'est le soir et qu'ils ont des ailes comme les oiseaux. »

[28] *ibid.*, p. 22 (Acte III, scène V).

dans toutes les circonstances où l'atelier peut avoir besoin d'être représenté[29] ». Elle apparaît alors comme celle qui, par ses qualités humaines et artistiques, se place au-dessus de ses consœurs.

2 – L'union triomphante

Mais si ces deux héroïnes fictionnelles incarnent dans un premier temps des artistes libres et émancipées, leurs histoires s'achèvent inéluctablement par un mariage. Un événement qui semble vouloir dire que le célibat de la femme artiste ne peut être que passager et doit uniquement correspondre à la période d'apprentissage.

En épousant son modèle Yves de Pontcroix, Marie Faneau considère ensuite la peinture comme une simple occupation. Cette fiction fait très largement écho à la réalité : ainsi la peintre Marie Maeterlinck, dont on note en 1886 et 1889 la participation au Salon de Gand, abandonne brutalement sa carrière d'artiste en 1890 en devenant madame Verbist[30]. « Femme exceptionnelle par son statut d'artiste indépendante », Faneau évolue comme l'explique Regina Bollhalder Mayer, en « une femme ordinaire, soumise à son époux[31] ». Le mariage se comprend alors comme un acte de dépossession qui prive la femme artiste de son autonomie et de sa liberté créatrices, et apparaît comme un catalyseur pour l'homme dans la réappropriation de son identité, c'est-à-dire dans la récupération de son statut de dominant. « Je veux l'épouser parce qu'il me la faut pour toujours[32] », explique alors Pontcroix au frère de Faneau.

Dans le dernier acte de *La Massière*, Juliette Dupuy devient également la fiancée de Jacques Marèze, fils de son maître de peinture. Prolongeant cette fin initiale et officielle, une autre fin avait d'ailleurs été pensée par Jules Lemaître dans laquelle, au retour du voyage de noces des deux jeunes mariés, l'élève annonçait sa grossesse, provoquant alors le désarroi et la déception du maître qui pressentait encore un peu plus la fin irrémédiable et définitive de sa carrière professionnelle : « Enfin, c'est bien simple, vous êtes perdue pour l'art…[33] ».

---

[29] Jacques Fourvières, « Les Massières (À propos de la comédie de M. Jules Lemaître) », *Femina*, 15 janvier 1905, p. 26.

[30] Cf. Alexia Creusen, *Femmes artistes en Belgique, XIX^e^ et début XX^e^ siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 114.

[31] Cf. Regina Bollhalder Mayer, *Éros décadent. Sexe et identité chez Rachilde*, Paris, Honoré Champion éditeur, 2002, p. 52, qui voit d'ailleurs dans le meurtre du frère de Marie Faneau par Yves de Pontcroix une mise à mort symbolique de son statut d'artiste (note 30 p. 42).

[32] Rachilde, *Le Grand Saigneur*, *op. cit.*, p. 162.

[33] Jules Lemaître, [Épilogue inédit de *La Massière*, extrait de *Madame et Monsieur*], *op. cit.*, p. 12 (Acte V, scène 2). La réponse de Juliette Dupuy est, en outre, également significative de la traditionnelle subordination des femmes aux conventions sociales où c'est la femme qui sacrifie sa carrière et non son époux la sienne : « Mais c'est très gentil, des enfants, cher père… Et puis, ça ne m'empêchera de travailler que dans les premiers

III. Par-delà les clivages : la parole des femmes à l'œuvre

Alors que la fiction reconnaît l'impossibilité pour les créatrices de dépasser l'opposition entre sphère publique et sphère domestique, elle semble réfuter une réalité dans laquelle les femmes elles-mêmes montrent toutefois, qu'en dépit des clichés et des préjugés, un affranchissement est possible.

