



HAL
open science

Les femmes artistes à Nancy : 1888 - 1914

Lylian Etienne

► **To cite this version:**

Lylian Etienne. Les femmes artistes à Nancy : 1888 - 1914. Art et histoire de l'art. 2019. hal-03363049

HAL Id: hal-03363049

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-03363049>

Submitted on 2 Oct 2021

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.

Les femmes artistes à Nancy : 1888-1914

Vol. I: Synthèse

Lylia Etienne

Sous la direction de **Samuel Provost**

Maître de conférences HDR
Université de Lorraine

Année Universitaire
2018/2019



Page de garde : Henri Staub
Melle Guerre Henriette
1900,
Image originale page 99.
Montage : Lylia Etienne

Résumé

À Nancy, le tournant du siècle est marqué par une effervescence artistique. L'École de Nancy est au sommet de sa gloire et le salon que la Société Lorraine des Amis des Arts organise depuis la première moitié du XIXe siècle rencontre beaucoup de succès. Nombreuses sont les femmes à avoir pris part à la vie artistique nancéienne. Au début de la période étudiée soit en 1888 elles présentaient pour l'essentiel des fleurs au salon. Cependant cette part tend à diminuer au fil du temps. Il s'opère alors un équilibre progressif dans les genres présentés jusqu'en 1914 où tout s'arrête. Aux salons de 1911, 1912 et 1913 la peinture de fleurs n'est plus qu'un genre parmi les autres et représente la même proportion que la peinture de paysage, de genre et les arts décoratifs.

Le salon n'est pas qu'un lieu d'expression artistique. Il s'agit aussi d'un espace de sociabilisation et de rencontres pour les amateurs d'art, artistes et de la bourgeoisie dont ces femmes artistes sont issues sauf exception. On y retrouve les artistes professionnelles, les tenancières d'établissements de commerces et d'ateliers de broderies, les enseignantes de dessin, les femmes et filles d'artistes, les amatrices, les jeunes filles bien éduquées, les femmes de lettres, les féministes et réactionnaires. Cet ensemble hétéroclite mène à une approche pluridisciplinaire du salon comme un espace reflétant la société mais aussi d'émancipation féminine par la possibilité d'y constituer un réseau.

Enfin la participation de ces femmes n'aurait pu être possible sans un accès à l'éducation artistique. Malgré les difficultés qu'elles rencontrent, souvent confrontées à l'impossibilité de se former à Paris, les artistes du salon ont pu profiter des meilleurs espaces des apprentissages nancéiens de l'époque. En effet qu'elles aient été formées au sein de l'école publique et gratuite des Beaux-arts de Nancy, dans des ateliers privés ou par des précepteurs, ce sont toujours les artistes les plus éminents de la cité ducale et de Lorraine qui sont mentionnés. Ici aussi elles se dotent d'un réseau de connaissances constitué de leurs maîtres, de leurs camarades qui parfois deviennent des amis proches.

Sommaire

Résumé	2
Sommaire	3
Liste des abréviations	6
Remerciements	7
Avant propos	8
Introduction	9
Partie I : La production artistique.....	15
Les archives de la Société Lorraine des Amis des Arts	15
Les archives	15
Méthode	16
Statistiques généraux et histoire du salon	18
Historique	18
Statistiques générales.....	21
Les femmes aux salons	21
Cartographie	22
Production artistique	24
Dimension des œuvres	24
Techniques.....	25
Les sujets.....	32
Les natures mortes	32
Les fleurs	33
Scènes d'intérieurs.....	38
La peinture de paysage	40
	3

La peinture de genre	43
Les portraits	44
Les arts décoratifs	45
Une typologie hétéroclite.....	47
Les femmes aux expositions d'arts décoratifs	56
Une tendance à la polyvalence ?.....	57
La bascule de 1900	59
Partie II : Profil, Sociologie et univers artistique	61
Le débat autour des femmes artistes	61
Les discours misogynes	61
La contre attaque féministe	68
Naissance du féminisme	68
Le salon de la S.L.A.A : un espace de réflexion ?.....	69
Les différents profils des exposantes	71
Statut matrimonial	72
L'âge de la première exposition	73
Le milieu social	74
Une pratique familiale ?.....	75
Professionnelles et dilettantes.....	81
Un fait social pour les amateurs.....	82
Un indice d'éducation.....	82
Un lieu de mondanité.....	83
Un réseau social comme un autre ?	84
Stratégie de cooptation	87
Les motivations des participations au salon pour les professionnels.....	88
Un revenu complémentaire louable	88
Une vitrine pour les professionnels ?.....	89

Nancy, un tremplin pour la capitale ?.....	91
Les refus du jury	93
Partie III : Les lieux de formation	95
Les autodidactes.....	95
Les institutions publiques	97
L'École des Beaux-arts de Nancy.....	97
L'École des Beaux-arts de Paris	109
Ateliers et académies privés.....	110
Paris	110
Nancy.....	116
Les cours particuliers	120
Une filiation maîtres et élèves ?.....	123
La formation, une constituante essentielle de la construction d'un réseau.....	123
Conclusion.....	129
Table des documents dans le texte	133
Annexes.....	136
Bibliographie.....	152
Index.....	173

Liste des abréviations

AM : Archives municipales

ADMM : Archives Départementale de Meurthe-et-Moselle

Ensa : École nationale supérieure d'art et de design de Nancy

MEN. : Musée de l'École de Nancy

MabN : Musée des Beaux-arts de Nancy

S.L.A.A. : Société Lorraine des Amis des Arts

S.L.A.A.M. : Société Lorraine des Amis des Arts et des Musées

S.C.H.N. : Société centrale d'horticulture de Nancy

Remerciements

Mes remerciements vont tout d'abord à mon directeur Monsieur Samuel Provost pour sa direction avisée, ses conseils, et la liberté qu'il m'a laissé pour mener ces recherches.

Je suis extrêmement redevable envers Monsieur Aurélien Vacheret, conservateur et directeur des musées de Remiremont pour son aide très précieuse. Sans lui tout un pan de ce mémoire serait resté à l'état d'ébauche. Un grand merci aussi à Sophie Petitjean de la bibliothèque de l'Ensa pour son accueil, pour le temps qu'elle m'a accordé et surtout pour avoir trouvé l'ouvrage que je cherchais depuis plus d'un an.

Merci aussi à Monsieur Bur président de la Société Lorraine des Amis des Arts et des Musées de m'avoir autorisé à consulter les archives de l'association. Le dépouillement de ce fonds constitue les fondations de cette étude et rien n'aurait été possible sans cela.

Mes remerciements s'adressent aussi à Madame Blandine Otter, assistante principale de conservation au MEN pour son aide documentaire et photographique ainsi qu'à Monsieur Le Tacon, Mesdames Leinen, Lenattier, Posalski et Nicolas qui m'ont fourni contacts, documents et pistes de recherches.

Avant propos

Ces recherches ont été effectuées dans le cadre d'un master 1 et 2 à l'Université de Lorraine à Nancy durant les années universitaires de 2017 à 2019. Le sujet a été proposé par le Musée de l'École de Nancy (MEN). L'objet en était initialement une recherche documentaire sur des artistes femmes dont quelques œuvres se trouvent dans les collections du musée. Cependant l'évidence s'est vite présentée qu'aucune étude que ce soit à Nancy ou en dehors de Paris réellement approfondie n'existait sur les femmes artistes. Il a alors semblé important d'étudier en premier lieu ces femmes dans leur globalité. Ce choix fut judicieux car les arts décoratifs ne sont qu'une fraction de l'ensemble de ce que pouvaient produire ces artistes. Ainsi mener des recherches sur un seul domaine aurait abouti à des recherches incomplètes et *de facto*, des résultats erronés. Il a par la suite été primordial de comprendre qui étaient ces femmes qui participaient à la vie artistique de Nancy ainsi que les résistances, ou les aides qu'elles ont pu rencontrer.

Cette étude se veut alors globale. Il a été tenté autant que faire se peut de n'en occulter aucun aspect. La recherche se situe à la fois dans les domaines de l'histoire, de l'histoire de l'art et de la sociologie. La méthodologie s'appuie sur plusieurs disciplines. Il a fallu s'armer de statistiques pour interpréter les données, réaliser des cartes mentales afin de pouvoir entrevoir une vision d'ensemble. Cependant, au vu des nombreuses artistes qui ont été retrouvées lors des recherches, la volonté de ne pas multiplier les noms s'est imposée. Les exemples cités ont été réduits autant que possible aux personnes les plus représentatives du propos général. L'intérêt était de concentrer l'attention sur quelques figures pertinentes qui deviendront de plus en plus familières au lecteur au fil du récit.

La globalité de la recherche mène cependant à de nombreuses faiblesses. La vaste étendue du sujet ne permet pas d'approfondir chacun de ces nombreux domaines. Cette étude demeure superficielle en de nombreux points. Elle présente cependant des pistes pour des recherches ultérieures.

Cette étude s'engage dans une lignée récente de travaux sur les femmes artistes. Puisse ce mémoire être un jalon supplémentaire dans leur compréhension et surtout leur redécouverte.

Introduction

« Les mots révèlent tout. Lorsqu'on veut rendre hommage, on parle des vieux maîtres. Or il n'existe pas d'équivalent féminin à cette expression. Si l'on dit vieille maîtresse, les connotations sont d'un tout autre genre. Cette différence est très révélatrice : la FEMME, c'est-à-dire le sexe. L'asymétrie entre le maître, évoquant les notions de pouvoir, de direction, d'autorité, de respect et la maîtresse, évoquant celle de sensualité illicite, de dépendance, de service et de corps, traduit une décision structurelle dans la culture en général, inscrite au sein même de la langue. Celle-ci a pour conséquence immédiate l'absence apparente des femmes peintres dans les grands textes d'histoire de l'art et, plus encore, l'impossibilité de les y inscrire. »¹

Peintresse, sculptrice² ? La langue française reconnaît des termes mixtes que sont : « une artiste », « une peintre », « une plasticienne ». Cependant il n'y a pas d'équivalent masculin assez poétique pour « une Muse ». Il serait bien possible de parler d'Apollon mais le dieu renvoie plus à l'inspiration en tant que génie créateur qu'en tant que source. Ce discours du genre s'aggrave encore plus au pluriel : « des artistes », « des peintres », privés de déterminants, le genre féminin s'efface au profit de l'homme. Il ne reste que *La femme artiste* comme par défaut, la seule terminologie fiable. Ce n'est que très récemment que les noms de métiers ont été féminisés malgré la résistance de l'Académie française. L'existence de *ces artistes* est pourtant ancienne. Il y a 140 ans le problème de la femme dans l'art échauffait les esprits et si triste que cela puisse être, poser souci est déjà un début d'existence.

Il est vrai aussi que l'histoire de l'art s'est essentiellement faite au masculin. C'est dans les années 1960 que des pionnières se penchent sur la question féminine dans l'histoire. Il s'agissait pour ces sociologues novatrices d'entrouvrir une porte menant à un nouveau champ d'étude. Elles se sont penchées sur la presse féminine, sur la syndicalisation des femmes. Durant les années 1970 les fondements apparaissent mettant l'accent sur la relation entre l'histoire et les femmes. Cependant on ne parle presque pas de femmes artistes avant la

¹ Griselda Pollock, cité dans GONNARD et LÉBOVICI, 2009, p. 12.

² Si la féminisation de « peintre » en « peintresse » peut surprendre le lecteur français, le mot est largement reconnu et employé en Belgique. D'après LAOUREUX, 2016.

décennie 1990. Ce sont d'abord des ouvrages timides et souvent étrangers³. La France est à la traîne dans ce domaine. Ce sont dans un premier temps des études sur les principales figures artistiques féminines : Artemisia Gentileschi, Elisabeth Vigée-Lebrun, Rosa Bonheur, Berthe Morisot... Bien qu'il y ait la conscience que ces artistes soient les grands arbres cachant une forêt, il faut attendre le tournant des années 2000 pour que les premiers essais, thèses et colloques apparaissent. Marie-Jo Bonnet, Marina Sauer, Denise Noël sont indubitablement les premières protagonistes. Par la suite, se multiplient les études, écrits et colloques sur les femmes artistes grâce à des soutiens constants du Musée d'Orsay. Cependant les recherches jusqu'à présent portent essentiellement sur les femmes de la capitale et notre compréhension pâtit de connaissances lacunaires en province. Malgré tout, il faut rendre justice à Octave Fidière. Cet auteur, sous les conseils d'Arago alors Conservateur du Musée du Luxembourg écrit une première histoire des artistes femmes en 1885⁴! La publication de cet ouvrage de 55 pages a l'immense mérite d'intervenir dans un contexte d'émulation des artistes.

L'éveil de la conscience des femmes artistes commence peu ou prou en 1881 lorsque débudent les premières revendications d'ouverture de l'École des Beaux-arts aux femmes. Cet appel retentit dans les nombreuses revues féministes qui clament haut et fort leur lutte contre une société profondément misogyne. Bien qu'il existait des lieux de formations collectifs acceptant la gente féminine, celle-ci était privée du plus prestigieux. La revendication était stratégique. Au XIXe siècle, les artistes entrant à l'École des Beaux-arts avaient déjà reçu un enseignement très poussé dans des ateliers tenus par des artistes récompensés par le prix de Rome. Il s'agissait en réalité d'étoffer la liste des maîtres dont ils pouvaient se revendiquer, profiter des cours d'après le nu réputés coûteux dans les ateliers privés et surtout préparer les concours. Le plus convoité de ces concours était le Prix de Rome qui une fois obtenu offrait une garantie d'obtention de commandes⁵. Dans ce contexte les demandes en faveur à l'ouverture de l'École des Beaux-arts prennent un sens profond. Non seulement il s'agit de combler un écart de traitement avec les hommes mais aussi de pouvoir à terme concourir au Prix de Rome. Cela se vérifie dans la chronologie. Elles sont acceptées en 1897 et six ans plus tard la compétition leur est enfin ouverte. Il faut néanmoins attendre 1911, soit après trente

³ On ne citera qu'un exemple, celui de HELLER, G. Nancy, 1991. *Femmes Artistes*, Paris, Herscher, 1991, 256 p.

⁴ La référence de l'ouvrage est : FIDIÈRE, Octave, 1885. *Les femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Charavay Frères, 1885, 55 p.

⁵ SOFIO, 2016, p. 171.

ans de lutte acharnée, pour qu'une femme nommée Lucienne Heulemans remporte le grand Prix⁶.

Dans un appel resté célèbre, Marie Bashkirtseff écrit avec toute la virulence dont elle est capable : « *On nous demande avec une indulgente ironie combien il y a eu de grandes artistes femmes. Eh ! messieurs, il y en a eu et c'est étonnant, vu les difficultés énormes qu'elles rencontrent.* »⁷ Il est vrai que les femmes ont toujours été présentes dans le domaine des arts. Dans l'antiquité Pline faisait déjà mention de quelques unes dont Hélène fille de Timon d'Égypte en 400 avant notre ère, Analexandra fille de Neacles de Cicyon en 200 avant J.-C.⁸ Plus proche de nous, de récents travaux de chercheurs ont mis au jour dans un cimetière médiéval en la ville de Dalheim en Allemagne un squelette de nonne dont la plaque dentaire est incrustée de lapis lazuli⁹. Une des hypothèses est que cette nonne avait pour habitude de lécher son pinceau pour en affiner la pointe. Cela lance l'hypothèse que les femmes de l'an mil avaient une implication dans le domaine artistique, qui plus est dans la production d'ouvrages de luxe. Jusqu'en janvier 2019 donc, une des plus anciennes mentions de notre ère d'une artiste remontait à la sœur de Van Eyck¹⁰. À l'aube de la Renaissance où la conscience de soi s'affirme, les renseignements deviennent plus nombreux. De plus, des biographies commencent à nous parvenir. Mais c'est surtout au XVIIe siècle que le nombre de femmes artistes augmente. Une des plus célèbres d'entre elles reste la caravagesque Artemisia Gentileschi. Née à Rome en 1593, elle est la fille Orazio Gentileschi un proche de Michelangelo Merisi dit Le Caravage qui a eu une grande influence sur leurs œuvres. Baignant depuis son plus jeune âge dans le milieu artistique elle profite de l'enseignement de son propre père. Lorsqu'Orazio décide qu'il est temps de lui donner un enseignement plus poussé il charge Agostino Tassi de s'occuper de sa fille. La suite est restée célèbre. Malgré la surveillance constante du père le drame intervient en 1612. Orazio accuse Tassi d'avoir violé sa fille ce qui provoquera un procès qui durera 5 mois durant lequel Artemisia, bien que torturée par les enquêteurs, ne reviendra jamais sur son témoignage. La notoriété d'Artemisia lui a permis d'entrer à l'Académie de Florence à l'âge de 23 ans. Elle est principalement connue pour ses œuvres montrant des héroïnes de l'Ancien testament. L'influence

⁶ FOUCHER ZARMANIAN, 2015, p. 87.

⁷ ORELL, alias BASHKIRTSEFF, 1881, [n.p.].

⁸ GONNARD et LEOVICI, 2009, p. 12.

⁹ RADINI, TROMP, BEACH et al., 2019.

¹⁰ GONNARD et LEOVICI, 2009, p. 12.

caravagesque est très présente dans ses toiles mais elle se démarque par un point de vue très féminin. Ainsi lorsque Judith tranche la tête d'Holopherne qui ressemble beaucoup à celle de Tassi, la jeune juive, dégoûtée ne peut s'empêcher d'avoir un mouvement de recul¹¹.

En France L'Académie Royale de peinture et de sculpture est fondée en 1643. La première femme admise est l'épouse de Girardon : Catherine Duchemin, peintre de natures mortes et de fleurs. Elle est reçue au même titre que ses homologues masculins. Le statut d'académicienne de Duchemin bascule en 1680. Il devient le même que celui des peintres protestants, c'est-à-dire que l'accès à l'Académie nécessite une dérogation, qu'il est impossible de s'élever dans la hiérarchie ainsi que de participer aux votes ni prêter serment¹². Au tournant du XVIII^e siècle les guerres provoquent une diminution drastique des commandes pour les peintres. Les femmes ne sont alors plus acceptées à l'Académie en 1706 mais leur retour intervient quatorze ans plus tard. Les raisons sont cette fois diplomatiques. La Vénitienne Rosalba Carriera avait été acceptée dans presque toutes les cours d'Europe et la France en tant que royaume d'art et de mécènes se devait de s'aligner¹³. Quelques Françaises sont par la suite reçues comme Marie-Thérèse Vien (épouse de Joseph-Marie Vien) en 1757 et l'Allemande Anna-Dorothea Therbusch dix ans plus tard. Les deux suivantes sont Adélaïde Labille-Guiard et Élisabeth Vigée-Lebrun. Les deux femmes tentent au même moment d'entrer à l'Académie. Seule Labille-Guiard est reçue mais coup de théâtre, la reine Marie Antoinette se présente en personne devant l'assemblée de peintres avec une lettre signée du roi afin d'imposer Vigée-Lebrun, sa protégée. Mécontente qu'on lui force la main, l'Académie décrète un nombre limite de quatre femmes sur les bancs, nombre qui venait justement d'être atteint¹⁴. Cette intervention proche du lit de justice exacerbe une controverse antérieure de deux ans. Lors du Salon de 1786, l'inquiétude porte sur la multiplication des artistes femmes qui risque de niveler l'excellence artistique par le bas et de surcharger le marché de l'art privant de travail les artistes les plus doués, sous-entendu les hommes. Le débat s'installe et les personnalités liées au monde de l'art débattent à coup d'articles et de pamphlets interposés.

En réalité ce n'est pas tant une question d'augmentation du nombre de femmes artistes que de visibilité. Il y a peu de raisons de penser que leur nombre a augmenté de façon

¹¹ HELLER, 1991, pp. 29-30.

¹² SOFIO, 2016, p. 64.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ *Ibid.* p. 71.

exponentielle en quelques années. Au cours de la décennie 1760 un conflit entre l'Académie Royale et l'Académie Saint-Luc éclate. Le conflit qui aurait pu durer longtemps encore est réglé par un évènement inattendu. En février 1776 Turgot supprime les corporations. Cela ne dure pas longtemps car il est remercié en mai 1777 du fait des protestations et les corporations sont rétablies. Cependant c'est l'occasion de régler les vieilles querelles. Il est confirmé que les artistes impliqués dans les arts « mécaniques » comme la peinture sur faïence, en bâtiment, de meuble et le commerce des tableaux dépendent bel est bien des corporations. Les autres qui n'appartiennent pas à ces catégories deviennent des « artistes libres ». Ils/elles ont l'interdiction de tenir boutique et d'exposer ailleurs qu'au Salon Carré du Louvre. Les artistes qui autrefois exerçaient dans un atelier et par conséquent étaient occultés car travaillant sous le nom du chef gagnent en visibilité mais aussi en précarité ! La grande gagnante est l'Académie Royale qui a main mise sur le seul espace d'exposition à la fois public et légal¹⁵.

L'Académie est supprimée à la Révolution. Pendant les évènements des années 1790 et durant les trois premières décennies du XIXe siècle les femmes continuent à exposer au Salon. C'est au milieu du XIXe siècle que l'idéologie domestique s'impose et exclut les femmes des expositions comme de toutes les espaces publics en général. Le durcissement des mœurs referme ce que Séverine Sofio appelle une Parenthèse Enchantée.

Ce n'est alors pas une surprise si des voix s'élèvent durant la deuxième moitié du XIXe siècle. Puisque les femmes sont exclues de presque partout, celles qui brisent les codes sont nécessairement stigmatisées. Il faut avoir les nerfs solides pour envisager ne serait-ce qu'une activité artistique en amateur. Les discours psychophysiologiques, tous écrits par des hommes cela va de soit, ne manquent pas. Il s'agit dans les meilleurs cas de démontrer la supériorité physique et intellectuelle de l'homme sur la femme et dans les pires l'insondable vacuité du « sexe faible ». Nous citerons les ouvrages laissés à la postérité et aux titres particulièrement évocateurs *La femme criminelle et la prostituée* de Cesare Lombroso et Guglielmo Ferrero et *De la débilité mentale physiologique chez la femme* de Moebius¹⁶. En parallèle, à Nancy, les préoccupations sont tout autres. L'Est de la France est plus que partout ailleurs sous le choc des conséquences de la guerre de 1870. En 1871, suite au traité

¹⁵ *Ibid.* p. 26.

¹⁶ Sur les discours portant sur la psychophysiologie des femmes et plus spécifiquement des artistes on citera l'incroyable ouvrage de Charlotte Foucher Zarmanian, *Créatrices en 1900 : Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Mare et Martin, 2015, 258 p.

de Frankfort, l'Alsace et la Moselle sont amputées du territoire français. Metz subit une germanisation progressive et rapide de l'administration qui s'étend ensuite à l'ensemble de la société. Une partie de la population messine mais aussi alsacienne refuse ces changements et émigre afin de conserver la nationalité française. Nancy, autrefois ville de l'intérieur se trouve désormais située à la frontière qui se militarise. Les premiers optants sont des intellectuels, des universitaires, des bourgeois, des industriels qui s'installent à Nancy en y apportant leurs capitaux. Les couches les plus inférieures de la société ne suivent le mouvement que quelques années plus tard, attirées par les offres d'emplois proposées par ces mêmes industriels qui ont fui l'annexion. Nancy devient alors la capitale de l'Est.

Dans ce contexte la ville dont la population explose se charge d'être la représentante de la France envers l'Allemagne. Son exemplarité passe en partie dans le domaine des arts. Les entreprises Gallé, Daum et Majorelle sont les plus novatrices dans les arts décoratifs. L'idée est soumise de former une alliance après l'exposition de 1894 aux Galeries Poirel justement afin de tenir la distance vis-à-vis des manufactures allemandes. Les industriels d'art décoratif peuvent aussi compter sur les artistes lorrains comme Prouvé, Friant, et Camille Martin qui collaborent afin de créer des modèles. De plus Nancy dispose de son propre salon d'art depuis 1833. La Société des Amis des Arts (S.L.A.A) était déjà ancienne en 1871 et faisait venir les exposants depuis Paris. Artistiquement, Nancy rayonnait et se présentait comme l'étoile de l'Est.

Bien qu'oubliées aujourd'hui, les femmes du salon de Nancy entre 1888 et 1914 ont participé à ce rayonnement. Leur redécouverte consistera en trois étapes. Il s'agit pour la première d'étudier leur production artistique dans sa globalité puis pour la deuxième de comprendre leur milieu social d'origine, d'évolution ainsi que de référence. Enfin, pour la dernière il sera nécessaire d'apporter la lumière sur leurs lieux de formations. Ainsi ces trois points permettront de déterminer leurs origines et leur œuvre.

Partie I : La production artistique

Les archives de la Société Lorraine des Amis des Arts

Les archives

Les archives de la Société Lorraine des Amis des Arts et des Musées (S.L.A.A.M.), autrefois la Société Lorraine des amis des Arts (S.L.A.A) sont les fondations de cette étude sur les femmes artistes nancéiennes. Ce fonds est conservé aux archives municipales de Nancy sous la série 18 Z. La S.L.A.A.M étant une association, ces archives sont privées et nécessitent une autorisation du président permettant de les consulter.

Ce fonds présente l'immense intérêt de renfermer les notices d'inscriptions envoyées et remplies par les adhérents de la société afin de constituer les catalogues des expositions¹⁷. Les informations fournies par ces fiches sont en elles-mêmes assez succinctes mais donnent une bonne base de départ. Y sont renseignés les noms, prénoms, lieux de naissance et adresses. Le maître auprès duquel les artistes ont étudié est également demandé ainsi que les diverses récompenses obtenues dans d'autres salons que celui de Nancy à partir de 1895. Les exposants hésitaient rarement à remplir cette dernière facilitant en cela grandement le suivi de leur parcours artistique.

La rubrique la plus importante concerne les projections d'envois. Elle regroupe toutes les œuvres que l'artiste comptait exposer précisant les tarifs d'achats, la technique et les dimensions. Il arrive cependant souvent que des différences aient lieu entre les catalogues publiés et ces notices manuscrites. En effet il s'agit ici de projets d'envois. L'artiste pouvait parfaitement se raviser et envoyer d'autres œuvres sans que cela soit corrigé. Enfin, les envois étaient soumis à une sélection du jury. Le choix a été fait de les prendre tout de même en compte dans les statistiques. Nous parlerons ainsi plus d'œuvres en projet d'exposition qu'exposées. Elles sont marquées d'un « **Refusé** » dans les annexes [Vol. n°2, Base I].

Certains champs n'étaient pas systématiquement remplis par les exposants. Ces vides se retrouvent logiquement transposés sur les catalogues. Cela d'ailleurs se comprend tout à

¹⁷ Nancy, Archives municipales (A.M.) 18 Z 127 à 18 Z 143

fait. Les catalogues sont les transcriptions exactes de ces documents manuscrits et rendent publiques des informations souvent personnelles. Les artistes n'avaient pas nécessairement l'envie de voir publier leur adresse résidentielle. Il est aussi important de préciser que toute l'année 1894 est manquante. Plus grave, des fiches de certaines années ont été découpées. L'une des hypothèses est que la découpe soit ancienne et peut renvoyer à un artiste refusé. Cela peut aussi être l'élimination d'un double ou bien un acte de malveillance.

Les notices sont accompagnées de divers documents concernant l'exposition. S'y trouvent entre autres les correspondances entre la S.L.A.A et les artistes lorsqu'un problème survient comme un retard, des factures, frais de transports et de douanes.

Méthode

Ces documents ont été traités de façon sérielle. La première tâche a bien évidemment consisté en un dépouillement systématique du fonds. Cela s'est suivi d'une campagne de « photographiage » de toutes les fiches remplies par des femmes afin d'en garder une trace. La part de participantes étant plus importante que prévue il a été nécessaire de revoir la méthodologie en cours de route et instaurer une sélection selon des critères restrictifs. En effet l'évidence qu'une sélection systématique serait infaisable dans le cadre d'un master s'est imposée. Le salon de Nancy attirait des artistes venant de toute la France voire même de l'étranger. Cela portait le nombre d'exposantes à une moyenne de 70 par année pour une période s'étalant de 1888 à 1913, soit un total de 23 salons ! Le sujet de recherche portant sur la Lorraine, la nouvelle méthode a consisté à établir une sélection selon les lieux de naissance et de résidence. Le fait de ne plus relever que les exposantes nées et/ou résidant dans la région a fait chuter le nombre de notices de près de 50%. Cependant l'histoire de l'Est de la France étant particulière au tournant du siècle du fait de l'annexion, les fiches issues de femmes nées ou résidentes en Alsace et en Moselle ont tout de même été sélectionnées. Ce choix tient du fait que la S.L.A.A tenait à entretenir des liens artistiques avec les territoires allemands dans un but de cordialité mais aussi de concurrence¹⁸. En parallèle les Lorrains étaient invités à exposer à Metz et Strasbourg qui par ailleurs le demandaient. Néanmoins afin de conserver des valeurs de comparaison, les années 1888, 1890, 1892, 1897 et de 1911 à 1913 ont fait l'objet de relevés systématique [Annexe 1]

¹⁸ SICARD-LENATTIER, 2007, p. 29.

Cette méthode comporte cependant des faiblesses du fait de la nature de ces archives. La civilité renseignant par conséquent le sexe de l'exposant ainsi que le prénom ne sont pas toujours précisés. Il en va de même avec les adresses et les lieux de naissance. La conséquence directe est l'omission de plusieurs fiches. Tout aussi problématique, une artiste peut brutalement entrer ou sortir du champ de sélection à cause d'un changement d'adresse. Par exemple une jeune fille née à Montpellier mais résidant à Nancy toute son enfance peut parfaitement sortir des critères suite à un déménagement à Paris bien qu'elle continue à exposer. Afin de réaliser une étude la plus complète possible il aurait fallu éliminer toutes sélections géographiques mais également de genre. Une étude comparative de la production artistique des hommes et des femmes permettrait une compréhension bien plus complète que l'étude présentée ici. De même une étude plus poussée aurait inclus les expositions à l'Association des artistes lorrains créée en 1892 par Louis Gratia.

L'ensemble des données ont été ensuite transcrites dans une base à l'aide du logiciel FileMacker Pro®. Le choix de ce logiciel plutôt qu'un tableur classique de type Excel® a été motivé par son caractère plus visuel. En outre il offre les mêmes fonctionnalités qu'un tableur et est compatible d'export. Cette première base de données compte au total 928 enregistrements à raison d'une fiche par personne et par année [Vol. n°2, Base I]. La base reproduit quasiment à l'identique les notices papier. De légères variations ont été apportées par la suite afin d'homogénéiser les enregistrements sans pour autant les trahir. Les noms d'œuvres ont cependant été laissés tels quels car ils sont trop sujets à interprétations. Cela rend la rubrique inexploitable pour le traitement automatique. Afin de palier à ce problème des rubriques de décomptes ont été créées et remplies à la main.

Le décompte des œuvres est une des difficultés majeures. Les titres sont bien souvent évasifs et ne permettent pas de déterminer la nature exacte des envois. Outre les laconiques et récurrents « *Étude* » qui ne disent rien du sujet représenté il faut mentionner les « *Vue de mon jardin* », « *Vue du village* », « *Tête d'étude* », « *Étude de fleurs* »... Les critères de classement sont donc assez larges et chacun pourra y trouver à redire. Dans les grandes lignes, la catégorie « *paysage* » renvoie à toutes les vues extérieures qu'il s'agisse d'une rue de village, vue d'un étang, ou d'une mention claire de paysage. La catégorie des « *fleurs* » regroupe toutes les œuvres mentionnant ce sujet à condition qu'il n'en accompagne pas un autre. Par exemple le tableau à l'huile *Fleurs et fruits* de Caroline Lydie Neukomm en 1895 est à classer dans les « *natures mortes* » et non pas dans les « *fleurs* ». La catégorie figures humaines

regroupe à la fois les études de tête car elles sont très souvent d'après nature ainsi que les portraits mais également les miniatures. La catégorie « Art décoratif » regroupe toutes les mentions de panneaux décoratifs, écrans, paravents, éventails, cuirs, les peintures sur porcelaines et sur émaux. Enfin la catégorie « genre » prend ici une signification particulière. Elle regroupe les très rares peintures religieuses ou d'histoire ainsi que les scènes de genre avérées. Cela tient au fait que la peinture religieuse et d'histoire sont trop rares chez les femmes pour faire l'objet d'un classement particulier. De plus elles sont souvent soumises à un double sens qui fait référence au contexte de la période ou d'une morale contemporaine. Elles ne sont alors pas l'illustration pure d'un évènement historique mais bien une évocation historicisante du présent par analogie. Cela permet également de regrouper sous un même titre les deux plus hautes typologies des arts picturaux, les portraits étant à part car beaucoup plus facilement identifiables. Ces classements très largement critiquables sont issus de la nécessité de ne pas multiplier les critères ce qui aurait abouti à un trop grand éclatement des genres. De plus le nombre total d'œuvres issues d'exposantes de toutes provenances pour l'ensemble de la période ne dépasse que de peu les 2400. Compte-tenu de la moyenne d'œuvre relativement peu élevée par année, soit une centaine, et du caractère imprécis des titres, on ne s'étonnera pas de la difficulté à établir des statistiques fiables. Cependant celles-ci offrent un aperçu général des tendances.

La méthodologie a également consisté de dissocier les lots dans les décomptes. Par exemple un envoi d'art décoratif de cinq miniatures en une vitrine est compté comme cinq œuvres. Il en va de même pour les autres ensembles picturaux rassemblés en un seul cadre ou les lots de pièces d'art décoratif.

Statistiques généraux et histoire du salon

Historique

En 1833, l'idée germa au sein de l'Académie Stanislas, la plus ancienne société savante de Nancy, d'organiser une exposition. Afin d'en régler les détails pratiques un groupe fut constitué. Cependant les membres de l'Académie si dévoués qu'ils étaient ne se sentaient pas capables d'organiser des expositions récurrentes. Il fallait un organe à part. C'est ainsi que naquit la Société des Amis des Arts (S.L.A.A) dont la première mission fut de rassembler des adhérents. D'année en année la Société se renforçait malgré quelques péripéties sans réelles

incidences¹⁹. Cependant la guerre de 1870 devait marquer un temps d'arrêt. La crise passée et alors même que l'armée prussienne tardait à quitter la ville, la S.L.A.A se réunissait, plus déterminée que jamais à démontrer que la défaite n'avait en rien entaché le bon goût artistique de Nancy. En réalité elle devait en tirer profit. L'Alsace et une partie de la Moselle devenant allemandes, les artistes messins commençaient à émigrer. La réputée École de Metz dont la tête de file était Laurent Charles Maréchal se déplaçait et surtout s'éparpillait. Complètement éclatée l'École était agonisante. Certains artistes de Metz choisirent naturellement de se fixer dans la ville française d'importance la plus proche, Nancy. Parmi eux il faut mentionner Théodore Devilly qui devint directeur de l'École des Beaux-arts de Nancy jusqu'à sa mort en 1886. A nouveau les expositions se succédèrent, uniquement entachées par une tentative du président de la société Charles de Meixmoron en 1874. Celui-ci venait de découvrir l'impressionnisme et voulu en faire profiter sa ville La réaction fut la même qu'à Paris l'année précédente. L'impressionnisme ne s'ancra d'ailleurs jamais vraiment à Nancy. Les premières années de la décennie 1880 ont vu l'arrivée de nouveaux membres comme Gallé, Roger Marx, René Wiener, Louis Majorelle. L'année 1888 qui marque le début de cette étude est également marquée par l'inauguration des Galeries Poirel. Cet espace cumulant à la fois salle de spectacle et lieu d'exposition deviendra la cimaise privilégiée du salon jusqu'en 1906. A cette date intervint l'incendie du théâtre qui fut remplacé par les espaces Poirel. La salle de spectacle fut alors agrandie au détriment des galeries. Durant le temps consacré aux travaux, le salon trouva son toit dans le salon de l'Hôtel de ville et en 1907 au printemps²⁰. Il ne put regagner ensuite les galeries. Depuis 1888 donc, le nombre d'adhérents ne cessait d'augmenter. Le salon ayant lieu tous les deux ans fut annuel en 1892. En 1894 deux expositions se succédèrent aux galeries Poirel. S'y tint en effet la première exposition entièrement dédiée aux arts décoratifs de Nancy. La participation d'Émile Gallé, de Majorelle, des frères Daum, René Wiener, etc. engendra la prise de conscience de l'importance de se fédérer. L'exposition marque à la fois la naissance de l'École de Nancy qui dès lors prit le nom d'Alliance Provinciale des Arts décoratifs ainsi que la création du Musée des arts décoratifs. Cette expérience fut indépendante de la S.L.A.A dont le salon se déroula normalement. A ce propos il est à déplorer que les fiches aient disparu pour cette année là. Une comparaison avec les autres années aurait été des plus profitable afin de constater quel impact l'exposition de l'Alliance a pu avoir sur les femmes artistes. La seconde exposition

¹⁹ *Ibid.* pp. 8-14.

²⁰ *Ibid.* p. 35.

atypique de la S.L.A.A intervint en 1904. Depuis 10 ans, l'idée d'une exposition entièrement dédiée aux arts décoratifs avait eu le temps de germer. La décision de 1904 a été galvanisée par plusieurs éléments. Le premier est l'insistance quasi constante de Roger Marx et plus largement du *Bulletin des Sociétés Artistiques de l'Est* de mettre plus en avant les arts décoratifs²¹. L'exposition de Marsan l'année précédente en 1903 où les Lorrains s'étaient particulièrement illustrés n'a fait que précipiter la prise de décision. Gallé se chargea lui-même de l'organisation du salon. Cependant il mourut un mois avant l'ouverture qui fut repoussée en catastrophe. Très naturellement le salon était dédié à sa mémoire ce qui lui donna un rayonnement d'autant plus grand. Cependant l'École de Nancy désormais privée de sa figure la plus admirée ne pouvait que périlcliter. L'expérience fut tellement grandiose que de vieux débats furent réenclenchés. Depuis 1894 le *Bulletin* fait mention de revenir à un salon tous les deux ans tel qu'il l'était avant 1892. Lors des années où il n'aurait pas lieu un autre prendrait sa place et serait entièrement dédié aux arts décoratifs. Le double bénéfice escompté était de mettre en valeur la production des industries d'arts ainsi que de laisser un délai plus important aux artistes pour préparer le salon²². Ce qui n'est jamais mentionné en revanche c'est que cela aurait justifié un jury plus sévère afin de trier un nombre plus important d'envois et *de facto* d'éliminer les œuvres issues des mains dilettantes masculines et féminines. Le fameux spectre d'une crainte d'un nivellement par le bas du milieu artistique n'est donc jamais très loin. Dans ces conditions, on comprend aisément pourquoi il n'en a jamais rien été. D'autant que ce ne sont pas les industriels qui risquaient de participer aux expositions biennuelles ! Gallé, Majorelle, les frères Daum, Keller et Guérin avaient nettement d'autres préoccupations car ils visaient des expositions plus prestigieuses. Il ne leur servait à rien de participer à des salons dans une ville où leur réputation était faite et leur clientèle déjà assurée ! L'exposition de la S.L.A.A la plus grandiose arriva en 1909 à l'occasion de l'Exposition internationale de l'Est de la France. À ce titre les arts décoratifs ne

²¹ *Le Bulletin des Sociétés Artistiques de l'Est* est l'organe principal de communication de la S.L.A.A. Un numéro était édité chaque mois à partir de 1895 jusqu'en 1914. Il s'agit d'une source importante car rassemblant à la fois la S.L.A.A, La société des Architectes de Nancy ainsi que la Société des amis des anciens élèves des Beaux-Arts de Nancy. Les publications concernent surtout les comptes-rendus de salons ainsi que des réunions des membres. On y trouve également des transcriptions des discours, des notices nécrologiques, les annonces de récompenses des membres à d'autres salons, des textes ayant pour trait à l'histoire de l'art et plus globalement ce que nous appelons aujourd'hui le patrimoine.

²² *Bulletin des Sociétés Artistiques de l'Est*, n°10, oct. 1903, pp. 165-167.

sont pas présents car exposés dans un pavillon à part construit pour et par l'École de Nancy. À ce propos le pavillon laissé inachevé a marqué le début de la fin de l'École²³. La S.L.A.A élit alors domicile cette année là dans le nouveau bâtiment de l'École des Beaux-arts jouxtant le parc Sainte-Marie. Passée l'euphorie du succès, le salon repris son cours normal dans l'Hôtel de ville les années suivantes jusqu'en 1914. En effet, il n'y eut pas de salon cette année là, la guerre ayant coupé court au salon alors en pleine organisation.

Statistiques générales.

Les femmes aux salons

La participation des femmes aux salons représente une part non négligeable. Leur participation est relativement constante mais soumise à des variations qu'il est important d'expliquer [Annexe 1 et Annexe 2]. La violente chute de 1893 est due à un nombre de 16 exposantes de Lorraine et territoires annexés. Cette chute est peut être consécutive à la fois au passage d'un rythme biannuel à un rythme annuel ainsi qu'à la création de l'Association des Artistes Lorrains. L'année 1894 aurait pu offrir des éclaircissements supplémentaires pour expliquer la lente reprise de 1895. L'année 1897 voit d'ailleurs un pic à 41 exposantes. L'effondrement de 1898 est en revanche tout à fait anormal. 20 exposantes issues de Lorraine et territoire annexés ont été décomptées. Pourtant le *Bulletin* en donne 30 ! Il est à parier que cet écart est dû à l'état du paquet d'archives. Les fiches de cette année ont été particulièrement touchées par des découpes. L'Effondrement de 1904 tient surtout au caractère de l'exposition qui est dédiée aux arts décoratifs. Il y a alors beaucoup moins d'exposants. Inversement 1904 correspond à l'Exposition Internationale de l'Est de la France provoquant un apport massif d'exposants. Puisque l'exposition avait lieu dans l'École des Beaux-arts, il est tout à fait possible de supposer que les espaces étaient moins restreints de même que l'importance de l'évènement a mené à l'acceptation de plus d'exposants. Mis à part cette année spéciale il n'y a pas d'écart entre 1908 et 1910. Le début de la seconde décennie marque à nouveau une croissance stoppée net par l'entrée en guerre.

Les variations d'exposantes restent difficiles à expliquer dans leur globalité. Pour les années où le référencement a été fait de manière systématique, on constate également des

²³ DEBIZE, 1998, pp. 44-45.

variations. Les raisons peuvent parfaitement être communes et très nombreuses et ainsi nous échapper. Hélène Sicard-Lenattier dans son Histoire de la S.L.A.A.M présente bien les variations du nombre d'adhérents. Le succès d'un salon dépend directement de la politique du comité directeur. Par exemple le salon de 1907 a lieu au printemps et ne remporte guère un grand succès. Cela dépend également de la qualité des envois et aussi de la sévérité des jurys consécutifs. La nature des sources bien souvent incomplètes est également à remettre en cause.

Quoi qu'il en soit, il semble que la part des femmes au salon reste assez constante. Elle varie selon les années entre un cinquième et un quart des participants. En 1898 le *Bulletin* compte 285 exposants dont 71 femmes et représentent un cinquième des envois²⁴. Ce chiffre officiel est basé sur les catalogues publiés. Cependant pour les autres années dont le référencement a été systématique, le décompte est peu ou prou dans la même proportion malgré une propension à l'augmentation à la fin de la période. Sur 252 fiches en 1888, 46 sont issues de femmes soit 18%. Elles représentent ¼ des exposants en 1898 et sont 56 sur 181 en 1911, 61 sur 198 en 1912 et 72 sur 224 en 1913 soit entre 30 et 32% pour ces trois dernières années.

Cartographie

Une cartographie des provenances pour les années 1888, 1890, 1892, 1897, et de 1911 à 1913 a semblé utile. [Annexe 4 à Annexe 10] Ces sept cartes sont basées sur les villes de résidences renseignées sur les fiches de salon. Les disques verts correspondent aux nombres d'exposantes par département. Sans surprise la Meurthe-et-Moselle est très représentée, Nancy en particulier. Il ne faut cependant pas s'y fier. Nombreuses sont les exposantes à résider ailleurs qu'en la cité de Stanislas. On retrouve des envois issus de tout le département²⁵. Cela ne représente cependant qu'une moitié car Paris est également un foyer important du fait de la gratuité du transport. En effet, afin d'attirer des artistes de la capitale, jugés de meilleur goût la S.L.A.A avait décrété l'exonération des frais de port pour les artistes

²⁴ *Bulletin des sociétés artistiques de l'Est*, n°11, oct. 1898, p. 128.

²⁵ Liste complète des communes de Meurthe-et-Moselle ayant été l'origine d'au moins un envoi pour l'intégralité de la période : Baccarat, Bainville-aux-Miroirs, Bouxières-aux-Dames, Ceintrey, Château de Longlaville, Dieulouard, Gerbeviller, Leménil-Mitry, Leyr, Loromontzey, Lunéville, Malzéville, Mars-La-Tour, Nancy, Pont-à-Mousson, Rosières-aux-Salines, Saint-Max, Saint-Nicolas-de Port, Tomblaine, Toul, Vandoeuvre-lès-Nancy et Villers-les-Nancy.

parisiens sous certaines conditions²⁶. Les femmes ont alors largement profité de cette clause. L'Alsace et la Moselle sont en revanche peu représentées. L'explication tient certainement au fait que la frontière est un obstacle plus important pour les femmes que les hommes. Les envois sont soumis à des frais supplémentaires et des démarches administratives qui *de facto* les empêchent d'exposer en France car elles n'ont clairement pas les mêmes droits légaux que leurs homologues masculins. Cependant cela ne signifie pas que les Alsaciennes et Mosellanes sont totalement absentes. Durant toute la période 8 exposantes affirmaient être nées dans le Haut-Rhin, 11 dans le Bas-Rhin et 31 en Moselle [Annexe 3]. Celles-ci résident pour l'essentiel à Nancy et Paris. Dans ces conditions on ne sera pas surpris d'en retrouver si peu de l'autre côté de la frontière, la guerre de 1870 ayant profondément bouleversé la géographie des individus. Le reste de la France est plus délicat à interpréter car il correspond à des cas très particuliers²⁷. Pour ne citer qu'un seul exemple évoquons Elodie la Villette née Jacquier²⁸. Celle-ci est une artiste bien connue et étudiée bien qu'elle n'ait pas la reconnaissance de sa sœur Caroline d'Espinnet. Fille d'un médecin militaire, elle est née en 1842 à Strasbourg. Les deux sœurs se retrouvent au lycée de Lorient en 1860 pour y suivre des cours de dessin. Elles passeront leur vie en Bretagne. Leur départ de Strasbourg s'est alors fait bien avant la guerre de 1870 certainement motivé par une mutation de leur père. Les mouvements de ces artistes sont souvent effectués pour des raisons qui nous échappent à moins d'être connus par des témoignages écrits. Certaines ont cumulé jusqu'à quatre ou cinq adresses différentes durant la période. Pour prendre un cas vraiment extrême citons Mme

²⁶ *Bulletin des sociétés artistiques de l'Est*, n°6, oct. 1899, p. 73-76.

De plus cela est mentionné dans le règlement envoyé aux adhérents qui est à chaque fois présent dans les paquets contenant les notices. Nancy, AM, 18 Z 127 à 143.

