

# Le Cercle des femmes peintres de Bruxelles : un collectif, quatre expositions (1888-1893)

Denis Laoureux

*Université libre de Bruxelles*, [denis.laoureux@ulb.ac.be](mailto:denis.laoureux@ulb.ac.be)

Follow this and additional works at: <https://docs.lib.purdue.edu/artlas>

Part of the [Women's Studies Commons](#)

---

### Recommended Citation

Laoureux, Denis. "Le Cercle des femmes peintres de Bruxelles : un collectif, quatre expositions (1888-1893)." *Artl@s Bulletin* 8, no. 1 (2019): Article 4.

This document has been made available through Purdue e-Pubs, a service of the Purdue University Libraries. Please contact [epubs@purdue.edu](mailto:epubs@purdue.edu) for additional information.

This is an Open Access journal. This means that it uses a funding model that does not charge readers or their institutions for access. Readers may freely read, download, copy, distribute, print, search, or link to the full texts of articles. This journal is covered under the [CC BY-NC-ND license](#).

# Le Cercle des femmes peintres de Bruxelles : un collectif, quatre expositions (1888-1893)

Denis Laoureux \*

*Université libre de Bruxelles*

## Abstract

Between 1888 and 1893, the Circle of the Women painters of Brussels organized four exhibitions that gathered 400 paintings by about 80 women who were deemed mere dilettante in their life-time. However, a scientific analysis shows that some of them reached a professional level that opposite the neglect they are still subject to today. Several parameters demonstrate this level of professionalization: network, visibility in official exhibitions, marks of legitimacy, price of artworks, etc. In the end, the study brings out around 30 women artists that ought to be integrated into the 19th century Belgium canon.

## Résumé

Entre 1888 et 1893, le Cercle des femmes peintres de Bruxelles organise quatre expositions rassemblant 400 tableaux peints par près de 80 femmes. Celles-ci sont décrites par la presse d'époque comme des dilettantes. L'analyse montre pourtant qu'elles présentent un niveau de professionnalisation contraire à l'oubli qu'elles connaissent aujourd'hui. Plusieurs paramètres permettent d'en prendre la mesure. Le réseau relationnel, le niveau de visibilité dans les Salons d'État, les indicateurs de légitimité (prix, titres...) et les valeurs chiffrées des œuvres font ressortir un corpus d'une trentaine d'artistes qu'il conviendrait de réintégrer au canon de l'histoire de l'art de la Belgique fin de siècle.

*\* Denis Laoureux est docteur en histoire de l'art de l'Université libre de Bruxelles où il est professeur en charge des matières relatives à l'art moderne et contemporain. Spécialiste de l'histoire de l'art en Belgique, il siège également dans plusieurs comités scientifiques et conseils d'administration de musées, notamment Kanal-Centre Pompidou.*

Le collectif dont il va être question dans la présente contribution se constitue à Bruxelles en 1888. Il est actif jusqu'en 1893. Sa principale tâche consiste à mettre en place des expositions de tableaux peints exclusivement par des femmes. Au fil de quatre expositions organisées en 1888, 1890, 1892 et 1893, près de 80 femmes, essentiellement de nationalité belge, ont pu ainsi montrer environ 400 tableaux. Les causes de la cessation des activités de ce collectif sont actuellement difficiles à déterminer de manière documentée. Le Cercle des femmes peintres est, à notre connaissance, le seul et unique groupe artistique féminin actif en Belgique durant les XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles. Il ne figure cependant dans aucun ouvrage consacré à l'histoire de l'art de la fin de siècle en Belgique. Il n'est pas non plus intégré à l'histoire des collectifs et des pratiques curatoriales. Les pages qui suivent ont donc pour objectif premier de présenter cette association à travers sa constitution et ses missions. Un second objectif est également recherché, celui de situer les expositions du Cercle des femmes peintres dans le contexte institutionnel et dans le marché de l'art de la Belgique fin de siècle.

### Un cercle oublié

Dans la presse de l'époque, les participantes du Cercle des femmes peintres sont décrites comme des dilettantes peignant des tableaux coquets. Elles ont manifestement été perçues en fonction des préjugés en cours dans le discours social sur les femmes. Tenues à l'écart de la plupart des groupes indépendants qui se multiplient dans la Belgique fin de siècle, les femmes ont en fait trouvé une place sur les cimaises des Salons organisés par l'État belge. Dans les années 1890, ceux-ci ont perdu une part de leur importance dans le monde de l'art, mais ils restent néanmoins un lieu majeur et déterminant pour la visibilité dont les artistes ont besoin dans la construction de leur carrière. Ils représentent le système avec lequel les acteurs des avant-gardes de la fin de siècle prétendent rompre

tout en y exposant régulièrement... James Ensor inclus. Ce paradoxe, qui reste à étudier, a produit un effet sur l'écriture de l'histoire de l'art. Obnubilés par la mythologie de la rupture qu'ils perçoivent essentiellement dans le célèbre cercle des XX et la revue *L'Art moderne* qui en fut la tribune, les spécialistes de la fin de siècle en Belgique ont négligé l'examen des Salons d'État, là où précisément les contributrices du Cercle des femmes peintres ont trouvé leur principal lieu de monstration et de légitimation<sup>1</sup>. Ces artistes sont ainsi tombées dans un oubli qu'elles connaissent aujourd'hui encore. Il aura fallu attendre l'essai consacré en 2007 par Alexia Creusen aux *Femmes artistes en Belgique* et le catalogue de l'exposition « Femmes artistes. Les peintresses en Belgique (1880-1914) » de 2016 pour voir les premières mentions du Cercle des femmes peintres dans le champ du discours scientifique [Fig. 1]<sup>2</sup>.



Figure 1. Alix d'Anethan, *Portrait de Georges Rodenbach*, non daté, huile sur toile, 100 × 73 cm, Tournai, Musée des Beaux-Arts, inv. 1971/n° 17, Dépôt de l'État.

<sup>1</sup> C'est le cas, par exemple, de Philippe Roberts-Jones (dir.), *Bruxelles fin de siècle*, Paris, Flammarion, 1994.