1 – Se libérer des carcans

Comme le remarquent Élisabeth Lebovici et Catherine Gonnard, il existe au XIX[e] siècle un nombre non négligeable de femmes artistes célibataires qui se rebellent contre l'enfermement imposé par le Code Napoléon en vigueur depuis 1804. Consacrant la croyance en l'infériorité intellectuelle des femmes dans un cadre juridique rendant formelle la division stricte des sexes dans des espaces distincts et opposés (le privé et le public), ce code civil cantonne la femme à la structure familiale, tel un « [ê]tre secondaire qui s'efface devant la primauté du masculin, […] [et] ne peut se défendre ni poursuivre quelqu'un en justice sans l'autorisation de son mari ; sans l'accord écrit de celui-ci, ni toucher un salaire, ni disposer librement de ses biens »[34]. En étant – par choix ou par acceptation – célibataires, plusieurs artistes comme la peintre française Élisabeth Sonrel (1874-1953)[35] ou la sculptrice belge Hélène Cornette[36] (1867-1957) ont pu, autour de 1900, incarner des exemples de contournement de ce discours officiel, même si ce dernier continuait à les maintenir dans une condition juridique inférieure à celle des hommes. Passant outre cette convention du mariage dans leur vie intime et personnelle pour s'affirmer publiquement en tant qu'artistes professionnelles et vivre de leur art, elles sont parvenues à « faire carrière », « une notion peu féminine […], comme le note Michelle Perrot, [qui] implique, en tout cas, un certain renoncement, notamment au mariage[37] ».

La sculptrice Camille Claudel (1864-1943), pour sa part, n'a pas hésité à se confier sur son état de femme artiste célibataire. Dans une lettre adressée le 25 février 1917 au docteur

---

temps… En attendant, Jacques fera de la peinture pour deux. C'est la peinture qui y gagnera… Je n'ai pas autant de talent que lui, bien sûr. » (*ibid.*).

[34] Cf. Catherine Gonnard, Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes. Artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 13-14.

[35] Cf. Sceaux, archives municipales, acte de décès d'Élisa-Marie-Stéphanie-Adrienne Sonrel, 9 février 1953.

[36] Lettre de Bruno Fornari à Jan Dewilde au sujet de l'état civil d'Hélène où il est stipulé qu'elle fut célibataire, dossier documentaire Hélène Cornette, Bruxelles, musée d'Ixelles

[37] Michelle Perrot, « Qu'est-ce qu'un métier de femme ? », *Le Mouvement social*, juillet-septembre 1987, p. 6.

Michaux, alors qu'elle est internée à l'asile de Montdevergues, elle révèle le lourd poids soupçonneux qui a toujours pesé sur son statut de femme seule :

> « On me reproche (ô crime épouvantable) d'avoir vécu toute seule, de passer ma vie avec des chats, d'avoir la manie de la persécution ! »[38]

La relation sentimentale que l'artiste noua avec Auguste Rodin ne l'a effectivement pas empêchée de passer toute sa vie seule sans jamais se marier. À la suite du départ de son maître Alfred Boucher pour l'Italie en 1882, Camille Claudel entre dans l'atelier d'Auguste Rodin en 1884, alors qu'elle est âgée de vingt ans. Le sculpteur, lui, a quarante-quatre ans. Pendant plusieurs années, les deux artistes vivent une histoire d'amour passionnelle et tourmentée, jusqu'à ce que Claudel demande – en vain – à Rodin de quitter sa femme Rose Beuret[39]. Afin de s'éloigner définitivement de la sculptrice, et bien qu'il l'aime toujours, le sculpteur installe Rose et leur fils Auguste-Eugène Beuret à Meudon à la fin de l'année 1893. Le refus catégorique de Claudel de passer au second plan, par rapport à la compagne « légitime » (Rose Beuret et Auguste Rodin ne se marieront qu'en 1917), montre bien sa détermination à demeurer libre en ne voulant rien négocier, ni de sa vie intime, ni de son statut public d'artiste professionnelle. Ce choix s'inscrit à une époque où, à côté des discours dépréciant la femme sans mari ni enfant[40], naît plus discrètement la figure de l'artiste célibataire épanouie et équilibrée qui se diffuse de manière inédite, par les femmes elles-mêmes, à l'aube du XX^{e} siècle.

2. Artiste et heureuse, c'est possible !

Cette période voit effectivement l'émergence d'une parole féminine se mettre en place, assumant et revendiquant pleinement dans l'espace public son indépendance. Ainsi, en 1901 dans *Le Figaro*, le journaliste mondain Maurice de Waleffe pose cette question

[38] Paris, BNF, fonds Paul Claudel, lettre de Camille Claudel au docteur Michaux, 25 juin 1917 ou 1918.

[39] Rose Beuret rencontre Auguste Rodin en 1864 alors que ce dernier sort du triple échec au concours d'entrée de l'École des beaux-arts. Elle vit de menus travaux et pose ponctuellement pour le sculpteur sans être payée. Vingt ans plus tard, l'aura de Rodin a évolué sur la scène artistique : il reçoit de nombreuses commandes, expose régulièrement et ouvre un atelier où se pressent assistant.e.s et élèves. Âgée de dix-sept ans, Camille Claudel entre dans cet atelier pour perfectionner sa technique. Les deux artistes tombent amoureux l'un de l'autre, voyagent ensemble et vivent une relation tumultueuse qui sera vécue difficilement par le trio. Claudel est jalouse de Rose Beuret que Rodin refuse de quitter, et Rose Beuret se sent abandonnée – elle et son fils de vingt ans – par le sculpteur qui finit par les éloigner de lui pour les installer à Meudon.