²⁷ Il est particulièrement périlleux d'interpréter les départements de naissances. Les exposantes étant presque toujours d'origines bourgeoises, leurs familles disposent des moyens financiers pour se déplacer. Par exemple Geneviève Détrie est née en 1890 à Saint-Nicolas-de-Port. Son père, Louis Diétrie est né en 1859 à Saint-Loup en Haute-Saône et était le directeur des Salines de Crévic. Louis Diétrie avait déjà eu une fille en 1889 mais elle est née à Dax dans les Landes. L'accouchement a-t-il eu lieu en vacances chez de la famille ? Louis et son épouse, Jeanne née Durnesse en 1861 à Saint-Nicolas ont eu également comme enfants Jean, né en 1892 à Langres et Marie née en 1896 à Luxeuil. Aucuns de leurs enfants ne sont nés dans la même ville.

²⁸ Elle expose en 1893, 1896, 1897, 1899, 1900, 1907, 1908, 1910. Sa sœur n'a jamais réalisé d'envois au salon de la S.L.A.A.

Marie Patte²⁹. En 1901 elle indique Lyon, Tunis en 1903, Nancy en 1906, Auxerre en 1909 et Sedan en 1910³⁰. La mobilité des artistes est un sujet complexe. Celle des femmes l'est encore plus car souvent indépendante de leurs volontés. Elles peuvent se déplacer suite à un mariage, un changement d'affectation du chef de famille voire à la suite de son décès mais il semble rare que ce soit pour des raisons artistiques.

Production artistique

Dimension des œuvres

Les dimensions des œuvres proposées à l'envoi n'ont pas été traitées statistiquement dans cette étude. Les dimensions ne dépassent jamais les deux mètres, au moins pour ce qui est des femmes. En effet, le règlement du salon stipule que la gratuité des frais de port ne concerne que les œuvres de moins de deux mètres. Le fait qu'il n'y ait eu aucune exception traduit bien la volonté d'exposer à moindre frais. Dans tous les cas, les œuvres dépassent rarement le mètre avec une grande majorité de formats rectangulaires entre 60 à 80 cm pour le plus long côté.

Les femmes avaient moins facilement accès à un atelier que les hommes. Un espace entièrement dédié au travail est indispensable pour la composition de tableaux de grand format. Les femmes peignant bien souvent chez elles, les formats s'en retrouvent réduits. Un châssis et une toile de grande dimension coûtent plus cher d'autant plus que la possibilité de rentabiliser cette dépense n'est pas assurée. Il est très probable qu'elles ne souhaitent pas dépenser trop d'argent pour une œuvre qui ne se vendrait pas au salon. Cela n'empêche cependant en rien ce type de productions du moment qu'elles soient issues de commandes.

²⁹ Elle expose en 1901, 1903, 1905, 1906, 1909, 1910

³⁰ Citons aussi dans ce cas : Apchië de Grezel (4 adresses), Marguerite Delorme (3), Marguerite Didierjean née Maguin (3), Marie George (3), Louise Mackiewicz (3), Alice et Marie Roussel (3), Marie Tulpain (4).

Techniques

Les peintures à l'huile, aquarelle et pastel.

Un document manuscrit retranscrit dans le Tableau 1 datant de 1900 permet de prendre la mesure des natures des différents envois au salon³¹.

Il est très net que les huiles représentent la très grande majorité des envois hommes et femmes confondus. L'aquarelle fait également partie des techniques privilégiées. Il y a en revanche une nette réticence à présenter des arts décoratifs. Ce document ne fait cependant pas mention d'autres techniques qui sont assez représentées au salon tel que le pastel.

Il est très délicat aujourd'hui de proposer un décompte des techniques des œuvres en projet d'envois car ce n'est pas systématiquement renseigné. De plus certaines réalisent sans distinction de l'huile, du pastel, de l'aquarelle, du dessin, etc alors que d'autres semblent clairement spécialisées dans un domaine. Il est assez courant qu'un envoi rassemble jusqu'à trois techniques. Il est alors plus pertinent de décompter le nombre de personnes utilisant telle ou telle technique.

Tableau 1 : Décompte des œuvres par techniques entre 1897 et 1900

	Peinture	Aquarelle	Sculpture	Art Décoratif
1897	427	223	29	23
1898	447	236	21	17
1899	368	230	26	22
1900	416	210	19	40

Le graphique en Annexe 15 se lit de la façon suivante : en 1888, 82% des envois d'artistes femmes nées ou résidant en Lorraine et territoires annexés ont soumis à l'envoi au moins une œuvre peinte à l'huile. Il faut néanmoins occulter ici l'année 1904 dont les données sont nécessairement faussées. Durant les premières années de la période, la technique la plus

³¹ Nancy, AM, 18 Z 135.

répandue est l'huile qui avoisine les 80%. La part est en nette diminution tout au long de la période. Ce déclin est d'autant plus flagrant qu'il est très progressif. En 1913 ce pourcentage n'est plus que de 23%. L'année 1909 marque une hausse brusque de peintures à l'huile. Cette donnée est due à l'attractivité de l'Exposition Internationale. En effet des nouvelles exposantes proposent leurs envois au salon qui sont très souvent des huiles. Des artistes spécialisées dans d'autres techniques changent également leurs habitudes. C'est le cas notamment de Madeleine Debras-Quenelle qui troque ses habituelles miniatures pour des portraits à l'huile. L'aquarelle, quant à elle, est sans surprise, une composante essentielle des envois mais est peu représentée avant 1895. Sa part évolue à la hausse de manière assez sensible mais en dents de scie. Viennent ensuite les pastellistes qui ne dépassent que rarement les 20%. En calculant la moyenne des pourcentages de pastel, le taux est de 13%. Cette part est assez révélatrice du nombre de pastellistes sur l'ensemble de la période.

En vérité le nombre de peintures à l'huile ne semble pas spécialement baisser de manière significative. Mon hypothèse en l'état serait qu'au cours de la période une spécialisation s'opère. Cela est difficile à vérifier car les habituées du salon couvrant toute la période sont rares. Cependant cela se vérifie sur quelques unes d'entre elles. Il est intéressant de citer dans ce cas Marguerite Barco qui commence à exposer à partir de 1902. Elle soumet tantôt des huiles, des dessins et des aquarelles. A partir de 1910 elle n'envoie plus que des portraits réalisés au pastel alors que les années précédentes elle n'en avait encore jamais exposés³² ! Une autre hypothèse qui n'est pas incompatible avec la première est une disparition progressive d'une génération de peintres spécialisées justement dans l'huile³³. Ceci expliquerait d'ailleurs que la part d'huile puisse baisser sans que cela soit au profit d'une autre. En effet, on ne constate en aucun cas un phénomène de vases communicants vraiment flagrant.

Le dessin

La technique du dessin est très hétéroclite. Ce sont souvent des études diverses de paysages, de figures humaines notamment de têtes. On trouve du fusain, quelques sanguines,

³² Il n'y a rien de surprenant à ce que Barco se spécialise dans les portraits. Son père était un photographe portraitiste reconnu de Nancy. Sans aucun doute que la profession de son père lui a offert quelques facilités pour trouver des modèles.

³³ Cette hypothèse sera développée plus loin dans cette partie car d'autres données qui n'ont pas encore été abordées doivent être prises en compte.

du crayon... Il faut cependant souvent se contenter d'une laconique mention de « dessins » tel que le curieux *Les souvenirs de Lunéville* de Marie Baret en 1902. L'une des plus récurrentes dans ce domaine est Marguerite Delorme. Elle est née le 10 septembre 1876 à Lunéville d'un homme bien connu, un illustre chirurgien militaire. Elle se forme à l'Académie Vitti qui a été fondée sur le modèle de l'Académie Julian. Très vite elle enchaîne les récompenses et sa cote artistique augmente. Le prix de ses peintures devenant très élevé, entre 1000 et 4000 francs selon le sujet et le format, elle se tourne progressivement vers les envois de dessins à partir de 1903³⁴. Ses œuvres n'étant pas à la portée de toutes les bourses, la décision de présenter des dessins moins chers se comprend aisément. Cela lui permet ainsi de vendre *Les savetiers* en 1909 pour 400 francs. Cet exemple reste cependant très atypique. La plupart du temps il s'agit de paysages ou de portraits. Dans ce cas nous citerons un *Portrait de Mlle L.B.* au crayon de Marthe Gentil en 1903.

Les gravures

La pratique du dessin ou même de l'aquarelle n'avait rien de surprenant. Elle était d'ailleurs conseillée comme art d'agrément pour les jeunes filles. Dans la lignée des arts graphiques, la pratique de la gravure est un peu à part. Elle était tout à fait acceptée pour les femmes. Depuis la fin du XVIIIe siècle les jeunes filles recevaient des cours de dessin ainsi qu'une formation de gravure au burin ou à l'eau-forte. Cela servait à la fois d'art d'agrément raffiné mais pouvait devenir un véritable travail permettant de subvenir aux besoins de la famille en cas de graves revers de fortune³⁵. Il s'agit de plus d'une activité professionnelle non dévalorisante pour la femme. Elle ne contrevient pas à l'ordre social car elle ne requiert pas de capacités d'invention mais de reproduction. En effet, dans les discours psychophysiologiques du XIXe siècle, la femme est dénuée de génie créateur. Elle est en revanche une excellente copiste douée d'adresse et de patience³⁶. Sur l'ensemble de la période seules sept femmes ont exposé des gravures à l'eau-forte³⁷ auxquelles il faut ajouter deux lithographies dont une hors du corpus Lorraine et territoire annexés³⁸. Les gravures sont délicates à aborder car il n'est jamais fait mention du nombre d'épreuves qui sont tirées. La

³⁴ Elle demande 3000 francs pour son œuvre *Avant la soupe* (sujet breton peint à l'huile) en 1905.

³⁵ SOFIO, 2016, p. 60.

³⁶ Cf infra. p. 62.

³⁷ Il s'agit de Gilberte Daussy (1909), Elise Gerold ainsi que de sa fille Marie Elise (1909), Marguerite Koenig (1912 et 1913), Fernande Sadler (1899), Jeanne Sevrin (1897)

³⁸ Fernande Sadler (1896)

seule à le préciser est Marguerite Koenig en 1913. Celle-ci expose également en 1912. Ces deux années-là les envois sont constitués à la fois d'aquarelles et d'eaux-fortes.

La sculpture

Comme le montre le tableau plus haut, la sculpture est peu représentée également chez les hommes. Elle l'est encore moins chez les femmes si bien que la pratique tient presque de l'exception. Toutes interviennent à la fin de la période sauf Paule Marie Parent-Desbarres en 1890, élève du sculpteur Chappu. Née à Nancy en 1845 elle est aussi une femme de lettres. Elle fut amie de Guy de Maupassant. Elle a exposé plusieurs fois au Salon de Paris entre 1869 et 1877³⁹. Elle envoie dans sa ville natale un bas-relief en plâtre, *Au coin du feu*. Ensuite il faut attendre 1908 pour qu'une femme projette d'envoyer de la sculpture. Il s'agit de Germaine Gauthier-Meunier née à Bayon qui envoie de Paris une statuette en plâtre « à remplacer par le marbre » et plus intéressant elle envoie également un buste en marbre rose. C'est la première fois qu'une femme issue du corpus de la Lorraine et territoires annexés envoie une œuvre en pierre. On citera également Thérèse Schuler née et résidant à Nancy en 1892. Elle est la fille de Charles Schuler qui fut architecte départemental des Vosges puis de Meurthe-et-Moselle. Elle envoie en 1913 deux sculptures *Chaleur* et un buste dans des matériaux inconnus.

Enfin attardons nous sur Aline Lauth–Bossert née en 1869 à Barr dans le Bas-Rhin et résidant alors dans les Yvelines. Elle expose en 1908, 1911, 1912 et 1913 des plâtres, de la terre cuite et des bronzes. Sous le socle de l'exemplaire ci-dessous qui est peut être son Buste d'alsacienne de 1908, figure une estampille de la manufacture de Mougins. Il est très probable que Lauth–Bossert réalisait des modèles afin d'être exécutés par d'autres. Cet exemplaire malheureusement non daté peut être issu du modèle en plâtre de 1908. Il a également été décliné en bronze [Figure 1].

³⁹ BENEZIT, 1976, T.3.



Figure 1 : Lauth-Bossert, *Buste d'alsacienne*, non daté, marbre, signé, coll.

Source : alsace-collections.fr

Au cours du XIXe siècle, la sculpture est globalement inaccessible aux femmes. Les discours de l'époque rapportent leur incapacité physique de manier les outils de taille. La pratique de la sculpture est salissante et ne peut être exécutée chez soi. Posséder un atelier est alors indispensable. Enfin, le fait que les exposantes privilégient des envois de plâtres ne doit pas surprendre, le marbre ou le bronze sont des matériaux onéreux. Un sculpteur compte pour l'essentiel sur des commandes pour acquérir les matières premières à moins que sa réputation ne soit suffisamment établie. La difficulté de posséder un atelier, de financer les matériaux et le matériel ainsi que les différentes réflexions misogynes sur les femmes sculptrices menant à les regarder au mieux comme des curiosités sont d'autant de freins à la pratique de la bosse. On ne s'étonnera alors pas qu'il y en ait si peu et qu'elles réalisent rarement leurs propres tailles de marbres et fontes. Cependant le fait qu'elles apparaissent à la fin de la période traduit un changement des mœurs. Les femmes sculptrices comme Sarah Bernhardt, Judith Gautier, Camille Claudel, Enid Yandell avaient ouvert la voie en faisant au passage beaucoup

de bruit⁴⁰. Ces précédents sont couronnés par la sculptrice Lucienne Heuvelmans qui remporte le tout premier prix de Rome de l'histoire des femmes en 1911. Ce n'est pourtant pas cet évènement qui oriente les femmes vers la sculpture car à Nancy et donc plus largement en province on remarque qu'elles la pratiquent déjà un peu avant 1911. Heuvelmans n'est alors pas tant une pionnière mais est plutôt à placer dans une dynamique généralisée où les femmes sculptrices se multiplient, ce qui bien entendu, n'enlève rien à son exploit car les *a priori* étaient toujours très ancrés.

La peinture de miniatures

L'exécution de peinture en miniature est en revanche perçue comme un domaine tout à fait féminin. Les images en miniature, qu'ils s'agissent de portraits ou de paysages et de scènes de genre mobilisent toutes les qualités que les hommes veulent bien accorder aux femmes. Elles sont observatrices, patientes, minutieuses et adroites. Tout comme la gravure, c'est une activité qui est facilement rémunératrice car elle ne demande que peu de moyens. Nul besoin d'atelier ou de matériel élaboré et onéreux, simplement de la peinture, un petit support variant de 40 et 50 millimètres à 20 cm en cuivre, bois ou en ivoire, des pinceaux et un coin de table peuvent tout à fait suffire.

L'apparition de la photographie et sa démocratisation va mettre à mal les portraits en miniature durant la seconde moitié du XIXe siècle. Pourtant le genre résiste. La miniature redevient un domaine de prestige car désormais la photographie n'est plus réservée aux plus riches. Au début du XIXe siècle, la miniature s'était si bien répandue que même les condamnés à mort y avaient accès⁴¹. Elles étaient utilisées comme portraits-souvenir à garder chez soi ou à offrir à un proche. La photographie les a progressivement remplacées comme portraits à poser sur un buffet. Elles subsistent néanmoins pour orner des effets personnels comme une boîte à bijoux⁴² et présente l'immense intérêt d'être en couleur⁴³. Les principaux critères de distinction étaient la noblesse du support, de préférence en ivoire et la réputation du peintre. Justement dans ces conditions de démocratisation les plus riches se sont tournées vers la photographie afin de se distinguer.

⁴⁰ FOUCHER ZARMANIAN, 2015, pp. 155, 158-170.

⁴¹ SOFIO, 2016, pp. 137-139.

⁴² *Ibid.*

⁴³ Bien qu'il soit possible de colorier une photographie qui en passant était un métier principalement féminin !

La miniature continue donc d'exister au tournant du XXe siècle d'autant qu'en Lorraine une longue tradition est encore présente. En effet le souvenir des peintres miniaturistes comme Jean-Baptiste Isabey, François Dumont, ou encore J.-B. J. Augustin est encore présent. On retrouve quelques miniatures au salon nancéien dont la part concerne chaque année en moyenne 5% des exposantes. Il y a cependant des années où elles ne sont pas du tout présentes, principalement au début de la période. Une étude plus poussée à partir de 1870 permettrait de déterminer s'il s'agit d'un retour de la miniature à partir de la seconde moitié de la décennie 1890 ou bien s'il s'agit d'un simple hasard des envois et des archives. Elles sont en tout 25 sur toute la période à en réaliser. Elles sont en général très spécialisées dans ce domaine. Ces peintres miniaturistes ne sont pas aussi âgées que l'on pourrait le penser. Sur les 13 dont la date de naissance a pu être retrouvée une seule d'entre-elles est née avant 1860. Elles ont alors entre 20 et 40 ans en 1900. Les plus âgées ont par conséquent la vingtaine dans les années 1880, précisément lorsque la photographie prend le pas sur la miniature. Parmi les rares œuvres qui ont pu être retrouvées il y a les portraits très fins de Jeanne Contal.



Figure 2 : Jeanne Contal *Portrait de la Marquise de Pomereu*, Miniature sur ivoire signée et datée 1892 à gauche. 10,5 x 8 cm ovale, coll.

Elle est née en 1866 à Nancy et décède en 1941. Son nom de naissance n'a pu être retrouvé et aucun lien de parenté n'a pu être fait avec le papetier nancéien Jules Contal (1834-1880). Elle expose à Nancy en 1892 et en 1896. Elle était toutefois déjà une habituée des salons car elle figure à l'exposition universelle de 1889 où elle remporte une médaille de bronze⁴⁴. Elle participe également à l'exposition de la Nationale en 1898 et Universelle de 1900⁴⁵. Le musée du Luxembourg conserve d'elle une autre miniature *Portrait de ma fille Éliane*.

Contal avec ce portrait parvient à exploiter l'aspect laiteux de la fine plaque d'ivoire. Les touches de peinture en fond permettent de faire ressortir la peau légèrement rehaussée de rose. La tête est de face, le regard noisette fixé sur le spectateur, les épaules sont tournées de trois quarts afin de faire rentrer la volumineuse robe de dentelle dans le cadre. C'est surtout dans l'exécution de ce col qu'elle excelle. Celui-ci accompagne le caractère aérien, presque éthéré de l'ensemble.

Les sujets

Les natures mortes

Les peintures représentant des natures mortes concernent, toutes techniques confondues, en moyenne 7% des artistes du corpus Lorraine et territoires annexés. Bien évidemment ce pourcentage varie selon les années mais ne dépasse jamais les 15%. Cependant cela ne représente que 3% des envois des pièces en moyenne avec une amplitude variant entre 0 et 6% [Annexe 11 à Annexe 14]⁴⁶. Aucune évolution à la hausse ou à la baisse n'est à constater. Aucune artiste n'est non plus spécialisée dans ce domaine. En fait, les natures mortes sont bien souvent réalisées par soit des peintres de fleurs, soit par des artistes très polyvalentes. Il n'est pas rare d'en trouver au milieu d'envois de paysages.

Souvent les natures mortes représentent des bibelots, de la nourriture, en général du petit gibier, de préférence de la volaille, des fruits et des légumes. Ce sont des modèles assez communs qui sont faciles à trouver au quotidien. Par exemple Henriette Lecocq présente deux

⁴⁴ BENEZIT, 1976, T.3.

⁴⁵ Certaines sources la mentionnent aussi comme figurant au pavillon des femmes à l'exposition de Chicago de 1893. Cette information n'a malheureusement pu être vérifiée.

⁴⁶ Cf. supra p. 15.

œuvres intitulées *Mon cellier* et *Provisions de la semaine*⁴⁷. Les femmes peignent donc d'après nature des éléments de la vie courante. Cette hypothèse est renforcée car les modèles ne sont pas soumis à une péremption rapide comme le poisson.

Les fleurs

Les fleurs peuvent être perçues comme des natures mortes. Cependant nous les traitons à part du fait de leur nombre et des variétés et des nuances qu'il y a au sein de ce genre.



Figure 3 : Adèle Thevenot, *Les roses trémières*, Saint-Dié-des-Vosges, Musée Pierre Noël, inv. I I A 835 2009-1-8.

Source : Musée Pierre Noël

⁴⁷ Voir Lecocq Henriette en 1888 et 1890.



Figure 4 : Aline Gillard, *Nature morte aux roses*, huile sur toile, non daté, huile sur toile, 97 x 147 cm, Coll.

Source : artlorrain.com

Les fleurs représentent de loin le thème le plus traité. *Le Bulletin* donne à nouveau quelques chiffres⁴⁸. En 1898 76 tableaux de fleurs ont été envoyés. 56 ont été peints par 26 femmes contre 12 hommes. Le genre est soumis à évolution. Jusque 1904 le pourcentage d'artistes envoyant au moins un tableau de fleurs tourne autour des 50% avec des pics à plus de 65% en 1895 et 1898. C'est un thème très commun et maîtrisé par tous. Presque toutes ont déjà envoyé au salon au moins une œuvre de ce genre. Après 1904 le pourcentage diminue progressivement jusqu'en deçà de 20% en 1912. C'est une baisse progressive et significative. Au regard du graphique basé sur le pourcentage des œuvres cette fois, la tendance se vérifie aussi. Elle est d'ailleurs beaucoup plus nette et surtout plus précoce. En effet la chute commence doucement dès 1900 et est très nette à partir de 1906. Tandis que les tableaux de fleurs entre 1888 et 1898 représentaient entre 40% et 30% des envois, cette proportion

⁴⁸ *Bulletin des sociétés artistiques de l'Est*, n°11, oct. 1898, p. 128.

dépasse à peine 20% à la toute fin de la période si bien que la proportion des paysages est de 1,5 fois supérieure ! Les fleurs disparaissent peu à peu du salon.

La raison d'une part aussi importante de la peinture de fleurs au moins durant le milieu de la période est bien connue. Il s'agit d'un genre convenable adressé aux femmes. Les femmes sont versées dans ce genre depuis le milieu du XVIIIe siècle. Peu à peu au cours du XIXe, lorsque la condition féminine se durcit, elles sont cantonnées dans les genres mineurs dont elles ne pourront plus se défaire. L'absence d'éducation en histoire et l'impossibilité d'avoir accès au modèle nu les y cantonnent d'autant plus. Dans un article paru en 2013 sur les femmes au Salon de Paris entre les années 1860 et la fin des années 1889, le constat est sans appel⁴⁹.



Figure 5 : Marie Marlier, *Pavots*, huile sur toile, 1889, Remiremont,
Musée Charles Friry, inv.2016.19.22
Signé et daté en bas à droite : « M. Marlier 89 »

Source : Musée Charles Friry, cliché : Aurélien Vacheret

⁴⁹ NOËL, 2013 [n. p.]

C'est aussi le genre qui se vend le plus pour les femmes en peinture. Le cas le plus flagrant est celui de Maria Larcher, l'épouse du peintre et directeur de l'École des Beaux-arts de Nancy. Elle est spécialisée comme d'autres dans ces peintures. Elle en vend au moins une à un salon sur deux⁵⁰. Il s'agit ici d'une survivance des goûts de la bourgeoisie du Second Empire. Les fleurs étaient alors loin d'être dévaluées et même les plus grands artistes en présentaient au salon de Paris⁵¹.

Tout aussi spécialisée est Aline Gillard, elle-même épouse d'un peintre. Il s'agit de Max Gillard peintre à Pont-à-Mousson. Le couple expose souvent ensemble. C'est un artiste assez polyvalent au salon. Il expose aussi bien des scènes de genre en extérieur qu'en intérieur ainsi que des portraits. Le tableau ci-contre malheureusement non daté témoigne d'un style proche la réalité qui semble être la norme à Nancy au vu des autres œuvres d'artistes qui ont pu être retrouvées ainsi que la réticence nancéienne des mouvements d'avant-garde.

Au sein même des peintures de fleurs, il faut prendre en compte plusieurs facteurs. Il n'est pas possible de distinguer les natures mortes de fleurs comme l'exemple ci-contre des peintures de fleurs sur pied capturées dans un jardin comme ci-dessous... Parmi ces fleurs de jardin il y a le tableau à l'huile de Marie Marlier conservé à Remiremont ci-dessous.

⁵⁰ Les phénomènes de cooptations seront abordés plus loin dans une autre partie.

⁵¹ PELTRE, 2014. p. 70.

Il y a aussi des cas d'études de fleurs qui sont réalisées d'après nature en vue d'un apprentissage. Elles servaient à la fois à l'apprentissage du dessin, de la peinture à l'aquarelle ainsi que de la morphologie des plantes. Ces œuvres pouvaient alors être envoyées sous les conseils du maître⁵². Les études de plantes servent également à la confection de motifs géométriques à but décoratif. Ce genre de compositions montre généralement la plante, représentée d'après nature et un peu à l'écart d'un fragment de frise, d'un motif de vase, etc. Le fonds de l'École des Beaux-arts regorge de ce type de composition. Un exemple choisi parmi tant d'autres est une aquarelle de Berthe Mouilleron, élève à l'École entre 1891 et 1897. Elle expose des fleurs à l'aquarelle ainsi qu'à l'huile aux salons de 1896 et 1897 alors même qu'elle est en train de terminer sa formation.



Figure 6 : Berthe Mouilleron, *Bordure de Vitrail, étude de plante*, 1894, aquarelle, crayon et encre noire sur papier, 639 x 492 mm, Nancy, Ensa.

Source : Fonds numérisé de l'École Nationale d'Art de Nancy

⁵² Cf. Supra. p. 62.

Scènes d'intérieurs

Dans son journal Marie Bashkirtseff écrit:

« Ce dont j'ai envie, c'est la liberté de se promener tout seul, d'aller, de venir de s'asseoir sur les bancs du jardin des Tuileries et surtout du Luxembourg, de s'arrêter aux vitrines artistiques, d'entrer dans les églises, les musées, de se promener le soir dans les vieilles rues ; voilà ce que j'ai envie et voilà la liberté sans laquelle on ne peut pas devenir un vrai artiste. Vous croyez que l'on profite de ce que l'on voit, quand on est accompagné ou quand, pour aller au Louvre, il faut attendre sa voiture, sa demoiselle de compagnie ou sa famille ?

Ah cré nom d'un chien, c'est alors que je rage d'être femme ! – je vais m'arranger des habits bourgeois et une perruque, je me ferai si laide que je serai libre comme un homme. Voilà la liberté qui me manque et sans laquelle on ne peut pas arriver sérieusement à quelque chose [...].»

Marie Bashkirtseff, *Journal*, Jeudi 2 janvier 1879.

Les femmes ne pouvant sortir comme elles le désirent il semble normal de retrouver des sujets communs dans leurs peintures. Les natures mortes sont en effet réalisées avec des éléments quotidiens. Les fleurs entrent également dans cette lignée. Afin de peindre en extérieur, certaines se tournent vers les jardins privés. La déduction du caractère privé de ces jardins est à saisir ici en négatif. Il n'est jamais fait mention d'un jardin public ou même de parcs nancéiens. Les jardins des particuliers ont d'ailleurs été les sujets de prédilection des premières peintres impressionnistes car ils leur offraient la possibilité de créer en extérieur sans contrevenir à la morale⁵³. En effet, quelques *Coin de jardin*, *jardin au printemps*, *Au jardin effet de soleil*, *Mon Jardin*, *Un coin de mon Jardin...* sont proposés aux salons⁵⁴. Ces peintures sont généralement réalisées par des peintres de fleurs. Cependant est-ce que ces artistes réalisent des fleurs car elles possèdent un jardin et donc ont une profusion de modèles à portée de main ou bien peignent leur jardin car cela leur offre la possibilité d'être en plein air tout en exécutant leur spécialité ? Faute de ne pouvoir y répondre la question demeure

⁵³ GONNARD et LÉBOVICI, 2009, p. 34.

⁵⁴ Voir Bailly, Marie Madeleine (1898), Guina, Mary (1895), Iwill-Gault ou Gault, Renée (1907), Pourcines, Jeanne (1897), Bochand, Jeanne (1890), Fleury ou Laurent, Fanny (1892).

intéressante car dans le second cas, c'est l'activité en plein air qui est recherchée et est faite en dépit de ne pouvoir réaliser des paysages. En effet, les peintres de paysages réalisent très peu ce type de sujet. Il est aussi possible de percevoir cela comme une mode. En effet les jardins sont très prisés à Nancy et les fleurs très à la mode.

Plus spécifiques sont les peintures d'atelier. Ce thème est à la limite entre la peinture de genre d'intérieur et la nature morte. Pour citer un exemple Mme Teigen-Oberer née à Altkirch et résidant à Metz qui s'est formée dans l'atelier de Fino et Schiff à Nancy présente en 1910 un curieux *Coin de table d'atelier*. Le sujet de l'atelier est assez courant au XIXe siècle mais il est impossible ici de fournir des détails supplémentaires. Lorsqu'une artiste propose à l'exposition un tableau *Coin de l'atelier*⁵⁵ il est impossible d'en déterminer la nature exacte car cela dépend directement du cadrage. On peut tout à fait imaginer une nature morte de modèles en plâtre, de livres, objets exotiques. Les références ne manquent pas pour ce tournant du XXe siècle où l'atelier prend des aspects de cabinet de curiosité dont le désordre est savamment mis en scène. Sans aucun doute un grand nombre des femmes exposant à Nancy disposaient d'un lieu pour peindre. Cet espace de travail n'était pas nécessairement à l'extérieur mais pouvait très bien n'être qu'une pièce aménagée au sein du foyer ou directement dans la chambre à coucher.

⁵⁵ Voir Lecocq Henriette en 1892.



Source gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France

Figure 7 : Atelier Nadar, *L'atelier de Sarah Bernhardt*, ca. 1888, [édité en 1900], tirage photographique sur papier albuminé d'après négatif sur verre, 16,2 x 22,3 cm, Paris, Bnf.

Source : gallica.bnf.fr

La peinture de paysage

Contrairement à la peinture de fleurs, la part des paysages ou du moins les vues en extérieur ne fait qu'augmenter au cours de la période. D'ailleurs, l'augmentation du pourcentage de pièces intervient exactement au même moment que la baisse drastique de fleurs. En se concentrant sur le graphique basé sur le total des pièces, on remarque qu'avant 1906 les vues en extérieur ne dépassaient que rarement 20% [Annexe 13]. Or, après 1907 la barre des 30% est systématiquement atteinte. Ce phénomène n'est pas uniquement dû au mode de calcul. En toute logique et dans un effet de causalité, la diminution de la part d'un genre doit forcément avoir un impact sur celle des autres. Cette explication ne suffit pourtant pas car la part de peinture de genre n'augmente que peu comme toutes les autres catégories à

l'exception de l'art décoratif⁵⁶. De plus le nombre de personnes réalisant des paysages augmentent.

Cela peut provenir de nombreux facteurs. Premièrement une différence des mœurs est tout à fait envisageable. Marie Bashkirtseff écrit son journal durant le tournant de la décennie 1880. Celle-ci ne peut sortir seule. A l'époque si la figure du *flâneur* est bien perçue chez les hommes, la *flâneuse* est une marcheuse et par conséquent une prostituée⁵⁷. Cela est vrai dans la capitale mais qu'en est-il à la campagne ? De nombreux paysages ne sont pas nécessairement de vastes vues de forêts mais bien des vues de villages ainsi que leurs rues pittoresques, de marines prises depuis un port. Une femme peignant en plein air avec son chevalet dans un petit village ne sera certainement pas perçue de la même manière qu'une femme seule marchant à Paris. Cela est d'autant plus vrai si elle fait partie de la bourgeoisie car à la campagne le souvenir des notables est toujours présent⁵⁸.

Deuxièmement la mode des résidences secondaires à la campagne permet d'offrir aux femmes un accès plus facile aux paysages. L'impressionnisme a aussi favorisé la peinture en extérieur qui a été elle-même permise par l'évolution du système technique artistique. Les peintres ne travaillant plus avec des pigments bruts mais avec de la peinture industrielle en tube, le matériel devient transportable *in situ*.

Troisièmement le développement des transports offre plus d'accès aux contrées lointaines. Les paysages bretons et de la Côte d'Azur se répandent. Autrefois ils étaient réservés à quelques uns mais au tournant du XXe ils sont plus accessibles. Le nombre d'hivernants évolue à la hausse, favorisé par le train et le fameux axe Paris, Lyon, Côte d'Azur dont on retrouve naturellement l'écho au salon. À cela s'ajoute les rares voyages d'Orient dont la plus illustre au salon est Léonie de Bazelaire qui raconte son pèlerinage dans un ouvrage⁵⁹. L. Harcos relève que les teintes pâles de ses marines dénotent d'une proximité avec l'impressionnisme⁶⁰.

⁵⁶ Le cas des arts décoratifs est très spécifique et révélateur. Il sera traité dans une sous-partie à part. Cf. infra. p. 45.

⁵⁷ GONNARD et LEOVICI, 2009, p. 36.

⁵⁸ CHAMOULARD et FOGACCI, 2015, [n.p.].

⁵⁹ BAZELAIRE, Léonie de, *La chevauchée en Palestine*, 1889.

⁶⁰ HARCOS, 1991, p. 24.



Figure 8 : Léonie de Bazelaire de Ruppierre, *Un soir sur la mer à Cannes*, Saint-Dié-des-Vosges, Musée Pierre Noël, inv.56-516 II A 68

Source : Musée Pierre Noël, cliché : Karine Laine



Figure 9 : Hélène-Marie Maréchal, *Étang ou Automne*, avant 1898, 97 x 130,5 cm, Pastel, Nancy, MbaN, inv.932.

Source : Musée des beaux-arts de Nancy

Léonie de Bazelaire avait installé son atelier à Saint-Dié. Très logiquement on retrouve dans ces envois de nombreux paysages Vosgiens⁶¹. Bien que la peinture de paysage se démocratise, les vues restent principalement d'inspiration locale pour les femmes car leurs voyages dépendent trop de l'initiative de leurs parents ou de leurs maris. Cela est également valable pour celles résidant à Paris pour qui la forêt de Fontainebleau est un lieu propice. On citera dans ce cas Hélène Maréchal, petite fille du Maréchal de Metz et dont le Musée des Beaux-arts de Nancy (MbaN) conserve le pastel ci-contre.

La peinture de genre

La peinture d'histoire n'est presque pas traitée par les femmes. L'explication tient d'un hiatus dans leur éducation. En effet, n'ayant pas accès au nu ni à des cours d'histoire aussi poussés que ceux des hommes elles doivent se rabattre sur les genres mineurs. Lorsqu'elles réalisent des peintures d'histoire ce sont pour l'essentiel des sujets historicisants. Par exemple Hélène Donot envoie en 1892 *Hussards en vedette* et *Dragon en Reconnaissance*. Est-ce un reliquat des nombreuses peintures militaires exposées au salon après 1870 ? En effet le thème a été largement traité après la guerre⁶². Donot étant née à Pont-à-Mousson en 1853 il est certain qu'elle a vécu l'évènement. Cependant les Dragons et Hussards sont des corps de cavalerie anciens et peuvent se rattacher à n'importe quel siècle. La peinture religieuse est tout aussi délicate. Les rares mentions à la Bible sont en réalité des évocations contemporaines et plus spécialement à l'Affaire. Il y a par exemple la Lithographie *Le prix du sang* de Fernande Sadler en 1895 accompagnée de la citation « Et comme Jésus la rue basse qui mène chez Pilate, Judas s'enfuyait dissimulant sous son manteau le prix de sa trahison ». Pour l'essentiel, les œuvres à caractères religieux renvoient plus à des scènes de vie comme *A la Sacristie* et *Le jeudi Saint* « Laissez venir à moi les petits enfants » de Lucie Cura en 1893 et 1896. On compte également des travaux des champs avec des moissonneurs souvent au repos.

Cette catégorie est particulièrement difficile à saisir du fait de son hétérogénéité. Elle regroupe des scènes de vie courante, des références historicisantes à l'actualité, des sujets orientalisants ne pouvant ni faire l'objet d'un classement en tant que paysage ni comme portrait. La part des exposantes envoyant des peintures de genre varie beaucoup selon les

⁶¹ Elle expose en 1888, 1890, 1895, 1899, 1902, 1903, 1905 et 1907.

⁶² SICARD-LENATTIER, 2007, p. 26.

années. Elle dépasse souvent 10% mais rarement 20%. La part sur le total des œuvres suit à peu près cette tendance. Les chiffres sont ici à prendre avec beaucoup de précaution du fait du mode de calcul. Il est préférable de saisir les grandes tendances car la méthode atteint ici ses limites⁶³.

Les portraits

Les portraits représentent un apport non négligeable au salon. Comme c'est le cas de tous les autres genres, ils sont réalisés sans réelle distinction de technique. La proportion en nombre d'œuvres est relativement constante en tournant autour de 10% en moyenne 15% avec une légère augmentation de 5% en fin de période du fait de la diminution drastique des fleurs. Environ 20% à 25% réalisent des figures humaines. Les femmes réalisant des portraits font souvent preuve de spécialisation dans le genre dès le début ou bien au cours de la période comme nous l'avons déjà vu avec Marguerite Barco⁶⁴. Ces portraits ne sont bien évidemment pas à vendre car en exposer au salon constitue une vitrine afin d'en recevoir des commandes. En observant les décomptes bruts, on observe que l'écart entre le nombre de portraitistes et le nombre d'œuvres est assez restreint. La conclusion est que le genre ne fait pas preuve d'une spécialisation systématique. Il arrive souvent qu'une artiste envoie un portrait parmi d'autres genres. On citera un portrait de *Louis Reynold* par Hélène Donot en 1892. Les deux années précédentes elle avait envoyé des scènes de genre manifestement militaire ainsi que des paysages. Elle cesse brusquement d'envoyer des œuvres pour reprendre les envois en 1903 avec des cuir repoussés. Il arrivait souvent qu'un artiste, homme ou femme, réalise le portrait d'un ami ou d'une personne lui ayant passé commande. Une fois réalisé l'artiste demande s'il peut l'exposer.

L'autoportrait peut être perçu comme une affirmation de soi en tant qu'artiste du moment où le peintre se représente lui-même dans le miroir en train de se représenter. Même en comptant les quelques œuvres intitulées « portrait de l'auteur » qui laisse planer le doute sur la présence des attributs artistiques, cela reste rare. Sur le corpus Lorraine seule Léonie de

⁶³ La difficulté n'est pas propre uniquement à cette étude. Tous les chercheurs qui ont tenté d'étudier les tendances des envois à divers salons se sont confrontés à cet obstacle. Il peut parfois être contourné par le hasard des sources lorsqu'un contemporain du salon a effectué un décompte. Cela n'arrive pas souvent et est bien souvent très lacunaire.

⁶⁴ Cf. supra. p. 25.

Bazelaire envoie une œuvre identifiée comme autoportrait. C'est une artiste accomplie. Elle participe à de très nombreux salons dont ceux de Paris mais elle est aussi une femme de lettres et une féministe notoire. Ce n'est donc pas le fait que Léonie de Bazelaire envoie un autoportrait qui doit interroger mais bien le fait qu'elle soit la seule. Doit-on y comprendre que ces artistes ne se reconnaissaient pas en tant que telles ? Ce n'est pas certain car les envois au salon sont motivés de multiples facteurs qui tiennent du contexte ainsi que des motivations personnelles. L'une des premières est de vendre en présentant des sujets plaisants pouvant séduire l'acheteur et également procurer des commandes. De plus cela ne veut pas dire qu'elles ne réalisaient pas des autoportraits mais qu'elles ne les exposaient pas.

Les arts décoratifs

Les arts décoratifs sont assez peu présents aux salons. Dans le document manuscrit retranscrit plus haut, le nombre de pièces varie entre 20 et 40 exposées au total entre 1897 et 1900⁶⁵. Les industriels d'art nancéiens participent d'ailleurs peu ce qui est souvent déploré dans le *Bulletin*. Ces derniers préfèrent se concentrer sur les expositions à portée nationale ou internationale.

Cela ne signifie pourtant pas que les arts décoratifs sont totalement absents. Chez les femmes le pourcentage du nombre de pièces d'art décoratif triple à partir de 1900 en passant de moins de 10% à 30% et la part de créatrices passant de 10 à 20% [Annexe 11]. La tendance est alors nettement à la hausse. Les raisons en sont multiples. Les arts décoratifs sont admis depuis longtemps aux salons de Nancy. En effet, la S.L.A.A avait pris parti en leur faveur depuis 1857⁶⁶. Favorisés par le rayonnement de l'École de Nancy les arts décoratifs acquièrent leurs lettres de noblesse. La prise de conscience que la reproduction en série par des procédés mécaniques n'enlevait rien à la création artistique a eu le temps se faire d'autant plus que les intérieurs bourgeois se chargent en bibelots et objets usuels décorés. Il y a alors un important marché pour ces créations.

Il va sans dire que les efforts de la S.L.A.A portent leurs fruits. Les concours orientés sur « les arts de la femme » qu'elle organise jouent un rôle d'importance mais paradoxalement ce sont essentiellement des hommes qui y participent. En 1906, le *Bulletin* rapporte les résultats d'une de ces compétitions pour le compte de la maison Heymann portant sur un

⁶⁵ Cf. *Supra*, p. 25.

⁶⁶ SICARD-LENATTIER, 2007, p. 14.

projet de taies de lit et de chemins de table⁶⁷. C'est un homme qui remporte le premier prix du premier projet. Parmi les rares femmes mentionnées, Louise Demoyer et Hélène Zabel doivent se contenter du troisième prix ainsi que d'une mention. De même pour le second projet, Zabel et Deville n'obtiennent que des mentions⁶⁸. Les théories du genre doivent être gardées à l'esprit. La femme n'est en aucun cas une créatrice mais une exécutrice. Cela se vérifie particulièrement dans les « arts de la femme ». La S.L.A.A n'est pas la seule à orienter les femmes, d'autant plus que l'Union dispose depuis 1865 du Comité des Dames qui est très influant au tournant de XXe. Le but avoué du Comité des Dames est d'encourager et d'encadrer la production artistique des femmes dans le domaine des arts décoratifs. Georges Berger lance au sein de l'organe de L'Union un appel aux femmes. Il cherche à persuader l'adéquation naturelle des femmes avec les arts décoratifs qui s'intègre dans une réflexion plus large. Orienter les femmes dans les arts décoratifs permet de les marginaliser un peu plus au sein du salon en les éloignant de la peinture⁶⁹. Les arts décoratifs deviennent ce que les fleurs étaient aux femmes quelques années auparavant. Enfin l'importance des études des apprentissages à l'école est aussi à saisir. Les cours de dessins dans les écoles primaires et secondaires insistent beaucoup sur les applications décoratives⁷⁰. D'ailleurs les concours pour l'accession au rang d'instituteur de dessin sont surtout fondés sur ce thème. C'est un point important de la stratégie de l'Union. La multiplication des revues d'arts décoratifs est aussi un facteur important. La plus illustre est *Revue des Arts décoratifs*.

Il faut cependant prendre garde à ne pas tomber dans un cynisme aveugle. Il est évident que ce contexte influe mais il doit être relativisé du fait des initiatives individuelles, du mode de calcul et du caractère hétéroclite du genre.

⁶⁷ *Bulletin des Sociétés Artistique de l'Est*, n°7, juillet 1906, p. 77.

⁶⁸ ETIENNE, 2018, p. 58

⁶⁹ FOUCHER ZARMANIAN, 2015, pp. 94-96.

⁷⁰ *La revue du Moniteur de dessin* présente particulièrement cette instance. Voir : *Le Moniteur du dessin, de l'architecture & des beaux-arts : revue mensuelle : organe des architectes, ingénieurs, professeurs de dessin des industries artistiques et des candidats aux écoles du gouvernement*, Paris, L. Sénée et cie.

Une typologie hétéroclite

Les premières participations

Durant les premières années de la période, les arts décoratifs se limitent bien souvent à de la peinture sur émail et sur porcelaine. Valentine Boitier présente par exemple en 1890 des portraits peints sur porcelaine. Il est probable qu'il ne s'agit pas d'art décoratif à proprement parler mais de carreaux. La pratique est ancienne et remonte à la fin du XVIII^e siècle quand commencent à se poser les bases d'une préoccupation de conserver les œuvres du passé. De plus les copies peintes sur toile s'altèrent tout autant que les originaux et les gravures demeurent très vulnérables. Alexandre Brongniart en 1800 directeur de la manufacture de Sèvres a l'idée de développer des supports en porcelaine inaltérable. Les copies ne changent jamais⁷¹. La photographie fait perdre l'intérêt pour cette production mais le support demeure. Le doute est permis car il y a bel et bien quelques services qui sont présentés. Ne possédant pas les moyens techniques pour produire de la céramique ou de la faïence, il s'agit très souvent de peinture sur blancs manufacturés.

La broderie ainsi que la peinture à l'aiguille sont perçues dans la société comme « l'art de la femme » par excellence. Cela occupe pourtant une place minime aux salons de la S.L.A.A. Sur l'ensemble de la période les tissus ne concernent que 9 envois dont 3 en 1904 ! Sur ces 9 envois deux sont composés de broderies. Françoise de Mendoza envoie 6 en 1904. Née à Braga au Portugal elle était à Nancy la directrice de l'atelier de Bonne Espérance. La seconde est Jeanne Thirion de Baccarat qui envoie un Col brodé et point à l'aiguille sur un dessin de madame Pierre Selmersheim. Le reste des tissus concerne de la peinture comme la gouache, l'huile sur du satin ou de la soie ainsi que des coussins décorés.

La broderie appartient surtout du domaine domestique. Il s'agit « d'art qui convient à la femme, et qui lui permet tout à la fois de garder sa place au foyer tout en sacrifiant à ses aspirations artistiques »⁷². Il est plus que probable que ces créations domestiques ne sont pas considérées comme artistiques⁷³. Celles qui le sont proviennent de cartons réalisés par des artistes, souvent des hommes. D'ailleurs la grande majorité des pièces reproduites dans la

⁷¹ SOFIO, 2016, p. 331-333.

⁷² FOUCHER ZARMANIAN, 2015, p. 110.

⁷³ D'après Mme Florence Nicolas, petite-fille de Paul Nicolas dont l'épouse qui était une brodeuse hors-pair ne se considérait comme une artiste.

Revue *Art et industrie* ne mentionnent les femmes qu'en tant qu'exécutrices d'après un modèle fourni. La théorie du genre s'applique surtout dans les domaines artistiques propres aux femmes. Leurs œuvres étant inconsciemment dévaluées, il n'est en rien surprenant qu'elles soient absentes d'un salon artistique.

Parmi les autres objets d'arts décoratifs au salon il y a quelques éventails et quelques écrans. Ces éventails n'étaient sûrement pas encore montés et donc se présentaient à plat en forme de demi-cercle et encadrés. Ils sont peints à l'aquarelle ou à la gouache. 8 artistes en envoient au cours de la période. Les motifs sont presque toujours des fleurs. C'est également le cas des écrans et des paravents qui sont simplement peints à l'aquarelle ou à l'huile. Le terme d'écran renvoie ici à deux significations. Il y a les écrans destinés à occulter l'âtre vide de la cheminée et les écrans à main. Ces derniers souvent en tissu pour plus de légèreté servent lors des hivers à se protéger le visage de l'ardeur du feu.



Figure 10 : Paul et Madeleine Nicolas, *Mouchoir fougère*, v.1909, broderie, non localisé.

Source : *Art et industrie : revue mensuelle illustrée*, 1909.

