Texte et image
ISSN : 2114-706X
: Université de Bourgogne

vol. 1 | 2011
Les femmes parlent d'Art

Les femmes au Salon : salons de femmes (1830-1870)

Article publié le 14 avril 2011.

Laurence Brogniez

DOI : 10.58335/textetimage.77

http://preo.ube.fr/textetimage/index.php?id=77

Laurence Brogniez, « Les femmes au Salon : salons de femmes (1830-1870) », *Texte et image* [], vol. 1 | 2011, publié le 14 avril 2011 et consulté le 13 août 2025. DOI : 10.58335/textetimage.77. URL : http://preo.ube.fr/textetimage/index.php?id=77

La revue *Texte et image* autorise et encourage le dépôt de ce pdf dans des archives ouvertes.

PREO est une plateforme de diffusion voie diamant.

Les femmes au Salon : salons de femmes (1830-1870)

Texte et image

Article publié le 14 avril 2011.

vol. 1 | 2011
Les femmes parlent d'Art

Laurence Brogniez

DOI : 10.58335/textetimage.77

http://preo.ube.fr/textetimage/index.php?id=77

Introduction
1. Promenades au Salon
2. Pratiques (de) salonnières
   2.1. L'accès des femmes aux tribunes sur l'art
   2.2. Profils de salonnières
   2.3. Rhétorique du salon féminin
      2.3.1. Captatio benevolentiæ
      2.3.2. Excusatio propter infirmitatem
      2.3.3. Les femmes jugées par les femmes
      2.3.4. Le discours sur l'art comme discours sur soi
Bibliographie

Introduction

> En face, contre la cimaise, […] une dame venait de se renverser sur une banquette, les genoux serrés, étouffant, tâchant de reprendre haleine dans son mouchoir. (Zola 1994 : 154)

> Deux grosses dames, la bouche ouverte, baillaient d'aise. […] Un mari expliquait tout bas le sujet à sa jeune femme, qui hochait le menton, dans un joli mouvement du col. (Zola 1994 : 327)

> [La femme] avait aperçu le tableau, elle en demandait le sujet, stupéfiée de n'y rien comprendre ; et quand son mari, feuilletant le catalogue, eut trouvé le titre : *l'Enfant mort*, elle l'entraîna, frissonnante, avec ce cri d'effroi : « Oh ! l'horreur ! est-ce que la police devrait permettre une horreur pareille ! ». (Zola 1994, H : 335)

1 Ces quelques passages sont issus de *L'Œuvre* (1886) de Zola, et plus particulièrement des chapitres où le romancier décrit le Salon annuel de peinture, où son peintre maudit, Claude Lantier, expose des toiles incomprises, qui suscitent le rire et le scandale.

2 Parmi le concert d'opinions et de réactions véhiculées par les visiteurs, Zola dresse le portrait de quelques spectatrices, dont le point commun est de ne rien comprendre à l'art. Dans le roman, la femme, si elle est objet de l'art et enjeu du récit, frappe en effet par son incompréhension de la peinture moderne. « Cette peinture, elle ne la comprenait pas, elle la jugeait exécrable […] » (Zola 1994 :117) : telle est en effet l'opinion définitive de Christine, modèle et maîtresse de Lantier, qui a pourtant prêté ses traits aux figures de l'artiste.

1. Promenades au Salon

3 Les femmes, à l'image des héroïnes de Zola, n'étaient-elles que des étourdies, juste soucieuses de se montrer au Salon, mais incapables d'un jugement sur l'art ?

4 Les représentations que nous donne à voir le roman pourraient nous le faire croire. Le discours salonnier du XIXe siècle renforce cette impression, mettant en scène des portraits plutôt condescendants de spectatrices.