[40] Sur ce sujet, cf. le numéro 16 de la revue *Genre & Histoire*, Peggy Bette et Lola Gonzalez-Quijano (dir.), automne 2015, 16 | Automme 2015 Femmes sans mari (Europe, XIXe-XXe siècles) (openedition.org), consulté le 6 novembre 2021.

significative : « La femme artiste est-elle heureuse ?[41] ». Il entretient sur le sujet la peintre Louise Abbéma (1853-1927), une figure non seulement célèbre du monde de l'art mais également transgressive dans sa vie intime comme dans ses choix vestimentaires. Lesbienne, sans mari ni enfant, portant le pantalon, Abbéma incarne, à l'époque, avec sa consœur et amie Sarah Bernhardt (1844-1923), un certain modèle de femme artiste rebelle et libre[42]. C'est d'ailleurs peut-être pour cette raison que Waleffe pose à l'artiste une question sur le dilemme croisant vie privée et vie publique : « Étant données les conditions particulières où s'est présentée pour vous l'alternative entre la vie de foyer et la vie artistique, votre choix serait-il encore le même actuellement ?[43] ». La réponse d'Abbéma est significative de la difficulté à penser une définition stable du féminisme. Modérant le modèle subversif qu'elle peut alors représenter auprès de ses consœurs, elle reconnaît la grande liberté et l'acceptation immédiate de ses choix personnels dont elle a bénéficié dans son entourage familial :

> « - Si je suis heureuse ? Certainement ! Je suis comme Sarah Bernhardt. Voilà vingt-cinq ans que nous sommes amies et que nous pensons de même sur le bonheur d'être une femme artiste.
> […] Me considérant comme un des êtres les plus heureux qui existent, je dois supposer que j'ai choisi la meilleure part. Mais, comme j'ai la conviction que le bonheur ne dépend pas des événements, mais des caractères, je pense que si je m'étais mariée, j'aurais été également la plus heureuse des femmes. Très gâtée par ma famille, je n'ai jamais eu le désir de la quitter. Adorant la peinture et nullement contrariée dans cette vocation, je n'ai jamais souhaité d'autres joies que celles que l'art pouvait me donner. C'est donc vous dire que je ne regrette rien et que, si ma vie était à recommencer, mon seul désir serait qu'elle fût telle que je me la suis faite. »[44]

Le parcours d'Abbéma laisse envisager la possibilité d'entrevoir l'homosexualité féminine – ou du moins un style de vie libérée des standards imposés – comme un moyen de tordre le cou à la domination masculine. Dans les décennies précédentes, Rosa Bonheur (1822-1899) qui ne cacha pas son homosexualité contribua à soulever et à briser bien des tabous. En posant officiellement aux côtés de ses compagnes, Nathalie Micas puis Anna Klumpke, en portant des vêtements masculins ou en fumant des cigarettes, l'artiste animalière

---

[41] Maurice de Waleffe, « La Femme artiste est-elle heureuse ? », *Le Figaro*, lundi 9 décembre 1901, p. 1.
[42] Cf. Denise Gellini, *Louise Abbéma, peintre dans la Belle Époque*, Paris, Le Jardin d'essai, 2006, p. 75-76 : « La grande intimité des deux artistes, la masculinité de Louise et l'allure androgyne de Sarah ne manquaient pas d'alimenter les ragots et les médisances d'une société à la fois fascinée par leur talent, parfois par leurs extravagances, mais qui jugeait insupportable la liberté avec laquelle ces feux femmes menaient leur vie. […] Elles montaient à cheval, participaient à des chasses, pratiquaient l'escrime, loisirs "normalement" réservés aux hommes. On avait fait courir les inventions les plus folles sur leurs vêtements masculins, de prétendues leçons de boxe au cours desquelles Sarah aurait cassé deux dents à son professeur. »
[43] Maurice de Waleffe, art. cité, p. 1.
[44] *ibid.*

subvertit à plus d'un titre les codes convenus de la féminité. La tranquille assurance et la liberté assumée qui transparaissent de ses relations particulières, et d'un style de vie que d'aucuns qualifieraient d'anticonformistes, participeront à ériger Rosa Bonheur en icône féministe et lesbienne. Car c'est peut-être plus dans l'image, moins dans le discours, que l'artiste dit sans exposer, assume sans revendiquer, sa liberté d'être et d'aimer qui elle veut[45]. Plus tard, Louise Abbéma et Sarah Bernhardt, Loïe Fuller (1862-1928) et Gabrielle Bloch (1877-1962), Madeleine Zillhardt (1863-1950) et Louise Catherine Breslau (1856-1927) prolongeront ces exemples de couples d'artistes femmes accomplies, décomplexées et libres.