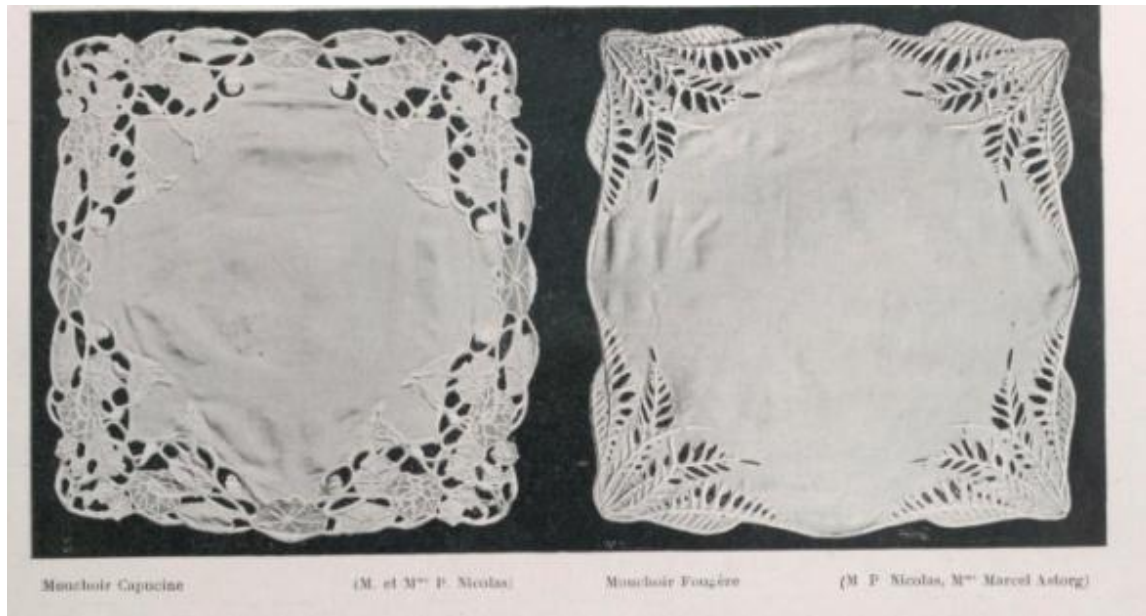


Figure 11 : Paul et Madeleine Nicolas et Paul Nicolas et Mme Astorg, *Mouchoir capucine et mouchoir Fougère*, v.1909, broderie, non localisé.

Source : *Art et industrie : revue mensuelle illustrée*, 1909.



Figure 12 : Marie Tulpain, *Paire d'écrans à main*, non daté, peinture sur tissu, diam. 23 cm, coll.

Source : lagazettedrouot.com

Les cuirs

Parmi toutes les techniques d'arts décoratifs ce sont les cuirs qui ont le plus de succès chez les femmes. Ils interviennent assez tardivement au salon de la S.L.A.A. Le renouveau du cuir dans le domaine des arts décoratifs commence dans l'atelier du papetier Wiener située dans son arrière boutique. Avec ses amis Camille Martin, Prouvé, Friant, Hestaux, il expérimente de nouvelles techniques, en particulier la pyrogravure, amenée du Japon par Hokkai Takashima. Il s'agit de graver une plaque de bois à l'aide d'une pointe incandescente. Wiener comprend très vite l'intérêt de la pyrogravure pour la décoration des plats de reliure. Ils exposent leurs expérimentations en 1893 au salon de Mars. Sans surprise, le scandale éclate. Les arts décoratifs y étaient encore très peu représentés puisque admis seulement depuis deux ans. Les professionnels du livre y voient une infraction à toutes les règles de la reliure⁷⁴. A Nancy le succès est immédiat. La mode du cuir ne se limite pas aux reliures et à Nancy. Émile Seyden dans la revue *L'art décoratif* met en garde en 1901 et 1902 envers le trop grand nombre de cuirs d'art. L'abondance fait que la qualité et le goût d'exécution laissent souvent à désirer⁷⁵. Les Jurys d'admission aux salons parisiens sont confrontés à « plusieurs milliers de cuirs d'art ». Ce dilettantisme dans la production tient à la plasticité du matériau. Il est peu coûteux et il nécessite peu de matériel. Il se rapproche également beaucoup de la couture et de la broderie, productions vers lesquelles les femmes sont orientées.

Pourtant les cuirs d'art des mains féminines n'apparaissent qu'en 1901 à Nancy. Exceptée Hélène Donot qui avait déjà réalisé des aquarelles et des huiles, toutes sont spécialisées dans ce domaine. Sur la totalité de la période, 42 envois contiennent au moins un cuir d'art mais cela ne concerne que 21 personnes. Ce sont presque toujours des dilettantes car elles n'exposent qu'une ou deux fois. Celles qui cumulent le plus de participations aux salons sont Hélène Donot (parmi ses onze envois, trois envois ne concernaient pas des arts décoratifs), Valentine Peultier (cinq fois), Louise Holfeld (quatre fois), Renée Hurault Misy (quatre fois). De plus, les participations ne sont guère séparées de plus d'une année et après

⁷⁴ Sur la réception des cuirs par la critique, on citera OTTER, Blandine, « La réception des reliures de l'École de Nancy au salon de la Société Nationale des Beaux-Arts de Paris en 1893 », [acte du colloque] dans *ART NOUVEAU & ECOLOGIE: Colloque international : Perception de l'art nouveau*, (Bruxelles 5. 10. 2010).

⁷⁵ HUSSON, 1985. p. 14.

une ou deux expositions elles cessent les envois. Le domaine des cuirs se renouvelle donc perpétuellement.

Les motifs sont composés de plantes, de fleurs. Il y a quelques paysages et sujets lorrains. Ce sont les usages de ces cuirs de petites dimensions qui sont révélateurs, des porte-documents, des albums-photos, des buvards et des sous-mains, des coussins, des liseuses, des ceintures, des portefeuilles et cartes, des sacs. Ce sont en revanche rarement des reliures qui se comptent sur les doigts d'une main. Il y a Suzanne Baudot en 1913, Renée Hurault Misy en 1904 et enfin les reliures de Charlotte Lurçat pour la revue *Art et Industrie* en 1911. Outre les reliures, les cuirs d'art tiennent plutôt du domaine de la maroquinerie. C'est en fait assez étrange que les reliures de livres ne soient pas plus présentes car cela va à l'encontre de tous les constats faits jusque là. Foucher-Zarmanian s'est intéressée sur les motivations des femmes à infiltrer progressivement mais en nombre ce domaine. Elle constate que les acteurs des discours psychophysiologiques pensent que la femme n'est pas attirée par les livres car la bibliophilie est purement masculine. Malgré cela, l'intégration des femmes dans la reliure était bien perçue car la bibliophile était censée voir dans l'ouvrage son caractère décoratif. Le regard masculin se porte ainsi sur un processus fantasmé de « bibelotisation »⁷⁶. Excellente couturière, elle met en pratique ses talents à des fins décoratives. À Nancy, en dehors de ces « maroquineries » il y a quelques pièces exceptionnelles telles que le Paravent *La nuit, L'aube, Le jour et Le Crépuscule* de Madeleine Deville.

⁷⁶ FOUCHER ZARMANIAN, 2015, pp. 107-110.



Figure 13 : Madeleine Deville, *Paravent La nuit, l'aube, le jour et le crépuscule*, 1903, bœuf repoussé, pyrogravé, teinté, incrustation d'yeux de verre, quatre panneaux de 153,2 x 62,8 cm, MEN, inv. DD. 1 – Don

Source : Nancy, Musée de l'École de Nancy, cliché : Studio Image

La corne

La corne est peu représentée au salon. Seule Madeleine Deville (1880-1953) pratique ce type de sculpture. Il faut attendre 1910 pour que deux autres artistes la rejoignent⁷⁷. Les autres sculptrices de cornes proviennent pour l'essentiel de Paris dont Fanny Lemaine en 1913 élève de Mlle Lily Ledru qui expose en 1912. Deville expose peu de cuir et est spécialisée dans les petits objets taillés. Deville précise en 1908 que la corne proviennent de bœuf et de

⁷⁷ Voir Jeanne Genay (1910), Gabrielle Maire (1912)

buffle. Beaucoup moins chère que l'ivoire, la corne est un matériau courant et se travaille facilement. Deville en tire principalement des parures comme des pendentifs, des broches ainsi que des peignes de nuques. Ces éléments sont majoritairement à motif d'insectes et d'éléments marins. L'influence est certainement à chercher chez René Lalique. Le bijoutier parisien très acquis aux idées de l'unité de l'art si chères à l'École de Nancy ne réalise pas que des parures en matériaux précieux. Il travaille allègrement la corne ainsi que l'onyx, le corindon, la sardoine, le jade, l'agate... pour cercler ses pierres rares⁷⁸. De plus, les motifs sont souvent tirés de l'univers des insectes ce qui n'a rien d'extraordinaire dans l'Art nouveau tant cette source est récurrente.

La revue *Art et industrie* présente quelques œuvres de Deville⁷⁹. Y figurent le coupe-papier *Longicorne* exposé en 1908, le peigne de côté *Hippocampe* ainsi que la lampe présentée au pavillon de l'École en 1909 [Figure 14]. La poignée du coupe-papier est formée par la carapace du coléoptère dont les pattes sont repliées. Les antennes de l'insecte sont rabattues en arrière tout autour du corps. Y figure également l'épingle à trois dents *Papillons* datée également de 1908. Cette épingle est sûrement la pièce la plus représentative de la finesse de son art et elle témoigne de l'influence de Lalique. La nuée d'insectes compose la partie supérieure d'où partent les dents. Les ailes déployées qui se touchent et se superposent forment un cercle dont le centre est laissé vide offrant plus de légèreté à l'ensemble. Dans le même article, un éventail brodé de motifs de muguet signé Deville est également reproduit. Il s'agit de la première mention de travail à l'aiguille de Deville mais il est possible qu'il s'agisse de l'éventail en corne présenté en 1909 car il n'est pas improbable que le rabat soit de cette matière⁸⁰.

⁷⁸ DAVIET, 2007. p. 250.

⁷⁹ Prouvé, « Allocution d'ouverture du 2^e congrès de l'Union provinciale des Arts Décoratifs », *Art et industrie : revue mensuelle illustrée*, 1909. [n.p.].

⁸⁰ ETIENNE, 2018, p. 57

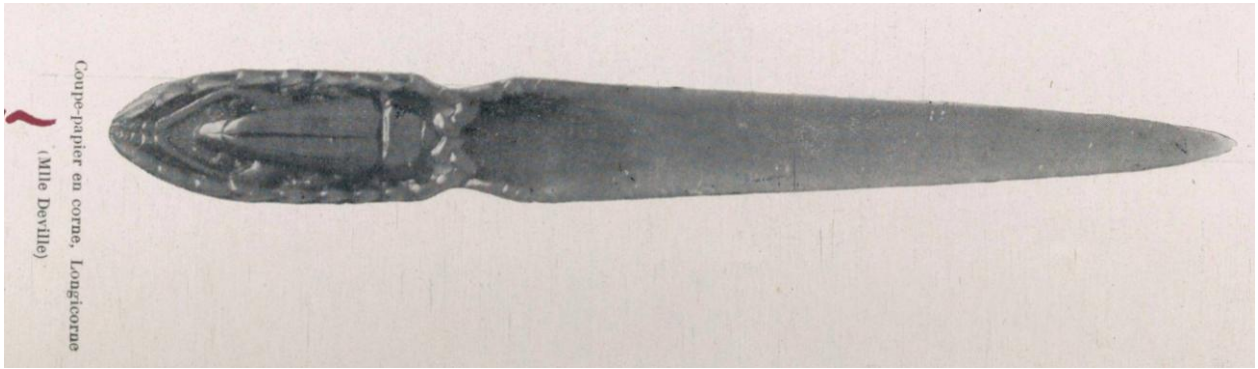


Figure 14 : Madeleine Deville, coupe papier *Longicorne*, 1908, corne sculptée, MEN.

Source : Art et industrie : revue mensuelle illustrée, 1909.



Figure 15 : Madeleine Deville et Dubois, *Lampe*, 1909, fer forgé (Dubois) corne sculptée (Deville), MEN.

Source : Nancy, Musée de l'École de Nancy

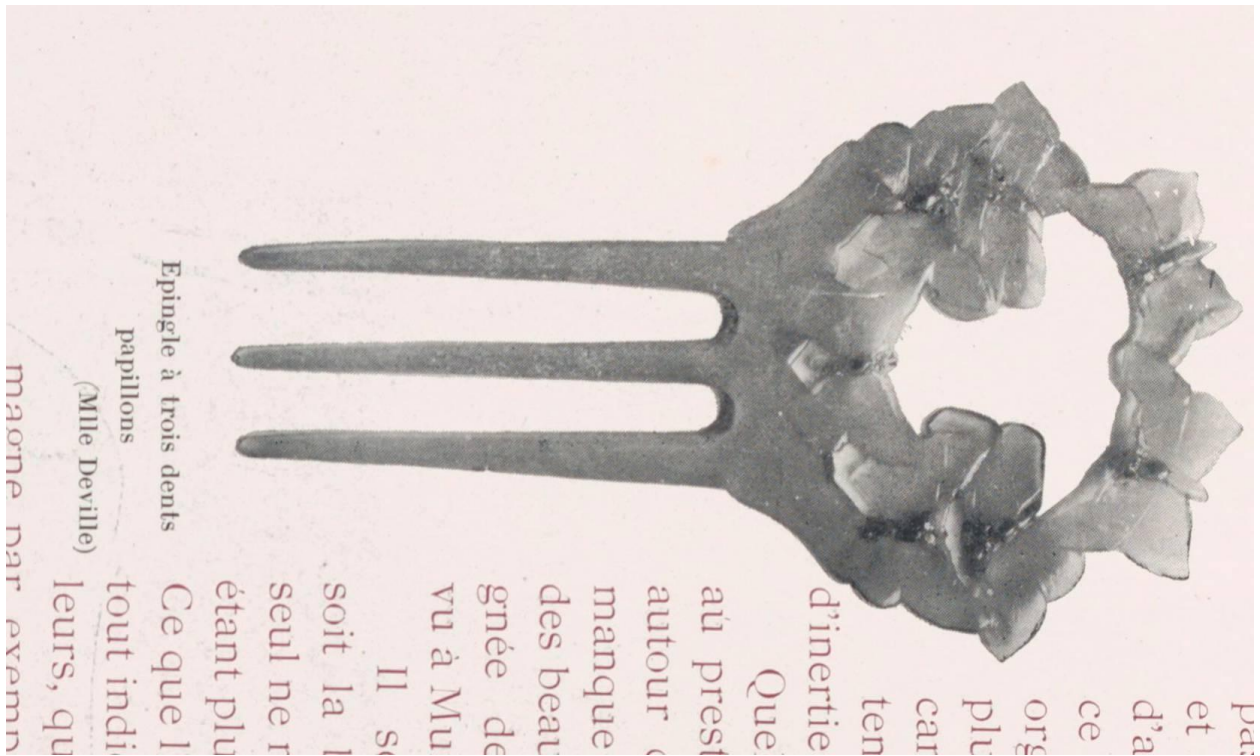


Figure 16 : Madeleine Deville, épingle à trois dents *Papillons*, 1908, corne sculptée, MEN.

Source : *Art et industrie : revue mensuelle illustrée*, 1909

Métaux

Enfin les petits objets en métal malléable font partie des envois récurrents. Aucune spécialisation n'est constatée dans ce domaine. Ils sont envoyés parmi les productions en cuir et en corne étudiées ci-dessus. Les cuivres et l'étain sont les matériaux principaux. Ils sont presque toujours travaillés en repoussé afin d'en faire des boîtes, des bonbonnières, des coupes, des montures de glaces à main ou des appliques sur les cuirs. Rares sont les pièces des grandes dimensions. Il y a dans ce cas un paravent en cuivre repoussé et découpé à cabochon de Suzanne Dubost en 1913 et un écran *Les Libellules* de Madeleine Deville en 1906. Pour ce dernier il n'est pas précisé s'il s'agit d'un écran de cheminée ou d'un écran à main. La première possibilité semble être la bonne car la monture en bois a été exécutée par la Maison Feltz. Compte tenu de l'activité sculptrice de Deville, elle aurait parfaitement pu réaliser le manche de l'écran à main seule.

Les femmes aux expositions d'arts décoratifs

Les différentes expositions jouent un rôle dans la hausse visible en Annexes [Annexe 11 et Annexe 13]. La première à Nancy est celle de 1894. Il y a en tout 760 numéros au catalogue pour 113 envoyés par des femmes dont 102 par une seule artiste. Il s'agit de madame Daubrée qui tenait un magasin depuis la mort de son mari. Il n'y eut que 8 femmes sur 75 exposants tout en comptabilisant le récent musée d'art décoratif.

Certaines artistes habituées du salon annuel y participent. Hélène Mac Carthy, peintre et pastelliste de portraits, de fleurs et paysages, présente un médaillon (cat. n°587)⁸¹. Louise Mackiewicz, connue pour ses fleurs bien qu'elle ait également réalisé des scènes de genre, envoie un panneau décoratif à l'huile (cat.588) Jeanne Ebel propose un service composé d'après les *Fables de la fontaine*, illustrées par Gustave Doré. D'après sa notice « les fleurs symbolisent les fables ou se rapportent à la morale de chacune » (cat. n°314). Elle crée un autre service intitulé « *Souvenir d'Alsace*. Les châteaux sont accompagnés de leurs armes et allégories se rattachant à leurs légendes ainsi que de vieilles devises françaises résumant ces légendes » (cat. n°315). Ces deux lignes au catalogue diffèrent peu des habituels envois d'Ebel aux salons de la S.L.A.A. car en 1899 elle propose un panneau décoratif intitulé *Souvenir d'Alsace* refusé ainsi qu'un service en porcelaine en 1904 sur des sujets également alsaciens. Cependant Ebel semble s'être plus spécialisée dans les fleurs peintes à l'huile. Celles-ci sont acceptées lors de ce salon puisqu'y figure Antoinette Thiry avec *Un bouquet de Rose* à l'huile (cat. n°675) Pour finir, Neukomm envoie « bureau de jeune fille, noyer naturel, décoration d'orchidées, collaboration de Mesdemoiselles S. de Lunéville» (cat. n°615), une « corbeille à papier » (cat. n°616) et un paravent (cat. n°618)⁸².

Contrairement à celle de 1894, l'exposition de 1904 aux galeries Poirel est à l'initiative de la S.L.A.A. qui a eu l'idée de la dédier exclusivement aux arts décoratifs suite au succès de l'exposition de Marsan en 1903. Onze femmes issues de la Lorraine et territoires annexés y participent. La majorité sont des habituées Donot, Deville, Ebel, Gentil, George, Hurault Missy et Richard. Hélène Donot y propose une trentaine d'objets principalement des cuirs repoussés habituels de ses créations. De même Ebel propose un service en porcelaine. Hurault Missy en revanche présente six reliures dont deux missels. Les décors ne sont

⁸¹ VILLE de NANCY, 1894. *Exposition d'art décoratif et industriel lorrain*.

⁸² ETIENNE, 2018, p. 61.

malheureusement pas connus. Marie- Louise Richard présente cinq projets de meubles qui ont été refusés par le jury.

Enfin, l'Exposition Internationale de l'Est de la France accueille de nombreuses exposantes au sein du pavillon de l'École de Nancy. Dans le catalogue de 1909, la seule artiste y figurant de manière indépendante est Madeleine Deville⁸³. Les objets qu'elle présente sont placés dans une vitrine dédiée aux membres du Groupe des Artisans Lorrains. Comme à son habitude elle expose de petits éléments usuels et des parures en corne. On découvre un peigne, un coupe papier, un éventail, un abat-jour de lampe dont la monture est issue d'une collaboration avec Dubois et enfin une étude de papillon à l'aquarelle [Figure 15]. Le rapport général de Louis Laffitte mentionne d'autres artistes⁸⁴. Marie-Louise Didier, Louise Holfeld, Parisot, Marguerite Cournault et Donot exposent également. Malheureusement le *Rapport* de Laffitte n'offre aucun détail supplémentaire. Les noms de Marie et Julie Thiriet sont cités pour une reliure de *La poésie dans les fleurs* en cuir de veau clair repoussé, pyrogravé, teinté, poinçonné, peint en doré⁸⁵. Cette reliure est la seule œuvre des sœurs Thiriet ayant trait aux arts décoratifs. Compte-tenu de l'absence de toutes ces artistes dans le livret de l'École de Nancy, il est possible d'en déduire que seule Madeleine Deville en était membre. Cette adhésion paraît indirecte car faite par le biais du Groupe des Artisans⁸⁶.

Une tendance à la polyvalence ?

Le fait que les femmes soient très nettement poussées vers les arts décoratifs, nous l'avons vu, doit être grandement relativisé. Il ne faut pas négliger le facteur d'imitation. La visibilité des différents événements liés aux arts décoratifs crée un véritable engouement général pour ce domaine auquel tout le monde succombe, les hommes y compris. Une autre variable à prendre en compte est le nombre d'objets envoyés. Les pièces d'arts décoratifs souvent de petits formats sont exposées en plus grand nombre. Une seule personne aura plus tendance à rassembler un envoi d'une demi-dizaine d'expôts. De plus les arts décoratifs sont un domaine bien vaste. Cela ne se résume pas aux cuirs. Lors des expositions qui présentent

⁸³ ÉCOLE DE NANCY, 1909. p. 24.

⁸⁴ LAFFITTE, 1912. pp. 35-54.

⁸⁵ Cette œuvre est conservée au Musée de l'École de Nancy, inv. AN. 84.1 Don

⁸⁶ ETIENNE, 2018, pp. 61-64.

des arts décoratifs, qu'il s'agisse de la S.L.A.A ou pas, on retrouve souvent les mêmes dans les domaines de la peinture et des arts décoratifs. Les fleurs sont très naturellement transposées des tableaux aux panneaux, paravents et écrans. Les frontières entre les deux sont extrêmement poreuses. En guise d'illustration, prenons une œuvre de Charlotte Lurçat passée en vente il y a peu [Figure 17]. Cette œuvre présente à merveille la complexité de la problématique. Il s'agit d'une peinture de paysage à l'aquarelle en éventail. Elle a été encadrée de cuir repoussé par Charlotte Lurçat elle-même. Elle combine en une réalisation une grande partie des œuvres féminines.



Figure 17 : Charlotte Lurçat, *Au bord de l'eau*, non daté, aquarelle et encadrement de cuir repoussé et teint, 50 x 73 cm, Collection particulière.

Source : artlorrain.com

Tout comme les hommes, les femmes démontrent une grande polyvalence. La principale différence réside dans les moyens qu'elles peuvent investir. Cependant comment cette polyvalence était perçue ? Certaines artistes comme Sarah Bernhardt cumulaient de

nombreuses activités. La comédiennes a été très stigmatisée sur ce point car on lui reprochait de s'épuiser et de perdre son temps à pratiquer la peinture et la sculpture, activités dénoncées comme un caprice de femme. Pourtant la figure de *L'homo Universalis* chez l'homme était loin d'être perçue comme tel⁸⁷.

La bascule de 1900

Le tournant du siècle marque une rupture importante. Les fleurs surreprésentées durant les années 1890 diminuent de façon vertigineuse dès le début du XXe siècle. En parallèle il y a une augmentation de la présence des arts décoratifs. Doit-on y voir l'influence de l'Union Centrale des Arts Décoratif et de la S.L.A.A ? Rien n'est moins certain. On constate à la fin de la période une tendance à un équilibre dans les genres et les techniques et ce dès 1900. Cela est d'autant plus net durant les trois dernières années de la période. Les explications sont multiples et il serait fallacieux d'en privilégier une plus que les autres. Il y a premièrement l'impact des différentes expositions de 1900 (Universelle), de Marsan en 1903, des Arts décoratifs de 1904 et surtout l'Internationale de 1909. L'exposition de l'Est de la France se déroule à Nancy. Les artistes n'ont donc pas la nécessité de se déplacer. Des œuvres provenant de l'Europe entière se retrouvent réunies sur place. La comparaison en est d'autant plus facilitée que les Lorrains et les artistes venus d'ailleurs exposent côte à côte.

Les progrès dans l'éducation jouent également un rôle. L'école est devenue obligatoire en 1882 y compris pour les femmes. Des cours de dessin entre autre fondés sur l'étude de la perspective sortent les jeunes filles du genre des fleurs. Ces jeunes filles qui ont profité les premières de l'accès à l'école ont la vingtaine autour de 1900. Cela s'opère justement à un moment où la génération spécialisée dans la peinture de fleur née durant les années 1830 et 1840 est en train de disparaître. Elle est progressivement remplacée par une nouvelle génération imprégnée de nouveaux codes. Ces nouvelles références sont entre autres véhiculées par les revues féministes qui trouvent un écho en Lorraine⁸⁸. Enfin c'est une période où la mode change. La génération des acheteurs dont les goûts portés sur les fleurs n'ont pas changé depuis le second Empire est aussi en train de disparaître. Elle est remplacée progressivement par une génération plus habituée aux arts décoratifs et accordant moins

⁸⁷ FOUCHER ZARMANIAN, 2015, pp. 159-172.

⁸⁸ Cf *infra*, p. 68.

d'importance à la peinture d'histoire. Les années 1899-1903 sont une période de changement dans le milieu artistique féminin.

Partie II : Profil, Sociologie et univers artistique

Au XIX^{ème} siècle, la figure de la femme artiste souffre d'une mauvaise image. Elles ont cependant été assez nombreuses à Nancy à participer à la vie artistique. Cette partie II a pour objectif de décrypter leurs profils sociaux en tenant compte des débats portant sur les femmes, leurs milieux sociaux d'appartenance afin de décrypter leurs motivations à participer aux expositions de la S.L.A.A.

Le débat autour des femmes artistes

Les discours misogynes

La fin du XIX^e siècle est marquée par une quantité de discours théoriques misogynes qui se portent entre autres sur les femmes artistes. La question est que si une femme dispose des capacités pour exercer une activité artistique et si elle le peut, doit-elle présenter ses créations ? Le débat n'était pas neuf. Des écrits étaient déjà publiés à la fin du XVIII^e. Un article de l'Abbé de Fontenay dans le *Journal général de France* du 14 juin 1785 s'inquiète que « des parents fassent inhumainement renoncer leurs filles aux occupations et à l'esprit du ménage pour en faire des peintres [...] ⁸⁹ ». L'article fait une compilation de tous les arguments qui pouvaient être énoncés à l'époque à l'encontre des femmes artistes. Son inquiétude se porte sur l'incompatibilité de l'exercice des arts plastiques avec celle de la tenue du ménage. Dans la logique, le temps consacré à l'un empiète nécessairement sur l'autre et donc une artiste serait soit une mauvaise épouse et mère soit une artiste ratée. Il s'inquiète également de la préservation de la candeur des jeunes filles qui ne saurait être conservée du fait de l'habitude de voir des hommes nus. Ce dernier argument est d'une incroyable mauvaise foi car il va de soi que les femmes ne dessinaient jamais d'après le nu. Quoi qu'il en soit une artiste rebute nécessairement les hommes. En tentant d'embrasser une carrière elles se condamnent à rester d'éternelles célibataires. Antoine de Renou alors secrétaire adjoint de

⁸⁹ Abbé de Fontenay dans le *Journal général de France*, n°71, 14 juin 1785, p. 283, cité dans SOFIO, 2016, p. 358.

l'Académie royale de peinture et de sculpture lui répond. Contre toute attente il prend la défense de ces dames « comme [un] chevalier des femmes artistes, contre un champion, qui, baissant la visière, les a traitées un peu discourtoisement [...] »⁹⁰. Il anéantit les arguments de l'Abbé de Fontenay en commençant par démentir l'inhabilité physique des femmes. Plus surprenant une femme selon lui est tout à fait capable de voir un homme nu dans un contexte professionnel. Mieux, l'accoutumance de la nudité préserve d'une dépravation des mœurs. Il rappelle également que de grandes artistes font l'honneur du roi et que l'attitude de Fontenay est insultante envers elles. Renou reste pragmatique car il défend les valeurs de l'Académie. Il sous-entend que tout le monde est capable de profiter de l'enseignement de l'institution et nier le contraire reviendrait à remettre en cause ses prérogatives⁹¹. Cependant les intérêts de Renou ne se limitent pas à l'Académie. Le pouvoir royal a besoin de peintres d'histoire et la prolifération des peintres de genre sert mal l'expression de sa grandeur. Renou part donc du principe qu'une peintre d'histoire femme vaut mieux que des peintres de genre hommes⁹².

La femme expliquée par la science

Un siècle plus tard les arguments en défaveur des femmes sont exactement les mêmes que lorsque le débat est né en 1785. Une multitude de travaux apparaissent dans le courant du XIXe siècle qui tend à démontrer l'infériorité psychophysiologique de la femme. Franz Joseph Gall en pose les bases au début du siècle en constatant la petitesse des crânes féminins. La femme est alors perçue comme moins intelligente que l'homme. Les études suivantes tendent à l'ancrer toujours plus dans son rôle de reproduction. Réduite à l'état d'animal, la femme se retrouve incapable de se séparer de son hérédité, de ses racines et donc de s'élever en tant qu'individu. En suivant cette logique elle est incapable de créer. Dans ce cas comment expliquer l'existence des intellectuelles ? Celles-ci vont à l'encontre de leur nature et le payent par des effets secondaires⁹³. Puisqu'elles empruntent des caractéristiques propres aux hommes, elles vont se masculiniser jusqu'à la stérilité. D'ailleurs les satyres les présentent

⁹⁰ Antoine de Renou, dans le *Journal de Paris*, n°190, 9 juillet 1785, p. 787-789, cité dans SOFIO, 2016, p. 358-359.

⁹¹ SOFIO, 2016, p. 104.

⁹² SOFIO, in LAURENTIN, 2019 (b).

⁹³ Sur ces théories on se référera à l'excellent ouvrage de FOUCHER ZARMANIAN, Charlotte, 2015. *Créatrices en 1900 : Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Mare et Martin, 2015, 258 p.

comme faibles, chétives, malades comme si leur cerveau sollicité pour des activités contraires à la nature engloutit toutes les ressources disponibles pour compenser. Elles entrent alors dans ce qui était appelé le troisième sexe. Cela est dû à un effet de bascule. La femme est incapable de créer intellectuellement car celle-ci procrée. L'artiste rejoint alors les rangs des ménopausées, des lesbiennes et homosexuels, les travestis, des vieilles filles restées vierges, en somme, elle est une anomalie. Elle est d'autant une anomalie que n'ayant et ne pouvant pas avoir d'enfants, elle est incomplète. Sur ce point Rosa Bonheur est la figure transgressive par excellence. Intellectuelle, féministe, lesbienne affichée et artiste accomplie elle avait pour habitude de porter un pantalon. Cette transgression de travestissement était autorisée par dérogation de l'État qui devait être renouvelée. Bonheur le justifiait auprès de la préfecture de police par l'obligation de fréquenter les abattoirs et les marchés à bestiaux, lieux indispensables pour y trouver des modèles. Cependant son habitude à se travestir et fumer des cigares donnent des éléments à tous les journaux. La presse explique en réalité le caractère « viril » de ses peintures par ces détails⁹⁴. Rosa Bonheur fait alors figure de phénomène. Elle ouvre la voie pour d'autres. En effet Sarah Bernhardt reprendra quelques années plus tard quelques codes initiés par Bonheur, entre autre le pantalon. Celle-ci posait en effet dans son atelier en train de peindre et portant un pantalon qui était en réalité son costume de Pierrot. Elle revendique de ce fait sa pluridisciplinarité en faisant fi des critiques⁹⁵

On leur laisse cependant des domaines de créations. Les médecins Cesare Lombroso et Guglielmo Ferrero dans *La femme criminelle et la prostituée* parue en 1893 reconnaissent parfaitement la capacité de reproduction des femmes. Elles sont en effet perçues comme de bonnes copistes. Cela est même totalement logique car copier ne nécessite pas d'user de ces capacités cérébrales. On leur prête également des qualités dans le genre sous-évalué des portraits d'enfants, les renvoyant à leurs natures de reproductrices. L'exécution des genres mineurs peuvent même avoir quelques bénéfices. Toujours selon les deux Italiens, une activité intellectuelle active les penchants néfastes du sexe faible, en particulier la cruauté, la criminalité et la perversité sexuelle. La (pro)création artistique de moindre importance permet au même titre que la maternité d'adoucir ces traits⁹⁶.

⁹⁴ GONNARD et LÉBOVICI, p. 25.

⁹⁵ FOUCHER ZARMANIAN, 2015, p. 184.

⁹⁶ *Ibid.*

La rhétorique du genre

Ces théories médicales et scientifiques reflètent la réalité de la société. Bien entendu cela n'est jamais énoncé aussi clairement. La perception des femmes dans les domaines des arts se lit très bien dans les comptes rendus d'exposition. Il n'est jamais dit ouvertement qu'une femme ne doit pas faire de la peinture comme c'était le cas un siècle auparavant. Les discours genrés sont devenus beaucoup plus subtiles et tellement fréquents que plus personne ne devait réellement y prêter attention. Afin de bien faire comprendre que la femme n'est pas et ne sera jamais l'égale de l'homme, une syntaxe et une rhétorique bien spécifiques sont utilisées. Il s'agit déjà de nier la faculté de créer avec l'esprit. Ainsi dans les compliments alloués aux femmes « l'exécution est privilégiée à la création, l'ouvrage supplante l'œuvre et l'usage dépasse l'invention »⁹⁷. Bien évidemment le terme d'« artiste » est utilisé comme qualificatif individuel au strict minimum et uniquement lorsqu'une non reconnaissance en tant que telle choquerait. On parle ainsi de Rosa Bonheur comme d'une artiste, de Sarah Bernhardt, de Camille Claudel... En vérité le terme d'artiste est surtout attribué aux danseuses et comédiennes. Qu'une femme monte sur scène et vive de ces métiers était acquis. Cependant dans les milieux picturaux le mot est rarement attribué. La presse parle souvent des « femmes artistes » afin de les désigner collectivement. Cela semble être plus par défaut que par réel choix car il faut bien les désigner d'une manière ou d'une autre. Dès lors « artistes » semble plus acceptable que « peintres » ou « sculpteurs ». Par exemple en 1886 un article signé Gyzèle dans la revue *Nancy artiste* évoque l'exposition des Femmes Peintres et Sculptrices⁹⁸. À aucun moment elles ne sont mentionnées comme étant des artistes sinon pour désigner le collectif. Le rédacteur n'est pas opposé à l'exposition dont il juge le niveau moyen excellent et en particulier les œuvres de la nancéienne Mme de Goussaincourt qui est une habituée de la S.L.A.A. Le critique fait preuve d'un chauvinisme exacerbé et d'un caractère misogyne à peine croyable quant aux organisatrices. En effet il s'acharne le plus sur les secrétaires, « n'appartenant pas [...] au sexe le plus fort, mais aussi le... moins beau » de Mme Léon Bertaux⁹⁹.

⁹⁷ *Ibid.* p. 96.

⁹⁸ GYZÈLE, « Exposition des Femmes Peintres et Sculpteurs », *Nancy Artiste*, 14 mars 1886, p. 70.

⁹⁹ La sculptrice se faisait elle-même appelée Mme Léon Bertaux. Gyzèle la nomme ainsi par son nom d'artiste et non pas dans une rhétorique du genre. Il ne s'agit pas d'une négation de son existence en tant qu'individu en la nommant par le nom de son mari.

Malgré cela la presse nancéienne est plutôt conciliante en général envers les femmes. Elles sont traitées avec une relative égalité. Bien sûr cela évolue durant la période mais aussi et surtout selon le rédacteur de l'article. Ainsi certains emploient plus volontiers le terme d'« artiste » afin de les qualifier individuellement. Dans les comptes-rendus de salons, souvent traités de façon thématiques, elles ne sont pas mises à part. Le ton n'est évidemment pas le même mais elles essuient les mêmes critiques négatives que leurs homologues masculins quand un tableau est jugé trop faible pour ses coloris ou son modelé. Les critiques sont même moins sévères comme si le fait d'avoir à faire à une œuvre issue d'une main féminine (et donc dilettante) amène à une certaine indulgence. Cette remarque est développée par Charlotte Foucher Zarmanian à propos de Sarah Bernhardt qui, pour éviter les critiques sur ses toiles et sculptures met en avant sa démarche d'amatrice. C'est une stratégie de défense qui selon Charlotte Foucher Zarmanian fonctionne. Bernhardt parvient ainsi à tuer dans l'œuf la plupart des reproches¹⁰⁰. Il est peu probable que les femmes artistes de Nancy déployaient consciemment cette stratégie mais il est certain qu'elles ont profité de cette brèche. En contrepartie d'une critique moins sévère elles doivent se contenter de compliments plus prosaïques. Les propos tenus sur les femmes sont alors tout en nuances. Gallé lui-même n'échappe pas à cet *habitus* littéraire. Dans un article pour la *Revue des arts décoratifs* il en vient à détailler et donner son avis sur les différentes sections du pavillon des arts décoratifs lors de l'Exposition Universelle de 1900. Il en touche quelques mots sur celui des Dames de l'Union. Le ton n'est pas du tout le même lorsqu'il décrit les œuvres de ses homologues masculins et des productions féminines. Il écrit :

« Je trouve bon le parti pris de ces urnes, volontairement laissées frustrées, informes presque, comme des creusets de verrier après un séjour prolongé dans les fourneaux. Aussi quelle vive opposition font les nervosités du métal aux anses de ces vases, et la vipère froide, où toute une ligne se tend et darde, aciérée !

C'est un art vrai et fort, celui du grès tel que le concevait Carriès, tel qu'il l'a légué à l'héritier de ses couvertes et prestiges, Georges Hoentschel. C'est un art sain. [...].¹⁰¹»

Puis un paragraphe plus bas : *« Voici enfin, le petit salon contenant les ouvrages des dames de l'Union ; dans un cadre délicieux, on s'égoutte de tout cet art aimable [...].¹⁰²»*

¹⁰⁰ *Ibid.* p. 158-165.

¹⁰¹ GALLE, 1900, pp. 224-225.

¹⁰² *Ibid.*

Même chez les personnages ouverts à la participation des femmes aux mondes artistiques, les discours genrés restent très présents. La grande majorité des discours sont en effet fondés sur ces termes de « délicat », « aimable ». Ils ne font pas preuve d'une hostilité envers les femmes artistes mais bien d'une douce condescendance. C'est d'ailleurs par ces termes que la femme est qualifiée en tant qu'être.



Figure 18 : Lucien Métivet, « quelques femmes peintres », *Femina*, 15 fev. 1902, p. 56.

Source : reproduit dans FOUCHER ZARMANIAN, 2015, p. 26.

Légende :

L'altière duchesse d'A... consacre son aristocratique talent à la nature morte : casseroles, bocaux de cornichons, fromages, etc... sont ses modèles préférés.

La bonne demoiselle B... Aquarellise des éventails, ou de petits Cupidon poursuivant des papillons parmi les fleurs printanières.

La grosse madame C... peint des miniatures, de toutes petites miniatures.

Et la frêle miss D... brosse des fresques, des fresques colossales.

La suave marquise d'E... -malgré ses airs de madone - est une réaliste exaspérée

Tandis que cette écervelée de petite madame F... - en dépit de sa mine évaporée - donne dans le symbolisme le plus outrancier

La relative bienveillance envers les Nancéiennes tient directement de la nature de leurs œuvres. Les sujets étant des fleurs, des natures mortes, des paysages, des portraits, les artistes s'en tiennent à ce qui était perçu comme convenable pour des femmes. En effet les femmes sont pourvues de qualités d'imitatrices et dénuées de capacités d'inventions, les exposantes s'en tiennent alors à la reproduction fidèle de la nature sans « intellectualiser » leurs œuvres. Elles mettent donc en exergue leur adresse à exécuter des sujets plaisants. La caricature ci-dessus témoigne parfaitement de la perception que la société avait des femmes symbolistes [Figure 18]. Elle est d'autant plus révélatrice que le périodique *fémina* ciblait un lectorat bourgeois féminin. Le symbolisme, l'impressionisme n'étaient aucunement interdits aux femmes mais cela revenait à sortir des sentiers. Le conditionnement par la société en rendait l'idée impensable. Enfin, pour celles qui envisageaient un art réservé aux hommes, les pressions dont elles pouvaient être victimes se devaient dissuasives. Cela est valable à Paris mais à Nancy les journaux semblent plus prudents. Afin de ne pas créer de polémique, ce qui serait mauvais pour les affaires, il était préférable de passer sous silence les œuvres et les artistes sujettes à débat. Les artistes tentées de perturber l'ordre social seraient punies d'un ostracisme par la presse menant à une invisibilité. Cependant cela irait totalement à l'encontre des raisons pour lesquelles elles exposent¹⁰³.

La contre attaque féministe

Naissance du féminisme

L'apparition du terme de féminisme dès 1882 marque le début d'un grand mouvement de lutte pour l'égalité des droits des femmes. Le combat avait déjà commencé depuis la Restauration mais restait l'œuvre de quelques figures exceptionnelles et trop en avance pour ne pas être perçues comme des extrémistes. Certaines se suicident d'ailleurs désespérées d'être tant en désaccord avec leur époque¹⁰⁴. Dans les années 1880 le nombre de revues féministes augmente de manière exponentielle. Les injustices sont pointées du doigt notamment dans le domaine de l'art. Elles peuvent compter sur le soutien de quelques

¹⁰³ Cf. *infra*. p. 88

¹⁰⁴ BONNET, 2012, pp. 58-67.

hommes, de Julian entre autres qui ouvre par convictions son Académie aux femmes¹⁰⁵. Ces revues sont d'importance car elles permettent aux femmes raillées par les critiques et les caricaturistes de s'exprimer ouvertement.

Le salon de la S.L.A.A : un espace de réflexion ?

Le féminisme en Lorraine.

Ce féminisme trouve un écho en Lorraine. En 1896 Virginie Demont-Breton publie un article dans la *Revue des Revues*. Elle y dénonce les discours du genre dont les artistes sont victimes. Les femmes ont des besoins intellectuels tout autant que les hommes mais sont mises à l'écart des discussions sérieuses. Elle rejette également l'idée qu'une activité artistique soit incompatible avec le mariage et se place contre le fait que certaines préfèrent le célibat. Ce que cherche Demont-Breton est l'égalité de la femme au sein du mariage¹⁰⁶.

L'article est relayé en plusieurs parties à partir de 1898 dans le *Bulletin*. La publication de cet article féministe dans l'organe de communication officiel de la Société des Amis des Arts marque un véritable parti pris dans le débat. La S.L.A.A se positionne nettement en faveur des femmes artistes. Il peut y avoir la volonté de la part de la Société de plaire à son lectorat féminin et ainsi flatter une part non négligeable des sociétaires. Cependant elle risque d'en froisser la partie la plus misogyne. C'est un choix conscient mais dont la prise de risque demeure minime. L'article bien qu'engagé ne vise personne en particulier et est une invitation argumentée à changer de regard sur la société. La S.L.A.A se place dans une position conforme au politiquement correct. Demont-Breton était en relation étroite avec une féministe déodatienne dont la portée est très mal connue. Léonie de Bazelaire de Rupprière est issue de la vieille noblesse subsistante vosgienne. Elle a été la directrice de la revue *La Chevauchée, Revue littéraire des femmes*. Elle a également écrit des articles sur les femmes notamment dans le domaine littéraire¹⁰⁷. Ces écrits restent cependant difficiles à trouver aujourd'hui et une étude permettrait peut-être d'en déterminer la portée.

¹⁰⁵ Cf. infra, p. 112.

¹⁰⁶ DEMONT-BRETON, 1896 pp. 448-453.

¹⁰⁷ RONSIN, 1990, [n.p.]

Résistances aux idées nouvelles.

Il ne faut pas imaginer que les idées féministes sont soutenues par toutes les femmes. Marguerite Deschamp en 1914 réagit aux revendications des suffragettes britanniques¹⁰⁸. Elle y clame que la place de la femme reste inexorablement au foyer et doit être son unique préoccupation. Le droit de vote était déjà contesté par une demoiselle plus de 10 ans auparavant au salon. En effet Lucie Cura expose en 1900 une curieuse huile intitulée *Les droits de la Femme* qui n'est autre... qu'une scène de famille. Un court passage de l'*Est Républicain* renseigne quant à ce tableau¹⁰⁹.

« Mlle Cura expose, elle aussi, une scène de famille. Sa *Jeune mère* a trois enfants et s'appelle *Les droits de la femme*. Ce qui veut dire évidemment, que le rôle des jeunes femmes n'est pas de faire de la politique. Combatte qui voudra cette théorie un peu surannée, mais tout le monde rendra justice au mérite du tableau, qui dénote une véritable entente de la composition et de la couleur. [Sic.] »

L. F., « Au salon de Nancy, neuvième article, Genre (suite) » *Est Républicain*, 03 novembre 1900, [p. 3].

Le salon est un espace de débats pour les questions contemporaines. Cela permet d'ailleurs d'illustrer les résistances aux idées les plus nouvelles de la bourgeoisie nancéienne. Cela est également symptomatique de la diversité des opinions sur les femmes artistes. En effet Lucie Cura née en 1870 expose tout de même 10 fois entre 1890 et 1902 tout en participant aux salons de Remiremont. Elle est fille de médecin. Son père Jacques Cura est un des hommes les plus connus du milieu médical nancéien de l'époque. Il est le directeur de l'hôpital civil de Nancy. On ne peut que se douter que celui-ci connaissait les nombreuses théories psychophysiologiques alors en vogue. Lucie Cura cesse tout envoi à la S.L.A.A dès

¹⁰⁸ Dechamps, « Les droits de la femme », *Nancy illustré*, décembre-janvier 1914.

¹⁰⁹ *Est Républicain*, 03 novembre 1900, [p. 3]

qu'elle se marie en 1903¹¹⁰. Elle ne semble pas avoir exposé à Paris et il est probable qu'à la suite de son mariage elle ait cessé tout simplement de peindre ou au moins d'exposer.

Les débats autour des femmes artistes sont plus complexes que ce que la plupart des parutions récentes exposent. Il y a presque autant d'opinions sur ce sujet que de protagonistes. La grande majorité ne s'en souciait d'ailleurs certainement pas car le salon est pour les femmes autant un fait social qu'un espace d'exposition artistique comme nous allons le voir. Comme l'a très justement remarqué Séverine Sofio, il est délicat de déterminer s'il y a eu des objections des parents ou de l'époux à ce que leur fille ou femme ait une activité artistique. Cela peut signifier deux choses : soit il n'y avait pas réellement d'opposition de la part de la famille soit celle-ci était tellement forte et efficace que la pratique d'une activité artistique ne leur venait même pas à l'esprit. Dans ce dernier cas le fait de n'avoir rien produit et surtout de n'avoir rien exposé les rend totalement invisibles dans les archives¹¹¹.

Les différents profils des exposantes

Afin de comprendre les profils sociologiques des exposantes, il a été nécessaire de créer une autre base de données, individuelle cette fois. [Vol. n°2, Base II]. Les fiches des salons sont ici encore le point de départ de cette base. Son utilité première est de fournir un décompte précis du nombre d'exposantes sur la période en éliminant les doublons. Elles sont 401 au total dont 266 appartenant au corpus Lorraine et territoires annexés. À ce corpus, un autre a été créé de toutes pièces correspondant aux exposantes ayant renseigné au moins une adresse en Meurthe-et-Moselle à un moment donné. Le dépouillement des annuaires de recensements quinquennaux pour les années entre 1886 et 1911 a servi de pierre angulaire pour cette nouvelle phase de la recherche. Bien que la démarche ait été facilitée par le fait que leurs adresses soient connues, la création de ce nouveau corpus centré uniquement sur le département est inhérente au manque de temps. Le dépouillement des annuaires a fourni un grand nombre d'informations sur les exposantes tels que leurs noms de jeune fille si elles étaient mariées ainsi que leur âge approximatif¹¹². Cela permet également d'obtenir des informations sur leur entourage, notamment le nom et la profession du père ou du mari. Les

¹¹⁰ *Le Messin*. 04 février 1903, [p. 2]

¹¹¹ SOFIO, 2016, p. 165.