<sup>2</sup> Alexia Creusen, *Femmes artistes en Belgique, XIX<sup>e</sup> et début XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 99-100 ; Denis Laoureux (dir.), *Femmes artistes. Les peintresses en Belgique (1880-1914)*, Milan, Silvana Editoriale, 2016, p. 63.

## Constitution

Faute de sources primaires, le détail de la création du Cercle des femmes peintres nous échappe. On sait que la fin de siècle en Belgique est une période où le nombre de structures artistiques collectives connaît une courbe ascendante. Il n'est pas difficile d'imaginer que le Cercle des femmes peintres de Bruxelles a pu s'inspirer de l'Union des femmes peintres et sculpteurs créée à Paris en 1881. L'histoire des collectifs artistiques montre que, dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, ce type d'association est rarement dirigé par un artiste, comme ça sera le cas avec les avant-gardes historiques à partir des années 1910. Au XIX<sup>e</sup> siècle, un collectif se présente généralement comme un forum administré par une personne dont le rôle est essentiellement logistique. Au sein du Cercle des femmes peintres, cette fonction est assumée par Mary Gasparoli.

Il convient donc en premier lieu de faire la lumière sur cette personne dans la mesure où elle semble avoir été l'âme et le moteur du projet. Nous savons que Gasparoli est née en 1856, ce qui donne un indice sur la génération qui sera représentée au sein du Cercle des femmes peintres. Gasparoli a été formée par Alfred Stevens dans l'atelier privé que celui-ci anime à Paris, ce qui a dû jouer un rôle dans le recrutement des peintres. Le dépouillement des catalogues des Salons nous apprend que Gasparoli a été particulièrement active entre 1887 et 1895. Elle a privilégié la nature morte et la peinture florale, comme beaucoup d'autres femmes de sa génération. Nous savons enfin qu'elle a administré les activités du Cercle des femmes peintres<sup>3</sup>. Son rôle a été essentiellement logistique : aucune ligne esthétique ne semble avoir été imposée.

Sur l'ensemble des quatre expositions, notre collectif a rassemblé au moins 79 artistes<sup>4</sup>. Le Salon

de 1888 comprend 36 exposantes<sup>5</sup>. On compte 49 artistes pour 105 tableaux en 1890, 29 pour 101 tableaux en 1892, et 28 pour 130 tableaux en 1893<sup>6</sup>. Le taux de participation est donc assez stable au fil des années. Il y a un pic en 1890, mais le nombre de tableaux ne change pas. Ce format est comparable aux autres initiatives du même genre sur le plan du nombre d'artistes exposés<sup>7</sup>. Le Cercle des femmes peintres est donc pleinement en phase avec ce qui se fait à ce moment-là en Belgique dans les expositions collectives des cercles mixtes.

Il est pertinent de se demander comment s'est effectué le recrutement des participantes dans la mesure où les écoles d'art, qui constituent un vivier pour la création de collectifs, ne sont pas encore ouvertes aux femmes<sup>8</sup>. Pour trouver une réponse à cette question, il faut examiner la structure administrative du Cercle des femmes peintres.

D'une part, parmi la trentaine de « membres honoraires » se trouvent des artistes (Xavier Mellery), des marchands (Arthur Stevens), des directeurs d'écoles d'art (Jean-François Portaels), des hommes de lettres (Louis Delmer, Alphonse Wauters), des représentants de la noblesse (la baronne de Villermont)..., dont le rôle premier est de cautionner le projet par leur autorité, leur notoriété, leur niveau social. Deux noms doivent être mis en avant, celui du marchand Arthur Stevens, frère du peintre Alfred Stevens, et celui de Jean Portaels, peintre, prix de Rome en 1842, et directeur de l'Académie des beaux-arts de Bruxelles depuis 1878.

D'autre part, le Cercle des femmes peintres comprend une commission strictement féminine dont les membres sont toutes des exposantes, à l'exception de la présidente. Cette commission composée d'artistes est gérée au quotidien par Gasparoli. Elle a pour tâche principale de réaliser

<sup>3</sup> Ce rôle logistique assumé par Gasparoli est souligné dans « Petite chronique », in *L'Art moderne*, 20 juin 1890, p. 207.

<sup>4</sup> La liste complète des exposantes est reprise en annexe à la présente contribution. Toutes les artistes sont de nationalité belge à l'exception de Madeleine Carpentier, Pauline Cuno-Tournier, Marie Bashkirtseff, Marguerite Turner, Barbara Mac Kay, A. Pescatore, Clémence Pruys-Van den Hoeven, Cornélia Schouten-Van Hoeck, Sophie Verheyen et Marie Wandscheer.

<sup>5</sup> En l'absence de catalogue imprimé du Salon de 1888, il faut se tourner vers la presse pour reconstituer la liste des exposantes. Voir « Exposition du Cercle des femmes peintres », in *Fédération artistique*, 17 novembre 1888, p. 26-27 ; *La Revue des beaux-arts*, Paris, 1<sup>er</sup> février 1889, p. 117 et p. 239.

<sup>6</sup> Dagmar de Furahjelm, Alice Léotard, Marguerite Verboeckoven et Emma Verwée ont rejoint les cimaises de l'exposition de 1893 en dernière minute et n'apparaissent pas, pour cette raison, dans le catalogue imprimé. L'exemplaire conservé aux Musées royaux des beaux-arts de Belgique (MrBAB) contient des annotations manuscrites qui donnent le détail de leur contribution.

<sup>7</sup> À titre de comparaison, le Salon des XX de 1890 compte 37 exposants dont une femme (Anna Boch).

<sup>8</sup> Les écoles d'art belges seront progressivement ouvertes aux femmes à partir de 1889.



Figure 2. Dagmar de Furahjelm, *L'Atelier du peintre Blanc-Garin*, vers 1890, huile sur toile, 160 × 225 cm, Bruxelles, Commune de Schaerbeek, inv. SIA/25.

les actions du cercle. La commission est placée sous la vice-présidence d'Eugénie Beauvois, elle-même habituée des Salons officiels et jeune épouse du peintre Edmond Lambrichs, décédé en 1887. Ce dernier fut un des membres fondateurs de la Société libre des beaux-arts active de 1868 à 1876<sup>9</sup>. Le catalogue du Salon de 1893 nous apprend que la trésorerie est confiée à Léontine Piers, peintre connue (elle est présente dans de nombreux Salons entre 1885 et 1900) et reconnue (une mention d'honneur, deux médailles d'or).