5 Le mot « salon » désigne autant un genre qu'un lieu, et la rhétorique de ce genre, qui trouve ses origines au XVIIIe siècle, impose une topique particulière : le critique tend en effet en général à se mettre en scène et à dramatiser sa visite en l'enrichissant de descriptions amusantes, de portraits hauts en couleurs, d'anecdotes piquantes et de menus incidents (Vouilloux 1989 : 26-27). Pour éviter la monotonie du compte-rendu, et parer la sécheresse de l'énumération, le salonnier se présente volontiers comme un promeneur (voir la récurrence du terme « promenade » dans les titres de salons), un flâneur, un obser-

vateur pour qui le spectacle se trouve autant dans la salle qu'aux cimaises.

6 Il est vrai que le Salon, espace public, était aussi un événement mondain et un lieu d'exposition sociale, où l'on venait annuellement pour se faire voir. Depuis 1830, ce phénomène n'a d'ailleurs cessé de s'amplifier et les femmes n'étaient pas les moins nombreuses à y prendre part. De nombreuses gravures d'époque l'attestent. Les visiteuses rivalisaient d'élégance et étaient objets de contemplation au même titre que les tableaux, où leurs pareilles se dénudaient sous prétexte de mythologie, « pour la grande jubilation des jeunes hommes qui flânent au Musée, lorsqu'ils sont sans occupation », comme le prétend la Comtesse Dash (Vieuxbois 1843).

7 Selon Théodore Duret, auteur d'un célèbre essai sur Manet, les femmes parlent d'ailleurs surtout chiffons : le critique évoque en effet la réception du *Balcon* de Manet, tableau pour lequel avait posé Berthe Morisot, et qui fit scandale au Salon.

8 Duret (1926 : 70-71) prend bien soin de distinguer regards féminin et masculin portés sur l'œuvre : si « les femmes se prenaient à regarder comment étaient façonnées leurs robes, qu'elles déclaraient affreuses », les « hommes clamaient que ces femmes n'étaient point jolies ni désirables ». Ce compte-rendu montre bien à quel point le regard du spectateur, selon les représentations du temps, se trouve conditionné, par-delà les déterminations sociales, par la distribution des rôles sexuels.

9 Tout aussi révélateur est le discours émis par les salonniers qui se cachent sous un pseudonyme féminin. Quand un homme adopte un nom féminin, c'est en général pour en tirer des effets plaisants. Dans le cas du salon d'art, ce phénomène est intéressant à analyser pour comprendre comment se dessine, en creux, dans le discours dominant, la position de la spectatrice de tableaux selon les stéréotypes de l'époque. C'est d'ailleurs l'une des particularités de la critique d'art et ce, dès son développement à la fin du XVIIIe siècle, que de se constituer en discours polyphonique, créant des personnages, des relais énonciatifs pour faire s'affronter plusieurs positions théoriques et critiques au sein d'un même texte. Dans cette perspective, la critique salonnière s'est saisie de figures féminines empruntées au registre du théâtre populaire, comme la poissarde Madame Angot, par exemple,

qui se rend à l'exposition poussée par la « curiosité féminine » et le désir d'adopter les manières des classes aisées afin de marier sa fille au-dessus de sa condition (*Mme Angot au muséum*, Paris, 1801)[1].

10 Sans aller nécessairement jusqu'à emprunter cette forme caricaturale, cette tradition s'est poursuivie au XIXe siècle. L'examen des discours émis par ces « fausses » spectatrices contribue à mettre en perspective la conception du spectateur féminin qui, sous la plume masculine, apparaît frivole, léger et surtout ignorant. Car, dans cette forme de travestissement que constitue le pseudonyme, les travestis masculins parodient la féminité en s'emparant de ses signes, mais avec un excès et une ostentation qui témoignent de l'intention dépréciative qu'implique cette posture.