Toutefois, comme pour les célibataires, ces femmes parviendront difficilement et lentement à aller à l'encontre de visions pathologisées de l'homosexualité faisant plus communément l'objet à la fin du siècle de discours destinés à associer l'inversion sexuelle – expression qui en soit dénote clairement la formation d'une anomalie – à une maladie[46]. Car si la célibataire laisse encore planer le doute et susciter l'espérance devant l'idéal reproductif[47], la lesbienne brise plus radicalement le contrat hétérosexuel en tournant concrètement le dos aux hommes. Et, renvoyés brutalement à leur inutilité, certains d'entre eux n'hésiteront pas à réagir violemment en continuant à alimenter la fabrique d'une image perverse et honteuse du féminin créateur.

« [P]eut-être le célibat est-il le refus de toute tentative de classification »[48], lance Geneviève Guilpain en 2012 dans un ouvrage explorant le célibat féminin en France dans ses multiples dimensions et variations. En s'intéressant à une longue période de 300 ans allant du XVII^{e} siècle à l'aube du XXI^{e} siècle, l'autrice met notamment au jour le moment décisif du XIX^{e} siècle où le célibat des femmes devient, plus qu'auparavant encore, un sujet de débat et de combat. Bien moins ambitieux dans sa démarche, notre article rejoint toutefois certaines

[45] Cf. Charlotte Foucher Zarmanian, « Rosa Bonheur, l'artiste en images », *Rosa Bonheur*, catalogue de l'exposition rétrospective au musée d'Orsay, Leïla Jarbouai et Sandra Buratti-Hasan (dir.), à paraître en 2022.

[46] Cf. entre autres Docteur Caufeynon, *Homosexualité chez l'homme et chez la femme. Physiologie et psychologie de l'inversion sexuelle. Étude documentaire sur ses origines et ses manifestations dans les deux sexes*, Paris, Librairie artistique et médicale, [s. d.], p. 7 ; Richard von Krafft-Ebing, *Psychopathia Sexualis. Étude médico-légale à l'usage des médecins et des juristes*, Paris, Georges Carré, 1895 [Stuttgart, F. Enke, 1886], traduction française ; Julien Chevalier, *Une maladie de la personnalité. L'inversion sexuelle. Psychophysiologie, sociologie, tératologie, aliénation mentale, psychologie morbide, anthropologie, médecine judiciaire*, Lyon –Paris, A. Storck – G. Masson, 1893.

[47] Cf. X…, *L'Amour saphique à travers les âges et les êtres. Ouvrage documentaire sur la physiologie et la pathologie de la passion homosexuelle féminine ou amour lesbien, ses causes, ses origines, ses effets et ses aberrations*, Paris, Chez les marchands de nouveautés, [1902], p. 119-120 : « La grossesse lui cause une terreur et une répulsion invincibles. Sa honte de la maternité ne peut se mesurer qu'avec son impatience et son dégoût envers son enfant. Lorsque celui-ci est devenu grand, l'invertie peut se montrer envers lui excellente mère, très énergique, très sensée ; mais pour le premier âge elle fait une maman détestable. »

[48] Geneviève Guilpain, *Les célibataires, des femmes singulières. Le célibat féminin en France (XVII^{e}-XXI^{e} siècle)*, Paris, L'Harmattan, 2012, p. 13

des analyses proposées par Guilpain tout en s'arrêtant sur la figure précise de l'artiste. Cet article n'a pas d'autre ambition que de proposer un point de départ à une lecture renouvelée et enrichie du sujet qui pourrait associer un plus grand nombre de trajectoires réelles d'artistes et une multitude de sources intimes et archivistiques qui ne sont que faiblement mobilisées dans ce cadre restreint.