¹¹² La date de naissance n'est renseignée qu'à partir de 1906. Avant cela il n'est fait mention que de l'âge. Même après 1906 des erreurs demeurent.

information collectées ont été consignées dans cette nouvelle base et ont permis de poursuivre les recherches généalogiques entre autres sur geneanet.org. L'avantage a été une récupération très facile et rapide des éléments intéressants bien que cette méthode manque de rigueur scientifique. La base a ensuite été complétée de divers ouvrages et sources¹¹³.

Statut matrimonial

Sur les 266 artistes du corpus Lorraine et territoires annexé 23 d'entre elles ont un statut inconnu, c'est-à-dire que ces femmes n'ont à aucun moment précisé si le nom renseigné dans les fiches de salons correspond à celui de naissance ou de mariage. Au salon la norme reste le célibat. Il y en a 166 mais ce nombre est à prendre avec précaution. Le célibat est ici en partie un statut nuptial par défaut car retrouver un nom de mariage est délicat. Il est néanmoins possible d'affirmer sans risque que les participations aux salons sont essentiellement une affaire de demoiselles. La première base construite sur le modèle de retranscription des fiches de salon à raison d'un enregistrement par personne et par année renseigne 719 entrées issues du corpus Lorraine. Sur ces 719, 417 sont célibataires ou pas encore mariées contre 202 dont la civilité est clairement identifiée comme « madame ». Sur les 266 artistes donc, 97 d'entre elles sont mariées. Certaines cessent de présenter des œuvres au salon dès leur mariage comme c'est le cas de Lucie Cura déjà abordé ci-dessus. Il y a également Louise Mackiewicz qui cesse d'exposer en 1905 et qui se marie à Jean Apffel en 1906 ainsi que Marthe Gentil qui cesse d'exposer en 1911 et qui se marie l'année suivante avec Louis Juillé, professeur de belles lettres.

Cependant les arrêts des participations aux expositions peuvent avoir d'autres raisons que celle du mariage. En effet rien n'indique qu'elles n'ont pas déménagé en dehors de la

¹¹³ Principalement :

L. Harcos, *Peintres & graveurs lorrains : 1833- 1980*, Nancy, L. Harcos, 1991, 160 p.

E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays [...]*, Tomes 1 à 10, Paris, Gründ, 1976.

Albert Ronsin, (dir.), *Les Vosgiens célèbres, Dictionnaire biographique illustré*, Vagney, Gérard Louis Ed., 1990, 394 p.

L'Est républicain, 1885- 1914.

Nancy, Archives Départementale de Meurthe-et-Moselle, École des Beaux-arts de Nancy, *Vie Scolaire, Inscriptions et suivi, Registres matricules, Cours du jour et du soir, Garçon n°1 (17 Avril 1882) à n°3870 (17 novembre 1913 ; filles n°1 (3 février 1888) à n°420 (26 novembre 1913)*, 14 ETP 58 et 14 ETP 59.

Lorraine. Elles peuvent continuer à peindre et participer à d'autres salons en France. Cette hypothèse est valable car quelques unes d'entre elles suite à leur mariage déménagent à Paris. C'est le cas de Thérèse Houdaille qui cesse tout envoi à Nancy dès l'année de son mariage en 1900. On la retrouve ensuite à Paris au Salon des artistes Français sous le nom de Thérèse d'Estrées. L'arrêt des participations aux expositions suite à une noce est loin d'être systématique. Bien souvent les envois reprennent un ou deux ans après. Un autre phénomène qui reste rare mais à signaler tout de même est une participation soudaine des expositions suite à un veuvage. Quelques cas sont apparus de cette manière. Ces femmes commencent à exposer à un âge avancé alors que leurs maris sont décédés il y a peu et que les enfants sont assez grands. On citera deux des cas les plus flagrants comme Louise Hubert née Gillot qui se désigne elle-même comme veuve lorsqu'elle expose en 1897. Assez intéressant elle participe avec sa fille Mlle Louise Augustine Hubert qui est elle-même une habituée du salon. Les deux ont eu Vierling comme maître. Il y a également Marthe Stainville née Lallement. Son mari disparaît brusquement des annuaires de recensement entre 1906 et 1911 quand elle reprend les expositions alors qu'elle n'y participait plus depuis 1902. Dans les deux cas leurs enfants n'ont pas loin de la vingtaine d'années.

L'âge de la première exposition

Il a fallu établir une méthode afin de calculer l'âge de la première exposition au sein d'une période assez réduite. Seules les artistes du corpus Meurthe-et-Moselle ont été sélectionnées. Pour garder une marge, il n'a été pris en compte que celles qui ont commencé à exposer après 1900. Cette date semblait un bon compromis. Elle permettait d'une part de laisser un écart de 12 ans après le début de la période laissant assez de temps aux plus anciennes de se manifester et de ne pas être prises en compte tout en conservant un nombre assez important pour être exhaustif.

Tableau 2 : Récapitulatif de l'âge de la première exposition par tranches de 10 ans (total : 64)

10/19 ans	20/29 ans	30/39 ans	40/49 ans	50/59 ans	60/61 ans
11	37	12	1	1	2

Sans réelle surprise l'âge du premier envoi d'œuvres au salon tourne autour de 25 ans [Tableau 2]. L'étude artistique est un peu à considérer comme des études supérieures. Elles ont en général 18 ou 19 ans lorsqu'elles commencent à être formées auprès d'un artiste ou dans une institution. Les 11 sous la barre des 20 ans sont encore en formation mais ont un niveau suffisamment bon pour avoir une chance d'y être acceptées. Il y a cependant des expériences tardives qui tiennent surtout de raisons personnelles. Il s'agit soit d'un apprentissage tardif soit d'une arrivée dans la région suite à un changement d'affectation du mari. C'est le cas par exemple de Charlotte Lurçat qui déménage à Nancy en fin de période. Les autres tranches d'âges correspondent pour l'essentiel au phénomène de veuvage vu plus haut. Cependant cela ne signifie pas qu'elles n'avaient pas déjà exposé au salon avant 1888.

Le milieu social

Des artistes d'extraction bourgeoise

La quasi-totalité des exposantes appartient à milieu artistique aisé voir aristocratique. Daniel-Wieser dans *Les dames de Nancy* avait déjà soulevé ce point sans le développer¹¹⁴. L'appartenance à ces milieux est due au père et/ou au mari. Ce sont des filles et des femmes d'avocats, de médecins, de hauts fonctionnaires, d'universitaires, d'industriels, de rentiers et de propriétaires terriens. Une bonne partie d'ailleurs de ces pères et époux sont des Alsaciens ou des Mosellans ayant opté pour la nationalité française¹¹⁵.

Huit d'entre elles gravitent dans le milieu médical, six dans celui des milieux juridiques. D'autres ont pour époux ou pour pères de hauts responsables de la Société des chemins de fer, de la Société des télégraphes ou des officiers militaires. Nous avons déjà abordé le cas de Lucie Cura dont le père Jacques était directeur de l'hôpital civil. Il faut également compter Frédéric Gross, père de Jeanne Gross qui expose en 1900, Marthe Stainville née Lallement dont le père a exercé en tant que professeur à la faculté de médecine de Nancy. Parmi les industriels on citera Marie-Louise le Bourgeois née Simon. Elle se marie en 1908 et expose en 1906, 1909 et 1910. Son époux Pierre le Bourgeois était architecte et son

¹¹⁴ DANIEL-WIESER, 1998, p. 133.

¹¹⁵ Cette sous-partie compile les informations recueillies dans les annuaires de recensements et sur le site internet de geneanet.org. La liste complète des annuaires se trouve en bibliographie ainsi que les liens renvoyant aux pages internet du site généalogique. Si des informations sont issues d'autres sources, cela sera spécifié en notes de bas de pages.

père un riche minotier de la société Vilgrain Simon & Cie. Son grand-père Joseph Léon Simon a été premier président de la Société Centrale d'horticulture de Nancy, cofondée par Émile Gallé et ainsi il gravitait dans l'entourage de l'École de Nancy. Il y a également Olga Saladin et sa fille Marie-Louise. Jules Saladin était ingénieur civil. Il peut s'agir du propriétaire des filatures Saladin qui employaient 260 personnes en 1860. L'entreprise au bord de la faillite a été rachetée par Emmanuel Lang qui parvient à redresser les comptes. La filature employait 450 personnes en 1876. Saladin l'ancien propriétaire y travaillait toujours en tant qu'ingénieur¹¹⁶. Le doute est permis qu'il s'agisse de la même personne car les professions inscrites dans les annuaires sont souvent lacunaires. On citera également Marguerite Clauzel née Eugène dont l'époux Robert Pierre était officier des Haras à Rosière-aux-Salines ainsi que Marie de Mitry. Celle-ci réside « au Châteaux de Mitry » aujourd'hui commune de Lemesnil-Mitry. Les annuaires de recensement donnent une idée de la fortune de la famille. Marie vit seule avec sa mère dans un château du XVI^e siècle au milieu d'un domaine. Pour entretenir ces terres et le château la mère et la fille embauchent 39 personnes incluant des manouvriers, des domestiques, femmes de chambre, cuisiniers qui résident sur place avec leur famille !

Les adresses procurent également des indices sur leur niveau social. Une grande partie de ces Nancéiennes résident dans les sections 1, 6, 8 et dans une moindre mesure dans la section 3. Il s'agit de quartiers qui étaient alors en plein expansion à l'époque. La ville vieille d'époque de la Renaissance était alors dans un état d'insalubrité. Les plus riches, soucieux de se distinguer se faisaient construire des bâtisses situées *extra-muros*¹¹⁷. Les rues renseignées parleront aisément à un Nancéien. On les retrouve dans les belles maisons situées dans les environs de la rue de la Ravinelle, ou des immeubles situés en début de la rue de Metz, en fin de la rue Jeanne d'Arc, de la rue de Strasbourg.

Une pratique familiale ?

L'une des instances d'importance est la famille. Les études sont particulièrement fournies dans ce domaine car la figure de la fille d'artiste s'insère dans un champ de recherche très ancien de filiation. De même la figure de l'épouse d'artiste mène à réfléchir sur les nombreuses facettes que sont la femme artiste en tant qu'artiste, l'assistante, la collaboratrice,

¹¹⁶ SICARD-LENATTIER, 2000, p. 139.

¹¹⁷ ROTH, 2005, p. 36.

la simple épouse et la muse. La figure de l'épouse assistante est bien connue à Nancy. On ne s'intéressera qu'aux épouses et filles d'artistes ayant participé activement au salon. Cependant faute de les développer on citera l'épouse de Marie Prouvé, épouse de Victor Prouvé qui aidait régulièrement son mari. Il faut également mentionner Madeleine Nicolas née Lantche qui aidait son époux en piquant les poncifs lorsque celui-ci a fondé son entreprise de verrerie¹¹⁸.

Sur deux photographies datées de 1903 ou 1904 elle est présentée en train de coudre les longs lés de cuir pour la salle à manger Masson [Figure 19 et Figure 20]. Ces deux photographies sont très arrangées et participent au mythe du couple d'artiste. En effet le désordre en fond, le tabouret négligemment renversé sur lequel Marie est assise, sa robe aux plis savamment agencés... tout renvoie à agencement réfléchi. Ces photographies ne sont pas neutres et participent à un discours du genre. La deuxième photographie présente en effet Victor Prouvé réalisant un geste admoniteur. Il incarne celui qui dirige, le créateur pendant que son épouse s'exécute... en faisant de la couture.

¹¹⁸ Informations recueillie auprès de Florence Nicolas, petite fille du maître verrier.



Figure 19 : Anonyme, *Marie Prouvé*, 1903-1904, photographie, MEN, inv. 997.1.2.

Crédit : Nancy, Musée de l'École de Nancy. Cliché : Damien Boyer



Figure 20 : Anonyme, *Marie et Victor Prouvé*, 1903-1904, MEN, inv. 997.1.2.

Au salon de la S.L.A.A, ce sont de 7 femmes d'artistes et autant de filles de mères et de pères d'artistes qui ont été recensées. A ceux-ci il faut ajouter quelques petites-filles, des nièces et des sœurs.

Filles d'artistes

D'autres appartiennent aux milieux artistiques depuis l'enfance. L'éveil artistique se fait par le biais du père ou bien la mère. Leurs premiers formateurs, ils leur facilitent grandement l'insertion dans les milieux des salons. Ces femmes artistes mentionnent allègrement leurs parents paternels comme maîtres. Il n'est pas rare en effet que dans la rubrique des notices apparaissent à la place d'un nom une mention de « son » ou « mon

père ». A Paris, Louise et Marie Danse, Charlotte Besnard, Elisabeth Sonrel ou encore la Nancéienne Laura Leroux ont profité de ces enseignements familiaux¹¹⁹. Charlotte Foucher Zarmanian s'interroge sans apporter de réponse sur l'émancipation artistique de ces femmes formées au sein du foyer. En effet l'influence du maître est déjà très forte en temps normal et elle doit l'être encore plus lorsqu'il s'agit d'un père¹²⁰. Quoiqu'il en soit une formation au sein du foyer par un artiste professionnel offre un avantage non négligeable. Un père artiste est avant tout une personne comprenant les codes du milieu. Il sera en toute logique plus compréhensif envers les choix de sa fille. Prenons par exemple Antoine Vierling qui a formé de nombreux et nombreuses artistes notamment en tant que professeur à l'École des Beaux-arts de Nancy. Sa fille Georgette née en 1873 se forme auprès de lui. Elle expose uniquement des pastels lors de ses deux salons¹²¹. Nous ne saurons jamais si elle aurait embrassé une véritable carrière artistique car elle décéda en 1899. Elle a été mariée à Jules Cahen plus connu sous le nom de Jules Nathan ou Jules Rais¹²². Étant donné la réputation à Nancy de son père, elle n'a jamais eu besoin de suivre un autre enseignement. Elle n'a jamais étudié à l'École des Beaux-arts et n'a jamais cité un autre maître que son père. Peut-être n'a-t-elle pas eu le temps de se former ailleurs mais l'apprentissage comme nous l'avons vu se fait vers l'âge de vingt ans, vingtaine déjà bien entamée à son décès (26 ans). La pratique de la peinture était un hobby dont l'apprentissage était plus facile. Hélène Maréchal quant à elle est devenue une artiste professionnelle accomplie. Fille de Charles Maréchal et petite-fille de Laurent Maréchal dit Maréchal de Metz elle s'insère comme son frère dans une dynastie de peintres. Maréchal était d'ailleurs assez favorable à l'enseignement des arts aux femmes. Il a lui-même enseigné à des demoiselles dans son atelier messin¹²³. Cette filiation directe avec le chef de file de l'École de Metz a certainement dû faciliter son parcours, tout au moins à ses débuts. C'est peut-être lui qui a permis à sa petite-fille d'être formée par la suite par Allongé à Paris. Cependant la reproduction du modèle paternel n'est pas systématique. Les filles de

¹¹⁹ FOUCHER ZARMANIAN, 2015, pp. 204-205.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Voir Vierling, Georgette (épouse Cahen) en 1892 et 1896.

¹²² Jules Rais était un critique d'art renommé de la Belle Époque. Il était particulièrement proche de l'École de Nancy.

¹²³ PELTRE, 2014, p. 70.

Majorelle qui reçoivent un enseignement à l'École des Beaux-arts de Nancy n'ont par exemple jamais participé aux salons de la S.L.A.A¹²⁴.

Femmes artistes et femmes d'artistes

Les couples d'artistes méritent également d'être développés. Les épouses profitent des mêmes avantages que les filles d'artistes et posent également les même interrogations. Elles sont d'autant plus faciles à repérer que non seulement il leur arrive de les mentionner comme maître mais aussi d'exposer ensemble. C'est le cas d'Aline Gillard de Pont-à-Mousson qui expose régulièrement avec son mari Maximilien, dit Max Gillard spécialisé dans les peintures de genre. Aline quant à elle peignait et exposait des fleurs.

Les femmes d'artistes ne se mettent pas à la peinture après leur mariage. Elles ont déjà suivi un enseignement. Elles ne poursuivent cependant pas toujours leurs carrières personnelles. Suzanne Jagielska a suivi l'enseignement de Jules Larcher à l'École des Beaux-arts de Nancy entre 1897 et 1901. Elle expose quatre fois au salon de la S.L.A.A durant son apprentissage avant de se marier avec Jacques Gruber. Dès lors elle ne participe plus aux salons mais sans doute que ses talents devaient être très utiles au maître-verrier. En effet, le sens aigu des couleurs de Mme Gruber permet de réussir les teintures des cartons des vitraux de son mari. Elle s'adonne également à la broderie comme beaucoup et expose en 1909 au sein du pavillon de l'École de Nancy. Les femmes ayant reçu une éducation poussée dans le domaine artistique et se mariant à un artiste peuvent très bien devenir leurs premières collaboratrices.

L'histoire de Maria Larcher est plus atypique. Elle est née à Nancy en 1867 sous le nom de Maria Roy à Haguenau d'un père professeur¹²⁵. Elle suit les enseignements de Jules Larcher à l'École des Beaux-arts de 1888 à 1894. Jules Larcher s'est marié sans doute avec elle alors qu'elle était encore son élève¹²⁶. Elle expose une première fois sous son nom de jeune fille en 1892. Cependant en 1895 elle y réapparaît sous le nom de Larcher ! Beaucoup plus âgé qu'elle, Jules Larcher avait déjà eu une épouse avec laquelle il a eu un fils âgé d'environ 20 ans et d'une fille de 10 ans lorsqu'il se remarie. Maria Larcher est une des rares

¹²⁴ Archives départementales de Meurthe-et-Moselle. 14 ETP 58 et 14 ETP 59.

¹²⁵ *Ibid.*

¹²⁶ On peut d'ailleurs imaginer la même histoire entre Suzanne Jagielska et Jacques Gruber. Ce dernier a été engagé comme professeur d'art décoratif en 1893 au Beaux-Arts. Suzanne quant à elle y a été élève à partir de 1897.

à avoir exposé au salon durant toute la période, soit 13 fois entre 1892 et 1912. Ses fleurs ont eu beaucoup de succès si bien qu'elle en vendait presque à chaque salon. Jules Larcher cesse vite les envois à Nancy pour se concentrer sur le Salon des Artistes français¹²⁷.

La pratique des arts plastiques a une véritable dimension familiale. Il arrive souvent que les membres d'une fratrie exposent ensemble. Les enfants de Charles Schuler architecte départemental de Meurthe-et-Moselle exposent ensemble en 1913. Des sœurs peuvent également se lancer dans une carrière professionnelle. Les sœur Julie et Marie Thiriet commencent leurs activités artistiques tardivement. Elles s'inscrivent dès 1888 à l'École des Beaux-arts de Nancy alors qu'elles ont près de 40 ans. Julie Thiriet commence ses envois au salon dès cette année-là et sa sœur Marie à partir de 1893. Elles ne semblent pas avoir exposé avant car les premières mentions d'elles dans la presse datent justement de ces années. Durant 20 ans elles vont enchaîner les expositions à Nancy et ailleurs. En effet elles remportent jusqu'à douze récompenses chacune pour leurs tableaux de fleurs dans des expositions de province et une médaille de bronze lors de l'Exposition Universelle de 1900. Les deux sœurs sont également primées Officier d'Académie vers 1909¹²⁸.

Professionnelles et dilettantes

Qu'est ce qu'un artiste professionnel ? La réponse la plus évidente est qu'il s'agit d'un artiste comptant sur cette activité pour vivre. Il est difficile voire absurde de se baser sur ce critère afin d'aborder la quasi-totalité des femmes artistes de cette période. En effet la plupart d'entre elles ne peuvent avoir de profession et d'ailleurs elles vivent grâce aux revenus de leurs maris. Enfin leur appartenance à la bourgeoisie les place en toute logique à l'abri du besoin. Sous quel critère faut-il alors distinguer les amatrices des professionnels ? Sfeir-Semler dans *Die Male ram Pariser salon* a établi comme critère de professionnalisation la participation à cinq salons de manière consécutive¹²⁹. Cette méthode n'est pas satisfaisante surtout en dehors de Paris. En effet les participations aux salons ne résument pas la carrière d'un artiste. Nombreux sont les artistes à cesser tout envoi dès lors que les commandes sont assez nombreuses. Cela vaut entre autres pour les sculpteurs et les portraitistes. D'ailleurs des artistes ont pu avoir un impact important sur la vie artistique nancéienne sans exposer. Les

¹²⁷ BENEZIT, 1976, T.5.

¹²⁸ Nancy, AM, 18 Z 127 à 18 Z 142.

¹²⁹ SOFIO, 2016, p. 277.

sœurs Pariset en sont la preuve. Formées à l'École des Beaux-arts de Nancy dès 1888 elles ont ouvert une petite académie sur le modèle de celle de Julian à Paris au milieu des années 1895¹³⁰. Elles ont participé au salon mais uniquement durant leurs études et ont cessé tout envoi dès que leur atelier a été ouvert. C'est près de 11 exposantes qui y ont étudié durant toute la période.

Nancy est loin d'être la seule ville à proposer des expositions. Des salons se tiennent à Remiremont, Saint-Dié, Epinal, Langres d'autant plus que la société des Artistes Lorrains et une concurrente directe de la S.L.A.A.

Il serait possible de se fier aux professions inscrites dans les annuaires des recensements. Seules 23 d'entre elles se revendiquent comme artistes et toutes ne sont pas des habituées du salon de la S.L.A.A. Certaines n'exposent même qu'à une ou deux reprises.

Il serait préférable d'établir une distinction au cas par cas malheureusement impossible à faire sur un corpus aussi important. Cette question est alors volontairement laissée en suspens au sein de cette étude afin de ne pas y apporter de réponses erronées.

Un fait social pour les amateurs

Un indice d'éducation

La pratique de la peinture ou au moins du dessin fait partie des pré-requis importants pour une jeune fille éduquée. C'est une activité d'agrément qui témoigne de son raffinement et son bon goût. C'est également un facteur d'hospitalité et de savoir-vivre. En effet lors d'une réception, qu'il s'agisse d'un dîner ou d'une visite chez une connaissance, les sujets comme la politique et les affaires financières sont à éviter. La Baronne Staffe le mentionne assez souvent dans son livre *Usages du Monde - Règles du savoir-vivre dans la société moderne*¹³¹. Une maîtresse de maison soucieuse de l'ambiance dirigera toujours les conversations vers des sujets agréables et raffinés tels que la philosophie, l'art, la musique¹³². Bien que cela ne soit pas nécessaire de pratiquer soi-même ce sujet de conversation cela est

¹³⁰ *Est Républicain*, 27 sept. 1893, [p.3].

¹³¹ L'ouvrage de la Baronne Staffe *Usages du monde : règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Victor-Havard Ed., 1889, 372p. se destine à être un guide de la bienséance. Tous les aspects de la vie en société y sont développés de la naissance à la mort. C'est une source précieuse pour comprendre les codes de la société au tournant du XXe siècle.

¹³² BARONNE STAFFE, 1889, p. 150.

clairement un avantage supplémentaire, facilitant la bonne tenue des conversations. En effet une femme distinguée évitera à tout prix les conversations fâcheuses qui risquerait de voir ses hôtes se froisser. La politique est alors naturellement mise de côté, en particulier pendant l’Affaire Dreyfus !

Les dispositions artistiques sont alors très recherchées sur le marché matrimonial et ce depuis la fin du XVIIIe siècle. Les familles bourgeoises avaient coutume de placer leurs filles en apprentissage chez un peintre pour y être formées aux arts d’agrément¹³³. Cela est toujours vrai un siècle plus tard et dans la norme. Participer aux salons est un moyen de mettre en avant cette bonne éducation et celui d’attirer le regard d’un éventuel mari. Cela peut expliquer en partie la surreprésentation des genres perçus comme mineurs. Peindre des fleurs, des natures mortes ou des sujets agréables et convenables pour une jeune fille met en exergue une culture et des aptitudes très recherchées, mais sans pour autant montrer de réelles ambitions artistiques qui pourraient décourager les prétendants potentiels.

Un lieu de mondanité

Le salon est un lieu de réunion de la bonne société nancéienne où elle fréquente les artistes. Y exposer est alors un signe d’appartenance à l’aristocratie cultivée. Cela est d’autant plus vrai que l’on y participe afin d’y être vu, ce est valable pour les hommes et pour les femmes. Ainsi Édmond des Robert, membre de la société savante fondée par Stanislas participe quelque fois au salon. Ce dernier y expose avec sa sœur. Edmond des Robert est très peu connu pour ses créations artistiques. Ses travaux se sont essentiellement portés sur l’étude des fonds d’archives conservés à Nancy ainsi que sur l’étude de l’héraldique¹³⁴. Il réalisa des *ex libris* pour ses amis et un pour sa sœur Noémi elle-même habituée du salon [Figure 21].

¹³³ SOFIO, 2016 pp. 57-62.

¹³⁴ MAROT, pp. 113-119.



Figure 21 : Edmond des Robert, *Ex Libris pour Noemi des Robert*, non daté.

Reproduit dans : OLIVIER, Eugène, 1950, *Edmond des Robert, ses ex-libris héraldiques [...]*, p.1.

Chez les femmes la dimension mondaine se vérifie par la quantité d'entre elles usant de leur patronyme. Il est quasiment impossible de repérer les artistes exposant sous un pseudonyme notamment lorsqu'il s'agit d'un nom d'emprunt masculin. Cependant le nombre d'entre elles exposant sous leur nom de mariage ou de jeune fille est révélateur. Il s'agit comme à l'opéra ou au théâtre de se montrer sous ses plus beaux jours. Elles affirment ainsi leur appartenance à la haute société.

Un réseau social comme un autre ?

Le salon peut alors être vu comme un réseau social. Il n'est bien évidemment pas le seul. La bourgeoisie nancéienne disposait de nombreux lieux de rencontre. Comme l'a remarqué François Roth la bourgeoisie n'est pas un corps compact. « Rappelons enfin pour le plus grand malheur des idéologues que la bourgeoisie n'est pas un groupe social cohérent. Ses composantes diverses sont imbriquées les unes avec les autres ; elles peuvent nouer des relations entre elles, elles peuvent avoir des intérêts communs, mais aussi entrer en conflit.¹³⁵ »

Les lieux de réunions sont alors à leur image, c'est à dire tout autant éclatés. Les premiers lieux de fréquentation selon Roth sont d'abord les lieux de pouvoir de la ville. Le

¹³⁵ ROTH, 2005, p. 32.

conseil municipal et la mairie rassemblaient les « propriétaires et rentiers, commerçants, entrepreneurs, industriels et manufacturiers. »¹³⁶. Il y a également la chambre de commerce et d'industrie, véritable bastion de la Société industrielle de l'Est. Parmi les lieux culturels il y a bien évidemment l'Académie Stanislas qui rassemblait les hommes de lettres, les érudits mais aussi les propriétaires et rentiers férus d'histoire. Celle-ci a ouvert ses portes à Émile Gallé qui était également un des membres fondateurs d'une autre société savante, celle d'horticulture de Nancy. Cette société partageait les galeries Poirel lors de ses expositions avec la S.L.A.A du fait du calendrier de floraison¹³⁷. On trouve aussi les restaurants et les brasseries à la mode¹³⁸.

François Roth oublie cependant les lieux professionnels. En effet les avocats et juristes travaillent à la Cour d'appel et donc ceux-ci se croisent, plaident ensemble et les uns contre les autres. Il leur arrive également de donner des cours à la faculté. Il en va de même avec les membres du corps médical qui eux aussi donnaient des cours. On aurait tort d'exclure la Société des architectes. Tous ces personnages se fréquentent, se connaissant d'autant plus que Nancy n'est pas une ville très étendue.

Les relations passent notamment par des visites de courtoisie. La baronne Staffe fait prendre conscience de l'importance des visites à domicile. Cela incombe à la maîtresse de maison qui reçoit un jour précis de la semaine¹³⁹. Les visites ne durent qu'un quart d'heure et se font très souvent en couple. Cela se pratique entre clients, entre salariés et patrons, entre collègues, entre concurrents, entre voisins et sert à conserver des liens actifs. C'est également un moyen pour les épouses de créer du lien social entre elles. La codification à l'extrême de ces rencontres témoigne bien de leur importance. Certains sujets de conversation sont, comme nous l'avons vu, à éviter. La maîtresse de maison reçoit dans une tenue correcte afin de paraître sous son plus beau jour sans pour autant chercher à éclipser ses invités. Elle s'assoit toujours dos à la fenêtre afin que ses hôtes puissent profiter d'une mise en valeur.

¹³⁶ *Ibid.* p. 36.

¹³⁷ SICARD-LENATTIER, 2007, p. 30.

¹³⁸ *Ibid.* p. 37.

¹³⁹ Voir BARONNE STAFFE, « Les visites », *Usages du monde : règles du savoir-vivre dans la société moderne*, 1889, pp. 70-111.

Les visites sont aussi l'occasion d'étendre son réseau car on y rencontre régulièrement des personnes auxquelles on n'a pas encore été présenté. Là encore la maîtresse de maison se doit de faciliter la nouvelle relation.

Le salon de la S.L.A.A est un de ces lieux de réunion annuels où la bourgeoisie amatrice d'art se réunit. C'est un lieu où tout le monde se connaît au moins de vue d'autant plus que leurs femmes, leurs sœurs et filles y exposent ! Les hommes y fréquentent leurs pairs ainsi que les artistes qui sont les maîtres de leurs épouses et de leurs enfants. Le salon est un endroit d'expression artistique et un nœud de cohésion sociale qui s'imbrique au sein de plusieurs ensembles. En effet, les exposantes ont bien souvent un mari ou un père appartenant à au moins deux espaces de sociabilisation. Par exemple Alexandre de Metz-Noblat a été membre de l'Académie Stanislas ainsi que Président de la S.L.A.A de 1858 à 1861. Il enseignait également le droit à l'Université de Nancy. Sa petite-fille (ou sa nièce ?) Jeanne de Metz-Noblat a exposé trois fois entre 1899 et 1903. Elle se marie avec Henri Léopold Châtillon en 1904 rédacteur en chef du *Nouvelliste des Vosges*¹⁴⁰. Les liens sont parfois surprenants. En 1890 Valentine Fridrici loge chez une amie au gré d'un séjour¹⁴¹. Son amie réside au 2bis avenue de la Garenne qui est alors... la voisine d'Émile Gallé. De même Marguerite Maguin habitait au 23 rue de Metz dans le même immeuble que Catherine Daimée, la sœur d'Émile Daimée, peintre renommé de Nancy. Dans cet immeuble logeait également le peintre Alexis-Ernest Charbonnier. Un dernier exemple afin d'illustrer la complexité des réseaux de connaissances souvent très indirects est le cas des sœurs Pariset. Il s'agit d'Amy, Mina et Jeanne qui ont eu pour frère Georges Pariset occupant la chaire d'histoire moderne de Nancy entre 1891 à 1919. A l'université il fit la connaissance de Paul Perdrizet arrivé en 1899. A la fin de la Première Guerre Mondiale, ils sont tous deux appelés à l'Université de Strasbourg. Perdrizet a entretenu des liens étroits avec l'École de Nancy du fait de son mariage avec une des filles Gallé. Il a également dirigé l'entreprise du verrier à la mort de sa belle-mère en 1914¹⁴². Son réseau s'étendait alors sur toute l'École de Nancy.

Le salon est d'autant plus important pour les femmes qu'il s'agit d'un des rares espaces de sociabilisation qui leur soit ouvert. En effet les portes des sociétés savantes, des chambres d'industries et de commerces leurs sont fermées. Elles n'ont également pas accès

¹⁴⁰ *Est Républicain*, 28 fev. 1904, [p. 2].

¹⁴¹ A.D.M.M, Annuaire de recensement, Nancy, section 3, 1891.

¹⁴² PROVOST, 2018, pp.47-54.

aux brasseries qui sont des lieux de rencontre important de la gente masculine. Elles peuvent se fréquenter au sein des associations caritatives féminines qui sont particulièrement nombreuses dans les villes nouvellement industrialisées¹⁴³. Les installations des entreprises attirent une main d'œuvre importante qui vit dans la promiscuité. Cela est vrai à Nancy où de nombreux quartiers sont insalubres. Les dames de la bourgeoisie se fréquentent donc. Cependant le salon est un des rares espaces de mixité. Elles y ont également l'opportunité d'y développer leurs propres réseaux indépendamment de leur mari.

Stratégie de cooptation

Les femmes par le biais de leur mari et de leur père disposent de réseaux interconnectés. Il n'est pas certain que ces connaissances « horizontales » aient été mises à profit afin de faciliter leur participation aux expositions. La S.L.A.A était assez discrète dans la manière dont se déroulaient les jurys. Aucune précision n'est jamais faite sur ce point dans les règlements ni même dans les compte-rendus de séances. Une des rares mentions est très antérieure à la période. La S.L.A.A se défend en 1839 contre les attaques du *Journal de la Meurthe* à propos du manque de cohérence dans les choix des œuvres exposées. La Société répond que les jurys étaient élus parmi les sociétaires et que ceux-ci votaient secrètement sur chaque tableau. Cependant on ne sait rien sur les conditions de ces votes. Le nom de l'exposant devait très certainement être affiché. Y avait-il de réelles actions de cooptation de la part des proches des artistes amateurs ou les membres du jury évitaient les scandales en acceptant d'office des toiles rattachées à un nom important ? La réalité est certainement plus pragmatique. La S.L.A.A était tenue par les financements des sociétaires dont une partie non négligeable était à Nancy. Elle comptait également sur les dons afin de financer les tombolas et les frais de port des œuvres notamment en provenance de Paris¹⁴⁴. Mentionnons que la S.L.A.A dépendait des deux pour paraître attractive vis-à-vis des artistes de la capitale¹⁴⁵. La plupart des dons privés provient justement de la haute société nancéienne. Refuser à plusieurs reprises les épouses et les filles de ces donateurs mènerait à un suicide financier. Il s'agirait alors plus d'une cooptation passive, c'est-à-dire qu'elle ne nécessiterait pas d'un appui direct de la part d'une personne influente. De plus, elle est surtout géographique. En province la priorité est surtout donnée aux artistes locaux dont la grande majorité est constituée

¹⁴³ FREDJ, 2014, pp. 168-169, 283-288.

¹⁴⁴ Les donateurs sont toujours mentionnés dans le *Bulletin*.

¹⁴⁵ Cf. infra p. 88.

d'amateurs. Viennent ensuite les invités qui sont des artistes connus, renommés et vecteurs de prestige pour l'exposition. D'autres peuvent entrer s'il reste de la place¹⁴⁶.

Enfin, comme nous l'avons vu en première partie, les productions artistiques de femmes étaient d'excellente facture. Les critiques et la S.L.A.A étaient particulièrement bienveillants et les éloges les touchent énormément, d'autant plus que les femmes pouvaient faire partie des jurys. Ainsi en 1866 Mlle de Lezay-Marnesia en était membre avec Pierson de Brabois et Ch. De Haldat du Lys¹⁴⁷. Chercher de manière systématique des stratégies de contournement et de cooptation revient à leur refuser une grande du partie du mérite du moins à Nancy. Il est plus probable que le réseau ait une importance plus importante pour les expositions parisiennes qu'en province. Cependant même dans ces cas les cooptations sont plus l'apanage du maître qui recommandera son élève¹⁴⁸.

Les motivations des participations au salon pour les professionnels.

Un revenu complémentaire louable

En parallèle des motivations d'ordre social qui touchent pour l'essentiel les amateurs, le salon est véritablement attractif pour les professionnelles. La vente des œuvres est pour les femmes un complément de revenu. En effet le travail des femmes est mal perçu dans la société. Celui-ci est tout au plus toléré pour les classes inférieures. De plus de nombreuses professions leurs sont interdites, souvent cantonnées aux ateliers de broderie très nombreux en Lorraine¹⁴⁹. La pratique d'une activité artistique et la vente de ces productions sont un bon compromis. Cependant la plupart des artistes femmes de Nancy sont d'extraction bourgeoise et donc la nécessité d'exercer une activité lucrative est à fortement relativiser.

L'absence récurrente d'indication de tarifs interroge sur les motivations lucratives des participantes. La question est délicate car elle touche aussi bien des artistes que l'on classerait volontiers chez les professionnels que des amatrices. Les prix étaient-ils non renseignés par

¹⁴⁶ G. R., *La Lorraine artiste*, 13 Aout, 1889, pp. 488-491.

¹⁴⁷ SICARD-LENATTIER, 2007, p.17.

¹⁴⁸ Cf Infra. p.123.

¹⁴⁹ HUSSON, 1980, 12 p.

oubli pour signifier que les œuvres n'étaient pas à vendre ou pour d'autres raisons ? Maria Larcher en 1896 expose *Bouquet de Pivoines* à l'aquarelle. C'est une artiste que l'on peut assurément qualifier de professionnelle. Cette année elle ne donne aucun prix pour son tableau qui a tout de même été acquis par un particulier¹⁵⁰.

La Société se base sur deux points afin d'attirer les artistes professionnels. La première est la tombola. Être sociétaire signifiait payer une cotisation. Elle donnait droit à la participation du tirage au sort en fin de salon. En préparation de chaque salon les membres du jury passaient en revue toutes les œuvres envoyées et déterminaient si elles devaient ou non apparaître aux cimaises. Le jury faisait une sélection des œuvres qui allaient être acquises par la société. Ces achats dépendaient directement des rentrées d'argent perçues par les cotisations soit 10 Francs tous les ans. Elle comptait également sur les dons et les financements publics issus de l'État ainsi que de la municipalité. Les sommes des achats dépassent souvent les 5000 francs. Les acheteurs privés étaient également très présents. En 1896, les acquisitions pour la loterie montaient à une valeur de plus de 600 francs et le record des achats de collectionneurs atteignait près de 30 000 francs¹⁵¹. En exposant à Nancy, les artistes avaient une chance non négligeable de vendre.

Le deuxième point attrayant est d'exposer à moindre frais. Comme nous l'avons souvent mentionné les envois depuis Paris étaient gratuits. Une Lorraine installée dans la capitale désirant exposer dans son fief, ce qui était revendiqué comme un droit par la S.L.A.A, pouvait envoyer ses oeuvres à moindre frais.

Une vitrine pour les professionnels ?

Les enseignantes.

Les salons sont un rouage essentiel pour les artistes professionnelles vivant directement de la vente de leurs œuvres ainsi que de commandes. Mis à part celles-ci dont les motivations sont évidentes, intéressons-nous d'avantage aux professionnelles de l'enseignement. Le salon peut être perçu comme une vitrine. Plusieurs ateliers privés étaient tenus à Nancy. Ils l'étaient généralement par des hommes dont la réputation n'était plus à faire. On citera par exemple Émile Daimée qui a eu de nombreux élèves au sein de l'École

¹⁵⁰ *Bulletin des Société Artistiques de l'Est*, n°12, Dec. 1896, p.130.

¹⁵¹ SICARD-LENATTIER, 2007. p. 29.

des Beaux-arts de Nancy. Cependant en dépouillant les registres d'inscription de l'institution, on s'aperçoit qu'une grande partie de ses élèves féminins se revendiquant de son enseignement n'ont jamais été inscrites à l'École. Daimée était un artiste reconnu du Nancy d'alors. On se doutera parfaitement que trouver des élèves ne lui posait pas réellement de problème. Cependant pour les enseignants dont la réputation est moins éclatante celle-ci se joue sur la réussite de leurs élèves lors des expositions donc de la leur. Participer aux salons est une publicité non négligeable. C'est le cas par exemple de Caroline Lydie Neukomm, diplômée de l'École des Beaux-arts de Nancy vers 1892 qui participe à cinq expositions entre 1888 et 1897¹⁵². En 1893 elle donnait des cours particuliers de dessin et de peinture¹⁵³. Aucune exposante ne revendique de son enseignement mais ces cours quotidiens de 2 heures seulement devaient certainement plus constituer un passe-temps qu'une réelle profession.

Gaston Quénioux, dans la revue *L'Art Décoratif* insiste bien sur le fait qu'un bon professeur est avant tout artiste lui-même¹⁵⁴. Quénioux parle ici des professeurs et instituteurs de dessin dans les écoles primaires et secondaires publiques dont la pratique permettra de repérer au premier coup d'œil les talents prometteurs. A Nancy, le lycée Jeanne d'Art comptait deux professeures exposant au salon. La première est Marie Louise Richard dont le père a occupé un poste sans doute important à la préfecture de police. Richard a participé à 8 salons entre 1901 et 1912. A cela il faut ajouter le salon de Remiremont en 1913 et au moins deux participations au Salon des Artistes Français où elle obtient un prix Maxime Daviot en 1897 et une mention honorable en 1905. La seconde est Charlotte Louise Dieny qui participe trois fois au salon de Nancy à partir de 1911. Elle habita à Paris où elle fut formée par Ferdinand Humbert, peut être à l'Atelier de la Palette. Avant d'exposer à Nancy elle avait participé au Salon de 1908, 1909 et 1910¹⁵⁵.

Il n'est pas évident de saisir parmi ces deux enseignantes quelle activité était complémentaire. Étaient-elles professeures afin de subvenir à leurs besoins ou exposaient-elles parce que leur travail leur permettait d'avoir une activité artistique ? La réponse est sans

¹⁵² Elle a certainement exposé avant 1888 au salon car elle était déjà âgée de 32 ans à cette date. De plus le suivi des cours à l'École est certainement un complément car elle s'est inscrite plusieurs fois de façon très sporadique entre 1888 et 1892.

¹⁵³ *Est Républicain*, 03 oct. 1895, [p.3]

¹⁵⁴ Gaston QUÉNIOUX, « Le Dessin et son enseignement », *L'Art décoratif*, mai 1906, p. 161-173. Extraits, cité dans FRAVALO, 2014.

¹⁵⁵ Informations recueillies dans les annuaires de recensement, les notices de salons et auprès d'Aurélien Vacheret, conservateur des musées de Remiremont.

doute les deux car des enseignants ne participent pas systématiquement au salon. Par exemple Amy et Mina Pariset cessent tout envoi à partir de la fin de la décennie 1890. Leur atelier était déjà ouvert en 1893. Le fait qu'elles n'exposent plus peut être dû à un manque de temps car elles semblent avoir eu une activité d'enseignement très importante¹⁵⁶.

Les tenancières d'entreprises

Les expositions sont également l'occasion pour les entreprises ou ateliers de présenter leurs catalogues. Il est difficile de déterminer à quel point les tenancières d'établissement interviennent dans le processus de création car elles semblent plus être des gérantes de commerces que des créatrices. Il est néanmoins intéressant de les mentionner dans cette étude en tant que participantes ponctuelles du milieu artistique. Elles ne prennent pas part aux expositions des beaux-arts par contre elles participent à celles des arts-décoratifs.

En 1894 lors de l'exposition d'art décoratif, Mme Daubrée présente 102 objets. Sa notice au catalogue indique toutes sortes d'œuvres en bronze, cachets d'argent, orfèvrerie de table, bijoux et joaillerie. Il s'agit probablement de la bijouterie Daubrée gérée par la veuve depuis la mort de son mari. Il semblerait que M. Daubrée soit déjà décédé en 1892 et que l'atelier soit sous la direction d'Élardin¹⁵⁷. La même année, Mme Veuve Wendt envoie quelques pièces de broderie dont elle est la créatrice et la commerçante. En 1904 au salon de la S.L.A.A dédié aux arts décoratifs apparaît Françoise Romaine de Mendoza qui présente divers objets notamment de la broderie sur cuir, peau et sur soie. Lors du recensement de 1906 elle réside au 20 rue de Metz avec une brodeuse italienne qu'elle emploie. Mme de Mendoza indique être directrice d'un atelier de broderie.

Le fait qu'une entreprise spécialisée dans l'argenterie ou la broderie participe à une exposition d'art décoratif n'a rien d'exceptionnel puisqu'elles elles s'y destinaient. Le fait que l'on en retrouve si peu en revanche est révélateur de la place des femmes dans le monde des affaires. Ce sont des veuves qui ont hérité des affaires de leurs époux.

Nancy, un tremplin pour la capitale ?

« Monter à Paris » est jugé indispensable pour mener à bien une carrière ce qui explique la disparition soudaine de certaines artistes des salons de Nancy.

¹⁵⁶ Cf *infra*, p. 118.

¹⁵⁷ *La Lorraine artiste*, 03 janvier 1882, p. 15.

C'est le cas notamment de Marguerite Delorme qui continuait cependant à entretenir depuis la capitale des liens avec sa Lorraine natale. Le salon de Nancy peut-il être vu comme un tremplin vers des salons plus importants ? Cela est vrai pour Thérèse Houdaille qui présente ses œuvres au salon des artistes français en 1909, voire même très probablement avant cette date¹⁵⁸. C'est le cas également pour Marie Marguerite Barco qui n'apparaît qu'en 1925 à ce même salon. Cependant on remarque surtout que les expositions à la capitale interviennent en général peu de temps après les premières participations à Nancy. Dès lors on est en droit de se questionner sur ce que représente le salon nancéien pour elles. Est-ce un milieu propice pour tester la réception de leurs œuvres en profitant à la fois d'un jury moins sévère et d'une presse moins critique ? Cela permet-il de se forger une petite réputation en province, d'étendre son réseau auprès des artistes locaux et ayant un pied à terre à Paris afin de faciliter l'accès au Salon ? En effet, il arrivait que des artistes reconnus écrivent des lettres de recommandation mais cela concernait surtout leurs élèves¹⁵⁹. Les artistes de Nancy comme Henri Royer, Jules Larcher participaient au salon de Paris et étaient ou du moins connaissaient des sociétaires des Artistes français. Cela est particulièrement vrai dans le cas d'Henri Royer qui enseignait depuis 1901 à l'Académie Julian. Elles ne délaissent pas Nancy pour autant, certainement du fait qu'il est plus simple d'y exposer régulièrement, surtout lorsque l'on est une femme, le salon de Paris restant un milieu très masculin¹⁶⁰.

Certaines Nancéiennes ayant présenté leurs œuvres au Salon ne sont jamais apparues à celui de la S.L.A.A comme Laura Leroux-Revault dont le Musée des Beaux-Arts de Nancy conserve un curieux portrait symboliste¹⁶¹. D'après les quelques éléments relevés dans le Benezit les participations aux salons parisiens ne sont pas forcément postérieures à une exposition à Nancy. Les deux sont parfois même simultanées. C'est le cas de Mlle Marie-Thérèse André qui à l'âge de 20 ans expose en 1901 à Nancy et au Salon des Artistes français¹⁶². Il est difficile d'approfondir cette question en l'état de la recherche car il serait nécessaire de connaître parfaitement les parcours des différentes artistes afin d'en tirer les grandes tendances.

¹⁵⁸ BENEZIT, 1976, T. 4.

¹⁵⁹ FOUCHER ZARMANIAN, 2015, p. 207.

¹⁶⁰ *Ibid.* p. 207.

¹⁶¹ Laura Leroux-Revault, *Anne et Jehanne*, Salon de 1894, huile sur toile, 201,5 x 113,5 cm, Nancy, Musée des Beaux-Arts.

¹⁶² Nancy, A.M., 18 Z 136.

Une concurrence entre salons ?

Paris est loin d'être l'unique salon analogue à Nancy. La multiplication des Sociétés des Arts et de leurs propres expositions au cours du XIX^e siècle conduisent très naturellement à un éclatement des participations. Des calendriers d'expositions sont publiés et précisent les modalités d'inscriptions, de transport...¹⁶³ Paris est toujours la référence mais les petites expositions comme celle de Nancy sont nombreuses et offrent une visibilité accrue. Parmi celles qui profitent le plus de ces expositions de province il y a les sœurs Thiriet que nous avons déjà mentionnées à plusieurs reprises.

