**Denis Laoureux et al., *Femmes artistes, les peintresses en Belgique (1880-1914)*. Milan, Silvana Editoriale, 2016, 148 p.**

Les gender studies occupent régulièrement le devant de la scène scientifique, ces dernières années. Songeons, pour ne citer qu’un exemple, à la journée d’étude consacrée à la femme et aux religions, en novembre 2015, à l’université de Mons. Le champ d’investigation est, en effet, très vaste et de nombreux éléments restent encore dans l’ombre. Ainsi de l’œuvre, de la formation, des conditions de travail des femmes artistes. Denis Laoureux, chargé de cours d’histoire de l’art à l’Université libre de Bruxelles, réunit divers chercheurs et doctorants, afin, non de définir précisément toutes les composantes du « être femme artiste en Belgique durant la seconde moitié du XIXe siècle et les premières années du XXe siècle», mais afin de (1) familiariser le lecteur lambda à ces problématiques, par une synthèse des travaux déjà effectués, et (2) d’attirer l’attention du milieu scientifique sur les multiples points à approfondir.

Le catalogue – *Femmes artistes, les peintresses en Belgique (1880-1914)* accompagne l’exposition éponyme du Musée Félicien Rops de Namur – s’ouvre, entre autres, sur une réflexion terminologique de Denis Laoureux et Véronique Carpiaux (conservatrice du musée) : comment qualifier une femme qui pratique l’art en professionnelle ? Nous renouons avec l’ancienne querelle de la féminisation des titres et professions (dans certains cas, toujours en suspens à ce jour), qui témoigne, encore une fois, des enjeux sociologiques à l’œuvre dans l’évolution de la langue. Refuser de nommer la femme artiste, ou la désigner par un terme péjoratif (« peintresse »), revient à disqualifier sa pratique.

L’ouvrage s’organise en deux parties : *Essais* synthétise les recherches déjà effectuées, *Focus* pose le cadre d’enquêtes à mener.

La première partie du catalogue rappelle, notamment, que malgré de nombreux préjugés sexistes, les femmes artistes belges du XIXe siècle sont non seulement nombreuses, mais audacieuses, et que la qualité de leurs œuvres justifie qu’elles passent enfin à la postérité. Certes, quelques privilégiées (Anna Boch) bénéficient déjà, à l’époque, d’une certaine reconnaissance (expositions, commandes), mais elles sont loin d’incarner la norme.

Docteur en histoire de l’art et collaboratrice scientifique à l’université de Liège, Alexia Creusen enseigne à l’Ecole supérieure des arts Saint-Luc de Liège. Dans *Femme et artiste dans la Belgique du XIXe siècle*, la chercheuse synthétise les difficultés auxquelles les artistes féminines sont confrontées : les préjugés face aux femmes qui cherchent à sortir de l’amateurisme, l’interdiction de fréquenter les écoles d’art (les académies officielles belges restent fermées aux femmes jusqu’en 1889), le prix élevé des cours privés (académie du peintre E.-S. Blanc-Garin à Bruxelles, cours d’Alfred Stevens à Paris), l’obligation d’être accompagnée d’un chaperon pour peindre en extérieur, l’hostilité de certains critiques d’art (Edmond Picard), les tiraillements entre vie privée et professionnelle, l’enfermement dans les genres mineurs (nature morte). Elle indique également, sommairement, les stratégies mises en place pour contourner ces obstacles, stratégies qui seront au centre d’autres contributions.

Barbara Caspers, doctorante en histoire de l’art à l’ULB, approfondit le recours au cercle familial, pour accéder à la formation et nouer des liens dans le milieu artistique (*Les liens de parenté dans la construction des carrières des femmes artistes en Belgique*). Caspers repère ainsi, outre les couples d’artistes (Claire Duluc, fille de Félicien Rops et épouse de l’écrivain Eugène Demolder ; Gabrielle Canivet, épouse du peintre Constant Montald ; Juliette Massin, épouse du peintre William Degouve de Nuncques) où le mari forme ou influence son épouse, de véritables dynasties d’artistes (familles De Vigne, Van der Kerkhoven, Kindt). Les femmes reprennent alors, le plus souvent, à la fois le médium pratiqué par le parent formateur (peinture, gravure, sculpture, etc.), et s’inscrivent dans la même orientation iconographique, avec une multiplication évidente des influences dans les familles comptants plusieurs artistes. Parfois, en revanche, la femme préfère se détacher de la pratique familiale, pour marquer son indépendance. L’appartenance au champ artistique, par le mariage ou la filiation, optimise également les modalités d’exposition et de diffusion. Il s’agit cependant plutôt de participation à une même manifestation publique, et non à l’organisation d’expositions privées, centrées sur le couple ou la famille.