11 Dans *La Vie parisienne* de 1865, par exemple, sous la signature de Thilda (qui cache probablement un homme, Gustave Droz[2]), s'esquisse le portrait d'une salonnière mondaine, coquette, élégante – le pseudonyme est une référence à la princesse Mathilde –, qui raille le vocabulaire technique, abscons et assommant, de la critique dite sérieuse et affirme sa prédilection pour une critique légère, piquante et impertinente, en un mot, féminine. Se livrant à de véritables démonstrations de féminité (selon les prescriptions de l'époque), Thilda (1865 : 257) met en scène les réactions de ses semblables face aux toiles exposées, comme ces « deux petites duchesses mignonnes » appâtées par une 'sucrerie' de Chaplin, « comme de petites gourmandes devant un plat de fraises saupoudrées de sucre fin. » Le ton est à la fois condescendant et complice : le salonnier utilise la posture du spectateur féminin tant pour déprécier l'œuvre décrite que pour se moquer du caractère officiel du Salon et de la pédanterie des jurés, des artistes et des salonniers.

12 Enfin, ajoutons que le discours produit dans les journaux à destination d'un lectorat féminin témoigne également des (maigres) compétences que l'on reconnaît alors aux femmes dans le domaine de l'art. Ainsi, Amédée Cantaloube, dans sa « Chronique du salon de 1865 » destinée à *L'Illustrateur des dames et des demoiselles*, rappelle-t-il, en début d'article, ce que le public féminin attend de lui : une causerie plutôt qu'une démonstration, une posture de dilettante plutôt que de pédant, un ton léger, amusant, vif plutôt que sérieux. Sous-entendu : les femmes n'y entendent rien en matière d'esthétique, il faut donc les

guider au Salon en les divertissant. L'article se modèle donc en fonction de son horizon d'attente, intégrant tantôt les réactions des visiteuses (les femmes applaudissent Moreau et rient devant *Olympia*), attirant l'attention des lectrices sur ces « branches de l'art : miniatures, dessins, pastels, émaux ou porcelaines […] qui sont particulièrement du ressort de la femme et qui se prêtent plus que les autres aux délicatesses de sa nature. » (Cantaloube 1865 : 196).

13 Ce petit tour d'horizon critique, qu'une masse considérable d'autres textes pourrait venir enrichir, pourrait faire croire qu'il n'y a pas eu de critique d'art au féminin en France au XIXe siècle. Pourtant, les femmes ne se sont pas contentées d'exhiber leurs nouvelles robes ou de rire des tableaux au Salon : elles aussi se sont livrées à cet exercice. Ces textes, certes peu nombreux par rapport à l'ensemble de la littérature critique, attestent cependant une implication des femmes dans la réflexion esthétique, mais aussi une professionnalisation, nombre d'entre elles ayant cherché dans l'activité critique une aire de lancement pour se faire un nom dans le monde des lettres ou des arts, une activité rentable tant du point de vue économique que symbolique [3].

14 Ce discours féminin n'a pas été, jusqu'ici, beaucoup étudié. Étudier la critique d'art produite par les femmes implique en effet l'hypothèse d'une spécificité du discours féminin sur l'art, l'inscription, dans le discours, d'une différence posée par le genre. Longtemps, l'hypothèse de cette spécificité a été niée. Dans un système sexué, « déjà là » et posé comme évidence, la position des femmes dans le monde de l'art, que ce soit comme productrices d'œuvres d'art ou comme productrices de discours, a volontiers été présentée comme une non-question, sans pertinence, et ce, en dépit d'une asymétrie au détriment des femmes.

15 Le discours féministe sur les arts visuels, avec les travaux menés, entre autres, par Linda Nochlin ou Griselda Pollock, a certes permis de faire bouger les choses dans les années 1970-1980, bouleversant le canon et les méthodes de l'histoire de l'art, mais peu de recherches se sont portées sur la critique des femmes avant le XXe siècle. On peut peut-être expliquer ce manque d'intérêt par le fait que le discours critique des femmes sur l'art au XIXe siècle n'est pas (toujours) un discours pré- ou proto-féministe : les critiques ne prennent pas néces-

sairement position en faveur de l'émancipation féminine. Beaucoup de textes, ainsi appréhendés selon une perspective féministe, déçoivent. Cependant, le fait même pour une femme d'investir la critique d'art, enjeu et instrument de pouvoir alors essentiellement aux mains des hommes, constitue déjà en soi un acte discursif significatif qui mérite d'être analysé.