Cet éclatement se retrouve en Lorraine. Le fait que Nancy soit le cœur artistique de la Lorraine française n'empêche pas qu'une multitude de salons gravitent autour d'elle. Des expositions se déroulent à Épinal, à Saint-Dié, à Remiremont. À cela doivent s'ajouter d'autres manifestations artistiques comme à Langres en Haute-Marne et même en territoires annexés à Metz et Strasbourg. La proximité géographique a pour conséquence une concurrence des salons entre eux. Le salon de Remiremont était par exemple un événement attendu des artistes. Ce salon n'était pas régulier ce qui en faisait un événement à privilégier lorsqu'il avait lieu¹⁶⁴. Les salons se sont déroulés en 1895, 1902, 1907, 1913 à l'initiative de Charles de Bruyère. Lors de ces années, de nombreuses artistes privilégiaient la petite ville vosgienne quitte à ne pas exposer à Nancy. Elle leur assurait un nouveau public et donc de nouveaux acheteurs potentiels. Ce choix nous renseigne également sur leur productivité, qui n'était certainement pas assez importante pour participer à deux reprises la même année à des salons.

Cette profusion de lieux dans lesquels exposer complexifie d'autant plus notre compréhension de ces artistes. Afin d'obtenir une vision globale de leur parcours, un référencement systématique de toutes ces artistes au sein des salons de l'Est de la France serait pertinent.

Les refus du jury

Compte tenu de son caractère d'espace de sociabilisation, le salon n'est pas qu'un lieu d'expression artistique. Se pose alors très naturellement la question des refus du jury. Ce sont

¹⁶³ GONNARD et LEOVICI, 2009, p. 34.

¹⁶⁴ Informations collectées auprès de M. Aurélien Vacheret, Conservateur et directeur des musées de Remiremont.

plus les aboutissants qui nous intéressent ici que les modalités. Nous avons vu que le jury ne faisait pas systématiquement preuve d'une grande sévérité mis à part en 1909. À l'occasion de l'exposition de 1909, Prouvé avertit de la sévérité du jury d'admission au pavillon de l'École de Nancy¹⁶⁵. Le jury de la S.L.A.A. A. agit à l'identique. Il s'agit selon Prouvé d'écarter les « arts d'agrément mis à la portée de tous et surtout des dames ». On constate cependant que cela n'a pas eu un grand impact car on retrouve un grand nombre d'habituées cette année là.

Les refus au salon étaient un passage obligé même pour les femmes artistes ayant le plus de succès. Ces refus pouvaient être cuisants. Quelques jeunes filles ont vu la totalité de leurs œuvres non sélectionnées. Les plus opiniâtres d'entre elles retentent l'année suivante mais elles en restent là en cas de nouvel échec. Elles demeurent assez peu nombreuses dans ce cas au vu de la courte liste ci-dessous¹⁶⁶. Le plus important n'est pas de voir toutes ses œuvres acceptées mais bien en avoir au moins une à la cimaise¹⁶⁷. Il s'agit de faire partie d'un groupe et de s'en revendiquer en étant remarquée par la presse. Les refus sont moins graves depuis 1892 lorsque le salon est devenu annuel. Il n'y a en effet plus besoin d'attendre deux longues années pour se porter à nouveau candidate. De plus, même en cas de refus total, un report sur un autre salon de la région demeure possible.

¹⁶⁵ DANIEL-WIESER, 1998. p.134.

¹⁶⁶ Voir Justine Ancel (1895), Jeanne Ancelon (1906), Marguerite Bandot (1907), Marie Baret (acceptée en 1902, refusée en 1906 et 1913), Marguerite Beauzée (1913), Valentine Belhomme (1899 et 1901), Louise Lucie Fery (1899), Marguerite Guillemot (1902), Marie Lumereaux-Jeandel (1906), Valentine, Claire Martorey (1905), Émilie de Metz, (1906), Jeanne Raty (1908)

¹⁶⁷ SOFIO, Séverine, 2016, p. 281.

Partie III : Les lieux de formation

Sur les 266 exposantes issues du corpus Lorraine et territoires annexés une centaine ont reçu une formation à Nancy. Parmi celles ayant mentionné au moins une adresse en Meurthe-et-Moselle ce nombre chute à 95. Seules 18 d'entre elles ont poursuivi leur formation à Paris. 12 personnes ont suivi des enseignements en Meurthe-et-Moselle sans passer par Nancy. Dans la région lorraine, seules quelques maîtres semblaient accepter les femmes. Ces lieux de formation se concentrent à Saint-Dié, Remiremont Saint-Mihiel, Pont-à-Mousson... À cette petite douzaine il faut ajouter 6 personnes dont le doute demeure sur leur ville de formation. En effet les artistes, maîtres ou élèves se déplacent rendant le suivi de leur parcours difficile à retracer. Parmi les exposantes formées dans des communes de Meurthe-et-Moselle en dehors de Nancy, 11 d'entre elles sont ensuite parties à Paris auxquelles il faut en ajouter trois sur lesquelles le doute persiste.

Nous aborderons donc dans cette partie des différents lieux de formations principaux des exposantes nancéiennes afin d'en comprendre les tenants et les aboutissants.

Les autodidactes

Au XIXe et au début du XXe le choix du maître est primordial. L'accent n'est pas mis sur des institutions mais sur des personnages notables. En conséquence des filiations entre les maîtres et les élèves se créent [Annexe 16]. Sur la durée, cela donne une véritable généalogie des artistes. Pour un jeune artiste, bien choisir son maître est la première étape de sa carrière. Cela le suivra toute sa vie¹⁶⁸. Ce ne sont pas les méthodes d'apprentissage pour lesquelles les artistes optent mais bien pour la réputation de l'enseignant. Un nom prestigieux facilite grandement l'entrée au Salon. Certains artistes détestaient d'ailleurs l'enseignement prodigué par leur maître. Friant se plaint à ses amis de façon récurrente de l'atelier de Cabanel¹⁶⁹.

L'apprentissage auprès d'un maître ne se résume pas à l'acquisition de techniques. C'est également un conseiller. Il permet d'apprendre les codes du milieu. C'est aussi un lien

¹⁶⁸ *Ibid.* p. 171.

¹⁶⁹ VILLENEUVE DE JANTI, 2016, pp. 12-15.

entre les élèves de l'atelier qui sous sa figure vont se constituer une identité commune. Ainsi l'atelier est le premier jalon de la constitution d'un réseau. En somme la figure paternelle (ou maternelle) qu'est l'enseignant forme sous tous ses aspects le futur artistes¹⁷⁰.

Dans ces conditions on comprend aisément pourquoi les autodidactes sont souvent stigmatisées. L'autodidaxie renvoie de manière systématique au dilettantisme qui chez les femmes aggrave encore plus la perception que l'on a d'elles. Les jurys du Salon de Paris sont plus sévères envers ceux qui ne peuvent se revendiquer d'un maître. L'idée est de ne pas encourager les artistes aux parcours hétérodoxes à présenter leurs œuvres. Il existe cependant des contournements. Il est tout à fait possible pour une personne de demander par courrier qu'un artiste fasse une déclaration fallacieuse à l'administration. Ainsi l'élève augmente ses chances d'être accepté lors des expositions en étant sous le patronage d'une personnalité¹⁷¹. Un autre stratégie consiste à ce qu'un artiste bienveillant accepte de donner quelques cours privés puis déclare l'élève comme formé.

Malheureusement à Nancy les autodidactes restent difficiles à repérer en négatif par les fiches de salon. Il faut les dissocier de celles qui ne remplissent pas les champs d'inscription au salon par choix et de celles qui ne le font pas car il n'y a rien à y écrire. En effet, le risque d'être stigmatisées et refusées fait qu'il était préférable pour elles de laisser planer un doute [Tableau 3]. Cependant la S.L.A.A semble ne pas en tenir compte. Sur les 55 artistes issues du corpus Lorraine et territoires annexés, seules cinq ont vu leurs envois refusés dans la totalité. Harcos en a identifié une, Marie Tulpain (1861-1913) qui peignait surtout des fleurs¹⁷². Elle ne renseigne à aucun moment qu'elle a appris seule malgré une douzaine de participations entre 1895 et 1909. Selon Harcos elle participait aussi au salon de Remiremont. C'est peut-être ainsi qu'il l'a identifiée comme autodidacte.

¹⁷⁰ SOFIO, 2016, pp. 156-171.

¹⁷¹ *Ibid.* p. 171.

¹⁷² Deux de ses œuvres, *Jetée de pivoines* et *Paysage du Var* sont passées en vente sur artprice.fr en 2010 et 2018. Le Musée de Remiremont conserve une de ses œuvres.

Les institutions publiques

L'École des Beaux-arts de Nancy

Les archives

Le fonds de l'actuelle École Nationale Supérieure d'Art de Nancy (Ensa) conservé aux Archives Départementales est hétéroclite. L'ensemble des documents porte les cotes 14 ETP 1 à 14 ETP 179 et débute en 1843 jusqu'aux années 2000. Cependant aucune archive ne s'étend durant toute cette période. En effet, les rapports d'incidents¹⁷³ sont tenus de 1946 à 1966, les registres de matricules de 1843 à 1881...¹⁷⁴ La période la plus fournie est le milieu du XX^e siècle. Il y en a relativement peu pour la période 1890- 1914. Le dépouillement s'est porté sur tous les documents relatifs à cette période. Il s'agit pour l'essentiel des registres d'inscriptions et de présences en cours. Les premiers comportent quelques informations personnelles sur les femmes inscrites telles que l'adresse, le tuteur légal, le nom de naissance si mariée... Les femmes y sont consignées séparées des hommes, en fin de volume. Les plaquettes de cours ont permis de donner des éclaircissements sur la nature des cours dans lesquels elles étaient inscrites. Le second permet de compléter l'assiduité des élèves en croisant avec les registres d'inscription. Des remarques sont parfois faites comme les absences justifiées ou même les exclusions de cours¹⁷⁵. L'émission d'un règlement organique datant de 1882 apporte quelques détails sur l'enseignement. L'article 16 décrit de façon succincte le contenu des cours administrés. Bien que la date de publication soit relativement antérieure à la période étudiée, il semblerait qu'aucune modification n'intervint pendant plusieurs années. Le document le plus ancien faisant référence à une modification du règlement est daté de 1911. Il s'agit d'une lettre de Jules Larcher alors directeur de l'établissement adressée au maire de Nancy. Les modifications du règlement en vigueur et de l'article 16 sont justifiées par les chamboulements occasionnés par le déménagement de l'École en 1909. Selon le directeur l'ensemble des articles a été écrit sans recul ni connaissance préalable des élèves. Leurs présences aux cours sont très inégales car motivées par des aspirations très différentes les unes des autres. Larcher désire donc prendre en compte ce point tout en remaniant les

¹⁷³ Nancy, Archives Départementales de Meurthe-et-Moselle (ADMM), 14 ETP 3 à 14 ETP 18.

¹⁷⁴ ADMM, 14 ETP 55.

¹⁷⁵ Les exclusions concernent uniquement les hommes.

différentes sections de cours établies en 1882¹⁷⁶. Enfin le fonds de dessin récemment numérisé et en ligne permet d'examiner par croisement avec les plaquettes les enseignements qui y étaient tenus.

Les élèves

L'École régionale des Beaux-arts de Nancy est placée sous l'autorité du maire. L'école étant publique, l'enseignement est gratuit.

Entre 1888 et 1914, 420 femmes ont suivi l'enseignement de l'École des Beaux-arts¹⁷⁷. Seules 33 d'entre-elles ont participé au salon de la S.L.A.A. Aucun document ne mentionne la date de l'ouverture de l'École aux femmes. Cependant en croisant les registres d'inscriptions avec ceux recensant les présences journalières, il est possible d'avancer sans erreur qu'elles ont été admises en 1888 sous le directorat de Jules Larcher. Les registres d'inscriptions commencent en 1882 pour les hommes et en 1888 pour les femmes. Les dates renseignées dans un autre registre consignant les présences journalières concordent à quelques mois d'écart¹⁷⁸.

Les élèves ont en général la vingtaine d'années lors de leur inscription. Leur profil ne diffère pas des participantes du salon¹⁷⁹. En 1888, l'âge d'inscription tourne autour de 20 ou 25 ans tandis que les hommes sont nettement plus jeunes en moyenne. Leur entrée aux Beaux-arts est à comprendre comme la continuité d'une éducation bourgeoise et raffinée. Elles ont presque toutes déjà reçu une formation poussée du dessin comme l'indiquent leurs inscriptions en section D2 qui correspond aux cours de dessins avancés. Il était en effet nécessaire de passer des évaluations afin de changer de section¹⁸⁰. Le dessin est une des matières principales dans les écoles primaires et secondaires de jeunes filles. Ces cours étaient dispensés par des institutrices qui elles-mêmes avaient reçu une formation poussée dans le domaine¹⁸¹.

¹⁷⁶ ADMM, 14 ETP 1.

¹⁷⁷ A.D.M.M, 14 ETP 59.

¹⁷⁸ En 1888 elles s'inscrivent dès le mois de février. Il faut cependant attendre les mois de mai et juin pour qu'elles commencent à suivre les cours.

¹⁷⁹ Cf. infra p. 71.

¹⁸⁰ ADMM, 14 ETP 50.

¹⁸¹ La revue *Le moniteur de dessin* est un bon témoin du rôle croissant des femmes dans l'enseignement du dessin dans les écoles.

L'enseignement

L'enseignement des élèves de l'École est particulièrement complet. Sont enseignés :

- « 1° Le dessin linéaire et géométrique, la perspective et les éléments d'architecture ;
- 2° Le dessin, le modelage, et l'anatomie comparée ;
- 3° Un cours de composition d'ornement ;
- 4° Un cours d'histoire de l'Art. »

Les cours sont divisés en plusieurs sections. La plaquette organique de 1882 restée longtemps inchangée donne quelques éléments¹⁸². La division élémentaire (D1) propose les bases du dessin. Les cours sont toujours d'après modèles. Ceux-ci sont voulus assez simples dans un premier temps. Il s'agit pour l'essentiel de dessins à main levée, de dessins géométriques linéaires d'après des objets usuels, des études des ombres et de la perspective, d'après la bosse, fragments de moulages en plâtres, fleurs et ornements simples.

La division supérieure (D2) a laissé plus de traces dans les archives. La majorité des travaux conservés sont issus d'élèves inscrits dans cette section. Ce fonds est malheureusement lacunaire car seuls les meilleurs et en particulier ceux aillant reçu un prix ont été conservés. La D2 consiste en l'apprentissage du dessin d'après l'antique, de têtes d'après nature, de figures costumées et anatomiques, d'ornements d'après grande bosse, de modèles empruntés aux industries d'art, d'études élémentaires d'architecture, de dessins de machines.

Viennent ensuite les cours spéciaux afin de former les sculpteurs, les peintres, les architectes. Enfin les cours normaux sont destinés aux élèves désirant passer les concours de l'État afin d'être professeurs de dessin dans les lycées, les collèges et les écoles normales.

Un soin particulier était apporté aux études de plantes. Celles-ci trouvaient une application directe dans la création de motifs décoratifs [Figure 6]. Dans la même lignée les élèves étaient fortement orientés vers les arts décoratifs grâce à l'enseignement de Jacques Gruber dès 1893¹⁸³. Les applications étaient nombreuses. Il s'agissait de concevoir des objets usuels. Cela ne restait cependant que théorique. Le fonds regorge de projets de coupes décoratives, de cartons de broderie... [Figure 22]. L'aquarelle de Julie Thiriet est un exemple pertinent [Figure 23]. Il est peu probable qu'il s'agisse d'un dessin d'après modèle car celui-ci

¹⁸² ADMM, 14 ETP 50.

¹⁸³ THOMAS, PERRIN, 2018, p. 77.

semble unique dans le fonds. Cette aquarelle est sans aucun doute une composition originale destinée à former l'élève à concevoir des objets d'art décoratifs. Le bénéfice est multiple pour les artistes. La réalisation de ce type de compositions est un tour de force technique. Il s'agit de rendre les détails avec le plus de précision possible tout en maniant la couleur. Les élèves sont en même temps formés à concevoir des cartons. Cette formation constitue un sésame pour les futurs professionnels des ateliers de créations des industries. Enfin c'est un entraînement aux concours. En effet les examens de l'obtention du professorat de dessin portaient principalement sur ce type de créations¹⁸⁴.

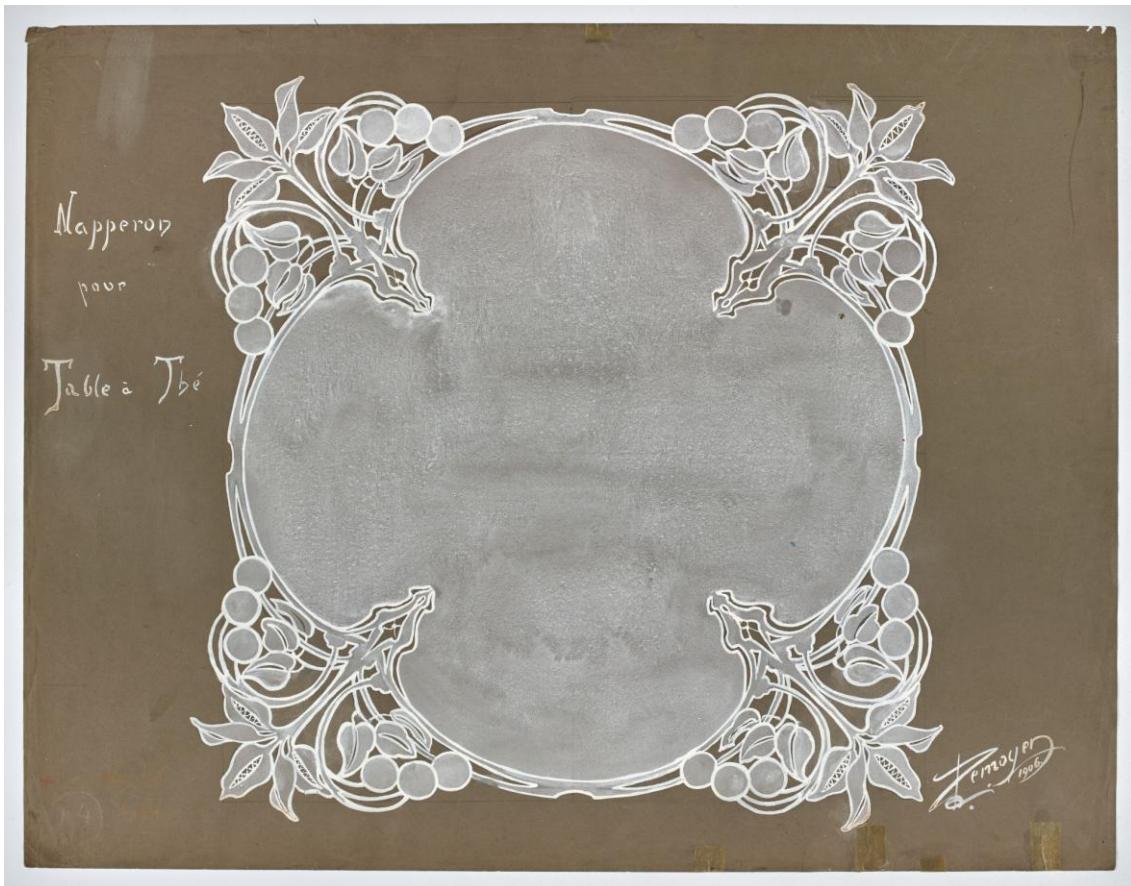


Figure 22 : Louise Demoyen, *Projet de broderie, napperon pour table à thé, 1906*, peinture blanche sur papier brun, 650x500 mm, Nancy, Ensa, inv. 7.352

Source : Fonds numérisé de l'École Nationale d'Art de Nancy

¹⁸⁴ *Le Moniteur du dessin, de l'architecture & des beaux-arts : revue mensuelle : organe des architectes, ingénieurs, professeurs de dessin des industries artistiques et des candidats aux écoles du gouvernement, 1909-1910.*



Figure 23 : Julie Thiriet, *Glace à main*, 1893, 300 x 463 mm, aquarelle et encre noire sur papier, Nancy, Ensa, inv. 7.251

Source : Fonds numérisé de l'École Nationale d'Art de Nancy

L'École est soucieuse de former des artistes accomplis. L'étude d'après la bosse est un jalon essentiel de l'apprentissage. L'École disposait de plâtres pour les séances des poses. On y retrouve les grands classiques de la sculpture antique et Renaissance¹⁸⁵.

L'École se destine alors aux jeunes filles désirant devenir des artistes. Certaines ont concrétisé leur formation par des participations aux salons assez remarquées. L'École se destinait également aux futures professionnelles. Ces professionnelles, nous l'avons vu, étaient soit des enseignantes soit des créatrices dans les industries. Cependant la mairie

¹⁸⁵ Notamment le *Discobole*, le *Torse du Belvédère*, les *Vénus de Milo* et *Médicis*, *La Nuit* de Michel-Ange.

désirait garder ses distances avec l'industrie. Il y avait un débat sur la question d'ouvrir une classe spécifique aux arts décoratifs. Une demande de réforme avait déjà été déposée en 1897 en ce sens qui avait été rejetée sous le prétexte que l'enseignement qui y est donné fournit de très bons résultats. De plus, une section particulière aurait été nuisible aux ouvriers d'art car elle ne leur aurait pas donné tous les éléments permettant de suivre les changements de mode et aurait empêché leur reconversion dans d'autres industries. Manifestement les industriels de l'École de Nancy n'ont jamais été satisfaits dans leurs demandes car dans un échange de lettres publiées dans le Bulletin, le président de la S.L.A.A. fait part de son désarroi lorsqu'il constate l'absence d'une filière spécifiquement professionnelle dans le projet de la nouvelle l'École des Beaux-arts de 1909¹⁸⁶. L'enseignement offrait des bases solides pour les futurs créateurs. Parmi les artistes femmes, la plus exemplaire est Rose Wild, seule collaboratrice de Gallé connue. Elle co-signe avec le verrier le vase Érable Sycomore de 1903 [Figure 24]¹⁸⁷. Elle n'est pas la seule à suivre l'enseignement de l'École dans le but d'exercer une activité. Le père de Louise Demoyen était tailleur à Lunéville [Figure 22]. Sa formation peut être vue comme un apprentissage professionnel afin de lui permettre de travailler dans l'entreprise familiale¹⁸⁸. De même, Françoise, Romaine de Mendoza s'y est probablement inscrite afin de parfaire ses connaissances dans le domaine des arts-décoratifs car celle-ci était déjà directrice d'un atelier de broderie lors de son inscription¹⁸⁹.

¹⁸⁶ *Bulletin des Sociétés Artistique de l'Est*, n^{os} 3 à 5, mars à juin 1906.

¹⁸⁷ THOMAS, PERRIN, 2018, p. 103.

¹⁸⁸ A.D.M.M, 14 ETP 58.

¹⁸⁹ A.D.M.M, 14 ETP 59.



Figure 24 : Rose Wild, *Vase Érable sycomore* dit « *Rose Wild* », 1903, verre multicouches, décor gravé à l'acide, H : 29,8 cm, base : 10,6cm, ouverture : 11,5 cm, MEN, inv. 990.2.1, daté et signé en relief à la base « Rose Wild, 1903 et Gallé »

(Source : Nancy, Musée de l'École de Nancy, cliché : Philippe Caron)

Des cours mixtes ?

Un dessin de Maria Roy, future épouse Larcher est particulièrement intéressant [Figure 25]. Le dessin représente une étude d'après la *Venus Médicis*. Ayant probablement terminé son étude en avance, Maria Roy a eu le temps de représenter l'arrière-plan où se trouve un jeune homme en train de dessiner. Ces cours étaient certainement mixtes. Le dessin a été exécuté en 1892. A cette date, les différents lieux de formations artistiques ouverts aux femmes séparaient les deux sexes.

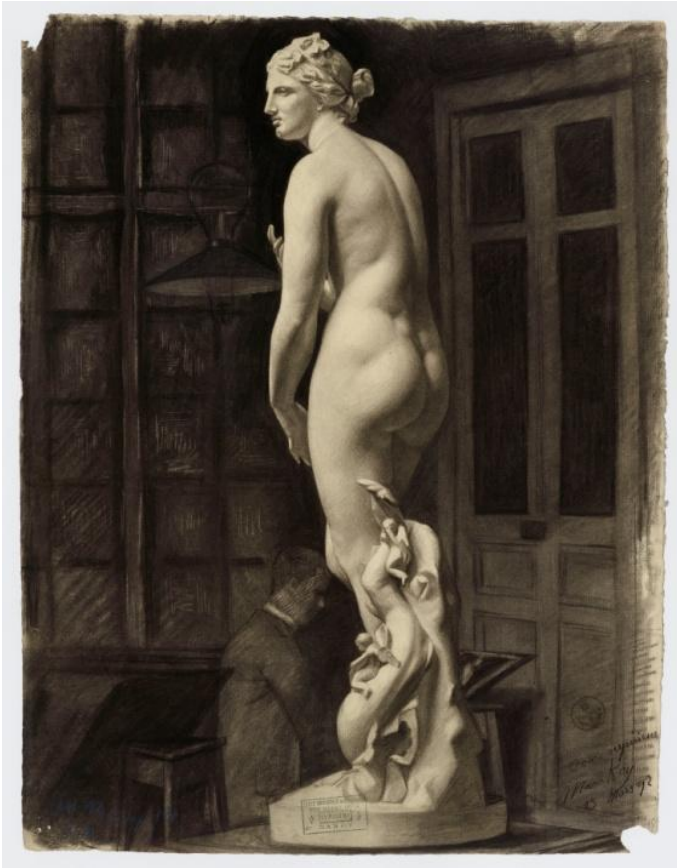


Figure 25 : Maria Roy, *Vénus de Médicis*, 1892, crayon gras sur papier, 476 x 620 mm, Nancy, Ensa, inv. 3.24

Source : Fonds numérisé de l'École Nationale d'Art de Nancy

D'autres travaux témoignent de contacts entre hommes et femmes. Le fonds conserve une multitude de dessin d'après modèles « costumés ». Les modèles habillés sont les élèves. On y retrouve indistinctement des portraits d'hommes et de femmes réalisés par les deux sexes. Les rares fois où le modèle est nommé concernent toujours les élèves [Figure 27]. De façon significative, des dessins sur le vif d'élèves travaillant témoignent de cette proximité. Ce type de dessin est courant dans les ateliers où les élèves se dessinent entre eux et se caricaturent. Le fait que des hommes dessinent des femmes et inversement prouve qu'ils se fréquentaient au quotidien [Figure 26]. La séparation entre les sexes n'a donc lieu que dans les registres. Cependant cela va à l'encontre de toutes les études réalisées jusqu'à présent, surtout lorsqu'il s'agit de recherches portant sur les années 1890. En 1889, Hélène Bertaux, fondatrice de l'Union des femmes peintres et sculptrices posait d'ailleurs la séparation en une classe spéciale comme argument de l'ouverture de l'École des Beaux-arts de Paris aux femmes¹⁹⁰.

¹⁹⁰ SAUER, 1991, p. 10.



Figure 26 : Henri Staub, *Melle Guerre Henriette, debout dos 3/4*, 31 janvier 1900, crayon gras sur papier, 240 x 313 mm, Nancy, Ensa, inv. 15.52.

Source : Fonds numérisé de l'École Nationale d'Art de Nancy



Figure 27 : Louise Imbert, *M. César, élève architecte, buste presque de face*, crayon gras, 241 x 312 mm, Nancy, Ensa

Source : Fonds numérisé de l'École Nationale d'Art de Nancy

L'accès au nu par les femmes est également surprenant. Elles avaient à Nancy accès aux études d'après la figure dénudée [Figure 28]. Bien entendu dans le cas d'un modèle homme, le caleçon était de rigueur. Les femmes posaient entièrement nues sans que cela ne pose de problème à la convenance. Les élèves masculins avaient droit au nu intégral des modèles hommes. Cependant un grand nombre de dessins montrent que la pudeur du poseur était respectée. La nudité intégrale n'est donc pas systématique pour les hommes...Il est ici aussi probable que les séances de poses aient été mixtes.

Cette hypothèse s'appuie sur la présence de trois dessins issus d'un homme et deux femmes d'après un même modèle vivant [Figure 29, Figure 30 et Figure 31]. Ils ont été réalisés en six séances¹⁹¹. Les poses sont exactement similaires et ne présentent que quelques menues différences qui sont visibles au niveau du caleçon et de la coiffure. Ces deux éléments sont des détails et peuvent être sujets à interprétation pour les dessinateurs. Les similitudes mènent à l'hypothèse que ces trois élèves ont participé aux mêmes séances de poses. Cela se confirme aussi par la temporalité très restreinte dans laquelle ces dessins ont été réalisés. Barjan mentionne Juin 1901. Thérèse Martin quant à elle donne le 1^{er} juillet 1901. De plus les prises de vues sont assez semblables. Les élèves se disposaient naturellement en arc de cercle autour du modèle, ce qui provoque, lorsque plusieurs études sont conservées, des décalages dans les angles de vues. Ils sont ici très resserrés. Les élèves étaient très proches les uns des autres. Cette mixité lors d'une étude d'anatomie est probable en 1901. En effet quelques académies privées commençaient à devenir mixtes¹⁹².

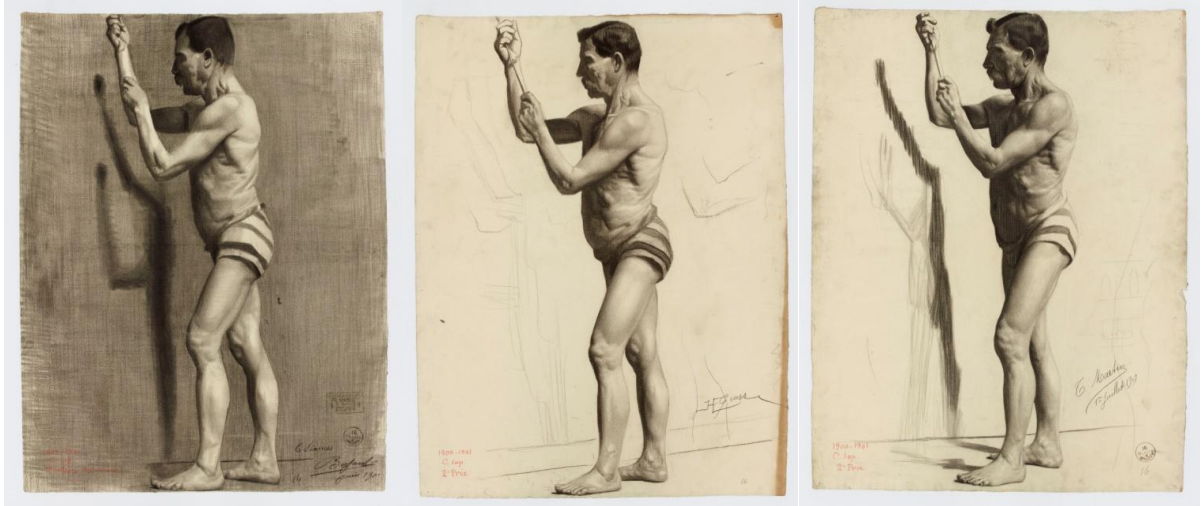
¹⁹¹ Le nombre de séances est inscrit en bas à droite sur le dessin d'Eugène Bajant. [Figure 29]

¹⁹² FOUCHER ZARMANIAN, 2015, p. 196.



Figure 28 : Marcelle Quille, *Figure debout, femme*, 7 mai 1912, crayon gras sur papier, 485 x 632 mm, Nancy, Ensa, inv. 16.96.

Source : Fonds numérisé de l'École Nationale d'Art de Nancy



De gauche à droite :

Figure 29 : Eugène Bajant, *Figure debout*, Juin 1901, 477 x 622 mm, crayon gras sur papier, Nancy, Ensa, inv. 15.79.

Figure 30 : Henriette Guerre, *Figure debout*, [s.d.], 476 x 620 mm, crayon gras sur papier, Nancy, Ensa, inv. 15.67.

Figure 31 : Thérèse Martin, *Figure debout*, 1^{er} juillet 1901, 477 x 620 mm, crayon gras sur papier, Nancy, Ensa, inv. 15.63.

Source : Fonds numérisé de l'École Nationale d'Art de Nancy

Les raisons pour lesquelles ces cours étaient mixtes restent un mystère. Cela est-il dû aux convictions du directeur de l'École ? A cause d'un manque d'argent ? Sans doute n'étaient-elles pas suffisamment nombreuses pour qu'une section spéciale soit ouverte. Cela peut également venir de l'âge. Les femmes à l'École sont en général nettement plus âgées que les hommes qui sont pour la plupart âgés de moins de 18 ans. Il pouvait être acceptable de faire se côtoyer des jeunes garçons plus ou moins perçus comme des enfants avec des jeunes femmes ayant atteint l'âge de devenir mères d'autant que dans un couple marié, le plus vieux était toujours le mari. Aucune mention d'une quelconque mixité n'a été relevée dans la presse ou dans le *Bulletin*. Il était évident qu'en raison de cours mixtes quelques scandales auraient

pu se produire. A l'inverse cela peut également signifier que la mixité ne posait aucun problème de mœurs. La question de la mixité reste ouverte¹⁹³.

L'École des Beaux-arts de Paris

En 1889, la sculptrice Mme Léon Bertaux propose qu'une section spéciale destinée aux femmes soit créée à l'École Nationale des Beaux-arts de Paris¹⁹⁴. L'École refusa catégoriquement en mai 1890 en prétextant un manque de finances et des locaux inappropriés pour satisfaire cette requête. Loin de se décourager, Madame Bertaux envoya une nouvelle demande plus modeste. Elle requérait que les femmes soient admises comme une fraction des effectifs totaux et placées dans un atelier séparé sous la responsabilité d'un professeur. Elle essuya un nouveau refus, irrévocable cette fois qui non seulement reprenait les mêmes arguments qu'à sa première tentative mais invoquait également celui la décence. La crainte était toujours la même. L'École redoutait un nivellement par le bas qu'occasionnerait l'arrivée en masse des femmes. C'est avec un cynisme à peine voilé que l'administration a fini par se convaincre que les plus grandes femmes artistes n'en avaient pas besoin. Du fait de leur talent, l'accès ou non à l'École ne changerait rien car elles étaient tout à fait capables de parvenir à leurs fins par des moyens détournés.

En 1897, les femmes sont enfin acceptées mais avec de nombreuses restrictions. Elles peuvent étudier dans les galeries, se présenter aux examens d'entrée et suivre les cours de peinture et de sculpture tous les jours de 8h à 10h seulement. Celles qui avaient échoué pouvaient assister aux cours en auditrices libres, sous réserve des places disponibles. Ce n'est qu'en 1900 que les femmes purent entrer dans un atelier qui leur était dédié. Cependant les

¹⁹³ Le fonds de dessins conservé à l'Ensa est lacunaire. D'après Sophie Petitjean de la bibliothèque de l'Ensa, le fonds a particulièrement souffert des vicissitudes du temps. De nombreux cartons refermant toutes sortes d'archives ont été perdus ou détruits au fil des années ce qui ne nuit pas forcément à la compréhension globale des cours qui étaient donnés. Cependant cela est handicapant en ce qui concerne la détermination de points beaucoup plus précis comme la question de la mixité. Il est aussi important de préciser que lorsque ces lignes ont été écrites (25 avril 2019), le site internet référençant les dessins était toujours en construction. La quasi-totalité des outils de recherches étaient alors indisponibles. Seules les recherches par auteurs étaient fonctionnelles rendant les croisements présentés ici très complexes et fastidieux. Peut-être que les outils qui seront développés après la soutenance de ce mémoire permettront de démontrer cette théorie de mixité.

¹⁹⁴ Sur l'admission des femmes à l'École Nationale des Beaux-Arts on lira l'excellent essai : SAUER, Marina, *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts : 1880- 1923*, Paris, École Nationale des Beaux-arts, 1991, 89p

conditions d'accès penchaient à nouveau très en leur défaveur. Tout était fait pour restreindre le nombre de femmes à l'École et la durée de leur enseignement. Il est peu probable que des cas de quelques artistes issues du Corpus Lorraine et territoires annexés y aient étudiés. Le nombre de femmes qui y étaient admises était très limité. En avril 1897 elles étaient plus de 300 inscrites en auditrices libres. Cependant l'École faisait tout pour que les femmes ne soient par admises définitivement. Lorsqu'elles étaient acceptées ce n'était que provisoirement pour 6 mois. Le nombre de places était fixé indépendamment de celui des hommes et était au bon vouloir de la direction¹⁹⁵. Dans tous les cas, l'entrée des femmes aux Beaux-arts de Paris intervient précisément lorsque celle-ci perd de son importance. Les nouveaux courants artistiques modernes qui apparaissent avant la première guerre mondiale lui font perdre de l'influence.

Ateliers et académies privés

Paris

Le premier atelier privé et payant procurant des cours collectifs aux femmes a été fondé par Greuze. Après son échec en 1769 suite à sa tentative de percer dans la peinture d'histoire, Greuze décide de ne plus exposer au Salon¹⁹⁶. Il multiplie aussi les provocations envers l'Académie qui l'a profondément humilié. On peut citer parmi ses actes de résistance l'ouverture d'un atelier féminin qui lui permettait de combler le déficit financier causé par son boycott du Salon¹⁹⁷. Il n'était pas le premier à offrir un enseignement en atelier aux femmes jusque là réservé aux filles ou épouses d'artistes. Le premier atelier ouvert aux femmes sans aucun lien de parenté avec un artiste était motivé par la vengeance. Des années plus tard, Jacques Louis David qui était aussi un détracteur de l'Académie accueille trois filles âgées de

¹⁹⁵ Si certaines ont pu y accéder, elles ne le précisent pas dans leurs notices de salon. Aucune information n'a pu être collectée sur cette question. De plus les enseignants aux Beaux-Arts pour les femmes étaient souvent les mêmes qui les accueillaient au sein de leurs ateliers privés rendant la détermination encore plus floue.

¹⁹⁶ Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) était un peintre de genre connu pour ses scènes moralisatrices. En 1769 il postule afin d'être élu comme peintre d'histoire à l'Académie Royale en présentant son tableau *L'Empereur Sévère reprochant à Caracalla, son fils, d'avoir voulu l'assassiner*. Cependant l'Académie l'élit comme peintre de genre. Greuze prit cela comme une humiliation car la hiérarchie entre les arts place la peinture d'histoire au sommet et la peinture de genre... tout en bas.

¹⁹⁷ SOFIO, 2016, p. 86.

entre 15 et 17 ans au sein de son atelier. Cet atelier fonctionnait en parallèle avec celui masculin qu'il a ouvert en 1885. Elles y jouissent d'une assez grande liberté car elles peuvent à tout moment sortir de la pièce qui leur est réservée pour rejoindre les espaces de travail privés du maître¹⁹⁸.

À partir de cet instant les ateliers privés tenus par de grands peintres qui sont souvent académiciens vont s'ouvrir aux femmes. La demande était forte car la pratique d'une activité artistique s'imposait auprès des jeunes filles bien éduquées. Ces ateliers vont se multiplier durant le XIXe siècle.

À la fin du XIXe siècle au vu de la condition de la femme à l'École des Beaux-arts de Paris, les artistes devaient trouver des lieux d'étude plus accueillants. La capitale regorgeait d'ateliers privés tenus par des artistes renommés. Ces artistes étaient parfaitement conscients que les femmes désirant un enseignement artistique représentaient un marché considérable. Celui-ci l'était d'autant plus qu'une « montée à Paris » était indispensable. En effet, un artiste, homme ou femme devait faire figurer au moins une personnalité parisienne dans la liste de ses maîtres. Sur le corpus Lorraine et territoires annexés qui compte, rappelons-le, 266 artistes, 127 d'entre elles ont suivi une formation dans un atelier parisien. Sur les 166 du corpus Meurthe-et-Moselle, le nombre chute à 26. Cet écart s'explique notamment par le fait que le corpus Lorraine et territoire annexés prend à la fois en compte le lieu de naissance et la ville de résidence. Elles sont assez nombreuses au sein de cette sélection à résider à Paris et ses environs. Les raisons des déménagements définitifs à Paris ne sont pas nécessairement pour des raisons artistiques. Ce peut être à l'occasion d'un mariage, un mouvement de la famille entière du fait de la profession du père ou du mari... Quoiqu'il en soit, ce nombre si peu élevé témoigne à merveille des restrictions que subissaient les artistes femmes. Cela ne signifie cependant pas qu'elles ne suivaient pas un enseignement approfondi. Les maîtres locaux donnant des cours avaient reçu un enseignement traditionnel avec une « montée à Paris ». Un certain nombre d'entre eux avaient d'ailleurs étudié dans les mêmes ateliers que leurs élèves féminins notamment à l'Académie Julian. Par ailleurs Paris était incontournable pour les hommes désirant participer au prix de Rome.

Identifier les ateliers privés dans lesquelles les femmes ont étudié ne fut n'est pas simple. Le tableau récapitulatif ci-dessous a été produit sur la base des maîtres renseignés

¹⁹⁸ *ibid.* pp. 90-92.

dans les notices de salons [Tableau 3]. De nombreux doutes demeurent car ce sont presque toujours les mêmes enseignants qui donnent des cours à destination des femmes. Ceux-ci ont parfois enseigné dans deux ateliers différents à quelques années d'intervalle. D'autres ont donné des cours particuliers avant d'ouvrir leurs portes aux femmes¹⁹⁹.

Tableau 3 : Récapitulatif des élèves issues de différents corpus au sein des principaux ateliers parisiens. (Les doutes ont été pris en compte)

	Total non renseigné (NR)	Total ayant suivi un enseignement à Paris	Académie Julian	Académie Colarossi	Académie des fleurs	Académie Vitti	Académie des Dames	Atelier Thoret
Corpus Lorraine et ter. An. (266)	55	70	19	3	1	1	6	2
Meurthe-et-Moselle (166)	32	27	7	1	0	0	0	1

L'Académie Julian

Il n'est pas surprenant de retrouver plus d'élèves à l'Académie Julian qu'ailleurs²⁰⁰. Ce lieu d'apprentissage a été l'un des plus plébiscités par les femmes. En 1905, près de mille

¹⁹⁹ Cette difficulté a été totalement occultée en Annexe 16. Pour plus de lisibilité les cas de doutes persistants ont été rattachés aux enseignants plutôt qu'aux institutions. De même les maîtres posant problème ont été dissociés des institutions excepté Devilly (d'où sa couleur noire unique). Cette annexe était destinée à l'origine à présenter d'une façon plus claire et très simplifiée les filiations entre maîtres et élèves ainsi que l'enchevêtrement des réseaux sociaux des élèves.

²⁰⁰ L'autrice de référence sur les femmes à l'Académie Julian est Denise Noël qui y a consacré son mémoire de master soutenu à Paris I en 1998 qui ne fut malheureusement pas publié.

élèves y avaient été formés dont trois ou quatre cents femmes²⁰¹. Cette académie a été fondée en 1866 par Rodolphe Julian qui lui donne son nom. L'idée était de préparer les garçons à passer le concours d'admission à l'École des Beaux-arts. L'Académie est ouverte en 1873 aux femmes autant pour des raisons financières que par conviction. Julian était un féministe convaincu qui souhaitait faire de son atelier un lieu de professionnalisation universel²⁰². Cependant les différents ateliers, dont celui de Julian, recevaient des femmes des revenus conséquents. Elles étaient perçues comme des dilettantes bourgeoises dont les parents avaient les moyens de payer une formation. C'est donc en toute logique que les frais déjà élevés pour les hommes étaient doublés pour les femmes. Elles devaient alors déboursier 100 francs pour un mois à temps complet plus 10 francs de location de matériel (tabouret et chevalet)²⁰³. À cela s'ajoutaient le coût du chauffage, de la rémunération des modèles... sans compter la peinture, les toiles, les crayons qui sont aux frais de l'étudiant.

Les femmes durant les toutes premières années étaient au nombre de quatre. Cependant l'atelier de Julian étant un des rares sinon le seul à proposer un enseignement vraiment académique aux femmes et le seul qui a connu un succès immédiat. Cela s'explique par le sérieux de l'enseignement mais aussi par la non-mixité qui rassurait les parents. Très vite il a été nécessaire d'ouvrir de nouveaux ateliers. Celui ayant eu la meilleure réputation est celui « des Panorama ». Il s'agit du plus connu aujourd'hui car c'est dans cet atelier que la peintre Marie Bashkirtseff y a fait ses études. Son journal intime est une des rares sources sur les sections féminines et en particulier sur l'ambiance qui y régnait ! Elle raconte notamment comment tous les coups étaient permis pour nuire à ses rivales et en particulier à Louise Breslau²⁰⁴. Une huile sur toile de Marie Bashkirtseff témoigne particulièrement de cette ambiance²⁰⁵ [Figure 32]. La jeune peintre se tient au premier plan, debout, en noir la main appuyée sur une chaise. Elle est la figure la plus facilement reconnaissable car au centre d'une composition en « V » encadrée par quatre touches de rouge en drapé invitant le regard à remonter vers elle. Elle toise une autre élève certainement Breslau qui du fait de sa position assise se retrouve dominée par elle.

²⁰¹ GONNARD et LÉBOVICI, 2009, p. 42.

²⁰² FOUCHER ZARMANIAN, 2015, p. 193.

²⁰³ GONNARD et LÉBOVICI, 2009, p. 43.

²⁰⁴ BASHKIRTSEFF, 1890, T.2.

²⁰⁵ Elle mentionne clairement ce tableau comme étant sa première composition personnelle. Voir : BASHKIRTSEFF, 1890, T.2, p. 249.



Figure 32 : Marie Bashkirtseff, *L'Académie Julian*, 1881, huile sur toile, 154 x 186 cm, Ukraine, Dnipropetrovsk, State Art Museum.

Source : Wikipedia.org

Les rivalités étaient loin d'être étouffées par les maîtres, bien au contraire car ceux-ci avaient tendance à commenter les dessins à voix haute exacerbant ainsi les chamailleries. De plus les fameux « concours des places » qui étaient en vigueur partout n'étaient pas pour arranger les choses. En effet le nombre d'étudiantes étant important dans un espace restreint les meilleurs places auprès du modèle étaient prisées et faisaient l'objet de compétitions

acharnées. « *On a fait le concours des places, une esquisse de tête en une heure. Une fille eut une attaque de nerfs proche de l'épilepsie, elle a déchiré et mangé son esquisse.* »²⁰⁶.

Les enseignants y étaient assez nombreux. Bashkirtseff mentionne principalement « Julian », « Tony », « Lepage ». Cependant à la fin de la première décennie du XXe siècle de très nombreux maîtres y avaient enseigné. Rodolphe Julian et Tony Robert Fleury se sont occupés du temps de Bashkirtseff « des Panoramas ». Parmi ceux le plus fréquemment cités dans les notices de salon, on trouve Jules Lefebvre, William Bouguereau, Gabriel Ferrier, Jean-Paul Laurens, Léon Tanzi, Benjamin Constant et le nancéien Henri Royer qui fut directeur « des Panoramas » à partir de 1901²⁰⁷.