Bref, le Cercle des femmes peintres est emmené par un trio de tête – Gasparoli, Beauvois, Piers – particulièrement informé sur le fonctionnement du

monde de l'art, et secondé par une dizaine de membres. L'analyse de cette structure bicéphale permet d'identifier les branches du réseau dans lequel le Cercle des femmes peintres se ramifie.

### À la croisée des réseaux

Le premier lieu de sociabilité qui ressort de la liste des membres honoraires, ce sont les ateliers privés. Sans doute est-ce là que l'essentiel du recrutement s'est opéré car, pour les femmes, les ateliers privés se sont substitués aux écoles d'art. On sait que trois ateliers privés sont connectés avec le Cercle des femmes peintres. L'absence de sources primaires et

<sup>9</sup> L'appréciation des tableaux par des pairs et non par des agents d'État était une revendication portée par la Société libre des beaux-arts (1868-1876) qui a, en cela, constitué la matrice des collectifs qui ont suivis comme La Chrysalide, L'Essor, Les XX, Pour l'art, et d'autres encore. La Société libre des beaux-arts est un des premiers

collectifs artistiques belges. Elle incarne le début de la modernité en Belgique tant par son fonctionnement que par l'esthétique réaliste des tableaux peints par ses membres. Voir à ce sujet Denis Laoureux (dir.), *En nature. La Société libre des beaux-arts, d'Artan à Whistler*, Namur, Musée Rops, 2013.

d'études universitaires sur ces structures rend leur analyse particulièrement difficile<sup>10</sup>.

Il s'agit tout d'abord de l'atelier d'Alfred Stevens dont le frère, Arthur Stevens, est membre honoraire. Plusieurs participantes aux quatre expositions du Cercle des femmes peintres sont issues de cet atelier, à commencer par Gasparoli elle-même. On pense aussi à Berthe Art, Pauline Cuno-Tournier, Louise De Hem, Louise Desbordes, Barbara Mac Kay et Alix d'Anethan. De même, l'atelier privé de Jean Portaels, directeur de l'Académie des beaux-arts de Bruxelles et lui aussi membre honoraire du Cercle des femmes peintres, a pu constituer une ressource. Trois femmes – Marguerite Dielman, Sophie Pir et Camille Triest – sont issues de cet atelier mixte par ailleurs fréquenté également par Félicien Rops et Léon Frederic. Enfin, l'académie privée ouverte à Bruxelles en 1883 par le peintre Ernest-Stanislas Blanc-Garin a formé nombre de femmes artistes parmi lesquelles se trouvent Emma Verwée, Marie Heyermans, Dagmar de Furuholm, Marguerite Verboeckoven, Marguerite Dielman et Alice Léotard qui contribueront aux expositions du Cercle des femmes peintres. L'exposition de 1893 est même perçue comme un écho à l'atelier de Blanc-Garin [Fig. 2]<sup>11</sup>.

Un second réseau peut être identifié : les autres collectifs, mixtes ou non. Félicie Putzeys-Ransy, Rose-J. Leigh et Alice Ronner étaient actives au sein de l'Union des femmes peintres et sculpteurs créée à Paris en 1881 [Figs. 3 et 4]. À un niveau local, on peut citer le groupe *Als ik kan* (« Du mieux que je peux ») fondé en 1883 et dont Rose-J. Leigh et Alice Ronner étaient membres. Mais l'association qui a rassemblé le plus de contributrices au Cercle des femmes peintres, c'est la Société nationale des aquarellistes et des pastellistes de Belgique, dont faisaient partie Berthe Art, Louise De Hem, Marie De Bièvre et Pauline Jamar.



Figure 3. Alice Ronner, *Harpe avec fleurs*, 1888, huile sur toile, 222 x 160 cm, Lier, Stadsmuseum, inv. 150.

Enfin, il faut souligner le rôle joué par le plus efficace et le plus invisible des réseaux : la famille. Il existe un lien explicite entre la parentalité et la liste des participantes aux Salons du Cercle des femmes peintres. On peut donner l'exemple de Mariette Romiée dont la sœur Félicie Putzeys-Ransy est membre de la commission. Lucie Baldauf est la belle-fille du peintre Xavier Mellery, membre honoraire. Les sœurs Henriette et Marie-Constance de Villermont sont issues d'une famille active dans l'administration du monde des beaux-arts<sup>12</sup>. Elles sont apparentées à la baronne de Villermont, également membre honoraire. L'exemple des sœurs de Villermont fait apparaître une dynamique intéressante produite par la parentèle : la contribution conjointe de sœurs. On pourrait citer les sœurs Margueritte et Adèle-Jeanne Terlinden,

<sup>10</sup> Citons toutefois France Nerlich et Alain Bonnet (dir.), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, Presses universitaires François Rabelais, 2013.

<sup>11</sup> « Les femmes-peintres », in *L'Art moderne*, 9 avril 1893, p. 118.

<sup>12</sup> Le comte de Villermont, membre de la Députation permanente de la Province de Namur, représente cette dernière au sein de la Commission directrice du Salon de

Namur dès 1874 (Lettre du Cercle artistique et littéraire aux président et membres de la Députation permanente du Conseil provincial de Namur, 25 février 1874. Namur, Archives de l'État, dossier 10.229). Notons que Marie-Constance de Villermont expose au Salon triennal de Namur en 1889, 1892 et 1895.