Il a surtout voulu montrer que les années 1900, décisives pour l'émancipation professionnelle des artistes femmes, avaient aussi opéré un basculement notable dans leur vie personnelle, et plus particulièrement dans les perceptions et les représentations contemporaines que l'on pouvait avoir de cette situation sociale ambivalente. L'anormalité qui entoure les portraits dépeints de femmes célibataires, révélant de fait l'emprise de la bourgeoisie et du patriarcat dans les logiques matrimoniales, se trouve, nous l'avons vu, contredite par des femmes elles-mêmes qui, par leurs paroles et leurs modes de vie, revendiquent le choix alternatif du célibat pour en donner à voir toute la potentialité. Célibattantes avant l'heure[49], ces personnalités fortes offrent une invitation à la liberté et une échappatoire à la double injonction tenace à l'époque de devoir être épouses et mères. Sans en être sans doute totalement conscientes, elles s'affirment, plus largement, comme des modèles féminins et féministes d'identification et de transmission pour les générations suivantes, fournissant des repères, ouvrant des brèches, encourageant et confortant les vocations d'artistes en devenir.

[49] Cf. LEHMANN Kathy J., *Those Girls : Single Women in Sixties and Seventies Popular Culture*, Lawrence, University Press of Kansas, 2011 ; TAYLOR Anthea, *Single Women in Popular Culture. The Limits of Postfeminism*, New York, Palgrave Macmillan, 2012.

Résumé en français

Dans son article fondateur « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » paru dans *ARTnews* en 1971, l'historienne de l'art Linda Nochlin note que « [l]e choix offert aux femmes se pose semble-t-il toujours entre le mariage et une carrière – entre la solitude qui est la rançon du succès ou la sexualité et une compagnie qui récompensent le renoncement de la carrière ». Partant de ce dilemme entre création et procréation, vie privée et vie publique, convention sociale et désir d'émancipation avec lesquels les femmes artistes doivent constamment négocier, cet article analyse les discours et représentations du célibat des créatrices autour de 1900. Représentant à cette époque un groupe suffisamment visible et important pour menacer l'ordre établi des genres, les femmes artistes font communément les frais, dans les discours et les représentations (scientifiques, populaires, littéraires), de propos assimilant leur choix de vie – lorsqu'il ne répond pas à l'idéal conjugal et reproductif – à une forme de non-convenance, de malaise affectif ou encore de déviance pathologique. Cependant, face à cette stigmatisation dominante, nous verrons que les représentations évoluent lentement mais surement. Elles trouvent notamment un point d'aboutissement chez les femmes elles-mêmes qui réussissent à récuser le discours dominant en assumant pleinement leurs choix dans l'espace public.

Résumé en anglais

In her founding essay "Why Have There Been No Great Women Artists?" published in *ARTnews* in 1971, the art historian Linda Nochlin explains that "such an outlook helps guard men from unwanted competition in their "serious" professional activities and assures them of "well-rounded" assistance on the home front, so they may have sex and family in addition to the fulfillment of their own specialized talent". Starting from the dilemma between creation and procreation, private life and public life, social conventions and desire for emancipation with which women artists must constantly negotiate, this article analyzes discourses and representations of specific status of single women artists around 1900. While becoming a group visible and important enough to challenge the established gender order, women artists suffered, through discourses and images (scientific, popular, literary), as within their private lives, from remarks comparing their life choices – when it does not correspond to a marital and reproductive ideal – with a form of non suitability, emotional disease or pathological deviance. Against this prevailing stigmatization, this article shows that images change slowly but surely. They find a climax within women themselves who achieve to challenge this predominating discourse to completely show their choices in the public space.

Mots-clés

Célibat, Femmes artistes, Discours, Représentations, Carrières professionnelles, Mariage, Couple, Pathologisation, Stigmatisation, Rébellion, Émancipation.

Présentation biographique de l'auteure

Charlotte Foucher Zarmanian est chargée de recherches au CNRS, affiliée au Laboratoire d'études de genre et de sexualité (LEGS – UMR 8238). Docteure en histoire de l'art, elle a soutenu en 2012 une thèse sur les femmes artistes dans les milieux symbolistes en France, qui a été récompensée du Prix du musée d'Orsay 2013 permettant une publication chez Mare & Martin en 2015. Spécialiste des artistes femmes, ses recherches portent également sur les historiennes de l'art, et les liens entre les femmes et les musées. Elle a coordonné avec Arnaud Bertinet le numéro « Musées au prisme du genre » de la revue *Culture & musées*

(2017) et codirigé récemment avec Magali Nachtergael le volume collectif *Le Phototexte engagé. Une culture visuelle du militantisme au XX^e^ siècle* (Les Presses du Réel, 2021). Actuellement, elle travaille à la réalisation d'un mémoire inédit d'HDR intitulé « Femmes, art et savoir. Historiennes de l'art en France (XVIII^e^ – XX^e^ siècles) ».