L'académie Colarossi

L'académie Colarossi est très similaire à celle de Julian mais reste moins documentée²⁰⁸. Elle a été fondée en 1870 par Filippo Colarossi où Joseph Blanc, Raphael Collin, Gustave Courtois ont enseigné. Parmi les élèves illustres qui y ont étudié se trouve Camille Claudel. Cette académie semble avoir eu beaucoup moins de succès parmi les Lorraines. Est-ce parce que les cours y étaient mixtes²⁰⁹ ? Cette mixité ferait-elle fuir les parents trop soucieux de l'éducation de leurs filles ? En Meurthe-et-Moselle seule Jeanne Jourdhuy est allée à Colarossi. Détail intéressant elle est passée par l'École des Beaux-arts de Nancy entre 1889 et 1894 au moins en partie mixte.

La raison est certainement plus pragmatique. L'académie Julian était la plus réputée sur Paris. Elle était suffisamment vaste et pourvue en maîtres pour recevoir des étudiantes venant de toute la France. Le phénomène n'est donc probablement pas spécifique à la Lorraine.

Les autres ateliers parisiens : Académie Vitti, Baschet, École des Fleurs, Académie des Dames, Thoret.

En cette fin de XIXe siècle, les espaces d'instruction artistique ouverts aux femmes augmentent en nombre. Il serait trop fastidieux et peu pertinent de tous les développer car dès

²⁰⁶ Bashkirtseff, (1999, *journal*) cité dans PERROT, 2003, [n.p.].

²⁰⁷ *Bulletin des sociétés artistiques de l'Est*, janvier 1903, n° 1, pp. 84-88.

²⁰⁸ FOUCHER ZARMANIAN, 2015, p. 196.

²⁰⁹ Deux photographies datées de 1900 et 1901 présentent les élèves garçons et filles posant à leur chevalet devant un modèle féminin habillé et posant autour d'un autre modèle féminin nu. Photographies reproduites dans FOUCHER ZARMANIAN, 2015, p. 197.

qu'un atelier dépasse les dix élèves, la structure est toujours identique. Les nouveaux étudiants copient d'après dessins et gravures afin de maîtriser le dessin au trait. Viennent ensuite le modelé avec le dessin d'après la bosse et dans un second temps d'après modèle vivant nu ou habillé. Enfin les élèves doivent apprendre à peindre d'après le modèle avant de pouvoir espérer réaliser leur première composition²¹⁰.

On compte ainsi l'atelier à la discipline rigoureuse de madame Thoret²¹¹. L'enseignement y est porté sur le dessin d'après moulage. L'atelier de Thrélat de Vigny ouvert vers 1874 avait pour professeurs Jules Bastien-Lepage, Jean-Léon Gérôme, Léon Bonnat et Jules Lefebvre. Ce dernier était également professeur à Julian. Aucune ne semble en revanche être passée par l'Atelier Vitti trop tardif ni par celui de Ranson. Sans surprise aucune n'est allée à l'Atelier Matisse ni à celui de Rodin.

L'Atelier de la Palette fondé par Ferdinand Humbert a reçu Louise Dieny, née à Paris qui fut enseignante de dessin en 1911 au Lycée Jeanne d'Arc à Nancy. Il s'agit de la seule Nancéienne à y être allée. Il y avait également l'Académie des Dames ouvert par Jean-Jacques Henner et son ami Carolus-Duran qui semble avoir eu quelques succès parmi les Lorraines en dehors de la Meurthe-et-Moselle.

Nancy

Les ateliers de Finot et Schiff et de Daimée et de Vierling

En dehors de l'École des Beaux-arts, les femmes désirant avoir un enseignement artistique pouvaient compter sur quelques ateliers. Un atelier qui est déjà connu est celui d'Alfred Finot et de Jean Mathias Schiff²¹². Ces deux artistes sont d'anciens élèves des Beaux-arts. L'atelier a ouvert tardivement en 1909 au Point Central et son importance lors de la période s'avère être quasiment nulle. La seule à y avoir étudié est Madame Teigen-Oberer qui expose au salon en 1910. Leurs cours sont ouverts à tous, aux étudiants de l'École ainsi qu'aux amateurs au prix de 5 francs la leçon²¹³. Les cours des femmes sont séparés puisqu'elles y étudient le matin et les hommes l'après-midi.

²¹⁰ SOFIO, 2016, p. 173.

²¹¹ FOUCHER ZARMANIAN, 2015, p. 196.

²¹² DANIEL-WIESER, 1998, p. 133.

²¹³ *Bulletin des Sociétés Artistiques de l'Est*, n°3, mars 1909.

Légèrement antérieur à l'Atelier Finot et Schiff, l'Atelier d'Émile Daimée a probablement été ouvert durant les deux dernières années de la décennie 1890. Né en 1867, cet artiste de Nancy a semble-t-il possédé un atelier largement ouvert aux femmes. En 1911 il se trouvait au Ibis du Tapis-vert²¹⁴. Le nombre important de prétendantes au salon de Nancy ayant étudié auprès de lui suggère une véritable logique d'atelier. Seize femmes y ont étudié à partir de 1899²¹⁵. Cela est soutenu par la chronologie car à cette date l'artiste avait entamé la trentaine. Les artistes terminaient en général leur formation autour des 20-25 ans. Sept ans lui laissaient assez d'expérience pour tenter la voie de l'enseignement privé. Chaque année il exposait ses œuvres ainsi que celles de ses élèves au salon quitte à ce qu'elles essuient un refus. On remarque qu'elles sont assez nombreuses à ne pas avoir été sélectionnées par le jury. Sans aucun doute que Daimée incitait fortement ses élèves à exposer. Certaines sont d'ailleurs inscrites de sa main²¹⁶. Parmi elles le cas de Thérèse Maguin interpelle. S'agirait-il de la même Maguin qui en 1896 habitait dans le même immeuble que la sœur de l'artiste ? Malheureusement les recherches n'ont pas pu éclaircir ce point car celles de 1896 ne précisaient pas le lieu où elle avait été formée dans ses fiches²¹⁷. Que ces deux Maguin soient la même personne ou membres d'une famille change peu de choses. Cela conforte la thèse de l'existence d'un réseau de connaissance féminin prépondérant dans le milieu artistique nancéien. Quoiqu'il en soit son atelier à rencontrer un grand succès car il existait toujours en 1934²¹⁸. *L'Est Républicain* renseigne que l'artiste organisait sa propre exposition au *Cercle Artistique* accompagné de ses élèves qui semblaient être principalement des femmes. Ce même article fait en effet mention de quelques hommes mais il n'a pu être retrouvé aucun autre élément sur ce lieu d'enseignement.

Il faut également mentionner ici l'atelier de Vierling. L'artiste a formé un dizaine d'élèves, dont sa propre fille, en dehors de l'École des Beaux-arts. S'agissait-il de leçons pour particuliers ou de cours collectifs au sein de son atelier ? Il semblerait qu'il ait poursuivi cet enseignement en parallèle de ses cours à l'École car il a formé de jeunes demoiselles au début

²¹⁴ *Est Républicain*, 07/10/1911, [p. 2].

²¹⁵ Il n'a pas été possible de retrouver la date d'ouverture de cet atelier. Cette date est basée sur la première apparition de son nom en tant que maître au salon (Jeanne de Metz-Noblat épouse Châtillon)

²¹⁶ Ces notices sont signées de sa main. (Voir Lucie Royer en 1900 et Thérèse Maguin en 1901)

²¹⁷ Dans le doute, les deux femmes ont fait l'objet de deux fiches séparées dans la Base n°2, Volume II.

²¹⁸ *Est Républicain*, 09/01/1934, [p. 3].

de la période. Par exemple Marie Cécile Barbas avait environ 17 ans en 1888. Bien qu'elle n'expose qu'en 1898, Vierling était déjà professeur à l'École à ce moment là²¹⁹. Ces élèves indiquent Vierling comme maître dans leurs notices. Cependant aucune trace de leur présence n'a pu être retrouvée à l'École que ce soit dans les registres d'inscriptions ou de présences journalières. On peut déduire que l'artiste a dû donner des cours en parallèle de son poste aux Beaux-arts. Cet atelier n'est jamais mentionné dans la presse ou dans les notices nécrologiques. Il peut tout à fait s'agir d'un revenu complémentaire pour l'artiste ou de service rendu à quelques connaissances. Une dizaine de personnes semble être un nombre conséquent pour cette période, d'où la thèse défendue ici de la présence d'un atelier collectif.

L'atelier Pariset

L'atelier des sœurs Pariset est resté jusqu'ici totalement inconnu bien qu'ayant eu un impact tout aussi important que celui de Daimée. Parmi les douze exposantes ayant fréquenté leur atelier situé au 15 rue du Pont-Mouja, on note la présence de Madeleine Deville [Figure 13, Figure 14, Figure 15 et Figure 16]. Aucun homme ne les a mentionnées en tant que professeurs au salon. Les trois sœurs ont étudiées à l'École des Beaux-arts de Nancy. L'aînée Amélie (Amy) est née en 1867. Jeanne en 1869 et la plus jeune, Mina en 1871. Amy et Jeanne font partie des premières inscrites à l'École. Mina les a rejoint quelques mois plus tard si bien que Jeanne et Amy obtiennent leur certificat en 1892²²⁰. Elles partent ensuite à Paris, certainement très peu de temps après. Amy a exposé au salon de la S.L.A.A en 1892. Jeanne en 1892 et 1893. Elles ne reparaisent plus avant 1896. A cette date elles mentionnent de nouveaux professeurs qui enseignaient à l'Académie Julian. Mina n'expose qu'en 1899 et est allée étudier à l'atelier de Louise Thoret. Dès lors la trace de Jeanne se perd. Mina et Amy exerçaient alors en tant que professeurs de dessin, notamment à l'École Normale²²¹. Elles ouvrent un atelier vers 1894²²² dans leur immeuble ou leur père réside²²³. Cet atelier se destinait à ceux désirant devenir instituteurs dans les écoles primaires, elles donnaient

²¹⁹ *Est Républicain*, 6 juillet 1917, [p. 2]

²²⁰ *Est Républicain* 25 juin 1890, [p. 2].

²²¹ *Est Républicain*, 24 janvier 1936, [p.6].

²²² *Est Républicain*, 30 sept. 1894, [p. 3]

²²³ ADMM, Nancy, section 2, 1896.

également des cours de peinture, d'aquarelle et d'art décoratif. A partir de 1911 et jusqu'en 1914 elles commencent à écrire une série d'articles dans le *Moniteur de dessin*²²⁴.

Ces articles consistent en des conseils et des idées pratiques de cours de dessin destinés aux écoliers de 8 à 14 ans. Il s'agit d'une application stricte de la « méthode intuitive » qui avait remplacé en 1909 la méthode d'apprentissage dite « géométrique » en vigueur depuis 1879²²⁵. La méthode géométrique consistait en l'enseignement du dessin comme une matière scientifique. La profondeur, les échelles, les volumes y étaient abordés grâce à des calculs mathématiques. La copie était également au centre de l'apprentissage. Cet enseignement depuis la fin des années 1890 avait de nombreux détracteurs car il rencontrait très peu de succès auprès des enfants. La méthode était accusée de brider l'inventivité des enfants. Une méthode dite « naturelle » fut mise au point qui évoluera vers la méthode « intuitive » en 1905 grâce à Gaston Quéniou professeur à l'École nationale des arts décoratifs. L'objectif est de laisser l'enfant exprimer sa créativité par une étude de la nature. Le professeur n'est plus une figure autoritaire mais un accompagnateur servant à guider l'élève vers le « bon goût ». L'enfant ne commence plus son apprentissage par les tracés de perspectives à la règle et au compas mais par des études de modèles simples à main levée ! Le développement de l'esprit prime avant la qualité d'exécution.

C'est dans ce contexte que les articles des sœurs Pariset interviennent. Ils ont rencontré un assez grand succès auprès des institutrices si bien qu'elles ont fini par les compiler sous la forme d'un manuel édité par le *Moniteur*²²⁶. Ce succès s'explique par le caractère pratique des leçons qui y sont proposées. Elles proposent par exemple une leçon portant sur la création d'une guirlande de perles afin de décorer l'encadrement d'un poème. Les perles n'étant pas toujours à la portée de toutes les bourses de petites écoles, Mina et Amy développent de conseils pour la création de ce modèle. Les perles peuvent tout à fait être constituées de boules de mie de pain rassis et une fois séchées peintes à l'aquarelle [Figure 33]. Elles mettent également en garde contre le désordre que peut occasionner la création des petites boules dans une classe d'enfant.

²²⁴ PARISSET, 1911 à 1914.

²²⁵ FRAVALO, 2014, [n.p.]

²²⁶ *Est Républicain*, 24 janvier 1936, [p.6].

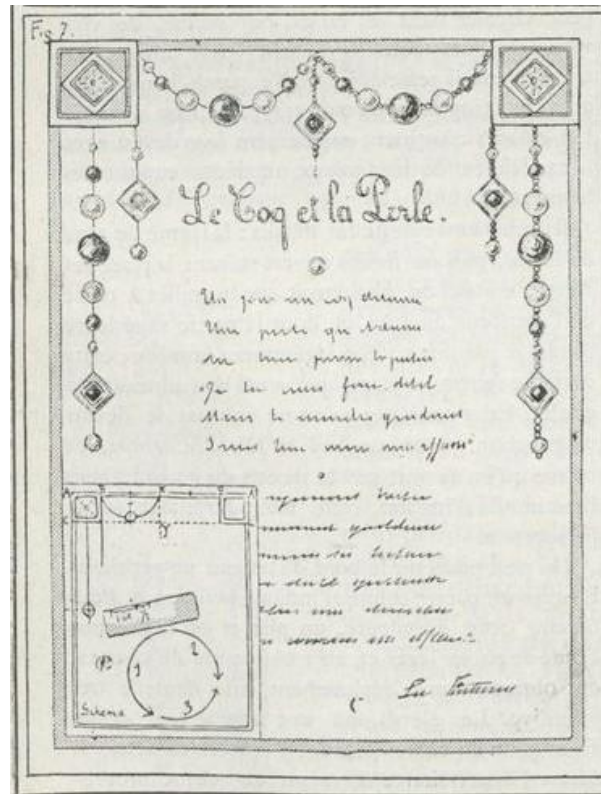


Figure 33 : Amy et Mina Pariset, *Entête pour Le coq et la perle*, 1912. Reproduit dans *Le Moniteur de dessin [...]*, novembre 1912, n°8, 10^{ème} année, p. 129.

Source : gallica.bnf.fr

Malheureusement ces articles ne disent rien sur l'enseignement auprès des adultes. Étant donné que Mina et Amy étaient officiers de l'instruction publique il est possible que cette méthode leur ait été appliquée. Elles devaient au moins l'enseigner car leurs cours se destinaient surtout à ceux désirant passer le concours d'instruction.

Les cours particuliers

Les artistes donnant des cours particuliers sont particulièrement complexes à mettre en lumière. Ils sont en général assez peu étudiés car ne produisent pas d'archives. De plus ce n'est pas parce que peu d'exposantes au salon de Nancy mentionnent tel ou tel maître que ce dernier n'a pas ouvert son atelier à des effectifs importants. Cela est particulièrement vrai dans les grandes villes, Paris en tête où les artistes tenaient des ateliers parfois réservés aux hommes mais donnaient en parallèle des cours individuels à quelques femmes. Ils finissent

d'ailleurs souvent pour des questions financières par les accepter aux cours collectifs. Cependant comme nous n'avons ni les lieux ni les années où ces formations ont été suivies il est quasiment impossible de déterminer dans quelques conditions les études ont été faites²²⁷. C'est donc par le détour de déductions que ce point doit être abordé. L'Annexe 16 met particulièrement bien en relief l'importance de l'enseignement en dehors des institutions.

Paris

Paris est un passage presque obligatoire pour les artistes désirant être formées à la pratique des arts. Cependant, comme nous l'avons vu, assez peu de femmes en ont l'opportunité. En dehors des multiples ateliers et académies qui leur étaient accessibles, elles pouvaient compter sur de plus petites structures. Cependant au vu des difficultés mentionnées ci-dessus il n'est pas possible de les développer très longuement. On se contentera alors de quelques observations qui pourront servir à des recherches postérieures.

Parmi le corpus Lorraine et territoires annexés, 29 artistes ont été formées à Paris sans qu'il ait été possible de déduire si elle étaient passées par un atelier ou une académie. A ce nombre il faut ajouter quatre femmes dont la formation s'est peut-être déroulée à Paris dans ces conditions. Parmi les personnalités récurrentes, on trouve Jules Adler (4 fois), Édouard Sain (4 fois), Delphine Arnould de Cool (3 fois), Achille Cesbron (2 fois)²²⁸.

Il est possible que ces enseignements aient été permis par un acte de cooptation de la part d'un des proches. Par exemple Marie Marlier qui a étudié auprès de Waidmann à Remiremont est partie un temps à Paris auprès d'Adler. Elle-même a eu pour élève Marie Madeleine Bailly, qui a suivi le même parcours. Marlier a pu tout à fait recommander sa jeune élève au peintre parisien. De même, on constate que deux des quatre élèves qui ont eu Vierling comme professeur à l'École ou au sein de son atelier ont eu par la suite Édouard Sain comme maître.

²²⁷ La date de naissance n'est pas non plus d'un grand secours car l'École des Beaux-Arts de Nancy accueillait des personnes d'âges très variables. Pour citer des exemples déjà évoqués, les sœurs Thiriet s'y inscrivent à l'aube de la quarantaine. À l'opposé Mlle Marie Ponsard n'était âgée que de 15 ans lorsqu'elle s'inscrit en section D1 en 1897 !

²²⁸ Achille Cesbron était un grand passionné de fleurs. Il ouvre un atelier de dessin afin d'y donner une formation. Peut-être que ces deux artistes y ont étudié (Alice Weill-Lourier et Marguerite Isabelle Niers-Royère). D'après BENEZIT, 1976, T.2.

À Nancy et en Lorraine

Les apprentissages à Nancy en dehors des ateliers présentent les mêmes caractéristiques que celles de la capitale. La principale différence est que les élèves vivent presque toutes en ville ou dans ses environs immédiats²²⁹. Parmi ces enseignants on retrouve bien entendu des noms déjà connus comme celui de Jules Larcher, directeur de l'École des Beaux-arts à partir de 1886. Il est certain qu'il a donné des cours particuliers car quelques exposantes le mentionnent comme maître sans avoir été à l'École. Elles sont généralement âgées de plus d'une trentaine d'années au début de la période et donc n'avaient pas accès à l'institution. Il y a également Gratia, Charles Pètre, Hortence Séméladis, Eugène Goepfert...

Il est très probable que ces artistes donnaient les cours à domicile. Cependant des leçons particulières sont plus chères que des cours collectifs. Or nous avons vu qu'il existait bel et bien des ateliers pour les femmes avant même que l'École ne leur soit ouverte. Ces ateliers étaient-ils déjà saturés ? En réalité il faudrait plutôt voir ici les résultats du réseau parental. A Nancy, les parents des exposantes appartiennent à la haute société et fréquentent d'une manière ou d'une autre le milieu artistique pouvant ainsi demander les services d'un artiste. Ils avaient les moyens d'offrir ce type d'instruction à leurs filles, l'intérêt étant une instruction raffinée destinée à éduquer une future épouse cultivée et agréable, il est donc superflu de jeter leur dévolu sur un artiste résidant en dehors de la ville. Elles ne sont d'ailleurs pas des exposantes récurrentes du salon. Elles y exposent au plus deux ou trois fois. En effet seule Jeanne Ebel, Jeanne Houël née Parmentier et Marthe Stainville née Lallement ont pris part à plus de cinq expositions.

En dehors de Nancy, dans des communes de Pont-à-Mousson, Lunéville, Saint-Dié, Remiremont, etc., le principal déterminant était également la proximité. Les raisons ne sont cependant pas les mêmes. Nancy est une ville ayant une forte concentration d'artistes. Cela est d'autant plus vrai depuis l'annexion car une partie des membres de la défunte École de Metz s'y sont fixés. Il y a cependant beaucoup moins d'artistes dans les villes lorraines de moindre importance. Les parents désirant offrir une formation artistique à leurs filles choisissaient le maître résidant dans la localité, à moins bien sûr que de la famille pouvant accueillir la jeune fille habitent à Nancy. Cependant l'un n'empêche pas l'autre car une élève

²²⁹ Pour le lecteur étranger à Nancy, la ville était entourée de petits villages rattachés par des routes à travers champs. Ces villages étaient Saint-Max, Laxou, Maxéville, Essey... Ils font aujourd'hui partie du Grand Nancy.

pouvait tout à fait prendre des cours dans sa ville de résidence puis partir à Paris ou à Nancy afin d'y parfaire son enseignement. Cela est surtout valable pour les communes comme Lunéville qui était reliée à Nancy par les chemins de fer. Ainsi Hélène Theis a d'abord étudié auprès de M. France qu'elle désigne comme un « Professeur de peinture à Lunéville »²³⁰. Elle suit en 1899 des cours à l'École des Beaux-arts de Nancy bien qu'elle exposait déjà en 1890. Lors de son inscription, elle avait déjà près de 35 ans. On imagine alors très bien que l'instruction aux Beaux-arts est pour elle un complément rendu possible grâce à son âge. En effet, une fille même non mariée comme Hélène Theis ne profite pas des mêmes libertés à 20 ans qu'à la trentaine²³¹.

À Saint-Dié on retrouve alors naturellement Henri Rovel²³², Max Gillard et Victor Fagonde à Pont-à-Mousson, M. France à Lunéville, Pierre Waidmann et Marie Marlier à Remiremont, Mme Maria Didier à Saint-Mihiel. Malheureusement une grande partie des professeurs sont inconnus. Rien que pour le corpus Lorraine et territoires annexés, 35 enseignants n'ont pu être identifiés précisément. Le fait que les exposantes ne renseignent que les noms de familles y est pour beaucoup dans ces lacunes. De plus ces maîtres ne sont pas passés à la postérité. Leur oubli est dû au fait qu'ils ne sont référencés dans aucun dictionnaire dont notamment le *Bénézit*. Cela a pour conséquence que les commissaires priseurs s'intéressent très peu à eux et ne les référencent pas sur leurs sites de ventes en ligne.

Une filiation maîtres et élèves ?

La formation, une constituante essentielle de la construction d'un réseau.

L'apprentissage auprès d'un artiste est la première étape d'une insertion aux cercles des plasticiens. Les différents réseaux sociaux extérieurs au milieu artistique sont ceux des

²³⁰ Nancy, AM, 18 Z 127.

²³¹ Sur la possibilité de se mouvoir en relative liberté, la Baronne Staffe donne quelques précisions sur les règles à suivre après un mariage. « L'ancienne Noblesse poussait si loin le scrupule sur ce point, qu'une jeune femme devait avoir atteint trente ans au moins pour s'affranchir de cette sorte de tutelle [...] » d'après BARONNE STAFFE, 1889, pp. 60-61.

²³² HARCOS, 1991, p. 131

domaines familiaux et domestiques²³³. Le maître offre une instruction qui ne se limite pas à l'apprentissage de la peinture. Ce sont des guides censés aider l'élève à trouver sa voie et faire ses premières expériences. C'est ainsi que Daimée ou encore Mlle Warken dont on ne sait rien ont inscrit eux-mêmes leurs propres élèves au salon de la S.L.A.A²³⁴. Au sein des ateliers une camaraderie se forme également au sein des ateliers. Les élèves étudient souvent dans des espaces exigus. Ainsi des amitiés se créent durablement²³⁵. Se revendiquer d'un même maître ou d'une école commune engendre un véritable phénomène d'identification collective²³⁶. Nous avons en effet vu comment les étudiants et étudiantes de l'École des Beaux-arts de Nancy se servaient mutuellement de modèles traduisant en cela une certaine forme de proximité sans nécessairement témoigner d'une réelle camaraderie.

Les élèves féminines dans les ateliers d'un maître constituent également un vivier d'inspiratrices. N'oublions pas qu'à cette époque la figure de la femme dans l'art est perçue comme une muse. De même des liens privilégiés se forment entre élèves des deux sexes qui mènent parfois au mariage comme c'est le cas de Maria Larcher²³⁷. Charlotte Foucher Zarmanian décrit comment Henner réalise le portrait de la jeune peintre nancéienne Laura Leroux en 1898 ainsi que la fascination de Stevens pour ses élèves femmes²³⁸

Pierre Waidmann, Marie Marlier et Madeleine Bailly

Un exemple est particulièrement pertinent pour illustrer plusieurs points abordés dans cette partie. Marie Marlier a été une habituée du salon de Nancy. Peintre de fleurs, elle expose 10 fois entre 1890 et 1907. Elle a également participé à tous les salons de Remiremont à partir de 1895, à plusieurs salons des Artistes Français entre 1894 et 1908, de Saint-Dié entre 1891 et 1994 et remporte une médaille à Langres en 1899. Elle est donc une artiste accomplie lorsqu'elle décède en 1917 à l'âge de 55 ans.

²³³ Cf. *supra*, Partie II, à partir de la page 84.

²³⁴ Concernant la cooptation d'Émile Daimée voir plus haut p. 116.

Le cas de Mme Warken est plus anecdotique. Elle envoie au salon de la S.L.A.A de 1901 ses cuirs ciselés. En fin de liste, un peu à part elle rajoute un *Coffret à dentelles XV-XVIe* avec la mention « par Mlle Varin-Bernier élève de Mlle Warken. Elles habitent à Bar-le-Duc.

²³⁵ SOFIO, 2016, p. 176.

²³⁶ *Ibid.* pp. 170-171.

²³⁷ L'exemple de Maria Larcher née Roy est développé page 80.

²³⁸ FOUCHER ZARMANIAN, 2015, pp. 201-203.

Elle est née en 1862 à Remiremont dans les Vosges où elle réside et elle se forme auprès de Pierre Waidmann. Cet artiste était pour l'essentiel un peintre de paysage et un graveur²³⁹. Sa



Figure 34 : Pierre Waidmann, *Marie Marlier peignant dans un jardin*, 1891, huile sur toile, 41 x 46 cm, Remiremont, Musée Charles Friry, inv. 2016.19.11

Signé et daté en bas à droite : « P. Waidmann 1891 »

Source : Musée Charles Friry, Cliché : Aurélien Vacheret

formation terminée auprès de Waidmann, Marlier part à Paris et prend Jules Adler comme maître, peut-être grâce à lui. Que cette cooptation soit réelle ou pas, il est incontestable que les deux Romarimontains entretenaient une solide amitié. Le premier élément qui l'affirme est un tableau de Waidmann [Figure 34]. Marie Marlier peint des fleurs d'après nature dans un jardin. L'environnement laisse supposer une atmosphère calme et presque intime. Le peintre ne réalise pas un portrait. Il représente son élève d'assez loin comme le laisse supposer le vide au premier plan comme s'il l'immortalisait à son insu. En effet, Marlier ne semble pas ici

²³⁹ HARCOS, 1991, p. 151.

poser, car entièrement absorbée par son modèle. Le fait que le maître représente ainsi son élève est assez inhabituel car cela est généralement l'inverse qui se produit.

Tout aussi intéressant est une photographie prise par Waidmann lui-même qui témoigne des liens entre le maître et l'élève [Figure 35]. Elle a été prise en 1899 dans la cour de la maison du peintre à l'occasion de l'obtention d'une médaille d'argent de Marlier à Langres. La peintre ne s'étant certainement pas déplacée pour recevoir son prix, son ami a organisé une cérémonie chez lui. Voici donc Marie Marlier portant une imitation de couronne de laurier et une fausse grande médaille. Le caractère parodique et bon enfant ressort clairement de ce cliché. On est alors loin de la figure autoritaire du maître mais ici bien plus proche de celle de l'ami.

Marlier n'est pas seule à envoyer ses œuvres à Langres. Elle est accompagnée de Marie Madeleine Bailly qui était son élève. Bailly gagne une médaille de bronze de première classe²⁴⁰. Celle-ci est née à Paris mais résidait Remiremont en 1897 quand elle expose pour la première fois à la S.L.A.A. A partir de 1899 elle ajoute Jules Adler en tant que maître à Marlier. Il est alors possible d'en déduire que l'ancienne élève de Waidmann a fait jouer de ses relations pour que Mlle Bailly puisse recevoir une formation à Paris. On peut également penser que cette dernière connaissait Waidmann même si aucune preuve ne subsiste de ces relations.

²⁴⁰ Nancy, AM, 18 Z 134.



Figure 35 : Pierre Waidmann, *Marie Marlier*, 1899, Gélantino-bromure d'argent ; plaque de verre, 9 x 6,5 cm, Remiremont, Musée Charles Friry, Inv. 2016.16.06_15

Sur la médaille : « Marie Marlier Langres Reconnaisant 1899 »

Source : Remiremont, Musée Charles Friry.

L'exemple de Marie Marlier illustre donc le parcours d'une artiste issue d'une petite ville des Vosges qui s'était formée en premier lieu sur place et avait profité du réseau de son maître qui devint l'un de ses proches. A son tour elle forma la peintre Madeleine Bailly à laquelle elle transmet l'expérience reçue par Pierre Waidmann.

L'élève : entre filiation et rupture

Si l'artiste se revendique du maître durant les premières années de sa carrière, celui-ci doit s'en détacher afin de se créer une identité propre. Il n'est malheureusement pas possible ici de réaliser ce type de recherche. La problématique mérite en effet d'être posée mais sa résolution tient plus du cas par cas car l'émancipation artistique tient pour l'essentiel des motivations de pratiquer une activité artistique. Une amatrice n'aura en effet pas la même approche sur son art qu'une artiste se destinant à une carrière professionnelle. De plus les œuvres conservées pour les femmes artistes sont rares. Lorsque quelques unes réapparaissent sur le marché de l'art, elles ne sont presque jamais datées. En effet se séparer de la figure quasi paternelle peut être un processus long qui de plus est propre à chacune. La question de la filiation se pose au sein de la sphère du foyer. Un père artiste formant sa fille ou un couple partageant activement la pratique de l'art aura une incidence plus forte²⁴¹. En effet on peut penser sans prendre de risque que des époux partageant les mêmes espaces de travail s'inspireront mutuellement. Il est largement reconnu aujourd'hui que Camille Claudel a eu une influence forte sur Rodin tout autant que lui en a eu une sur elle. Cependant s'intéresser à la création artistique au sein d'un mariage revient aussi à s'intéresser au couple. Ici aussi les données manquent pour répondre à ces questions.

Quelque soit leur émancipation vis-à-vis de leur enseignants on constate que les femmes artistes sont capables d'une grande polyvalence. Malgré les obstacles on constate qu'elles ont été formées par les meilleurs artistes, maîtres d'atelier ou précepteurs.

²⁴¹ Les femmes et filles d'artistes sont traitées dans la partie II, p. 75.

Conclusion

Les exposantes au salon sont principalement des amatrices issues de la bourgeoisie lorraine. Les artistes professionnelles qui ont pu être relevées se démarquent en partie par le fait qu'elles ont suivi un apprentissage à Paris. Cependant celles-ci ne restent pas toujours dans l'Est et préfèrent vivre dans la capitale plus propice pour y faire carrière. En effet n'oublions pas que les artistes masculins de Nancy participaient quasiment tous au Salon des Artistes Français. Seule la ville de Paris et ses expositions permettaient d'obtenir une reconnaissance à un niveau national. Les artistes femmes de la cité ducale sont peu nombreuses. Les autres salons en province dont celui de Nancy permettaient de faire connaître les œuvres d'art contemporain à ceux qui ne pouvaient les voir à Paris. Ils étaient également les lieux où la créativité régionale pouvait s'exprimer librement. Les artistes du salon de Nancy, y compris les hommes, n'étaient donc pas tous des professionnels. Cependant la pratique chez eux d'une activité artistique en amateur était beaucoup mieux perçue et même cultivée dans une certaine optique d'*homo universalis* héritée du *Livre du Courtisan* de Castiglione. Chez les femmes en revanche c'est un passe temps inutile. Malgré tout au sein d'une bourgeoisie, nationaliste, puritaine, conservatrice et très attachée aux racines chrétiennes²⁴², les femmes artistes sont relativement bien acceptées. Cela est certainement dû au fait qu'elles n'étaient pas perçues comme artistes. Les arts plastiques et leurs expositions étaient un facteur de distinction sociale propre à une bourgeoisie cultivée. Par conséquent, cette élite soucieuse d'entretenir et de favoriser ce modèle a dû trouver des moyens afin d'éduquer leurs filles. La hausse de la demande de formation a mené à l'ouverture d'un marché de l'enseignement dont les principaux bénéficiaires ont été les ateliers privés et les précepteurs. Il est certain que ceux-ci étaient enthousiastes de pouvoir s'enrichir car cela représentait une source de revenus très importante. Cette sorte de *curriculum vitae* très valorisé facilitait le mariage. La bourgeoisie nancéienne pouvait ainsi nouer des alliances familiales par le biais des unions matrimoniales. Le mariage est en effet la norme et sans mari, la femme reste sous le statut de mineure... La femme célibataire est fortement marginalisée et l'unique possibilité d'obtenir une existence légale est le mariage qui consistait également en une réclusion pour elle puisque la femme se retrouve sous la tutelle de son mari.

²⁴² ROTH, 2008, p. 207.

Les femmes artistes ont pu profiter des cercles artistiques malgré le niveau de cynisme auquel elles avaient été confrontées et avec lequel elles avaient été autorisées à y accéder. En effet l'éducation est un facteur primordial d'émancipation. Cela se ressent d'ailleurs au salon. Peu à peu les femmes désertent les tableaux de fleurs, sujets auxquels elles étaient astreintes. Les peintures de genre en extérieurs de paysages leur deviennent plus accessibles. Ceci traduit une liberté de mouvement plus importante malgré tout restant extrêmement restreinte.

La déclaration de guerre mit un coup d'arrêt à toute l'activité artistique de Nancy. *Le bulletin* cessa de paraître du fait de la mobilisation et le salon de la SLAA alors en pleins préparatifs ne peut avoir pas lieu. Les répercussions du premier conflit mondial sont d'autant plus importantes que le front se trouve à une vingtaine de kilomètres. Nancy est une des premières villes françaises à subir les bombardements depuis le front ennemi. Les bombes ne cesseront de tomber sur la ville durant toute la guerre. Les entreprises d'art décoratif en souffrirent également comme l'institution Gallé alors dirigée par Paul Perdrizet depuis la mort d'Henriette Gallé. Bien qu'engagé volontaire par nationalisme et par sentiment de revanche il parvint à maintenir l'entreprise à flot²⁴³.

À l'issue du conflit, la Lorraine célébra le retour des provinces perdues. Le salon ne reprit aux galeries Poirel comme à l'accoutumée qu'en 1920. Organiser une exposition après quatre ans de menaces et de nombreux décès parmi les artistes et les organisateurs se révéla être un véritable défi. Ces décès parmi les artistes ne sont d'ailleurs pas tous dus au conflit direct. Les galeries Poirel rénovées, l'exposition put s'ouvrir. Le vernissage eut lieu le 30 octobre 1920²⁴⁴. Nombreux furent les Lorrains et les Alsaciens à y prendre part si bien que cette année le salon fut essentiellement régional. Dans les comptes-rendus publiés par la presse, on retrouve des noms familiers comme Marguerite Barco, Noémi des Robert... Les sujets de leurs œuvres restent les mêmes. Il en va de même pour les hommes qui évitent de mentionner la guerre contrairement aux expositions qui suivirent le traité de Francfort. Ne demeurent que quelques projets pour monuments.

Il n'est pas non plus surprenant que les femmes ne renouvellent pas leur style au salon en 1920. Le public nancéien, nous l'avons vu a toujours été assez réfractaire à l'avant-garde. De plus, le conditionnement de la société d'avant la bascule de 1900 est toujours très fort.

²⁴³ PROVOST, 2018 (b).

²⁴⁴ *Est Républicain*, 30/10/1920, p. 2.

Enfin, il n'est pas si aisé pour une femme d'accéder à la peinture d'avant-garde, surtout en province. S'insérer dans l'avant-garde signifie une exclusion de l'artiste des circuits officiels. Bien que le Salon des Indépendants à Paris soit ouvert aux femmes toutes les artistes nancéiennes n'ont pas l'opportunité d'y envoyer leurs œuvres. De plus, étant donné le conformisme dans l'art à Nancy, les exposantes à ce salon ne risquaient pas de s'en vanter ! Enfin, se plaçant volontairement en dehors des circuits traditionnels, l'artiste fragilise sa position, notamment financière car elle se prive d'une grande partie des acheteurs, principalement l'État. Or, les femmes artistes bénéficient d'une reconnaissance fragile²⁴⁵. Pourtant quelques mouvements d'avant-garde leur étaient tout à fait ouverts. L'impressionnisme par exemple grâce aux scènes de genre, vues de jardins et de paysage leur donnaient une profusion de sujets « convenables » à traiter. Pourtant chez les impressionnistes qui rompent à la fois stylistiquement avec des siècles d'histoire et avec le monopole de l'État au nom de la modernité, les femmes ne sont pas leurs égales. Elles restent même enfermées dans leurs rôles d'épouse voire même instrumentalisées comme saboteuses. En 1868 Fantin-Latour écrit à Manet : « je suis de votre avis, les demoiselles Morisot sont charmantes. C'est fâcheux qu'elles ne soient pas de hommes. Cependant, elles pourraient, comme femmes, servir la cause de la peinture en épousant chacune un académicien, et en mettant la discorde dans le camp de ces gâteaux. »²⁴⁶ Aucun impressionniste, Charles de Meixmoron excepté n'exista à Nancy au début des années 1880. Il fallut quelques années supplémentaires pour que les goûts évoluent et lorsque cela a été le cas, le tout Nancy ne jurait plus que par l'Art nouveau.

Dans le Montparnasse des années 1920 la mixité dans les milieux artistiques apparaît comme un fait nouveau. Les artistes femmes de l'avant-garde s'y insèrent parmi les artistes, les juifs, les femmes, les homosexuels mais cette insertion les exclut de la société²⁴⁷. D'ailleurs, les femmes cubistes, futuristes, abstractionnistes sont surtout des étrangères. Les Françaises quant à elle excellent dans l'art déco. Elles sont d'autant mieux acceptées dans ces cercles artistiques que ces mouvements modernes bousculent la symbolique des genres. La mode change aussi à Paris. Les cheveux se portent courts, la femme fume mais la figure de la garçonne reste calquée sur le modèle masculin. C'est par conséquent une émancipation en

²⁴⁵ BONNET, 2004, p. 73.

²⁴⁶ Cité dans BONNET, 2004, p. 59.

²⁴⁷ *Ibid.* p. 74.

demi-teinte²⁴⁸. Elles ne disposent toujours pas des droits universels de base. Est-il en effet rappeler que le droit de vote ne sera accordé qu'en 1944 et qu'elles ne seront libérées de la tutelle de leur mari qu'en 1965...

²⁴⁸ Cité dans BONNET, 2012, p. 59.

Table des documents dans le texte

Illustrations

Figure 1 : Lauth-Bossert, <i>Buste d'alsacienne</i> , non daté, marbre, signé, coll. -----	29
Figure 2 : Jeanne Contal <i>Portrait de la Marquise de Pomereu</i> , Miniature sur ivoire signée et datée 1892 à gauche. 10,5 x 8 cm ovale, coll. -----	31
Figure 3 : Adèle Thevenot, <i>Les roses trémières</i> , Saint-Dié-des-Vosges, Musée Pierre Noël, inv. II A 835 2009-1-8.-----	33
Figure 4 : Aline Gillard, <i>Nature morte aux roses</i> , huile sur toile, non daté, huile sur toile, 97 x 147 cm, Coll.-----	34
Figure 5 : Marie Marlier, <i>Pavots</i> , huile sur toile, 1889, Remiremont, Musée Charles Friry, inv.2016.19.22 Signé et daté en bas à droite : « M. Marlier 89» -----	35
Figure 6 : Berthe Mouilleron, <i>Bordure de Vitrail, étude de plante</i> , 1894, aquarelle, crayon et encre noire sur papier, 639 x 492 mm, Nancy, Ensa. -----	37
Figure 7 : Atelier Nadar, <i>L'atelier de Sarah Bernhardt</i> , ca. 1888, [édité en 1900], tirage photographique sur papier albuminé d'après négatif sur verre, 16,2 x 22,3 cm, Paris, Bnf. ---	40
Figure 8 : Léonie de Bazelaire de Ruppierre, <i>Un soir sur la mer à Cannes</i> , Saint-Dié-des-Vosges, Musée Pierre Noël, inv.56-516 II A 68 -----	42
Figure 9 : Hélène-Marie Maréchal, <i>Étang ou Automne</i> , avant 1898, 97 x 130,5 cm, Pastel, Nancy, MbaN, inv.932. -----	42
Figure 10 : Paul et Madeleine Nicolas, <i>Mouchoir fougère</i> , v.1909, broderie, non localisé.---	48
Figure 11 : Paul et Madeleine Nicolas et Paul Nicolas et Mme Astorg, <i>Mouchoir capucine et mouchoir Fougère</i> , v.1909, broderie, non localisé. -----	49
Figure 12 : Marie Tulpain, <i>Paire d'écrans à main</i> , non daté, peinture sur tissu, diam. 23 cm, coll. -----	49
Figure 13 : Madeleine Deville, <i>Paravent La nuit, l'aube, le jour et le crépuscule</i> , 1903, bœuf repoussé, pyrogravé, teinté, incrustation d'yeux de verre, quatre panneaux de 153,2 x 62,8 cm, MEN, inv. DD. 1 – Don -----	52
Figure 14 : Madeleine Deville, coupe papier <i>Longicorne</i> , 1908, corne sculptée, MEN.-----	54
Figure 15 : Madeleine Deville et Dubois, <i>Lampe</i> , 1909, fer forgé (Dubois) corne sculptée(Deville), MEN.-----	54

Figure 16 : Madeleine Deville, épingle à trois dents <i>Papillons</i> , 1908, corne sculptée, MEN.	55
Figure 17 : Charlotte Lurçat, <i>Au bord de l'eau</i> , non daté, aquarelle et encadrement de cuir repoussé et teint, 50 x 73 cm, Collection particulière.	58
Figure 18 : Lucien Métivet, « quelques femmes peintres », <i>Femina</i> , 15 fev. 1902, p. 56.	67
Figure 19 : Anonyme, <i>Marie Prouvé</i> , 1903-1904, photographie, MEN.	77
Figure 20 : Anonyme, <i>Marie et Victor Prouvé</i> , 1903-1904, MEN.	78
Figure 21 : Edmond des Robert, <i>Ex Libris pour Noemi des Robert</i> , non daté.	84
Figure 22 : Louise Demoyen, <i>Projet de broderie, napperon pour table à thé</i> , 1906, peinture blanche sur papier brun, 650x500 mm, Nancy, Ensa, inv. 7.352	100
Figure 23 : Julie Thiriet, <i>Glace à main</i> , 1893, 300 x 463 mm, aquarelle et encre noire sur papier, Nancy, Ensa, inv. 7.251	101
Figure 24 : Rose Wild, <i>Vase Érable sycomore</i> dit « <i>Rose Wild</i> », 1903, verre multicouches, décor gravé à l'acide, H : 29,8 cm, base : 10,6cm, ouverture : 11,5 cm, MEN, inv. 990.2.1, daté et signé en relief à la base« <i>Rose Wild</i> , 1903 et Gallé »	103
Figure 25 : Maria Roy, <i>Vénus de Médicis</i> , 1892, crayon gras sur papier, 476 x 620 mm, Nancy, Ensa, inv. 3.24	104
Figure 26 : Henri Staub, <i>Melle Guerre Henriette, debout dos ¾</i> , 31 janvier 1900, crayon gras sur papier, 240 x 313 mm, Nancy, Ensa, inv. 15.52.	105
Figure 27 : Louise Imbert, <i>M. César, élève architecte, buste presque de face</i> , crayon gras, 241 x 312 mm, Nancy, Ensa	105
Figure 28 : Marcelle Quille, <i>Figure debout, femme</i> , 7 mai 1912, crayon gras sur papier, 485 x 632 mm, Nancy, Ensa, inv. 16.96.	107
Figure 29 : Eugène Bajant, <i>Figure debout</i> , Juin 1901, 477 x 622 mm, crayon gras sur papier, Nancy, Ensa, inv. 15.79.	108
Figure 30 : Henriette Guerre, <i>Figure debout</i> , [s.d.], 476 x 620 mm, crayon gras sur papier, Nancy, Ensa, inv. 15.67.	108
Figure 31 : Thérèse Martin, <i>Figure debout</i> , 1 ^{er} juillet 1901, 477 x 620 mm, crayon gras sur papier, Nancy, Ensa, inv. 15.63.	108
Figure 32 : Marie Bashkirtseff, <i>L'Académie Julian</i> , 1881, huile sur toile, 154 x 186 cm, Ukraine, Dnipropetrovsk, State Art Museum.	114
Figure 33 : Amy et Mina Pariset, <i>Entête pour Le coq et la perle</i> , 1912. Reproduit dans <i>Le Moniteur de dessin [...]</i> , novembre 1912, n°8, 16 ^{ème} année, p. 129.	120

Figure 34 : Pierre Waidmann, *Marie Marlier peignant dans un jardin*, 1891, huile sur toile, 41 x 46 cm, Remiremont, Musée Charles Friry, inv. 2016.19.11 -----125

Figure 35 : Pierre Waidmann, *Marie Marlier*, 1899, Gélantino-bromure d'argent ; plaque de verre, 9 x 6,5 cm, Remiremont, Musée Charles Friry, Inv. 2016.16.06_15 -----127

Tableaux

Tableau 1 : Décompte des œuvres par techniques entre 1897 et 1900..... 25

Tableau 2 : Récapitulatif de l'âge de la première exposition par tranches de 10 ans (total : 64) 73

Tableau 3 : Récapitulatif des élèves issues de différents corpus au sein des principaux ateliers parisiens. (Les doutes ont été pris en compte)..... 112

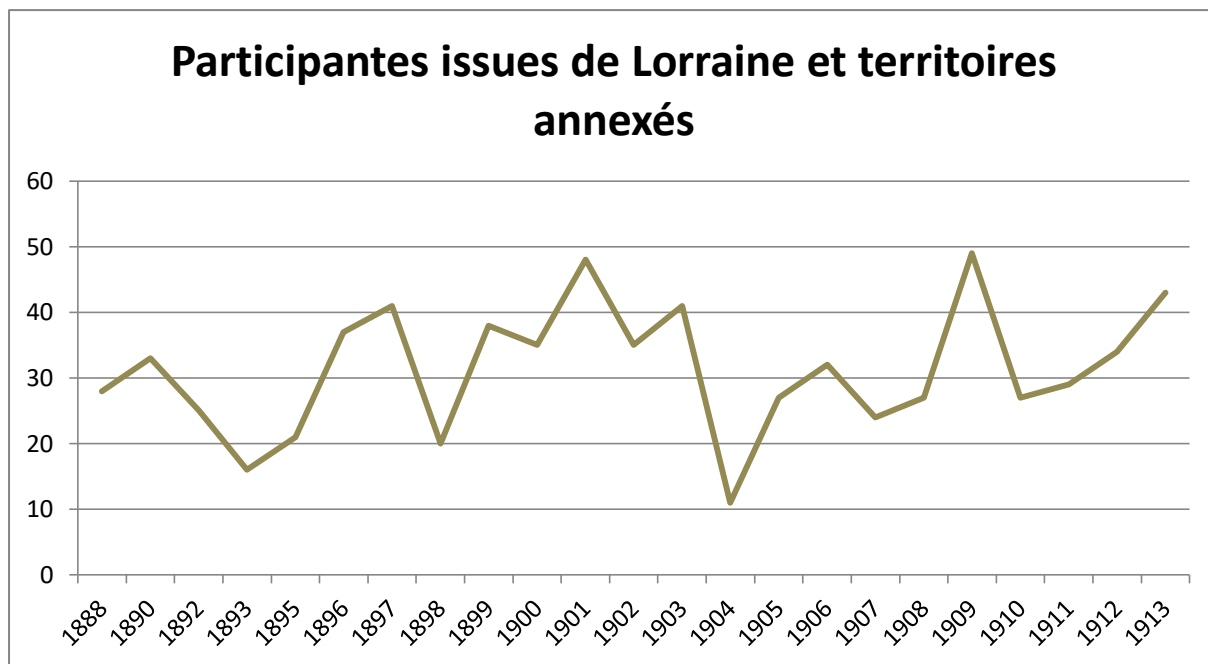
Annexes

Annexe 1 : Effectifs des exposantes année par année.....	137
Annexe 2 : Évolution des effectifs (corpus Lorraine et territoires annexés uniquement)	138
Annexe 3 : Départements de naissance des exposantes (Tous les corpus confondus).....	139
Annexe 4 : Départements de résidence des exposantes en 1888.....	140
Annexe 5 : Départements de résidence des exposantes en 1890.....	140
Annexe 6 : Départements de résidence des exposantes en 1892.....	141
Annexe 7 : Départements de résidence des exposantes en 1897.....	141
Annexe 8 : Départements de résidence des exposantes en 1911.....	142
Annexe 9 : Départements de résidence des exposantes en 1912.....	142
Annexe 10 : Départements de résidence des exposantes en 1913.....	143
Annexe 11 : Pourcentage des sujets par personnes (Corpus Lorraine et ter. annexés)	144
Annexe 12 : Pourcentage des sujets par personnes (Années référencées systématiquement) 145	
Annexe 13 : Pourcentage des sujets par pièces (Corpus Lorraine et ter. annexés)	146
Annexe 14 : Pourcentage des sujets par pièces (Années référencées systématiquement)	147
Annexe 15 : Pourcentage des techniques par personnes (Corpus Lorraine et ter. annexés) ..	148
Annexe 16 : Carte heuristique des élèves et des maîtres.....	149

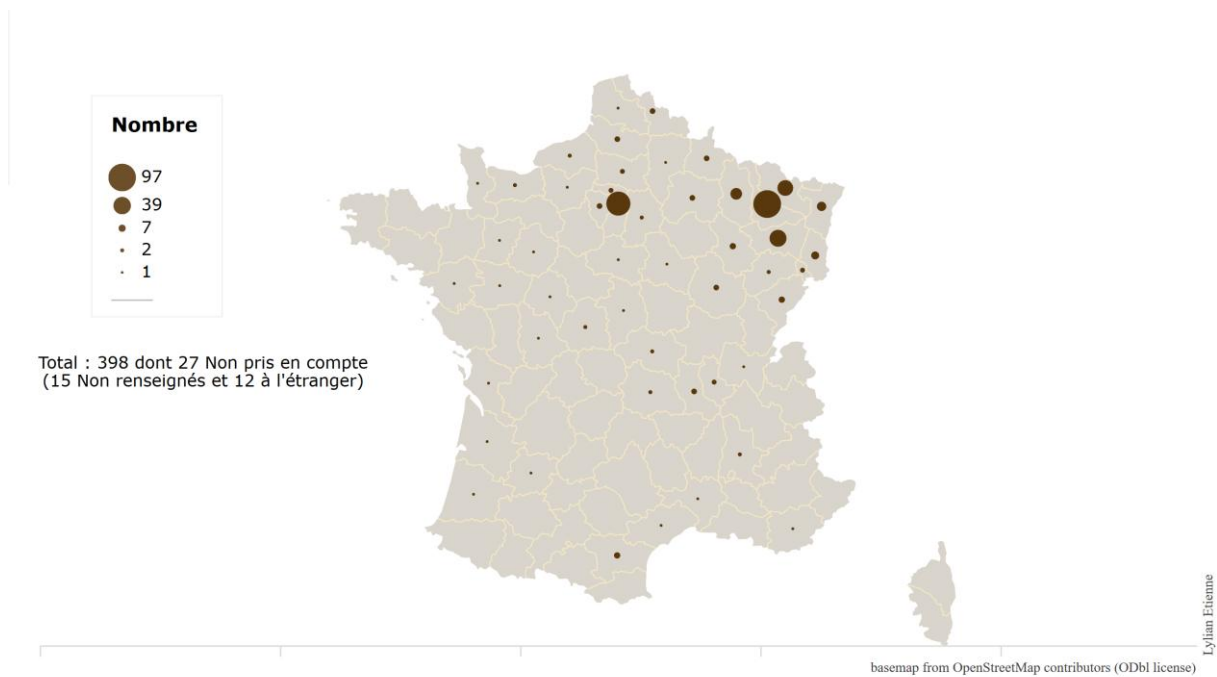
Annexe 1 : Effectifs des exposantes année par année.