Figure 4. Rose-J. Leigh, *Les Côtes de Cornouailles*, 1904, huile sur toile, 76 × 122 cm, Tournai, Musée des Beaux-Arts, inv. 1971/n° 411, Legs Van Cutsem – 1904.

ou encore les sœurs d'origine russe Nathalie et Sophie de Bourtzoff. Mentionnons également les épouses de peintres déjà installés dans le monde de l'art, comme Eugénie Beauvois, épouse d'Edmond Lambrichs déjà cité, ou encore Margueritte Terlinden qui est mariée avec Félix Terlinden, un habitué des Salons et un contributeur au groupe des XX. Enfin, les « filles de », telles Emma Verwée (fille d'Alfred Verwée), Alice Ronner (fille d'Henriette Ronner), ont pu bénéficier de la notoriété de leur parent, ou du moins de leur expérience, pour s'insérer dans le monde de l'art.

## Les actions

La principale tâche que s'est assignée le Cercle des femmes peintres consiste à montrer des tableaux

peints par des femmes et, ce faisant, à faciliter leur vente auprès de collectionneurs<sup>13</sup>. La professionnalisation des carrières est l'objectif visé. Les responsables ont sans doute constaté que, dans les groupes mixtes, les femmes occupaient une place extrêmement congrue. Dans le même temps, il faut bien reconnaître que les Salons officiels, en dépit du fait qu'ils ont été un lieu de visibilité important pour les femmes artistes, étaient perçus comme hétéroclites et pesants. Il n'est donc pas difficile de comprendre que l'action première du Cercle des femmes peintres consiste à organiser des expositions.

Les quatre expositions se sont déroulées au Musée moderne. Ce détail institutionnel est signifiant. Il s'agit d'un lieu public relevant des prérogatives de l'État, fondé en 1817, au début du règne de Guillaume I<sup>er</sup> d'Orange-Nassau auquel la révolution

<sup>13</sup> Il est à noter que sept artistes ont vendu une pièce dans le contexte de l'exposition de 1890. Le montant des ventes est hélas inconnu. Voir « Petite chronique », in *L'Art moderne*, 27 juillet 1890, p. 239.

de 1830 a mis un terme. L'État belge y exposait les tableaux acquis au sein des Salons triennaux. C'est également là que se déroulaient les expositions du Cercle des XX, mais aussi d'autres collectifs comme L'Essor et Les Hydrophiles. On peut donc parler d'un lieu autorisé qui situe le Cercle des femmes peintres à un niveau d'ambition bien différent de l'amateurisme évoqué dans la presse<sup>14</sup>.

On a dit que le Cercle des femmes peintres a permis de présenter quelque 400 tableaux peints par un corpus de 79 artistes au moins répartis sur quatre expositions. Si on veut affiner l'analyse chiffrée, on peut dire que 55,6 % des artistes participent une seule fois. On compte 20,2 % de peintres figurant dans deux Salons, tandis que 13,9 % seulement contribuent à trois Salons sur les quatre. Seule une minorité de 10,1 % est présente sur l'ensemble des quatre Salons<sup>15</sup>.

Par ailleurs, le taux de participation aux quatre Salons du Cercle des femmes peintres n'est pas révélateur de la visibilité des artistes dans les Salons officiels. Celles qui participent le moins aux expositions du Cercle des femmes peintres ne sont pas nécessairement les moins visibles au sein des Salons de Bruxelles, de Gand, d'Anvers et de Namur. C'est le cas d'Henriette Calais et d'Alix d'Anethan, par exemple, qui exposent une seule fois au Cercle des femmes peintres, mais qui sont particulièrement présentes dans les Salons officiels entre 1885 et 1895. C'est là une observation dont il conviendra de tenir compte en conclusion.

On peut épingler une seconde mission venant s'ajouter à l'organisation des Salons. Le Cercle des femmes peintres a aussi servi de levier facilitant la présence de ses membres au sein de manifestations mixtes. La tactique mise en œuvre consiste à utiliser la force du nombre afin que le public puisse identifier la présence d'un contingent féminin dans un Salon mixte. Entre la première exposition de

1888 et la deuxième de 1890, le Cercle des femmes peintres a envoyé un contingent d'artistes dans deux événements. Il s'agit de la 15<sup>e</sup> exposition annuelle du Cercle artistique et littéraire de Bruxelles qui se tient en 1889. On constate que près de la moitié des 36 exposantes du Salon de 1888 figure aux cimaises de cette exposition et sont identifiées comme les représentantes du Cercle des femmes peintres. L'autre événement est international : il s'agit de l'Exposition internationale de Cologne. Ici, en revanche, le taux de participation est plus faible ; seules sept femmes contribuent à l'événement<sup>16</sup>.

## Des peintres dilettantes ? Ce que disent les chiffres

Ce qui ressort des commentaires publiés dans la presse artistique sur les expositions du Cercle des femmes peintres nous éclaire sur la perception fin de siècle des tableaux peints par des artistes de genre féminin. D'une part, la presse fait savoir que les tableaux sont charmants, exquis, exécutés avec beaucoup de bonne volonté, mais hélas peints avec si peu de savoir-faire qu'au final, les participantes sont des dilettantes qui devraient plutôt se consacrer aux activités artisanales et domestiques auxquelles leur sexe les prédestine<sup>17</sup>. D'autre part, la presse explique que si le Cercle des femmes peintres relève de l'amateurisme, c'est parce que les rares femmes occupées à réaliser une carrière artistique sérieuse ne figurent pas parmi les participantes<sup>18</sup>. Un article de la revue *L'Art moderne* va même jusqu'à citer les noms de ces « professionnelles » faisant de fait défaut au Cercle des femmes peintres : Anna Boch, Louise Héger, Marie Collart, Euphrosine Beernaert, Margueritte Holeman, ainsi que Mary Cassatt, Berthe Morisot,

<sup>14</sup> On est loin, par exemple, de la première exposition de la Société libre des beaux-arts qui avait eu lieu vingt ans plus tôt, en 1868, à l'étage d'un café. À ce stade de la recherche, il est difficile de donner le détail des conditions d'accès réglementant l'usage des salles du Musée moderne.

<sup>15</sup> Ce qui représente huit personnes : les sœurs Nathalie et Sophie de Bourtzoff, Mathilde Demanet, Marguerite Dielman, Emma-Andaluzia Evans, Mary Gasparoli, Faustine Keym, Clémence Pruijs-Van den Hoeven.