Denis Laoureux, dans *La vocation artistique à l’épreuve du genre dans la Belgique du XIXe siècle*, rappelle que l’accession des femmes à une carrière artistique passe nécessairement par la résolution de problèmes propres à leur sexe, principalement l’accès refusé à la formation publique et l’obligation sociale de se consacrer exclusivement à la vie du foyer. Ces deux points, l’enseignement et le mariage, connaissent toutefois des mutations importantes dans les années 1880. Des lieux privés, étroitement connectés entre eux, permettent alors aux femmes artistes de surmonter l’interdiction de s’inscrire dans les académies. Les libraires, les maisons d’art, les salons domestiques, les ateliers, les cours privés offrent une visibilité aux œuvres féminines. Une forme de démocratisation des jurys du Salon d’Etat, au début des années 1870, permet également aux femmes d’exposer (même si le pourcentage d’exposantes reste très faible face à leurs homologues masculins). A cette époque également, les femmes artistes choisissent souvent d’édifier leur carrière en rupture avec le modèle traditionnelle de la mère au foyer.

Les travaux d’Emilie Berger, doctorante en histoire de l’art à l’Université libre de Bruxelles, complètent la contribution de Barbara Caspers : la chercheuse a clairement établi le recours des femmes artistes à leur réseau, marital ou familial, pour dépasser l’ostracisme dont elles sont victimes. Mais qu’en est-il des stratégies développées par celles qui ne bénéficient pas d’un tel entourage (Louise Héger, Jenny Lorrain, Jenny Montigny) ? *Les créatrices « libres » : faire carrière sans père ni mari artiste* analyse, entre autres, la correspondance des artistes « isolées », afin de définir leurs interactions avec le monde de l’art, et la gestion de leur carrière. En effet, malgré les normes sociales en vigueur, elles parviennent à établir des contacts avec leurs collègues hommes et divers acteurs du milieu artistique (critiques d’art, galeristes, enseignants).

*Focus* pose les bases de recherches à approfondir. Laurence Brogniez, professeur de littérature du XIXe siècle et de littérature comparée à l’ULB, s’intéresse, dans *Les « Salons » de femmes : critiquées et critiques*, à la présence de plus en plus marquée des femmes, dans les Salons du XIXe siècle, et à leur revendication d’une reconnaissance officielle. Elle note également, en Belgique, une prolifération d’expositions d’art féminin. Une situation dont les journaux et les revues spécialisées se font l’écho : naît alors toute une littérature journalistique, autour de la femme artiste, qui mériterait une étude approfondie. Brogniez se « contente », ici, d’en dégager les caractéristiques principales. (1) L’homme se sent envahi sur un terrain dont il entend détenir le monopole, et certains critiques assimilent l’artiste féminine à un être dénaturé. (2) Seule une pratique artistique compatible avec la vie familiale (le pastel, l’aquarelle, le dessin pratiqués à la maison ; les arts décoratifs dont le but reste d’embellir son intérieur) trouve grâce aux yeux de nombreux journalistes. (3) Enfin, la vieille haine du bas-bleu frappe les auteures de compte rendus d’exposition.

Barbara Caspers reprend la discussion amorcée précédemment sur les expositions de couples d’artistes (*Exposer et s’exposer en couple*). Elle dégage deux tendances  – certaines épouses tirent parti de la notoriété de leurs maris pour exposer avec eux (Juliette Massin, Juliette Trullemans), d’autres préfèrent exposer seules (Ketty Hoppe) –, sans cependant interpréter plus avant les exemples réunis.

La même chercheuse s’attarde ensuite sur un exemple emblématique de la femme artiste belge du XIXe siècle : Claire Duluc (*Claire Duluc : fille et femme d’artistes*). La jeune fille bénéficie d’une solide formation, grâce à son père, Félicien Rops, et entame sa vie professionnelle en illustrant les livres de son époux, Eugène Demolder. Toutefois, bien qu’elle renonce à l’amateurisme en se mariant, Claire Duluc ne sort jamais du cercle familial : elle travaille exclusivement avec son époux et n’expose pas. Elle recourt également à divers pseudonymes masculins pour signer ses œuvres, problématique abordée par David Martens.

Dans *La noblesse des femmes artistes en Belgique au XIXe siècle*, Wendy Wiertz (doctorante en histoire de l’art à la Katolieke Universiteit te Leuven) s’intéresse aux femmes artistes issues de l’aristocratie (la Comtesse de Flandre, la Reine Elisabeth, Louise de Theux de Meylandt). Certes, leur milieu social encourage le mécénat, l’étude et la pratique des Beaux-Arts, mais uniquement en dilettante. Wiertz constate toutefois que certaines femmes sortent du moule, et revendiquent un accès à la profession (Alix d’Anethan). Reste, donc, à analyser le phénomène.