16 Comment les femmes ont-elles conquis cette tribune que représente le salon d'art ? C'est ce que je me propose d'aborder dans cette étude à travers un bref panorama du salon féminin au XIXe siècle, qui, résultat d'une recherche en cours, se limitera ici à poser quelques balises.

2. Pratiques (de) salonnières

2.1. L'accès des femmes aux tribunes sur l'art

17 La production des quelques salonnières qui ont fait entendre leurs voix au XIXe siècle se répartit essentiellement entre trois secteurs de la presse. La presse quotidienne, tout d'abord : les grands quotidiens réservent une place importante au salon d'art (feuilleton), qui intéresse par les polémiques et les débats qu'il suscite. Les femmes publient des salons dans *La Presse* (Daniel Stern), *Le Temps* (Claire d'Agoult, fille de la précédente) ou encore *La Gazette des étrangers* (Judith Gautier). Ces collaborations sont très irrégulières et il apparaît que cette tribune, très convoitée, reste majoritairement aux mains des hommes. Celles qui parviennent à y avoir accès obtiennent en général ce privilège grâce à une recommandation masculine ou une réputation acquise dans le monde des lettres. La presse spécialisée, consacrée aux arts, reste elle aussi largement fermée aux femmes. Rares sont celles, comme Marc de Montifaud, qui forcent les colonnes d'une prestigieuse revue comme *L'Artiste*[4]. Celles qui parviennent à placer des critiques dans le *Journal des artistes* ou le *Journal des Beaux-Arts et de la Littérature* sont en général elles-mêmes peintres.

18 C'est donc dans la « presse féminine » (faite par les femmes et/ou destinée à un lectorat féminin) que les salonnières ont le plus souvent trouvé à exercer leur jugement. C'est essentiellement dans ces jour-

naux qu'on retrouve des contributions régulières, étalées sur plusieurs années. Parmi ces journaux féminins qui font place aux arts, souvent illustrés de lithographies, citons *Le Moniteur de la Mode*,*L'Illustrateur des dames et des demoiselles*, le *Journal des jeunes personnes*, le *Journal des demoiselles* ou *La Gazette des femmes*. Le ton est tantôt mondain, tantôt pédagogique. Certaines revues sont toutefois plus militantes, comme *Le Journal des femmes*, qui accorde une place de choix aux œuvres féminines dans le compte-rendu du Salon ; la présence des femmes artistes et décoratrices aux expositions ira d'ailleurs croissant au fil du siècle, s'accompagnant de véritables revendications. Il faut rappeler que la culture artistique et la maîtrise du dessin faisaient alors partie de l'éducation d'une jeune fille bien née, destinée à la préparer à ses futurs devoirs mondains et domestiques. Par ailleurs, l'exercice du pinceau pouvait constituer un bon et honnête moyen de subsistance pour une femme en proie aux difficultés, contrainte de subvenir à ses besoins ou à ceux de sa famille. Ajoutons enfin que, parfois, les salons féminins font l'objet d'une publication sous forme de plaquette, mais beaucoup plus rarement que les salons masculins.

2.2. Profils de salonnières

19 Celles qui cherchent à accéder à la presse généraliste, avides de légitimité, en général porteuses d'ambitions littéraires, ont tendance à adopter le pseudonyme masculin (comme Claude Vignon ou Marc de Montifaud). Celles qui ont déjà un nom célèbre le conservent tandis que celles qui écrivent dans la presse féminine gardent souvent leur nom de jeune fille.