<sup>16</sup> On note que cette internationalisation se recoupe avec la présence des artistes du Cercle des femmes peintres au Salon de Paris. C'est en 1888, 1889 et 1890 que le taux

de participation au Salon de Paris est le plus élevé, même si cela se limite à chaque fois à huit femmes.

<sup>17</sup> « Exposition du Cercle des femmes peintres », in *Fédération artistique*, 17 novembre 1888, p. 26-27 ; « Chronique artistique. L'Exposition du Cercle des femmes peintres », in *La Jeune Belgique*, juillet 1890, p. 289 ; « Chronique artistique », in *L'Art moderne*, 22 juin 1890, p. 196-197.

<sup>18</sup> « Chronique artistique. L'Exposition du Cercle des femmes peintres », in *La Jeune Belgique*, juillet 1890, p. 289.



Clara Montalba qui exposent pour certaines avec les XX [Fig. 5]<sup>19</sup>.

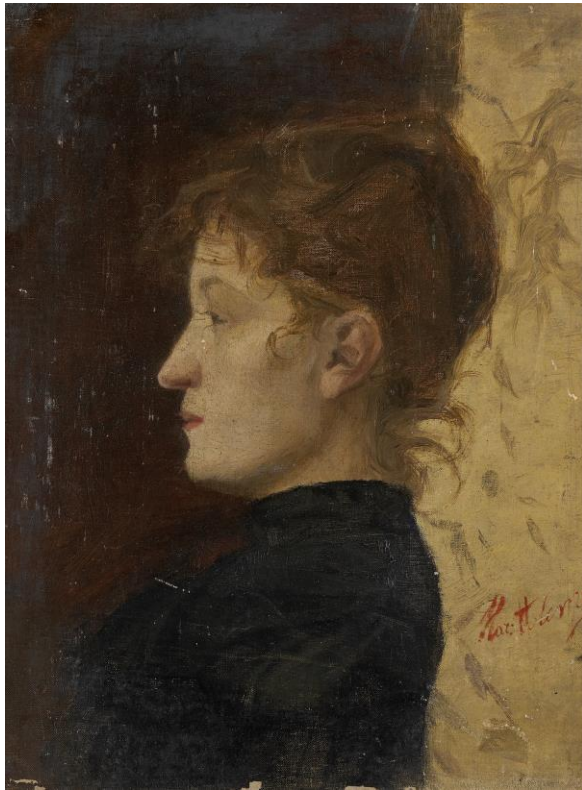


Figure 5. Marguerite Holeman, *Portrait de femme*, non daté, huile sur toile, 33,5 × 24,8 cm, Musée d'Ixelles, Bruxelles, inv. CC259.

Ces deux critiques appellent bien évidemment une mise en perspective. Intéressons-nous tout d'abord à l'absence de certaines femmes considérées par la revue *L'Art moderne* comme les seules véritables professionnelles. On remarque qu'Euphrosine Beernaert est née en 1831, Louise Héger en 1839, Marie Collart en 1842, Anna Boch en 1848... Celles-ci appartiennent à la génération qui précède celle de 1860. Un des facteurs qui explique l'absence de ces peintres connues et reconnues, c'est qu'elles sont tout simplement d'une autre génération. Notons également que les artistes citées par *L'Art moderne* ont un point commun : elles sont proches du Cercle des XX. Boch, Morisot, Holeman, Montalba sont les rares femmes qui ont pu participer aux

Salons des XX entre 1883 et 1893. Elles sont dans les papiers du secrétaire des XX, Octave Maus, également coresponsable de la revue *L'Art moderne*. Autrement dit, le Cercle des femmes peintres et le Cercle des XX sont des réseaux différents. Enfin, il faut se rappeler que *L'Art moderne* a publié en 1884 une série d'articles dans lesquels un de ses responsables, Edmond Picard, est particulièrement sévère à l'endroit de la participation des femmes au Salon de Bruxelles. Dans ces conditions, il paraît évident que, pour *L'Art moderne*, une exposition composée exclusivement de tableaux peints par des femmes ne pouvait que relever de l'amateurisme... Bref, on a compris que le constat dressé par *L'Art moderne* s'explique par des raisons extérieures à la production picturale, lesquelles sont en fait d'ordre générationnel et social.

Le procès d'amateurisme est plus complexe à mettre en perspective. L'argumentation consiste à dire que les participantes aux Salons du Cercle des femmes peintres sont des dilettantes parce qu'elles n'ont ni notoriété ni légitimité. Cette question de la notoriété et de la légitimité est incontournable. Pour y répondre, la sociologie de l'art propose un concept simple et efficace, celui de la visibilité sociale. La notoriété et la reconnaissance d'un artiste supposent que les tableaux de celui-ci soient régulièrement visibles dans un lieu légitime. Dans la Belgique artistique du XIX<sup>e</sup> siècle, le Salon officiel est le principal lieu de monstration et de légitimation. Pour se rendre compte de la visibilité et de la légitimité des artistes du Cercle des femmes peintres, il faut donc entreprendre le dépouillement des catalogues des Salons organisés par l'État belge à Bruxelles, Gand, Anvers et Namur. Nous nous sommes attelés à ce travail fastidieux pour la période qui va de 1884 à 1899, soit en amont et en aval des activités du Cercle des femmes peintres.

Quand on regarde les trajectoires des artistes concernées sous l'angle de leur visibilité sociale, on ne peut nier qu'un certain nombre de participantes

<sup>19</sup> « Cercle des femmes-peintres. Troisième exposition annuelle », in *L'Art moderne*, 12 juin 1892, p. 187.

agissent en dehors de toute visée professionnelle. Ainsi, pour plusieurs artistes, leur visibilité se limite, en tout et pour tout, à une seule participation au Cercle des femmes peintres. Cela représente précisément treize personnes sur 79 participantes. Ce chiffre augmente légèrement si l'on considère les quatre femmes qui n'ont exposé qu'une seule fois dans un Salon officiel. On arriverait ainsi à un taux d'amateurisme de 21,5 %, soit 17 femmes sur les 79 participantes.