Sofiane Laghouati, conservateur au musée royal de Mariemont, s’intéresse aux femmes illustratrices (*Les femmes illustratrices en Belgique*). Ses premières recherches ont mis au jour l’existence d’une importante pratique professionnelle de l’illustration chez les femmes belges (Louise Danse, Marine Danse, Claire Duluc), dont l’analyse doit encore être menée. Il faudrait, dans un premier temps, réaliser un minutieux travail d’investigation dans les archives collectives et personnelles, pour définir le corpus d’étude. Il faudrait ensuite reconstituer le contexte familial et socioculturel qui a vu naître ces illustrations, afin de dégager les stratégies mises en place par ces femmes pour publier, notamment en accordant une attention particulière à l’emploi des pseudonymes masculins, qui complexifie évidemment les études de genre.

Amélie Van Liefferinge, doctorante en histoire de l’art à l’ULB, s’attache à une autre pratique artistique : la photographie (*Les femmes photographes en Belgique (1890-1910) : entre séances de projection et expositions*). La chercheuse esquisse quelques parcours artistiques (Emilie Berranger, Alida Daenen, Anna Dansaert), afin de démontrer l’existence, en Belgique, d’une pratique photographique féminine dès les années 1890. Elle repère également un accès à la formation professionnelle vers 1910. Autant d’éléments qui méritent, évidemment, un approfondissement sérieux.

David Martens, professeur de littérature française (XIXe-XXIe siècles) à la KUL, suggère diverses pistes de réflexion relatives au recours de quelques femmes artistes belges aux pseudonymes masculins (*Femmes artistes au miroir du pseudonyme*). Le pseudonyme témoigne à la fois de la marginalisation des femmes artistes, et des stratégies à l’œuvre pour contourner cet ostracisme. Emprunter un nom masculin permet à la femme artiste de pratiquer son art plus discrètement, répond aux attentes du monde artistique et favorise une critique plus objective de leurs travaux.

Enfin, dans *Le marché des femmes artistes à travers l’exemple du groupe Vie & Lumière entre 1904 et 1913*, Noémie Goldman, doctorante à l’ULB, aborde l’aspect économique de l’activité artistique professionnelle des femmes, domaine où de très nombreuses questions demeurent également en suspens. Comment expliquer les différences de prix entre les œuvres des hommes et des femmes (différence qui n’est pas systématiquement au désavantage des secondes) ? Pourquoi, lors des expositions, les hommes et les femmes ne privilégient-ils pas les mêmes supports ? Certes, l’insertion professionnelle des hommes s’inscrit dans la pratique des arts majeurs (peinture, sculpture), et celle des femmes dans les arts mineurs (illustration, gravure) : deux voies de reconnaissance qui expliquent les disparités signalées. S’agit-il cependant des seuls facteurs à prendre en considération ?

L’exposition du musée Félicien Rops, et le catalogue qui l’accompagne, présentent les œuvres de plus de quarante femmes artistes belges du XIXe siècle et des premières années du XXe siècle : une diversité qui permet au visiteur/lecteur de comprendre toute la richesse de la production féminine de l’époque. Les femmes artistes s’illustrent, en effet, dans différentes disciplines (peinture, gravure, sculpture, arts décoratifs) et adoptent des styles variés (réalisme, impressionnisme, Art Nouveau). La manifestation et la publication atteignent donc sans conteste leur premier objectif : démontrer l’existence d’un corpus de qualité, dont l’étude minutieuse ne pourra qu’enrichir l’histoire de l’art et l’histoire des mentalités. Les diverses contributions scientifiques au catalogue permettent également au lecteur de prendre connaissance des premières conclusions des gender studies dans le champ artistique de l’époque : la place des artistes féminines sur le marché de l’art et dans les collectifs d’artistes, les pratiques pseudonymiques, les expositions conçues par les couples, 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. Mais l’intérêt majeur de l’ouvrage, selon nous, consiste en l’indication de nouvelles pistes de recherche (voir la section *Focus*) : poser des questions qui appellent des travaux ultérieurs demeure aussi important, dans le domaine de la recherche scientifique, que dresser des bilans. Notre seule critique porte sur la répétition inutile d’informations d’une communication à l’autre (les stratégies de formation des femmes et filles d’artistes, le cantonnement des femmes dans les arts mineurs, la régulière nécessité de choisir entre la carrière et le mariage, etc.), qui nuit quelque peu à l’impression d’unité. Reste que *Femmes artistes, les peintresses en Belgique (1880-1914)* constitue un ouvrage de qualité, dédié à la fois au profane et au spécialiste.