Année	1888	1890	1892	1893	1895	1896
Nombre d'entrées par année	46 dont 28 issues de Lorraine et ter. annexés	76 dont 33 issues de Lorraine et ter. annexés	53 dont 25 issues de Lorraine et ter. annexés	16	21	37
Cote de l'archive	18 Z 127	18 Z 127	18 Z 128	18 Z 129	18 Z 130	18 Z 130
Année	1897	1898	1899	1900	1901	1902
Nombre d'entrées par année	72 dont 41 issues de Lorraine et ter. annexés	20	38	35	48	35
Cote de l'archive	18 Z 132	18 Z 13	18 Z 134	18 Z 135	18 Z 136	18 Z 137
Année	1903	1904	1905	1906	1907	1908
Nombre d'entrées par année	41	11	27	32	24	27
Cote de l'archive	18 Z 138	18 Z 139	18 Z 139	18 Z 140	18 Z 140	18 Z 141
Année	1909	1910	1911	1912	1913	
Nombre d'entrées par année	49	27	56 dont 29 issues de Lorraine et ter. annexés	61 dont 34 issues de Lorraine et ter. annexés	72 dont 43 issues de Lorraine et ter. annexés	
Cote de l'archive	18 Z 142	18 Z 142	18 Z 143	18 Z 143	18 Z 143	

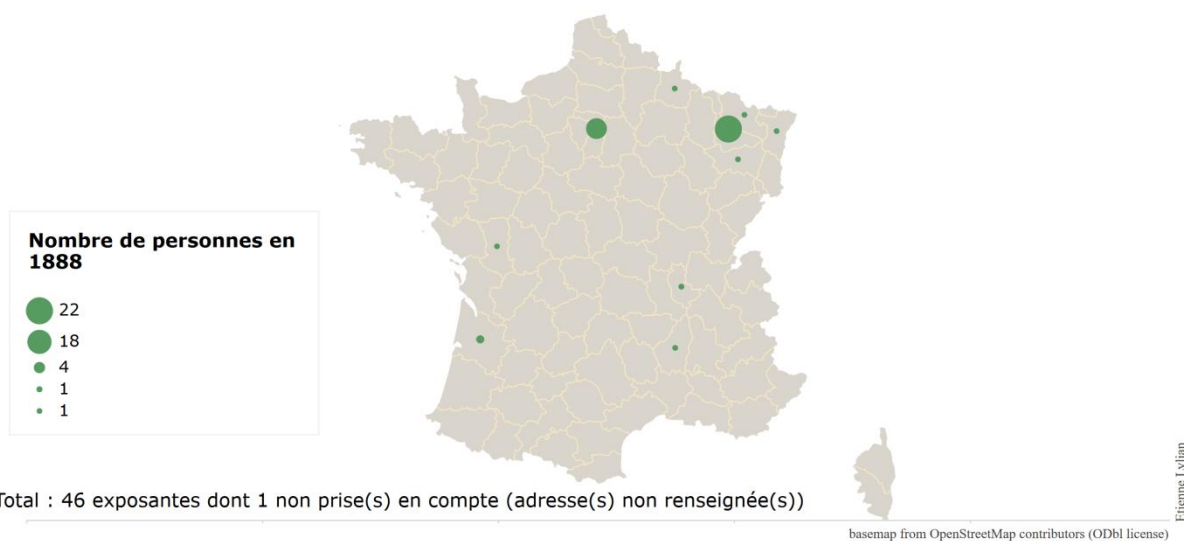
Annexe 2 : Évolution des effectifs (corpus Lorraine et territoires annexés uniquement)



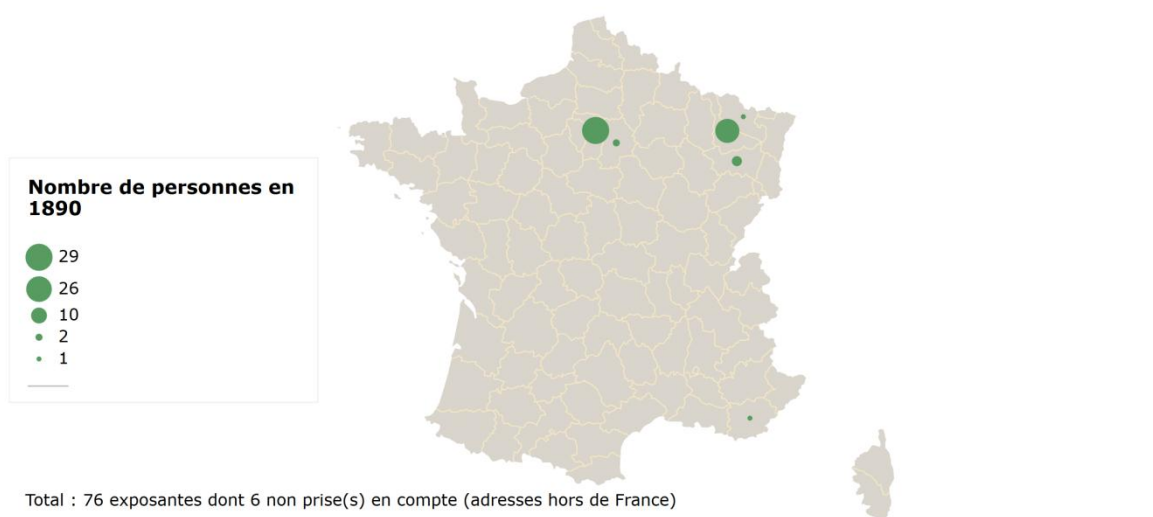
Annexe 3 : Départements de naissance des exposantes (Tous les corpus confondus)



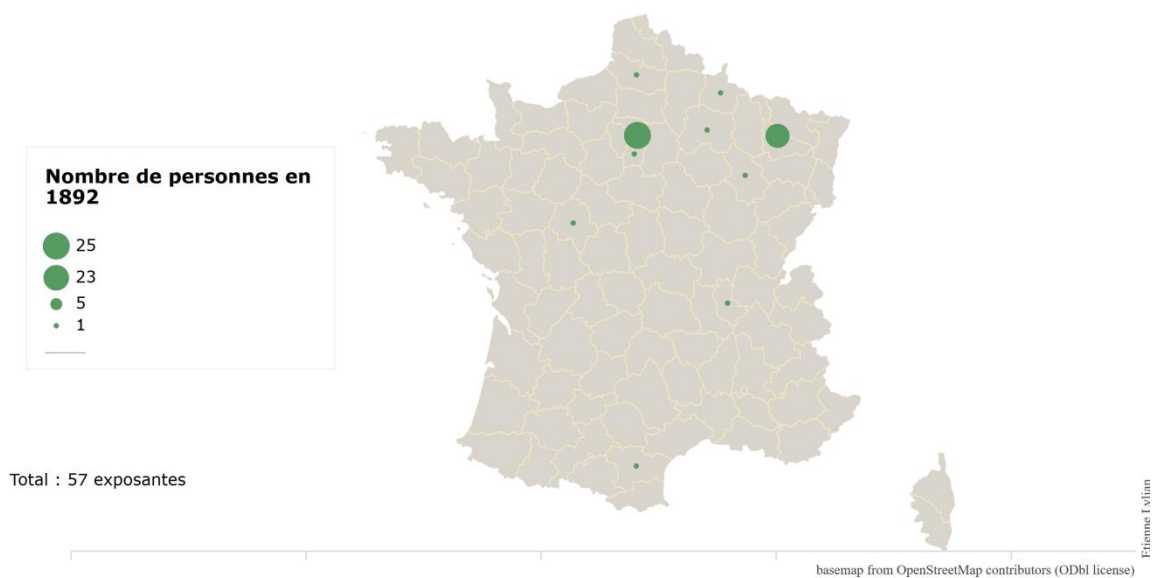
Annexe 4 : Départements de résidence des exposantes en 1888.



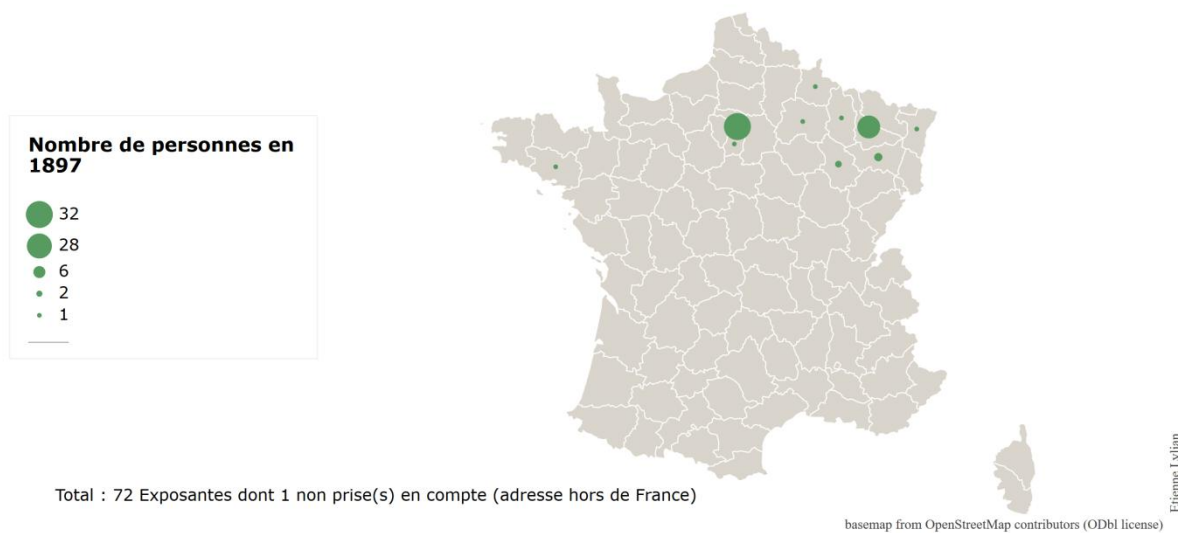
Annexe 5 : Départements de résidence des exposantes en 1890.



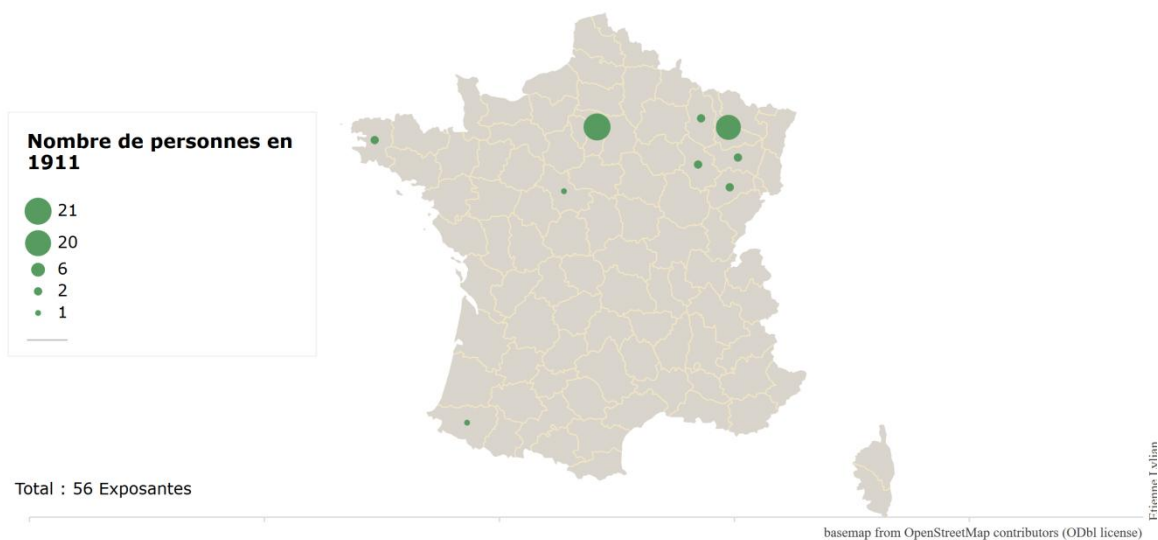
Annexe 6 : Départements de résidence des exposantes en 1892.



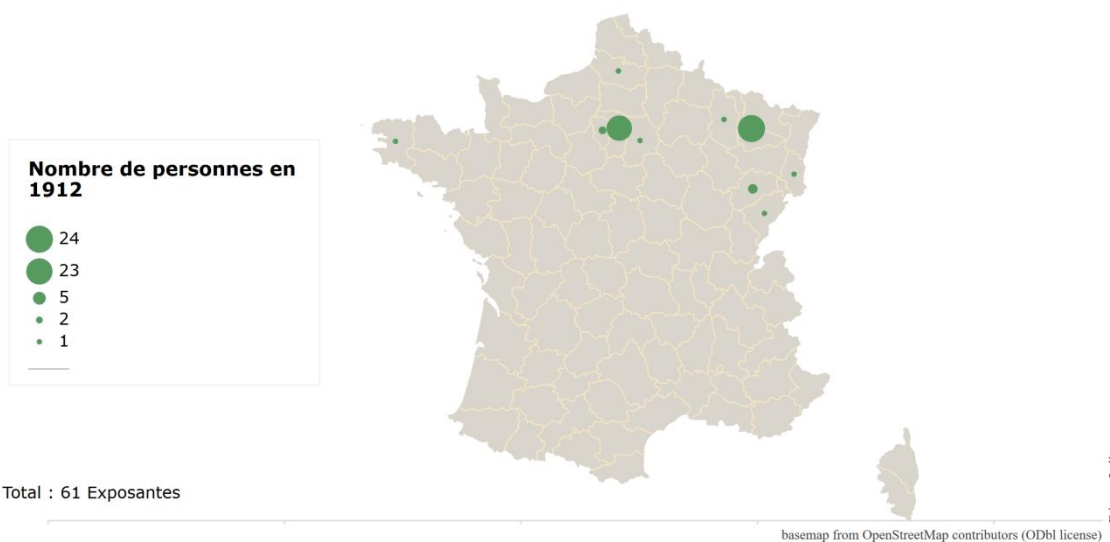
Annexe 7 : Départements de résidence des exposantes en 1897.



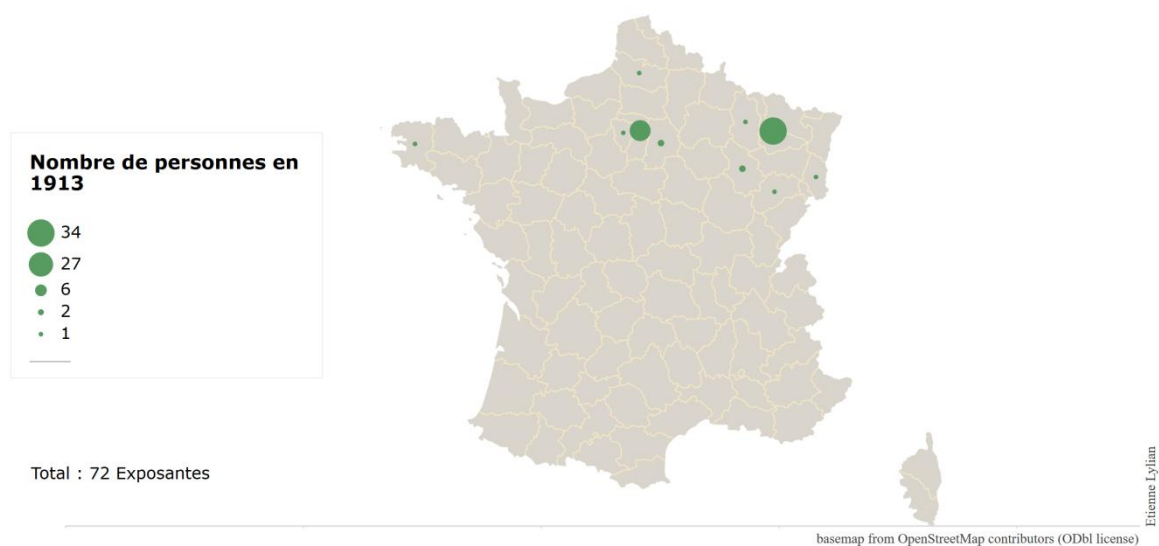
Annexe 8 : Départements de résidence des exposantes en 1911.



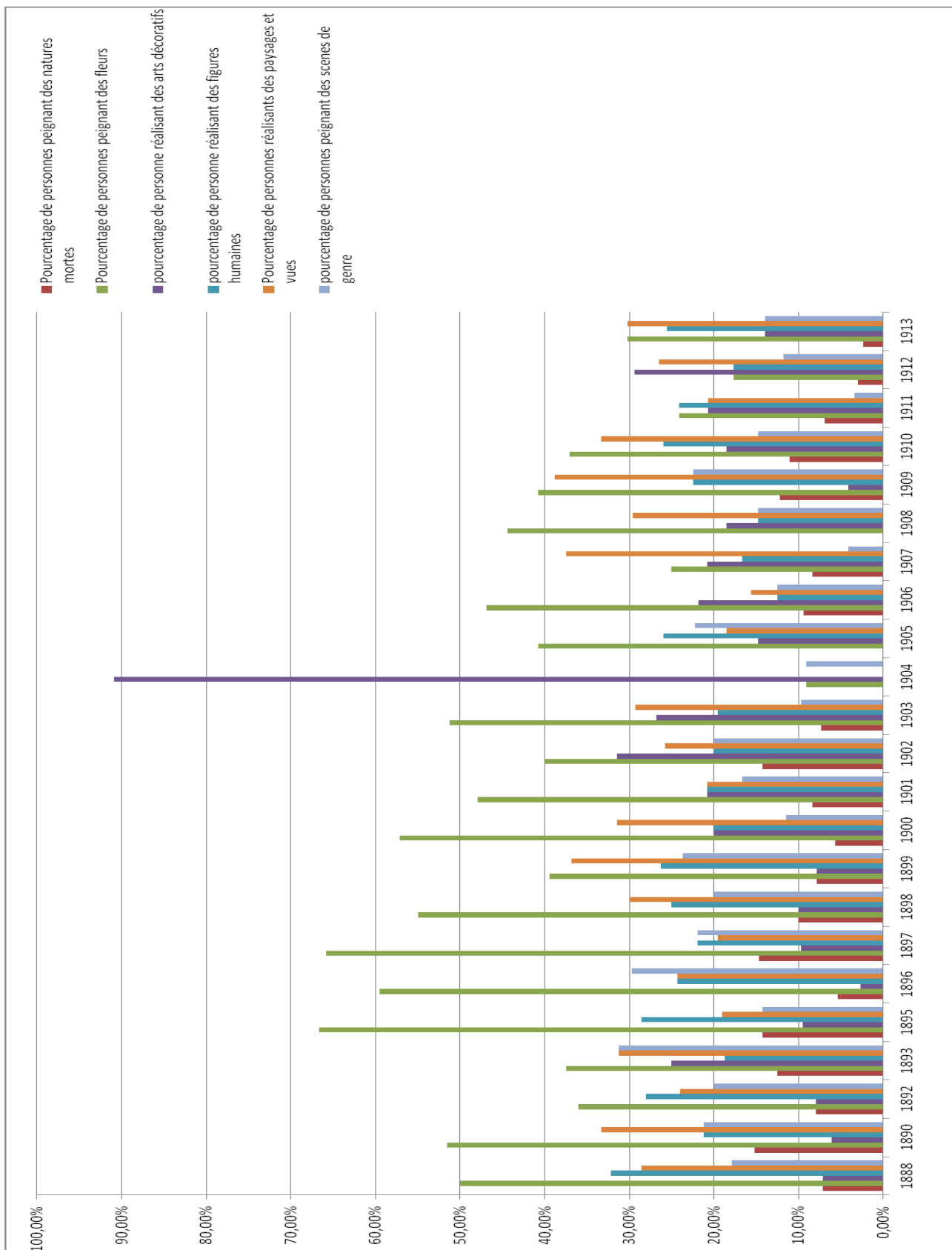
Annexe 9 : Départements de résidence des exposantes en 1912.



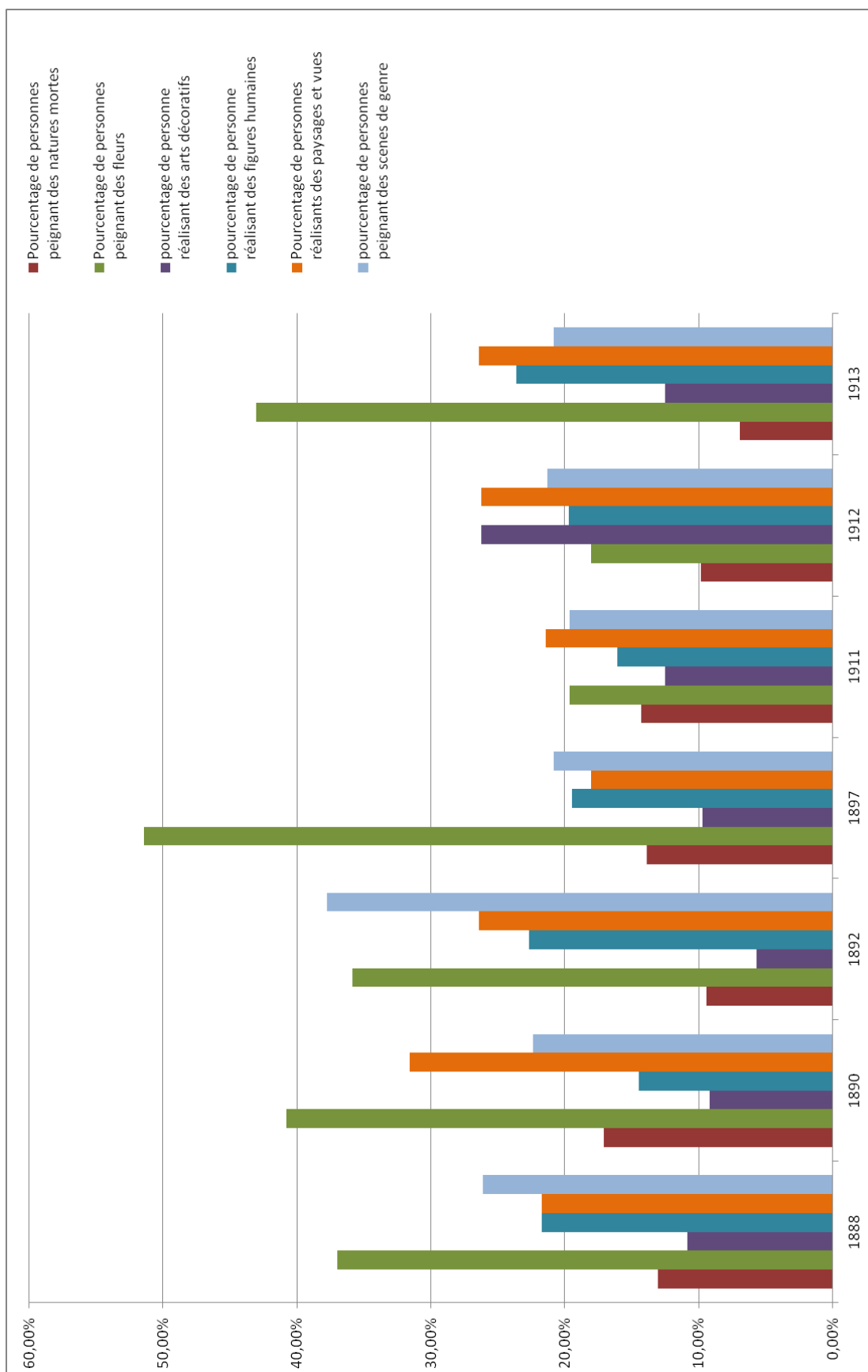
Annexe 10 : Départements de résidence des exposantes en 1913.



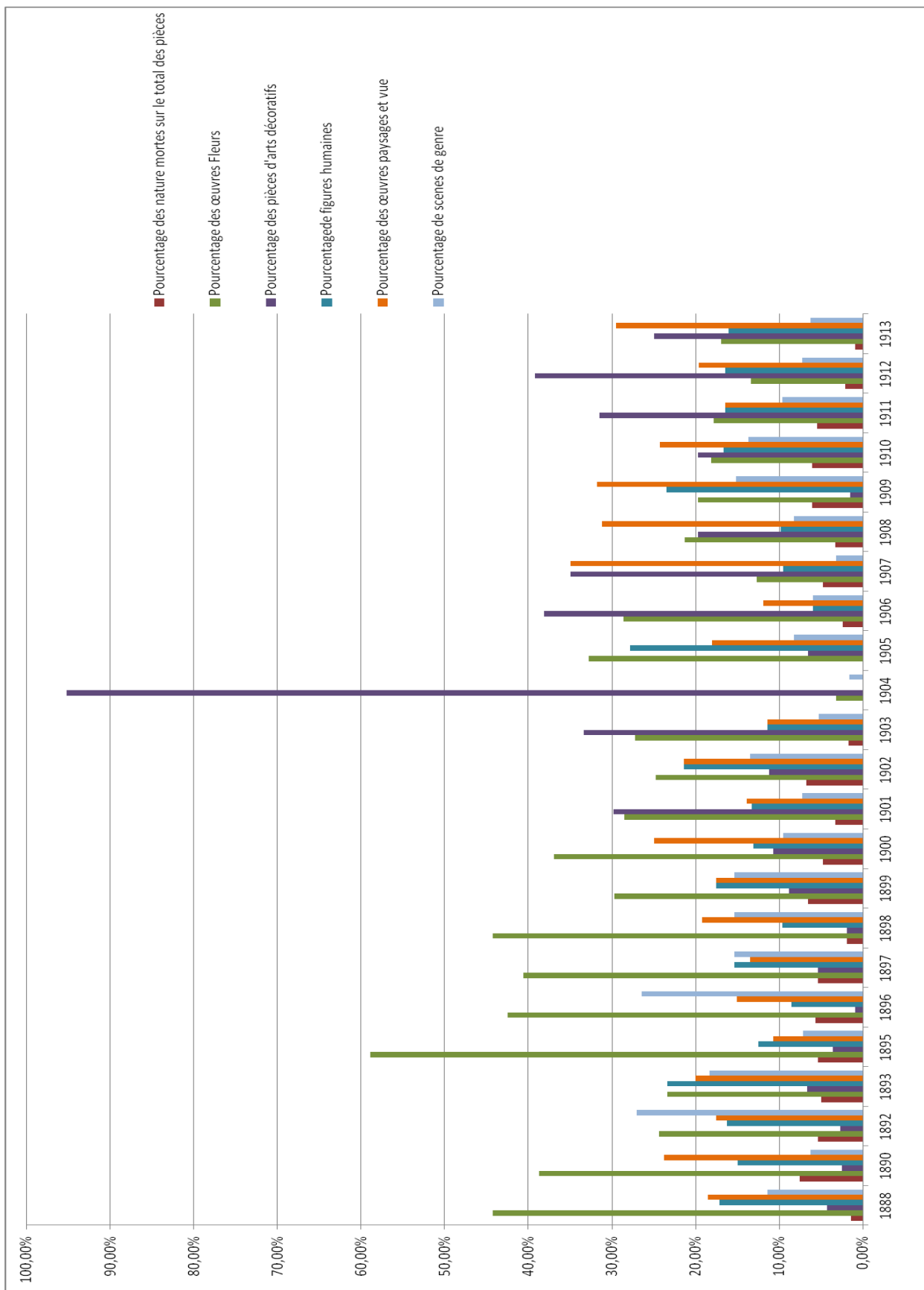
Annexe 11 : Pourcentage des sujets par personnes (Corpus Lorraine et ter. annexés)



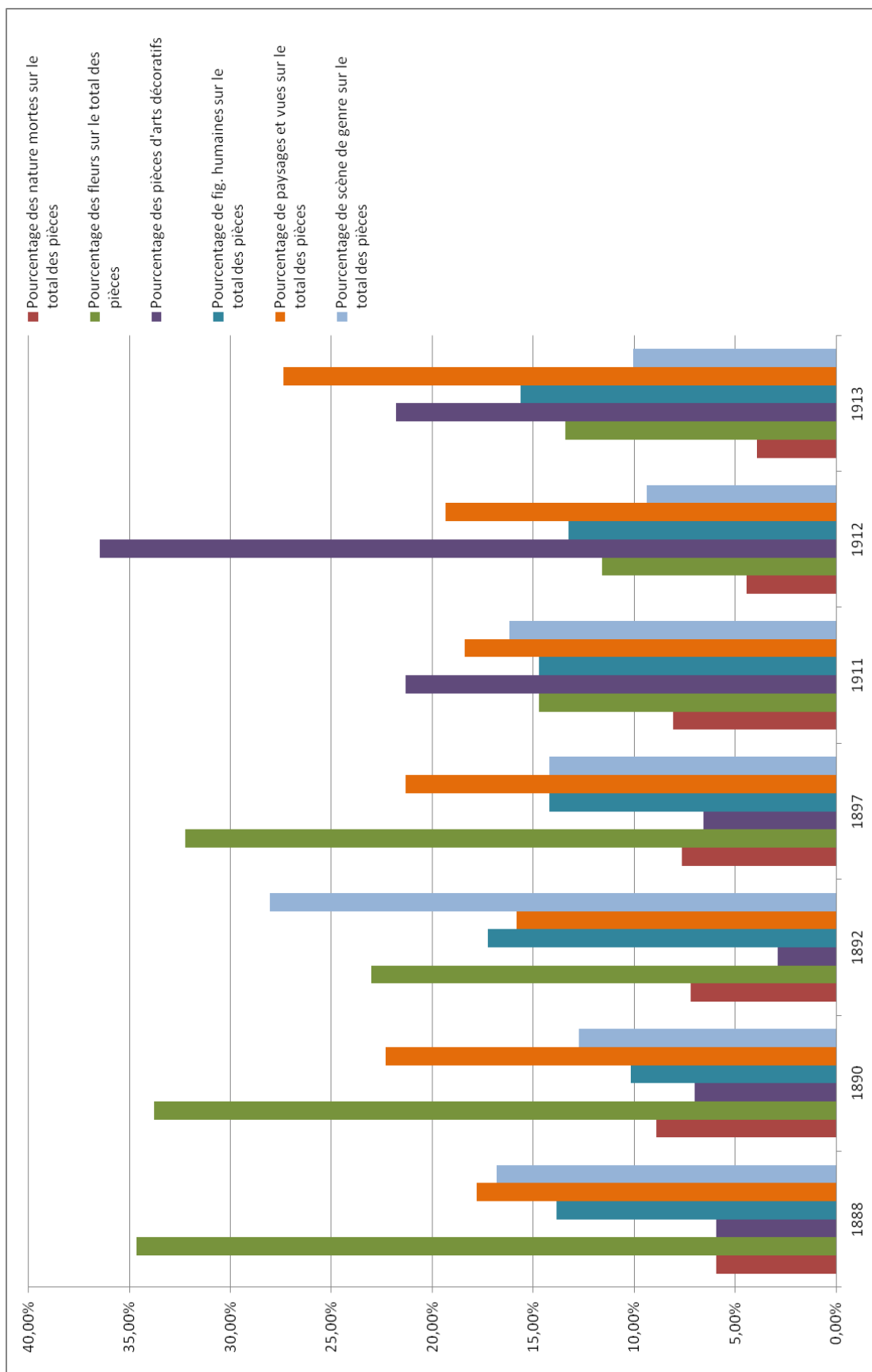
Annexe 12 : Pourcentage des sujets par personnes (Années référencées systématiquement)



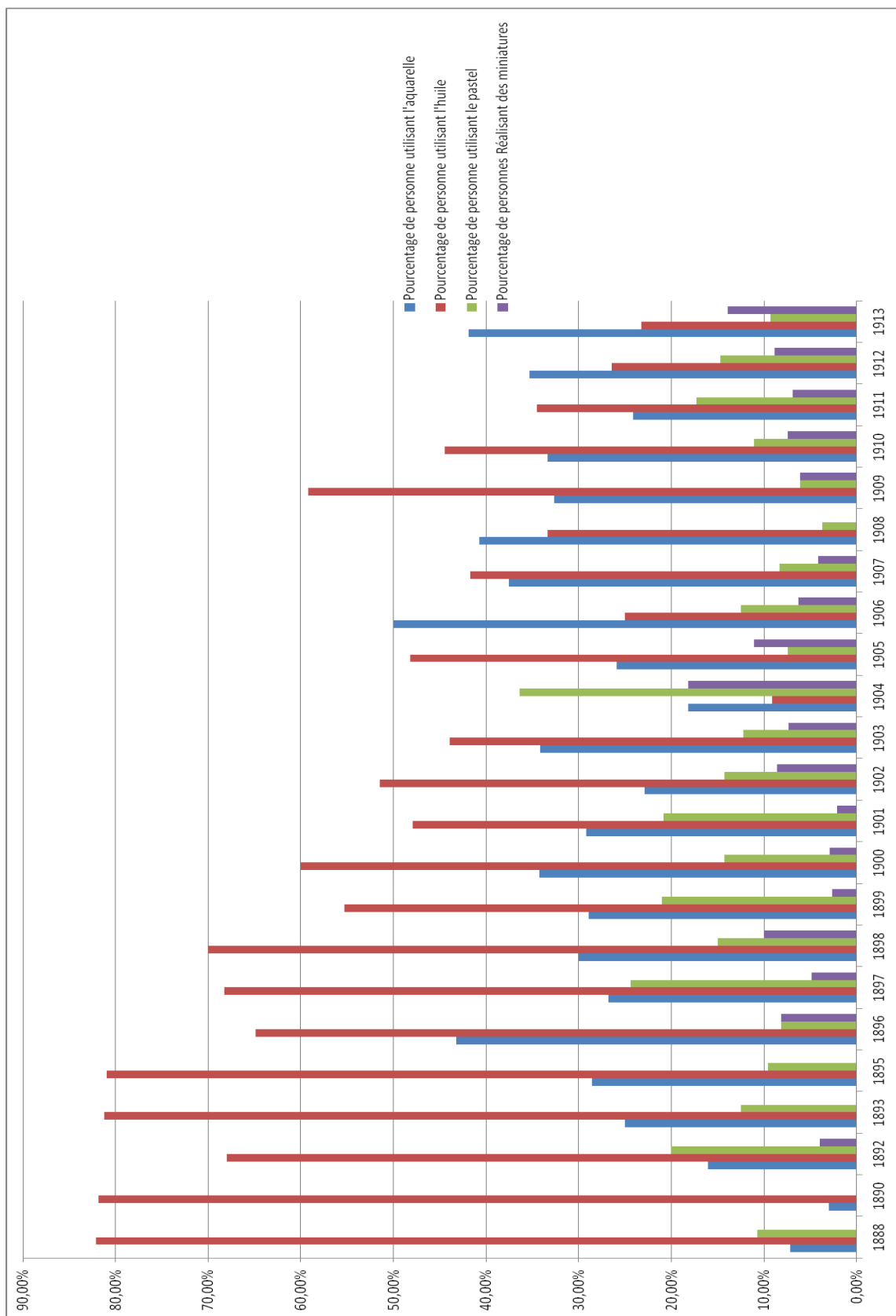
Annexe 13 : Pourcentage des sujets par pièces (Corpus Lorraine et ter. annexés)



Annexe 14 : Pourcentage des sujets par pièces (Années référencées systématiquement)



Annexe 15 : Pourcentage des techniques par personnes (Corpus Lorraine et ter. annexés)



Annexe 16 : Carte heuristique des élèves et des maîtres

Annexe en deux parties : La première rassemble tous les artistes ayant pu être reliés entre eux ainsi que les institutions et les enseignants y opérant.

La Seconde partie rassemble des élèves par ordre alphabétique qui n'ont pu être, d'une quelconque manière, rattachés à un réseau existant dans la première carte.

Légende :

Jaune – Réside à Nancy

Violet – Réside en Meurthe-et-Moselle

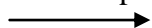
Vert – Réside ailleurs en Lorraine

Rose – Réside à Paris

Bleu – Indéterminé et autre département

Noir – Doute important. Information non vérifiée

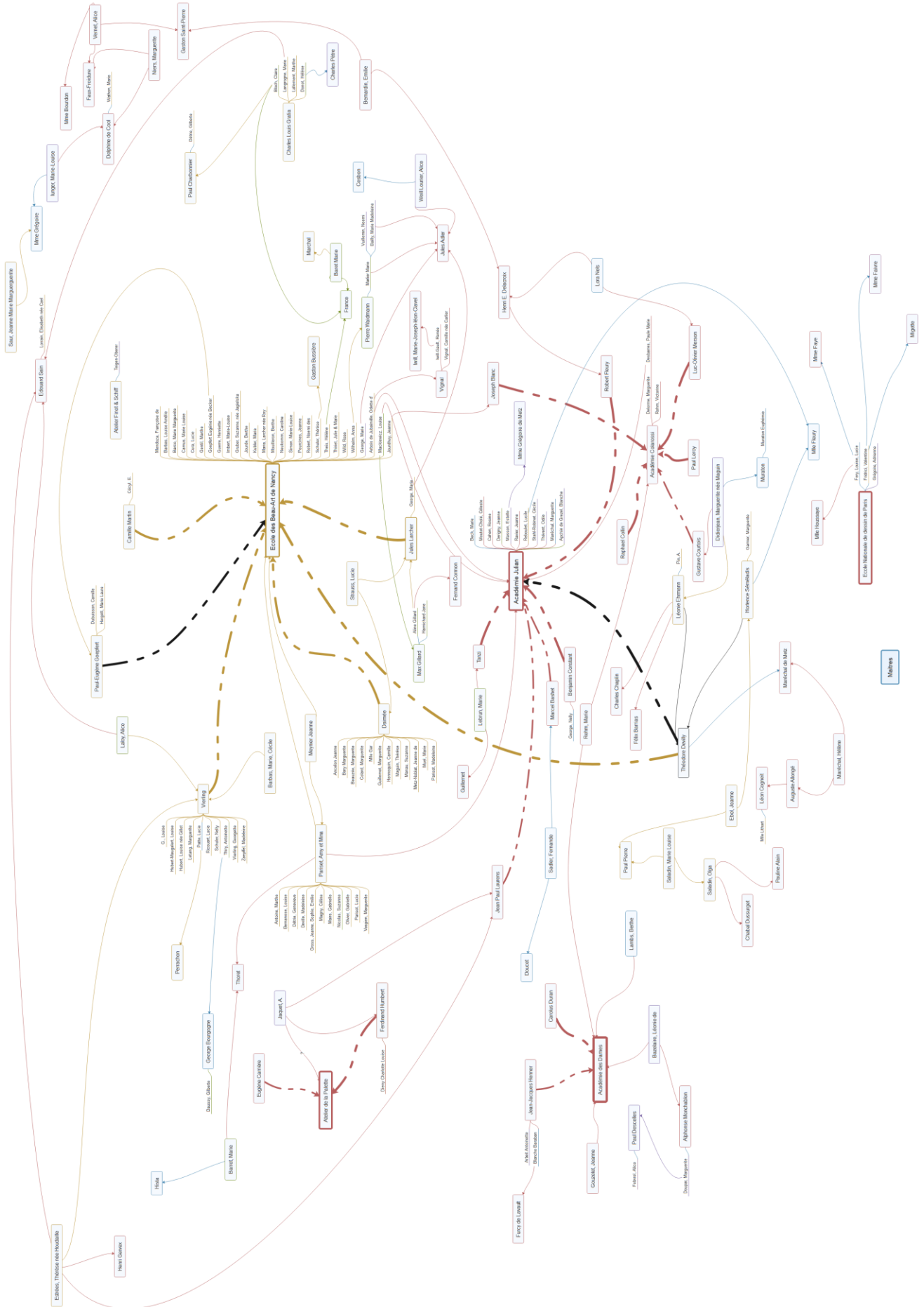
Flèches simples – « à étudié à » ou « auprès de »

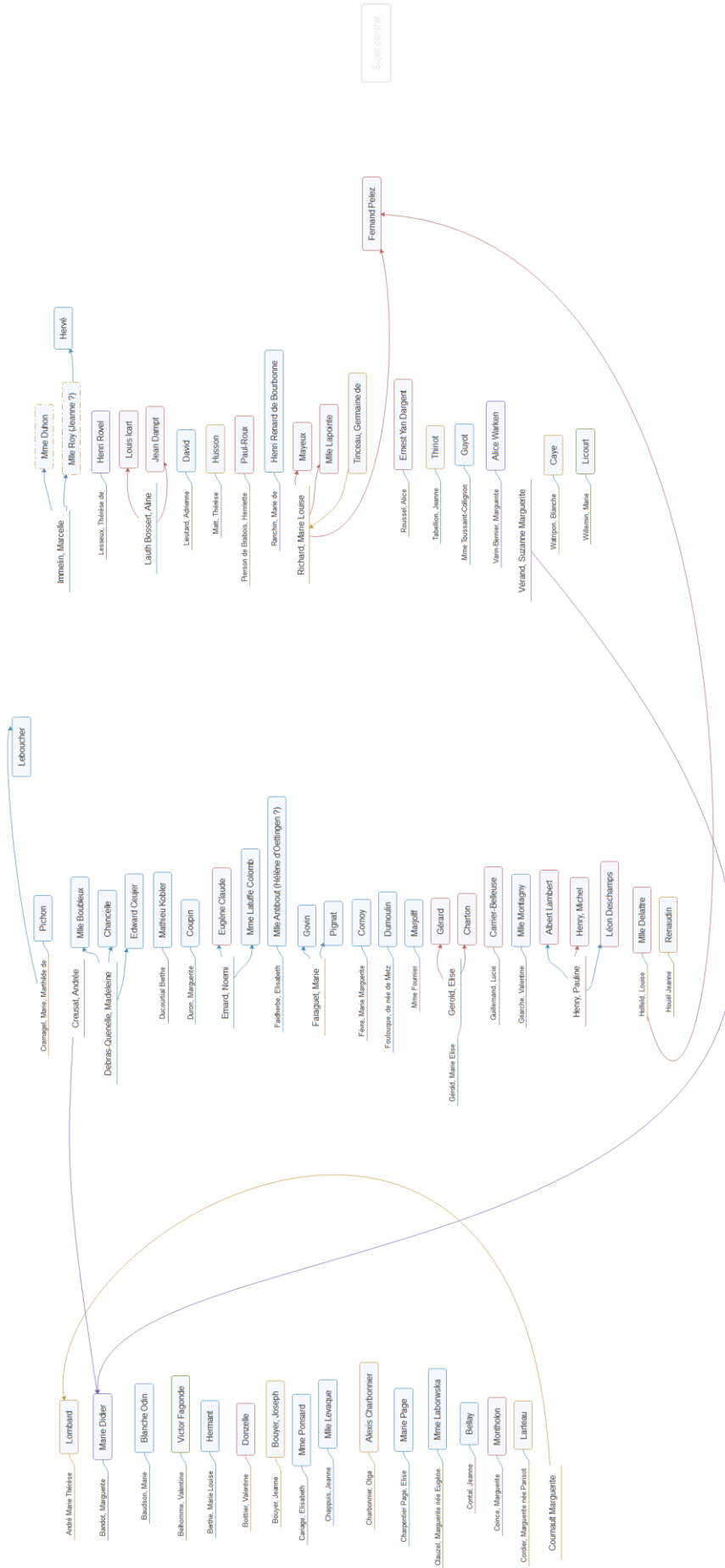


Flèches en gras discontinues – « à enseigné à »

Les couleurs des flèches correspondent au lieu où l'enseignement a été effectué

Cases bordées en gras – Institutions publiques ou privées





Bibliographie

Sources primaires:

Nancy, Archives Municipales :

Fonds de la S.L.A.A.M.