Ces informations chiffrées donnent à penser que l'enjeu scientifique consiste à éclairer la situation des 62 participantes qui n'entrent pas dans la catégorie des dilettantes. Pour apporter cet éclairage, nous disposons au moins de deux indicateurs : le taux de participation aux Salons officiels et les marques de légitimité.

Examinons d'abord la présence des femmes dans les Salons officiels entre 1884 et 1899, soit en amont et en aval de l'existence du Cercle des femmes peintres. Le taux de participation à au moins deux Salons officiels durant cet intervalle s'élève à 78,2 %. Autrement dit, la majorité des participantes au Cercle des femmes peintres se retrouve aux cimaises des Salons officiels. Si on analyse la situation de manière plus précise, on constate des fluctuations selon les années et selon les Salons. Le Salon d'Anvers, par exemple, est le moins fréquenté par le Cercle des femmes peintres. D'un point de vue statistique, la participation la plus élevée aux Salons officiels a lieu entre 1889 et 1895. Le taux de participation se tient entre 32 % et 42 %, c'est-à-dire que, sur les 79 participantes du Cercle des femmes peintres, on a chaque année entre 25 et 33 artistes qui exposent au Salon officiel. On peut encore affiner cette évaluation en déterminant le nombre de participantes aux quatre Salons du Cercle des femmes peintres – 1888, 1890, 1892 et 1893 – qui se retrouvent la même année au Salon officiel. Là aussi, le taux est significatif. Si on prend l'exemple de l'année 1893, on voit que 39,4 % des exposantes du Cercle des femmes peintres

exposent au Salon officiel organisé à Bruxelles. Pour l'année 1892, ce taux de présence monte à 62 % : 18 des 29 participantes à l'exposition du Cercle des femmes peintres sont donc visibles la même année au Salon de Gand<sup>20</sup>.

Appliquons ces observations au Salon de Bruxelles de 1893. On constate que 77 femmes sont présentes au sein de cette manifestation majeure de la vie artistique qui comprend un total de 733 artistes (à l'exclusion des architectes et des commandes publiques). Ce qui fait un taux de participation féminine de 10,5 %<sup>21</sup>. Parmi ces 77 femmes, 31 ont participé au moins une fois au Cercle des femmes peintres entre 1888 et 1893. Autrement dit, 40 % des femmes présentes au Salon de Bruxelles de 1893 sont liées au Cercle des femmes peintres<sup>22</sup>.

Ces données chiffrées austères permettent de reconsidérer de manière objective le procès d'amateurisme. Pendant la période qui nous intéresse, les participantes aux expositions du Cercle des femmes peintres ne contribuent pas moins aux Salons officiels que les femmes artistes liées au réseau de *L'Art moderne*. On peut même affirmer que l'année où elles sont présentes aux cimaises d'un des quatre Salons du Cercle des femmes peintres, les artistes sont aussi présentes au Salon officiel<sup>23</sup>.

Concernant les autres indicateurs de légitimité, nous possédons hélas ! moins d'informations. On constate que sur les 62 peintres ayant participé au moins à deux Salons officiels, 14 médailles ont été délivrées à 13 artistes. On signalera également que cinq participantes ont reçu un titre honorifique spécifique à la Belgique, à savoir qu'elles ont été nommées chevalier de l'ordre de Léopold.

Si on croise le critère de visibilité avec celui de récompense, on détermine un corpus de 16 peintres qui ont autant de légitimité que les artistes du réseau de *L'Art moderne*, mais qui sont pourtant toutes des oubliées de l'histoire de l'art.

<sup>20</sup> Certains tableaux présentés à l'exposition du Cercle des femmes peintres se retrouvent la même année au Salon, comme *Le Chien du Saint-Bernard* d'Alice Léotard.

<sup>21</sup> C'est le double de ce qu'on observe au Salon des XX organisé la même année, qui comprend 37 exposants dont deux femmes : Marguerite Holeman, invitée, et Anna Boch, membre.

<sup>22</sup> Parmi ces 31 femmes, 11 étaient présentes à l'exposition du Cercle des femmes peintres de 1893.

<sup>23</sup> Entre 1887 et 1895, Gasparoli, par exemple, est présente sur les cimaises de treize Salons officiels en plus des quatre expositions qu'elle organise pour le Cercle des femmes peintres.

Il s'agit de Berthe Art, Marie Bashkirtseff (France), Henriette Calais, Nathalie de Bourtzoff, Sophie de Bourtzoff, Louise De Hem, Henriette de Villermont, Marie-Constance de Villermont, Emma-Andaluzia Evans, Mary Guillou, Marie Heyermans, Clémence Jonnaert, Mathilde Paulin, Léontine Piers, Alice Ronner, Camille Triest-Van Mulders, Margueritte Turner (France) et Gusta Van Butsele.

## Le prix de la peinture

Pour situer le Cercle des femmes peintres dans le monde de l'art, on ne peut pas se contenter de croiser le critère de visibilité avec celui de récompense car cela évacue inévitablement les artistes non récompensées mais dont la présence récurrente dans les Salons indique un haut niveau d'intégration au monde de l'art. C'est précisément ici que nous devons introduire un dernier critère : le prix de vente des tableaux. On propose de lire la valeur marchande d'une œuvre comme un indicateur de la position d'un artiste dans le milieu artistique de son époque.

Cet indicateur est biaisé puisqu'il dépend d'éléments qui nous échappent, notamment les formats ainsi que les normes de fixation des prix des tableaux. On sait aussi qu'un envoi comprend plusieurs tableaux correspondant chacun à une gamme de prix différente. Notons également que les artistes étrangers semblent avoir des valeurs chiffrées supérieures à celles du marché belge. En dépit de ces réserves, les prix de vente permettent de situer les artistes sur une échelle de valeurs. Pour ce faire, nous disposons d'un document particulièrement rare et utile : un exemplaire du catalogue du Salon de Bruxelles de 1893 dans lequel sont annotées de nombreuses indications sur les prix des tableaux et sur les pièces vendues<sup>24</sup>.

Il apparaît sans surprise que les valeurs les plus élevées – au-delà de 5 000 francs belges – sont des tableaux peints par des hommes<sup>25</sup>. À l'exception d'Henriette Ronner dont un tableau est mis en vente à 7 000 francs belges, tous les autres prix confirment l'inégalité des positions entre les hommes et les femmes sur le marché de l'art. Cela étant dit, l'échelle des valeurs marchandes réserve de fameuses surprises : Eugène Laermans, Charles Doudelet, Constant Montald, Albert Cimaberlani, François Lamorinière, pour ne citer que quelques noms, se situent dans une gamme de prix oscillant entre 600 et 1 800 francs belges. Cette tranche de prix est intéressante parce qu'elle correspond à la moyenne des prix demandés par les hommes. Dans les années 1890 et 1900, le prix moyen d'un tableau peint par un artiste masculin belge connu et reconnu se situe entre 800 et 1 000 francs belges. Ce chiffre équivaut au salaire annuel d'un ouvrier actif en Belgique. Le fait inédit et majeur à relever, c'est que cette gamme de prix correspond aussi à la cote des femmes du Cercle des femmes peintres présentes au même Salon de Bruxelles en 1893. Cet élément tend à confirmer la réussite de l'insertion des membres du Cercle des femmes peintres dans le marché belge, et donc leur niveau de professionnalisation.

Si on compare les femmes artistes entre elles, on constate que l'adhésion ou non au Cercle des femmes peintres n'a aucun impact sur les valeurs chiffrées. On relève également, sur la base des tableaux vendus et sur la base des œuvres dont la cote dépasse la ligne symbolique de 1 000 francs belges, que de nouveaux noms émergent au sein du Cercle des femmes peintres : Eugénie Beauvois, Angélique Cusseneers<sup>26</sup>, Marie De Bièvre, Dagmar de Furahjelm, Emma De Vigne, Mary Gasparoli et Rose-J. Leigh.

<sup>24</sup> Cet exemplaire est consultable à la bibliothèque des Musées royaux des beaux-arts de Belgique.

<sup>25</sup> Avec des tableaux mis en vente à 20 000 francs belges, Franz Courtens occupe la plus haute place sur le podium des valeurs marchandes du Salon de Bruxelles de 1893. Citons également parmi les cotes les plus relevées les noms de Paul-Jean Clays, Alfred Verwée et Théodore Baron.

<sup>26</sup> Le tableau intitulé *Azalées* a été vendu par Angélique Cusseneers au prix de 500 francs belges, ce qui est inférieur au prix moyen d'un tableau fixé autour de 1 000 francs belges. Il se trouve que le tableau a été acheté par S.M. la Reine de Belgique, ce qui constitue une vente légitimante ayant pour effet de nous amener à intégrer Cusseneers dans le groupe des professionnelles de la peinture attachées au Cercle des femmes peintres.



Figure 6. Pauline Jamar, *Chardons*, non daté, huile sur toile, 63,5 × 91 cm, Liège, Musée des Beaux-Arts de la Boverie, Ville de Liège, inv. 341. © Musée des Beaux-Arts/La Boverie, Ville de Liège

Au final, si on considère les participantes aux expositions du Cercle des femmes peintres sous l'angle de leur visibilité au sein des Salons officiels, des récompenses et des titres, et enfin de leur position sur le marché de l'art, on parvient à identifier un corpus d'artistes professionnelles ayant mené une carrière insoupçonnée au regard de l'oubli dans lequel elles sont tombées aujourd'hui. Il s'agit de Berthe Art, Marie Bashkirtseff (France), Eugénie Beauvois, Henriette Calais, Angélique Cusseneers, Marie De Bièvre, Nathalie de Bourtzoff, Sophie de Bourtzoff, Dagmar de Furahjelm, Louise De Hem, Emma De Vigne, Henriette de Villermont, Marie-Constance de Villermont, Emma-Andaluzia Evans, Mary Gasparoli, Mary Guillou, Marie Heyermans, Clémence Jonnaert, Rose-J. Leigh, Mathilde Paulin, Léontine Piers, Alice Ronner, Camille Triest-

Van Mulders, Margueritte Turner (France), Gusta Van Butsele.

D'autres peintres, par contre, semblent être davantage dans une phase d'émergence, leur niveau de visibilité sociale n'étant pas recoupé par une reconnaissance, un titre ou un indice marchand. Telle est la situation de Pauline Jamar [Fig. 6], Maria Donnet, Faustine Keym, Alice Léotard, Félicie Putzeys-Ransy et Mariette Romiée. Prenons l'exemple de Pauline Jamar. Cette artiste participe au Cercle des femmes peintres en 1888, 1890 et 1892, et elle est présente dans 14 Salons officiels entre 1884 et 1899 à Bruxelles, Anvers, Gand, Namur et Liège. En revanche, elle n'a reçu ni récompense ni titre honorifique. Sa cote oscille entre 400 et 600 francs belges, ce qui est significatif, mais demeure bien en-dessous de la ligne symbolique des 1 000 francs belges. Le parcours

professionnel de ces figures émergentes reste aujourd'hui à redécouvrir entièrement.

## Conclusion

Les exposantes du Cercle des femmes peintres présentent un niveau de professionnalisation qui contredit l'oubli dans lequel elles sont tombées. La visibilité, les récompenses, les titres, les prix et les ventes sont autant d'indicateurs faisant ressortir un corpus d'une trentaine d'artistes oubliées qu'il conviendrait de réintégrer au canon de l'histoire de l'art de la Belgique fin de siècle aujourd'hui encore lourdement et abusivement dominé par la norme du genre masculin.

Le Cercle des femmes peintres n'est pas en soi un espace de légitimation : l'initiative n'a rien d'officiel, même si les expositions se font dans un lieu public. Il n'y a ni récompense ni titre. C'est une plate-forme de diffusion qui répond aux modifications du système des beaux-arts. Il s'agit de ne pas rater le train du marché de l'art qui apparaît en marge des Salons et auquel les femmes n'ont que peu accès car ce nouveau marché est lié à des collectifs artistiques dans lesquels elles sont particulièrement minoritaires.