[*Notices du Salon de 1888 à 1913*], 18 Z 127 à 18 Z 143.

Nancy, Archives Départementales de Meurthe-et-Moselle

Listes nominatives de recensement de population de 1886, 1891, 1896, 1901, 1906 et 1911, Communes de Baccarat, Bainville-Aux-Miroirs, Bouxières-aux-Dames, Ceintrey, Longlaville, Dieulouard, Gerbeviller, Leménil-Mitry, Leyr, Loromontzey, Lunéville Canton Nord et Sud, Malzéville, Mars-La-Tour, Nancy sections 1 à 8, Pont-à-Mousson, Rosières-aux-Salines, Saint-Max, Saint-Nicolas-de-Port, Tomblaine, Toul, Vandoeuvre-lès-Nancy et Villers-lès-Nancy, 6 M 33

École des Beaux-arts de Nancy

Politique générale, administration, évaluation, Administration, Correspondance, instructions, note de service, carte d'identité d'élève 1882-1921, 14 ETP 1.

Politique générale, Contrôle évaluation statistiques, inspections : circulaires, rapports 1883- 1921, 14 ETP 2.

Communication, relations publiques, Plaquettes de présentations de l'établissement 1882-2004, 14 ETP 50.

Vie Scolaire, Inscriptions et suivi, Registre matricules, Cours du jour et du soir, Garçon n°1 (17 Avril 1882) à n°3870 (17 novembre 1913 ; filles n°1 (3 février 1888) à n°420 (26 novembre 1913), 14 ETP 58 et 14 ETP 59.

Vie Scolaire, Contrôle de l'assiduité et discipline, Etat de présence journalier par section, Section dessin de 1882(mai) à 1904 (décembre), 14 ETP 74 à 14 ETP 78.

Vie Scolaire, Contrôle de l'assiduité et discipline, Etat de présence journalier par section, Section modelage 1891 (février)- 1904 (février), 14 ETP 85.

Vie Scolaire, Contrôle de l'assiduité et discipline, État de présence journalier toutes sections confondues 1883 (novembre)- 1898 (juin), 14 ETP 97 et 14 ETP 98.

Nancy, Société d'histoire de la Lorraine et du Musée Lorrain

Fonds Wiener,

*Fonds Wiener - série A, Volume 21 Exposition d'Art décoratif 1894,
SHLML_WIENER_A_21*

Nancy, École Supérieure Nationale d'Art et de Design de Nancy

Fonds de conservation de travaux d'élèves, 1888-1914.

Sources imprimées :

[ANONYME], 1909 : [Anonyme] *Exposition internationale de l'Est de la France, Nancy 1909 : Catalogue des exposants*, Berger-Levrault, 1909, 224 p. [en ligne]

Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k96193701/f23.vertical> [Consulté le : 24/05/2018]

BARONNE STAFFE, 1889 : Baronne Staffe, *Usages du monde : règles du savoir-vivre dans la société moderne*, Paris, Victor-Havard ed., 1889, 372 p.

BASHKIRTSEFF, 1890 : Marie Bashkirtseff, *Journal de Marie Bashkirtseff avec un portrait*, Tomes 1 et 2, Paris, G. Charpentier et Cie Ed., 1890. [en ligne]

Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1131377.texteImage> [Tome 1] et <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k113055v.texteImage> [Tome 2]

DECHAMPS, 1896 : Marguerite Dechamps, « Les droits de la femme », *Nancy illustré*, décembre-janvier 1914, [n.p.]

DEMONT-BRETON, 1896 : Virginie Demont-Breton, « La femme dans l'art », *La Revue des revues : un recueil des articles paraissant dans les revues françaises et étrangères*, Paris, [s.n.], 01/03/1896, p. 448-453. [En ligne]

Disponible sur : <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6330380t/f58.item>

ÉCOLE DE NANCY, 1909 : École de Nancy, *Catalogue de l'Exposition de 1909*, Nancy, [s.n.], 1909, 31 p.

GALLE, 2014 : Émile et Henriette Gallé, *Émile et Henriette Gallé : correspondance, 1875-1904*, Lausanne, La Bibliothèque des arts, 2014, 351 p.

GALLE, 1900 : Émile Gallé, « Les arts de la femme à l'exposition universelle », *Revue des Arts décoratifs*, n°20, 1900, pp. 224-225.

GOUTIÈRE-VERNOLLE, 1909-1914 : Émile Goutière-Vernolle (coll.), *Art et industrie : revue mensuelle illustrée*, Nancy, [s.n.], 1909- 1914.

LAFFITTE, 1912 : Louis Laffitte, *Rapport Général sur L'exposition de l'Est de la France Nancy 1909*, Paris, Berger-Levrault, Nancy, Libraire- Éditeurs, 1912, pp. 35-54.

NICOLAS, 1904 : Émile Nicolas, « L'exposition d'art décoratif de Nancy », *Le Pays Lorrain : revue régionale bimensuelle illustrée*, pp. 348- 353.

NYEGAARD, LIEBRICH et DUBOST, 1900 : Nyegaard, Liebrich et Dubost, *Émiles-Charles-Guillaume de Langenhagen, 1861-1900.*, Nancy, Berger-Levrault, 1900, 20 p. [En ligne]

Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k851983s.image>

ORELL, alias BASHKIRTSEFF, 1881 : Pauline ORELL alias Marie BASHKIRTSEFF, « Les femmes Artistes », *La Citoyenne*, N°4, 06/04/1881, [n.p.].

PARISET, 1911 à 1914 : Amy et Mina Pariset « L'enseignement du dessin dans les écoles primaire et dans les classes primaire des lycées et collèges » in *Le Moniteur du dessin, de l'architecture & des beaux-arts : revue mensuelle : organe des architectes, ingénieurs, professeurs de dessin des industries artistiques et des candidats aux écoles du gouvernement*, Paris, L. Sénée et cie, 1911 à 1914.

SAVARI, (dir.), 1901 : Pauline Savari, (dir.), *L'Abeille féministe international*, [s. l.], Janvier et février 1901. [n. p.]

Bulletin des sociétés artistiques de l'Est : SOCIETE LORRAINE DES AMIS DES ARTS, ASSOCIATION DES ARTISTES LORRAINS, SOCIETE DES ARCHITECTES DE L'EST DE LA FRANCE, et al., 1895-1914. *Bulletin des sociétés artistiques de l'Est*, Nancy, Imprimerie coopérative de l'Est, 1895- 1914.

L'Est Républicain, 1885- 1914.

URBAIN, 1937 : Sylvestre Urbain, « Note sur la Vie en Lorraine - Le dessin d'après nature dans les écoles primaires », *L'Est républicain*, 01/03/1937, [p. 4].

H.H, « Les expositions d'art », *Est Républicain*, 09/01/1934, [p. 3].

La Lorraine Artiste, 1885- 1914.

UNION CENTRALE des ARTS DECORATIF, 1903 : Union Centrale des Arts Décoratif, *Exposition de l'alliance provinciale des industries d'art, École de Nancy, catalogue officiel illustré*, cat. exp., Paris, Pavillon de Marsan (1 mars au 1 avril 1903), Nancy, Edition de la LORRAINE ARTISTE, 1903, 126 p.

VILLE de NANCY, 1894 : Ville de Nancy, *Exposition d'art décoratif et industriel lorrain*, cat. exp. Nancy, Galerie Poirel, (15 juin au 15 juillet 1894), Nancy, Berger-Levrault et Cie, 1894, 99 p.

Sources secondaires :

BARRY, 1979 : D. H., Barry, « La Renaissance de l'enseignement artistique à Nancy après 1871 : le rôle de Théodore Devilly », *Le Pays lorrain*, N°1 1979, pp. 40- 46.

BENEZIT, 1976 : E. Benezit, *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs de tous les temps et de tous les pays [...]*, Tomes 1 à 10, Paris, Gründ, 1976.

BONNET, 2002 : Marie-Jo Bonnet, « Femmes peintres à leur travail: de l'autoportrait comme manifeste politique (XVIIIe-XIXe siècles) », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, T. 49e, No. 3 (Jul. - Sep., 2002), pp. 140-167 [en ligne]

Disponible sur : https://www-jstor-org.bases-doc.univ-lorraine.fr/stable/20530851?seq=1#metadata_info_tab_contents

BONNET, 2004 : Marie-Jo Bonnet, *Les femmes dans l'art : qu'est-ce que les femmes ont apportées à l'art?*, Paris, Ed. de la Martinière, 2004, 252 p.

BONNET, 2012 : Marie-Jo Bonnet, *Histoire de l'émancipation des femmes*, Rennes, Ed. Ouest France, 2012, 127 p.

CASPERS, 2015 : Barbara Caspers, *Les femmes artistes et femmes d'artistes au sein des groupes artistiques des XX (1884 - 1893) et de la Libre Esthétique (1894 - 1914)*, mémoire de Master en histoire de l'art et archéologie sous la direction de Denis Laoureux, Université Libre de Bruxelles, 2015, 160 p.

CHAMOULARD et FOGACCI, 2015 : Aude Chamouard et Frédéric Fogacci, « Les notables en République : introduction » *Histoire@Politique*, (n° 25), 2015/1, pp. 1-11. [en ligne]

Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-histoire-politique-2015-1-page-1.htm#>

CHARPENTIER, 1960 : Thérèse Charpentier, « L'École de Nancy et la reliure d'art », *Le Pays Lorrain*, N°1, 1960, pp. 3- 59.

DANIEL-WIESER, 1998 : Florence Daniel-Wieser, *Les dames de Nancy : destin de femmes au cœur de l'Art-nouveau*, Strasbourg, Edition de L'Est, 1998, 173 p.

DEBIZE, 1998 : Christian Debize, *Émile Gallé & l'École de Nancy*, Metz, Serpenoise, 1998, 119 p.

- DUNCAN, 1991 : Alastair Duncan, *Louis Majorelle*, Paris, Flammarion, 1991, 223 p.
- DUNCAN, 1994 (a) : Alastair Duncan *The Paris Salons 1895-1914 Vol. I : Jewellery, the designer to A-K*, Antique Collector's Club, 1994, 349 p.
- DUNCAN, 1994 (b) : Alastair Duncan, *The Paris Salons 1895-1914 Vol. II : Jewellery, the designer to L-Z*, Antique Collector's Club, 1994, 303 p.
- DUNCAN, 1996 : Alastair Duncan, *The Paris Salons, 1895-1915 Vol. III : Furniture*, Antique Collector's Club, 1996, 575 p.
- DUNCAN, 1998 : Alastair Duncan, *The Paris Salons 1895- 1914, Vol. IV : Ceramics and Glass*, Antique Collector's Club, 1998, 463 p.
- DUNCAN, 2000 : Alastair Duncan, *The Paris Salons 1895-1914, Vol. V : Objets d'art & metalware*, Antique Collector's Club 2000, 349 p.
- DUNCAN, 2002 : Alastair Duncan, *Art Nouveau Designers at the Paris Salons Vol. VI, 1895-1914: Textiles & Leatherware*, New York, ACC Art Books, 2002, 400 p.
- DUSART, et MOULIN, 1998 : Alain Dusart et François Moulin, *Art Nouveau : l'épopée lorraine*, Strasbourg, Ed. de l'Est, 1998, 141 p.
- ETIENNE, 2018 : Lylian Etienne, *Les femmes artistes à Nancy : 1888 – 1914*, Mémoire de master 1, Sous la direction de Samuel Provost, Université de Lorraine, 2018, 80, p.
- FIDIÈRE, 1885 : Octave Fidière, *Les femmes artistes à l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Paris, Charavay Frères, 1885, 55 p. [en ligne]
 Disponible sur : <https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9692515j/f81.vertical>
- FOUCHER ZARMANIAN, 2015 : Charlotte Foucher Zarmanian, *Créatrices en 1900 : Femmes artistes en France dans les milieux symbolistes*, Paris, Mare et Martin, 2015, 258 p.
- FRAVALO, 2014 : Fabienne Fravallo « Gaston Quénioux, Le Dessin et son enseignement, 1906 », in Neil McWilliam, Catherine Méneux et Julie Ramos (dir.), *L'Art social de la Révolution à la Grande Guerre. Anthologie de textes sources*, INHA (« Sources »), 2014 [En ligne]
<http://journals.openedition.org/inha/6014> [consulté le 24 avril 2019]

- FREDJ, 2014 : Claire Fredj, *La France au XIXe siècle*, Paris, Puf, 1^{ère} ed. 2009, 2014, 309 p.
- GONNARD, et LEOVICI, 2009 : Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Femmes artistes / artistes femmes, Paris de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2009, 479 p.
- HARCOS, 1991 : L. Harcos, *Peintres & graveurs lorrains : 1833- 1980*, Nancy, L. Harcos, 1991, 160 p.
- HELLER, 1991 : Nancy G. Heller, *Femmes Artistes*, Paris, Herscher, 1991, 256 p.
- HUSSON et MUSEE DE L'ÉCOLE DE NANCY, 1980 : Philippe Husson et Musée de L'École de Nancy, *Broderie et tissus*, Nancy, Musée de L'École de Nancy, 1980, [12 p.]
- HUSSON, 1985 : Philippe Husson, *Le cuir au Musée de l'École de Nancy*, Nancy, Ed. du Musée de l'École de Nancy, 1985, 67 p.
- LACLOTTE et all., 1988 : Michel Laclotte Geneviève Lacambre Anne Distel et all. *La peinture à Orsay*, Paris, Ed. Scala et Ed. de la réunion des Musées nationaux, 1988, 159 p.
- LE TACON, 1998 : François Le Tacon ; *L'œuvre de verre d'Émile Gallé*, Paris, Ed. Messene, 1998, 242 p.
- LOYER, François (dir.), 2000 : François Loyer, Actes du Colloque (Nancy, Salle Poirel, 15-16 octobre 1999), *L'École de Nancy et les arts décoratifs en Europe*, Metz, Serpenoise, 2000, 277 p.
- MAUBEUGE, 1972 : Michèle Maubeuge, *Le thème de la nuit sans l'Art nouveau : Essai d'analyse à partir d'œuvres de l'École de Nancy*, [mémoire de maîtrise], [s.l.], 64 p.
- MAROT, 1955 : Pierre Marot, « Édmond des Robert (1878-1955) », *Le pays Lorrain*, A36 Vol 13, 1955, pp. 113-119.
- NOËL, 2013 : Denise Noël, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIXe siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 23 août 2013, [En ligne]
Disponible sur : <http://clio.revues.org/646> [consulté le 15/02/2018].
- OLIVIER, 1950 : Eugène Olivier, *Édmond des Robert, ses ex-libris héraldiques suivit d'un ex-libris inconnu de Y.-D. Collin et de l'ex-libris de A. Thouvenin, Echevin de la ville de Toul par Ed ; des Robert*, Nancy, Ed. de L'A.F.C.E.L., Palais Ducal, 1950 ,30 p.

OTTER, 2010 : Blandine Otter « La réception des reliures de l'École de Nancy au salon de la Société Nationale des Beaux-arts de Paris en 1893 », [acte du colloque] dans *ART NOUVEAU & ECOLOGIE: Colloque international : Perception de l'art nouveau*, (Bruxelles 5. 10. 2010). [En ligne]

http://www.artnouveau-net.eu/portals/0/colloquia/Bruxelles_Blandine_Otter_26022012.pdf

[consulté le 25 février 2018]

PELTRE, 2014 : Christine Peltre *L'École de Metz : figures et pratiques d'artistes au XIXe siècle*, Strasbourg : Ed. du Quotidien, 2014, 151 p.

PERROT, 2003 : Michelle Perrot, « Les femmes et l'art en 1900 », *Mil neuf cent, Revue d'histoire intellectuelle*, n°21, janvier 2003. [En ligne]

Disponible sur : <https://www.cairn.info/revue-mil-neuf-cent-2003-1-page-49.htm> [consulté le 15/02/2018]

PROVOST, 2018 : Samuel Provost, « Les Établissements Gallé dans les années vingt : déclin et essaimage », *Revue de l'art*, 2018, 199 (1), pp. 47-54.

PROVOST, 2018 (b) : Samuel Provost « Une cristallerie d'art sous la menace du feu : les Établissements Gallé de 1914 à 1919. » In Stéphane Palaude et Catherine Thomas (dir.), *Composer avec l'ennemi en 14-18 : la poursuite de l'activité industrielle en zones de guerre*, Bruxelles, Académie royale de Belgique, 2018, pp. 105-118 [en ligne]

Disponible

sur :

https://www.academia.edu/37196023/Une_cristallerie_dart_sous_la_menace_du_feu_les_%C3%89tablissements_Gall%C3%A9_de_1914_%C3%A0_1919

QUIGUER, 1979 : Claude Quiguer, *Femmes et machines de 1900. Lecture d'une obsession Modern Style*, Paris, Klincksieck, 1979, 439 p.

RADINI, TROMP, BEACH, 2019 : A. Radini, M. Tromp, A. Beach et all., « Medieval women's early involvement in manuscript production suggested by lapis lazuli identification in dental calculus » in *Science Advances*, Vol 5, No. 1, 2 janvier 2019. [en ligne]

Disponible sur : <https://advances.sciencemag.org/content/5/1/eaau7126> [consulté le 24/02/2019]

RONVIN, 1990 : Albert Ronsin (dir.), *Les Vosgiens célèbres, Dictionnaire biographique illustré*, Vagney, Gérard Louis Ed., 1990, 394 p.

ROTH, 2005 : François Roth, « La bourgeoisie nancéienne autour de 1900 : ses différentes strates, ses activités, ses modes de relation à la culture », *Annales de l'Est*, 2005, pp. 31-40.

ROTH, 2008 : François Roth, « La capitale de la France de l'Est (1873-1914) » in : BOQUILLON Françoise, GUYON Catherine et ROTH François, *Nancy, Du bourg castral à la Communauté urbaine : 1000 ans d'histoire, les évènements, les lieux, les hommes*, Nancy, Ed. Place Stanislas, 2008, pp. 199-222.

SAUER, 1991 : Marina Sauer, *L'entrée des femmes à l'École des Beaux-arts : 1880- 1923*, Paris, École Nationale des Beaux-arts, 1991, 89 p.

SICARD-LENATTIER, 2000 : Hélène Sicard-Lenattier, *Les Alsaciens-Lorrains à Nancy entre 1871 et 1914 : Une intégration réussie*, Thèse de doctorat en histoire contemporaine sous la direction de François Roth, Nancy, Université de Nancy II, 2000, 491 p.

SICARD-LENATTIER, 2007 : Hélène Sicard-Lenattier, *La Société Lorraine des Amis des Arts et des Musées : 175 ans au service de la création artistique à Nancy*, Nancy, 2007, 72 p.

SOFIO, 2016 : Séverine Sofio, *Artistes femmes, La parenthèse enchantée XVIIIe-XIXe siècles*, Paris, CNRS Ed., 2016, 375 p.

SOMOGY EDITION D'ART (dir.), 2004 : Somogy Ed. , *Émile Gallé et le Verre : La collection du Musée de l'École de Nancy*, Paris, Somogy, 2014, (première édition 2004), 220 p.

VOREAUX, 1998 : Gérard Voreaux, *Les peintres lorrains du dix-huitième siècle*, Paris Ed ; Messene, 1998, 240 p.

Catalogues d'expositions récents:

CHARPENTIER, THIEBAUT, 1985 : Françoise Thérèse, Charpentier et Philippe Thiébaud, *Gallé*, cat. exp., Paris, Musée du Luxembourg, (29 novembre 1985- 2 février 1986), Paris, Réunion des musées Nationaux, 1985, 320 p.

CERNOGORA, 2016 : Judith Cernogora (dir.), *Portrait de femmes*, cat. exp., Musée de Vernon, (02 avril au 26 sep. 2016), Ed. Points de vue, 2016, 119 p.

DELAPORTE, KERSCHENBAUM, THARAUD, 2012 : Guillemette, Delaporte, Élise Kerschenbaum, Marie-Amélie Tharaud, *Le Comité des dames, La formation artistique des femmes au sein de L'Union Centrale des Arts Décoratifs (1892-1925)*, [Livret de l'exposition, Paris, Bibliothèque des Arts Décoratifs 17 septembre- 16 novembre 2012], [en ligne]

Disponible sur : <http://madparis.fr/francais/bibliotheque/actualites-583/expositions-terminees/presentation-3095> [consulté le 23/05/2018]

FERRETTI BOCQUILLON, (dir.), 2018 : Marina Ferretti Bocquillon, *Japonisme / Impressionnisme*, cat. exp., Giverny, Musée des impressionnistes Giverny (30 mars – 15 juillet 2018), Paris, Gallimard, 215 p.

GAGNE, 1999 : Elisabeth Gagne, *Chasse et amitié au pays des étangs sous le Second Empire*, cat. exp. Archives Départementale de Moselle, (2 dec.-1^{er} juillet 2000), Saint-Julien-lès-Metz, Archives départementales de la Moselle, 1999, 197 p.

LAOUREUX, 2016 : Denis Laoureux (dir.), *Femmes artistes : Les peintresses en Belgique (1880-1914)*, cat. exp. Musée Félibien Rops (22 oct. 2016- 8 jan. 2017), Milan, Silvana Editoriale, 2016, 81 p.

STOULIG, 2009 : Claire Stoulig, *Francis Gruber, l'œil à vif*, cat. exp.. Nancy, Musée des Beaux-arts de Nancy, (2 mai- 17 aout 2009), Lyon, Fage Ed., 2009, 184p.

THOMAS, BIERI THOMSON, 2004 : Valérie Thomas, Helen Bieri Thomson, *Verrerie d'Émile Gallé. De l'œuvre unique à la série*, cat. exp., Nancy, Musée de l'École de Nancy, (12 mai- 15 aout 2004), Gingins, Fondation Neumann (2 septembre- 12 décembre 2004), Paris, Somogy, 2004, 109 p.

PERRIN, THOMAS, 2002 : Valérie Thomas, Jérôme Perrin, *Loïe Fuller, danseuse de l'Art nouveau*, cat. exp., Nancy, Musée des Beaux-arts de Nancy (17 mai- 19 Aout 2002), Paris, RMN, 2002. [en Ligne]

Disponible sur : http://www.École-de-nancy.com/web/uploads/file/documents_pdf/men/SDP/loiefuller_dp.pdf [consulté le 01/06/2018]

THOMAS, PERRIN, 2018 : Valérie Thomas, Jérôme Perrin, *L'École de Nancy : Art nouveau et industrie d'art*, cat. exp. Musée de Beaux-Arts de Nancy (19 mai-3sept. 2018), Paris, Somogy, 2018, 215 p.

PIRIOU, MICHAUD et DELOUCHE, 2016 : Marie Paule Piriou, Jean-Marc Michaud, et Denise Delouche, *Femmes artistes en Bretagne : 1850-1950*, cat. exp. Musée du Faouët, (29 juin – 13 octobre 2013), Liv'Editions, 2013, 108 p.

VILLENEUVE DE JANTI, 2016. Charles Villeneuve De Janti (dir.), *Émile Friant 1863-1932 : le dernier naturaliste ?*, cat. exp., Nancy, Musée des Beaux-arts (4 octobre 2016- 27 février 2017) Nancy, Somogy, 2016, p. 148- 149.

Sites internet :

Alsace-Collection.fr, Louise Aline Lauth-Bossert (1869-1955) [en ligne]

Disponible sur : <http://www.alsace-collections.fr/Lauth-Bossert.html> [consulté le 09/04/2019]

Auction.fr, juin 2017. Lot 21 - Rose WILD (1872-1904) Études de fleurs Cinq dessins au crayon, encre de Chine et [...] [en ligne]

Disponible sur : <https://www.auction.fr/fr/lot/rose-wild-1872-1904-etudes-de-fleurs-cinq-dessins-au-crayon-encre-de-chine-et-12082539#.WuCAR5cuC70> [consulté le 10/11/2017]

Jean-Marc Delvaux, Commissaire-priseur : Lot 44 - Marie Marguerite BARCO (1882-1965) : - PORTRAIT DE FILLETTE À LA ROBE BLEUE. - [...] [en ligne]

Disponible sur : https://delvaux.auction.fr/_fr/lot/marie-marguerite-barco-1882-1965-nbsp-portrait-de-fillette-a-la-robe-bleue-14395479 [consulté le 24 avril 2019]

Artnet.com :

23 juillet 2005, Hélène Maréchal : sur <http://www.artnet.fr/artistes/h%C3%A9l%C3%A8ne-marechal/> [Consulté le 03/05/2018]

Eugenie Juliette Faux-Froidure : <http://www.artnet.fr/artistes/eugenie-juliette-faux-froidure/> [consulté le 08/04/2019]

Proantic, Léonie Ehrmann, Vue de Saint Germain l'auxerrois, 1911 [en ligne]

Disponible sur : <https://www.proantic.com/display.php?mode=obj&id=425104> [consulté le 24 avril 2019]

LETERRIER Robert, artlorrain.com :

Marie Marguerite Barco : <http://artlorrain.com/marguerite-marie-barco> [consulté le 24 avril 2019]

Léonie de Bazelaire : <http://artlorrain.com/l%C3%A9onie-bazelaire-de> [consulté le 24 avril 2019]

Rosine Cahen : <http://artlorrain.com/rosine-cahen> [consulté le 24 avril 2019]

Jeanne Contal : <http://artlorrain.com/jeanne-contal> [consulté le 24 avril 2019]

Hélène Donot : <http://artlorrain.com/h%C3%A9l%C3%A8ne-donot> [consulté le 24 avril 2019]

Léonie Ehrmann : <http://artlorrain.com/l%C3%A9onie-ehrmann> [consulté le 24 avril 2019]

Thérèse D'Estrees : <http://artlorrain.com/th%C3%A9r%C3%A8se-destrees> [consulté le 24 avril 2019]

Lucie-Louise Fery : <http://artlorrain.com/lucie-louise-fery> [consulté le 24 avril 2019]

Marthe Gentil : <http://artlorrain.com/marthe-gentil> [consulté le 24 avril 2019]

Aline Gillard : <http://artlorrain.com/aline-gillard> [consulté le 24 avril 2019]

Jeanne-Marguerite-Louise De Goussaincourt De Gauvain : <http://artlorrain.com/jeanne-marguerite-louise-goussaincourt-de-gauvain> [consulté le 24 avril 2019]

Louise Hubert : <http://artlorrain.com/louise-hubert> [consulté le 24 avril 2019]

Maria Larcher : <http://artlorrain.com/maria-larcher> [consulté le 24 avril 2019]

Charlotte Lurçat : <http://artlorrain.com/charlotte-lur%C3%A7at> [consulté le 24 avril 2019]

Hélène Maréchal : <http://artlorrain.com/h%C3%A9l%C3%A8ne-mar%C3%A9chal> [consulté le 24 avril 2019]

Marie Marlier : <http://artlorrain.com/marie-marlier> [consulté le 24 avril 2019]

Estelle Masson : <http://artlorrain.com/estelle-masson> [consulté le 24 avril 2019]

Céleste Moutet-Chole : <http://artlorrain.com/c%C3%A9leste-moutet-chole> [consulté le 24 avril 2019]

Lucie Patte : <http://artlorrain.com/lucie-patte> [consulté le 24 avril 2019]

Victorine Rehm : <http://artlorrain.com/victorine-rehm> [consulté le 24 avril 2019]

Jeanne Ravier : <http://artlorrain.com/jeanne-ravier> [consulté le 24 avril 2019]

Fernande Sadler : <http://artlorrain.com/fernande-sadler> [consulté le 24 avril 2019]

Marie Tulpain : <http://artlorrain.com/marie-tulpain> [consulté le 24 avril 2019]

Alice Vernet : <http://artlorrain.com/alice-vernet> [consulté le 24 avril 2019]

Georgette Vierling : <http://artlorrain.com/georgette-vierling> [consulté le 24 avril 2019]

Marie Willemin : <http://artlorrain.com/marie-willemin> [consulté le 24 avril 2019]

Généalogie :

Geneaget.org :

Jean Claude LAMBE, F Jeanne Clémence Louise ANCELON Jeannette :

<https://gw.geneanet.org/lambe?n=ancelon&oc=&p=jeanne+clemence+louise> [consulté le 09/04/2019]

Base collaborative Pierfit, Odette d'ARBOIS de JUBAINVILLE :

<https://gw.geneanet.org/pierfit?lang=fr&n=d+arbois+de+jubainville&oc=0&p=odette>
[consulté le 17 avril 2019]

Jean Pierre de PALMAS, Thérèse de BAZELAIRE DE LESSEUX :

<https://gw.geneanet.org/samlap?lang=fr&p=therese&n=de+bazelaire+de+lesseux> [consulté le 20 avril 2019]

Dominique LARCHER, M Joseph Ernest PIERSON de BRABOIS :

<https://gw.geneanet.org/larcher?n=pierson+de+brabois&oc=&p=joseph+ernest> [consulté le 20 avril 2019]

Brigitte CAQUELIN, M Pierre Raphaël BERNANOSE :

<https://gw.geneanet.org/caquelinbr?lang=en&n=bernanose&oc=0&p=pierre+raphael>
[consulté le 04/04/2019]

Brigitte CAQUELIN, F Armande Eugénie BECKER :

<https://gw.geneanet.org/caquelinbr?lang=en&pz=brigitte&nz=caquelin&p=armande+eugenie&n=becker> [consulté le 18 avril 2019]

Base collaborative Pierfit, H Léopold Henri CHÂTILLON :

<https://gw.geneanet.org/pierfit?lang=fr&p=leopold+henri&n=chatillon> [consulté le 04/04/2019]

Evelyne WEISER, M Louis Théodore DE CONDÉ :

<https://gw.geneanet.org/eweiser?n=de+conde&oc=&p=louis+theodore> [consulté le 17 avril 2019]

François GEORGEL, M Louis Théodore de CONDÉ :

<https://gw.geneanet.org/georgel?n=de+conde&oc=&p=louis+theodore> [consulté le 17 avril 2019]

HAVARD DE LA MONTAGNE, Denis, juin 2007-mars 2013, Colonel Jean DÉRIGNY (1828 - 1899), [en ligne]

<http://www.leshussardsdelazun.com/DERIGNY2.htm> [consulté le 17 avril 2019]

Christian PERRENOT GRANVELLE, Louis Auguste DETRIE :

<https://gw.geneanet.org/frescoman?n=detrie&oc=&p=louis+auguste> [consulté le 20 avril 2019]

Daniel SCHNABEL, F Alice FEBVREL :

<https://gw.geneanet.org/dschnabel?n=febvrel&oc=&p=alice> [consulté le 17 avril 2019]

Aymeric de ROMANS, F Jacqueline GEISLER :

<https://gw.geneanet.org/ayderomans?n=geisler&oc=&p=jacqueline> [consulté le 18 avril 2019]

Yves JUILLIÉ, F Marthe, Louise GENTIL :

<https://gw.geneanet.org/juillie?n=gentil&oc=&p=marthe+louise> [consulté le 18 avril 2019]

Pierre de LAUBIER, F Elise GÉROLD :

<https://gw.geneanet.org/pdelaubier?n=gerold&oc=&p=elise> [consulté le 18 avril 2019]

Geneviève TRUONG NGOC, René MATRY de GOUSSAINCOURT :

<https://gw.geneanet.org/jenny22?lang=fr&n=matry+de+goussaincourt&oc=&p=rene> [consulté le 19 avril 2019]

Jean-Marie BUZELIN, Charles-Frédéric GROSS :

<https://gw.geneanet.org/jbuzelin?n=gross&oc=&p=charles+frederic> [consulté le 19 avril 2019]

Daniel et Bernadette CROCHETET, Marie Louise Fernande Thérèse HOUDAILLE Thérèse :

<https://gw.geneanet.org/gugney?n=houdaille&oc=&p=marie+louise+fernande+therese> [consulté le 19 avril 2019]

Généalogie de la famille HOUEL : <http://jviotte.free.fr/paf6/pafg29.htm> [consulté le 04/04/2019]

Base collaborative Pierfit, F Berthe LE JOINDRE :

<https://gw.geneanet.org/pierfit?lang=fr&p=berthe&n=le+joindre> [consulté le 04/04/2019]

Bernadette BRESLER WAUQUIER, F Eléonore KARSCH :

<https://gw.geneanet.org/b010780?n=karsch&oc=&p=eleonore> [consulté le 18 avril 2019]

Jean Michel TROUVE, F Marie Claire KUBLER :

<https://gw.geneanet.org/trouvejm?n=kubler&oc=&p=marie+claire> [consulté le 19 avril 2019]

Roger HARNICHARD, F Marie Aline Caroline LABAT :

<https://gw.geneanet.org/rogharnichard?n=labat&oc=&p=marie+aline+caroline> [consulté le 18 avril 2019]

VIOTTE, Jean-Claude (Ed.), LABBAYE Michel (archives rassemblées par), 27 avril 2011, Sélection de familles et de personnes, [en ligne]

Cédric TOUVET, F Marie Marguerite Marthe LALLEMENT :

<https://gw.geneanet.org/touvet?lang=fr&pz=cedric&nz=touvet&p=marie+marguerite+marthe&n=lallement> [consulté le 09/04/2019]

François LANG, Armand Joseph Lucien LEJEUNE :

<https://gw.geneanet.org/flang?n=lejeune&oc=&p=armand+joseph+lucien> [consulté le 19 avril 2019]

Daniel SCHNEIDER, Cécile MATHIS :

<https://gw.geneanet.org/dschneider2?lang=fr&pz=daniel+louis+marie+joseph&nz=schneider&p=cecile&n=mathis> [consulté le 19 avril 2019]

Lise MARCHAND, Anna Marie Thérèse MATT :

<https://gw.geneanet.org/marchand3?lang=fr&iz=8&p=anna+marie+therese&n=matt> [consulté le 20 avril 2019]

Base collaborative Pierfit, H Alexandre de METZ NOBLAT :

<https://gw.geneanet.org/pierfit?lang=fr&n=de+metz+noblat&oc=0&p=alexandre> [consulté le 04/04/2019]

Base collaborative Pierfit, F Jeanne de METZ NOBLAT :

<https://gw.geneanet.org/pierfit?lang=fr&p=jeanne&n=de+metz+noblat> [consulté le 04/04/2019]

Patricia GAUL, Jeanne Marie Reine MEYNIER :

<https://gw.geneanet.org/napoleonpatricia2?n=meynier&oc=&p=jeanne+marie+reine> [consulté le 20 avril 2019]

Jean-Pierre BOHIN, H Jean Jacques "Conrad" NEUKOMM :

<https://gw.geneanet.org/jpbohin?lang=fr&p=jean+jacques+conrad&n=neukomm> [consulté le 20 avril 2019]

Généalogie de la famille PARMENTIER : <http://jviotte.free.fr/paf6/pafg02.htm#702> [consulté le 04/04/2019]

Georges GREVILLOT, M François PEULTIER :

<https://gw.geneanet.org/grevillot?lang=en&pz=rene&nz=grevillot&ocz=188&p=francois&n=peultier> [consulté le 05/04/2019]

Georges GREVILLOT, F Marie Charlotte Valentine PEULTIER :

<https://gw.geneanet.org/grevillot?n=peultier&oc=&p=marie+charlotte+valentine> [consulté le 05/04/2019]

Evelyne RINGENBACH : Jeanne-Rose, Clémence POURCINES :

<https://gw.geneanet.org/eringenbach?n=pourcines&oc=&p=jeanne+rose+clemence> [consulté le 20 avril 2019]

gsaur1, F Jeanne Marie Marguerite SAUR :

<https://gw.geneanet.org/gsaur1?n=saur&oc=&p=jeanne+marie+marguerite> [consulté le 05/04/2019]

Patrick MOUILLERON, H Charles SCHULER :

<https://gw.geneanet.org/patmou?n=schuler&oc=&p=charles> [consulté le 05/04/2019]

Patrick MOUILLERON, F Nelly Thérèse Justine SCHULER :

<https://gw.geneanet.org/patmou?lang=fr&pz=nicolas+fernand+claud&nz=mouilleron&p=nelly+therese+justine&n=schuler> [consulté le 05/04/2019]

Patrick MOUILLERON, F Marie Thérèse SCHULER :

<https://gw.geneanet.org/patmou?lang=fr&pz=nicolas+fernand+claud&nz=mouilleron&p=marie+therese&n=schuler> [consulté le 05/04/2019]

Pierre SIMON, Marie-Louise Léonie SIMON :

<https://gw.geneanet.org/simonpierre?lang=en&pz=pierre&nz=simon&ocz=1&p=marie+louise+leonie&n=simon> [consulté le 20 avril 2019]

Robert GRIMAULT, Louise Marguerite STAUDT :

<https://gw.geneanet.org/0490625632?n=staudt&oc=&p=louise+marguerite> [consulté le 20 avril 2019]

Jean-Claude ROSENWALD, F Lucie STRAUSS :

<https://gw.geneanet.org/jcrosenwald?n=strauss&oc=1&p=lucie> [consulté le 06/04/2019]

Nicole GAUTHIER, H Nicolas André TABELLION :

<https://gw.geneanet.org/nicolefons?n=tabellion&oc=&p=nicolas+andre> [consulté le 06/04/2019]

Danielle FLORENTIN née CHAT, Georges Michel TULPAIN :

<https://gw.geneanet.org/dflorentinnchat?n=tulpain&oc=&p=georges+michel> [consulté le 20 avril 2019]

Pchailly, Louis Marie Joseph THIRION :

<https://gw.geneanet.org/pchailly?n=thirion&oc=&p=louis+marie+joseph> [consulté le 20 avril 2019]

Florence CORPET, Stéphanie Olga VERDIER :

<https://gw.geneanet.org/fcorpet?n=verdier&oc=&p=stephanie+olga> [consulté le 20 avril 2019]

Zarton, Joséphine Marie "Madeleine" ZAEPFFEL :

<https://gw.geneanet.org/zarton?n=zaepffel&oc=&p=josephine+marie+madeleine> [consulté le 20 avril 2019]

Audio-visuel :

LAURENTIN, 2019 (a) : Emmanuel Laurentin (production) « Femmes artistes (1/4) Musiciennes et compositrices : une histoire en mode mineur ? » *La fabrique de l'histoire*, France Culture, 11/02/2019, 52 minutes. [en ligne]

Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/femmes-artistes-24-femmes-artistes-2e-volet> [consulté le 25/02/2019]

LAURENTIN, 2019 (b) : Emmanuel Laurentin (production) « Femmes artistes (2/4), Peintres, sculptrices, copistes : qui sont les femmes artistes au XVIIIe siècle ? » *La fabrique de l'histoire*, France Culture, 12/02/2019, 52 minutes. [en ligne]

Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/femmes-artistes-24-femmes-artistes-2e-volet> [consulté le 24/02/2019]

LAURENTIN, 2019 (c) : Emmanuel Laurentin (production) « Femmes artistes (3/4) Ecrivaines, dramaturges, autrices : la longue histoire des femmes de lettres *La fabrique de l'histoire*, France Culture, 13/02/2019, 52 minutes. [en ligne]

Disponible sur : <https://www.franceculture.fr/emissions/la-fabrique-de-lhistoire/femmes-artistes-24-femmes-artistes-2e-volet> [consulté le 25/02/2019]

Index

- Académie Colarossi.....112, 115
 Académie Julian 27, 69, 82, 92, 111, 112, 113, 115, 116, 118
 Académie Royale de peinture et de sculpture12, 13
 Académie Stanislas18, 85, 86
 Académie Vitti27, 112, 115, 116
 Adler, Jules.....121, 125, 126
 Alliance Provinciale des Arts décoratifs
 Ecole de Nancy..... *Voir*
 Allongé, Auguste.....79
 Atelier Finot et Schiff.....117
 Bailly, Madeleine38, 121, 124, 126, 128
 Barco, Marguerite.....26, 44, 92, 130, 164
 Baret, Marie.....27, 94
 Bashkirtseff, Marie 11, 38, 41, 113, 115, 154
 Bazelaire, Léonie de 41, 43, 45, 69, 164, 167
 Bernhardt, Sarah.....29, 58, 63, 64, 65
 Bertaux, Mme Léon.....64, 104, 109
 Boitier, Valentine46
 Bonheur, Rosa10, 63, 64
 Bonnet, Marie-Jo.....10, 157
 Bur, Michel.....7
 Cahen, Jules
 Jules Nathan ou Jules Rais79
 Caravage, Le.....11
 Carriera, Rosalba.....12
 Chappu, Henri28
 Charbonnier, Alexis-Ernest.....86
 Claudel, Camille.....29, 64, 115, 128
 Contal, Jeanne31, 32, 164
 Cournault, Marguerite57
 Cura, Lucie43, 70, 72, 74
 d'Estrées, Thérèse
 Houdaille, Thérèse..... *Voir*
 Daimée, Émile 86, 89, 90, 116, 117, 118, 124
 Daniel-Wieser, Florence.....74, 94
 Daubrée, Mme91
 Daum, Frères19, 20
 David, Jacques Louis.....110
 Debras-Quenelle, Madeleine26
 Delorme, Marguerite..... 24, 27, 92
 Demont-Breton, Virginie..... 69, 154
 Demoyen, Louise 102
 Demoyer, Louise.....46
 Deschamp, Margerite..... 70
 Deville, Madeleine 46, 51, 52, 53, 55, 56, 57, 118
 Devilly, Théodore 19, 112, 157
 Didier, Marie-Louise 57
 Donot, Hélène 43, 44, 50, 56, 57, 165
 Dubost, Suzanne 55, 155
 Duchemin, Catherine 12
 Ebel, Jeanne 56, 122
 École de Metz 19, 79, 122, 160
 Ecole de Nancy 50
 École de Nancy 2, 6, 8, 19, 20, 45, 53, 57, 75, 79, 80, 86, 94, 102, 154, 155, 157, 159, 160, 161, 162, 163
 École des Beaux-arts de Nancy 19, 36, 37, 72, 79, 80, 81, 82, 90, 97, 115, 118, 123, 124, 152
 Élardin, J. 91
 Entrepise Daum 14
 Entrepise Gallé..... 14
 Entrepise Majorelle..... 14
 Espinet, Caroline..... 23
 Ferrero, Guglielmo 13, 63
 Fidière, Octave..... 10, 158
 Fino, Alfred et Schiff, Mathias (Atelier) 39
 Fontenay, Abbé de 61, 62
 Friant, Émile 14, 50, 95, 163
 Fridrici, Valentine..... 86
 Gallé, Émile 19, 20, 65, 75, 85, 86, 102, 130, 154, 157, 159, 160, 161, 162
 Gallé, Henriette..... 130
 Gauthier-Meunier, Germaine..... 28
 Gautier, Judith..... 29
 Gentil, Marthe..... 27, 56, 72, 165
 Gentileschi, Artemisia 10, 11
 George, Maria 56
 Gillard, Aline 36, 80, 165
 Gillard, Max..... 36, 80, 123
 Goussaincourt, Mme de 64, 165
 Gratia, Louis 17, 122

- Greuze, Jean-Baptiste 110
 Gruber, Jacques 80, 99
 Harcos, L. 96
 Hélène Sicard-Lenattier 22, 161
 Heuvelmans, Lucienne 30
 Heymann, Maison 45
 Holfeld, Louise 50, 57
 Houdaille, Thérèse
 Estrées, Thérèse 73, 92
 Houël, Jeanne 122
 Humbert, Ferdinand 90, 116
 Hurault Missy, Renée 56
 Hurault Misy, Renée 50, 51
 Isabey, Jean-Baptiste 31
 Jagielska, Suzanne
 Gruber, Suzanne 80
 Koenig, Marguerite 27, 28
 l'Atelier de la Palette 90
 l'École de Metz 19
 Labille-Guiard 12
 Larcher, Jules 80, 81, 92, 97, 98, 122
 Larcher, Maria 36, 80, 89, 103, 124, 165
 Laurent Charles Maréchal
 Maréchal De Metz 19
 Lauth-Bossert, Aline 28
 Lombroso, Cesare 13, 63
 Lurçat, Charlotte 51, 58, 74, 165
 Mac Carthy, Hélène 56
 Mackiewicz, Louise 24, 56, 72
 Majorelle, Louis 19, 20, 80, 158
 Maréchal de Metz
 Maréchal, Laurent Charles 43, 79
 Maréchal, Hélène 43, 79, 164, 165
 Marlier, Marie 36, 121, 123, 124, 125, 126,
 128, 165
 Martin, Camille 14, 50
 Marx, Roger 19, 20
 Meixmoron, Charles de 19, 131
 Mendoza, Françoise de 47, 91, 102
 Mitry, Marie de 22, 75, 152
 Moebius, Paul Julius 13
 Morisot, Berthe 10, 131
 Mouilleron, Berthe 37
 Neukomm, Caroline Lydie 17, 90
 Neukomm, Lina 56
 Nicolas, Madeleine 76
 Nicolas, Paul 47
 Noël, Denise 10, 112, 159
 Otter, Blandine 7, 160
 Parent-Desbarres, Paule Marie 28
 Pariset, Amy (Amélie) 86, 91, 118, 119,
 120
 Pariset, Mina 86, 91, 118, 119, 120
 Patte, Marie 24, 165
 Perdrizet, Paul 86, 130
 Petitjean, Sophie 7, 109
 Peultier, Valentine 50, 170
 Prouvé, Marie 76
 Prouvé, Victor 14, 50, 53, 76, 94
 Provost, Samuel 7
 Quéniou, Gaston 119
 Renou, Antoine de 61, 62
 Richard, Marie-Louise 56, 57
 Robert, Édmond des 83, 159
 Robert, Noémi des 83, 130
 Roussel, Alice et Marie 24
 Rovel, Henri 123
 S.L.A.A
 Société Lorraine des Amis des Arts 6,
 14, 15, 16, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 45,
 46, 47, 50, 56, 58, 59, 61, 64, 69, 70,
 78, 80, 82, 85, 86, 87, 88, 89, 91, 92,
 94, 96, 98, 102, 118, 124, 126, 152
 S.L.A.A.M.
 S.L.A.A *Voir*
 Sadler, Fernande 27, 43, 165
 Saladin, Ola et Marie-Louise 75
 Sauer, Marina 10, 161
 Schuler, Thérèse 28, 81
 Séméladis, Hortence 122
 Sonrel, Elisabeth 79
 Stainville, Marthe
 Lallement, Marthe 73, 74, 122
 Takashima, Hokkai 50
 Tassi, Agostino 11, 12
 Teigen-Oberer, Mme 39, 116
 Theis, Hélène 123
 Thérèse Maguin 117
 Thiriet, sœur 57
 Thirion, Jeanne 47
 Tulpain, Marie 24, 96, 165
 Vacheret, Aurélien 7, 90, 93
 Vien, Marie-Thérèse 12
 Vierling, Antoine 79, 117, 118
 Vierling, Georgette 79
 Vigée-Lebrun, Elisabeth 10, 12
 Villette, Elode la 23

Waidmann, Pierre 121, 123, 124, 125, 126,
128
Warren, Alice.....124

Wiener, René 19, 50, 153
Wild, Rose 102
Zabel, Hélène 46