Un tel projet suppose l'existence de réseaux. On constate que les membres honoraires et les membres de la commission ont visiblement fait fonctionner leurs relations respectives dans les ateliers privés, les structures collectives et leurs ramifications familiales. De nombreux liens existent, tantôt entre les participantes elles-mêmes, tantôt entre les participantes et les membres structurellement impliqués dans le Cercle. Par exemple, il est probable que Gasparoli se soit adressée aux autres femmes artistes belges qui fréquentent, comme elle, l'atelier de Stevens. Parmi celles-ci se trouvent Louise De Hem et Berthe Art, qui sont également membres de la Société nationale des aquarellistes et des pastellistes de Belgique où elles ont pu, à leur tour, recruter des condisciples telles Marie De Bièvre et Pauline Jamar.

Si le fonctionnement du Cercle des femmes peintres dans le monde de l'art n'est pas trop difficile à saisir, en revanche, l'inscription d'une telle association dans la réalité sociale et politique de la Belgique est complexe à décrypter. Est-ce, comme le demande un journaliste en 1893, une « manifestation du mouvement féministe »<sup>27</sup> ? Un certain nombre de faits plaident en faveur de ce point de vue. Les articles misogynes publiés par *L'Art moderne* en 1884, le scandale de l'affaire Popelin en 1888 qui entraînera la création de la Ligue belge du droit des femmes en 1892, le fait que les écoles d'art soient toujours réservées aux hommes, le peu de place accordée aux femmes dans les collectifs artistiques sont des éléments qui justifient ou du moins autorisent une perception féministe du Cercle des femmes peintres.

<sup>27</sup> « Les femmes-peintres », in *L'Art moderne*, 9 avril 1893, p. 118.

**Annexe : liste alphabétique des 79 participantes aux quatre expositions organisées par le Cercle des femmes peintres de Bruxelles. Les dates placées entre parenthèses correspondent aux expositions auxquelles les artistes ont pris part.**

ARDRIGHETTI Jeanne Mlle (1888, 1890), ART Berthe Mlle (1888), BALDAUF Lucie Mlle (1893), BEAUVOIS Eugénie Mme (1890, 1892, 1893), CALAIS Henriette Mlle (1892), CARPENTIER Madeleine Mlle (1892), CAUDERLIER-ALLARD Margueritte Mme (1890), CONSTANT-BEETS Mme (1890), CORTAJ J. (1893), CUNO-TOURNIER Pauline-Pharailde Mme (1890), CUSSENEERS Angélique Mlle (1890), d'ANETHAN Alix Mlle (1888), DASSONVILLE Maria Mlle (1888, 1890, 1892), BASHKIRTSEFF Marie Mlle (1890), DE BIÈVRE Marie Mlle (1890), DE BOURTZOFF Nathalie Mlle (1888, 1890, 1892, 1893), DE BOURTZOFF Sophie Mlle (1888, 1890, 1892, 1893), de FURAHJELM Dagmar Mlle (1893), de GAULT-LORAIN Julie Mme (1888), DE HEM Louise Mlle (1890, 1892), DE HEMPTINNE Jeanne Mlle (1888, 1890), DEMANET Mathilde Mme (1888, 1890, 1892, 1893), DEMEUSE Berthe Mlle (1890, 1893), DENIS Luiza Mlle (1893), DESBORDES-JONAS Louise-Alexandra Mme (1888, 1890), d'ESPIENNES Jeanne Mlle (1890), DE VIGNE Emma Mlle (1888), de VILLERMONT Henriette Mlle (1888), de VILLERMONT Marie-Constance Mlle (1888), DIELMAN Margueritte Mlle (1888, 1890, 1892, 1893), DONNET-PURAYE Maria Mme (1888, 1890, 1892), DORS Jeanne-D. Mlle (1888), DUPRÉ Mathilde Mme (1890, 1892), ELSOM Emma Mlle (1888, 1890, 1892), EVANS Emma-Andaluzia Mlle (1888, 1890, 1892, 1893), FISCHER Alice Mlle (1890), FRANCOTTE Claire (1893), GASPAROLI Mary Mlle (1888, 1890, 1892, 1893), GOULD Sybil (1893), GUILLOU Mary Mlle (1888, 1890), HEYERMANS Marie Mlle (1890, 1893), JACOBS Jeanne Mlle (1890), JAMAR Pauline Mlle (1888, 1890, 1892), JONNAERT Clémence Mme (1890, 1892, 1893), KEYM Faustine Mlle (1888, 1890, 1892, 1893), LANGLET Caroline Mlle (1890),

LEBOUCQ Eugénie (1890), LEIGH Rose-J. Mlle (1888, 1892), LÉOTARD Alice Mlle (1893), MAC KAY Barbara Mme (1888), MAIRESSE Alice Mlle (1888, 1890), MARECHALLE Elisa Mme (1890, 1892), PAULIN Mathilde Mlle (1890), PESCATORE A. (1890, 1893), PIR Sophie Mlle (1888), PIERS Léontine Mme (1890, 1892, 1893), POELMAN Marie Mlle (1890), PRUYS-VAN DEN HOEVEN Clémence Mlle (1888, 1890, 1892, 1893), PUTZEYS-RANSY Félicie Mme (1890), ROMIÉE Mariette Mme (1890, 1892), RONNER Alice Mlle (1888), SCHOUTEN-VAN HOECK Cornélia Mme (1888, 1890, 1892), TERLINDEN Margueritte Mlle (1890, 1892), TERLINDEN Adèle-Jeanne Mlle (1890, 1892, 1893), TRIEST-VAN MULDER Camille Mme (1888), TURNER Margueritte (1893), VAN BUTSELE Gusta Mlle (1890, 1892, 1893), VAN DEN BROECK Clémence Mlle (1888), VANDERKERHOVEN Louise (1890), VAN HAMTHYS Eugénie Mme (1888), VAN TILT Berthe Mlle (1890, 1892, 1893), VENNEMAN Rosa (1890), VERBOECKOVEN Margueritte Mlle (1888, 1893), VERHEYEN Sophie (1890), VERWEE Emma Mlle (1893), WALLACE Mme (1892), WANDSCHEER Marie Mlle (1892), WEEGENS Mlle (1888), WERTHEIN Sophie Mlle (1890, 1893).