20 Parmi ces femmes, peu de journalistes de profession : il faut attendre la fin du siècle pour voir apparaître de véritables journalistes, revendiquant l'exclusivité du métier et le professionnalisme. Les salonnières sont en général des femmes de lettres : poétesses (comme Mélanie Waldor, Louise Colet ou Anaïs Ségalas), romancières (comme Adèle Daminois, Aimable Le Bot, Hermance Lesguillon, Raoul de Navery, Léonie d'Aunet, Clémence Robert ou Mathilde Stevens), souvent spécialisées dans la littérature édifiante ou la littérature de jeunesse. On trouve aussi certaines actrices reconverties, comme Gustave Haller (plus connue sous le nom de Mlle Valérie). Notons que peu d'entre

elles revendiquent une spécialisation : ces femmes, en général polygraphes, écrivent aussi sur la littérature, la société, les mœurs, etc. Dans le corpus, on trouve aussi quelques artistes, peintres (comme Olympe de Lernay ou Lina Jaunez), ou, plus rarement, sculpteurs (comme Claude Vignon, cette dernière profitant également de ce statut de salonnière et de son pseudonyme pour faire l'éloge de ses propres envois).

2.3. Rhétorique du salon féminin

2.3.1. Captatio benevolentiæ

21 Dans l'écriture du salon, qu'elle soit masculine ou féminine, l'autoreprésentation est une constante. Les salonnières ne dérogent pas à ce topos et s'en servent souvent comme d'une *captatio benevolentiae*. Pour compenser l'illégitimité de leur position, elles sollicitent la galanterie de leur lecteur : ainsi Mathilde Stevens (1859 : 10) accepte-t-elle le bras que lui offre « si gracieusement » son aimable lecteur pour entamer la visite du Salon. Misant sur la solidarité féminine, elles tentent de gagner la bienveillance de leurs lectrices : ainsi Georgette de Fauvel, dans cette exhortation : « que vos encouragements me soutiennent, que vos voix amies me conseillent » (1842).

22 Les salonnières, évoquant l'atmosphère du Salon, insistent souvent sur la difficulté, pour les « pauvres femmes » (Savignac 1835a : 57), « poussée[s], coudoyée[s], foulée[s], étouffée[s] » (Jaunez 1835), de se frayer un chemin dans la foule et la cohue pour accomplir, en temps et heure, leur mission : Alida de Savignac (1834 : 236) va d'ailleurs jusqu'à réclamer un jour spécial pour les femmes afin de leur épargner ces désagréments. En général, ces sollicitations vis-à-vis du lecteur s'accompagnent aussi, de la part des salonnières, d'une anticipation des critiques qui pourraient leur être adressées. D'où le recours à *l'excusatio propter infirmitatem* pour excuser les faiblesses, maladresses ou erreurs soi-disant dues à l'inexpérience de leur sexe.

2.3.2. Excusatio propter infirmitatem

23 Les femmes n'hésitent en effet pas à anticiper les critiques pour mieux s'en défendre. Elles ont parfaitement conscience de l'horizon

d'attente suscité par leur prise de parole et se savent limitées dans leur marge de manœuvre. On attend en effet d'elles un discours piquant où s'exercent la légèreté, la raillerie, la moquerie, la médisance « propres » à leur sexe : cherchant à s'en démarquer, elles n'osent toutefois revendiquer le sérieux et le professionnalisme dont la critique d'art pourrait à juste titre se réclamer. Le spectre de la « femme savante » semble toujours, au XIXe siècle, constituer un repoussoir efficace. Lina Jaunez rend compte de ce dilemme dans un dialogue fictif, particulièrement révélateur, avec sa rédactrice en chef :

> R – Avez-vous été malicieuse ? nous ferez-vous rire aux dépens des présomptueuses et des ignorantes ? il faut égayer un peu nos abonnés. (Jaunez 1835 : 137)

> [...] votre article est un peu long [...] ; beaucoup de détails et de noms propres, rien de saillant ; franchement, je crains qu'il soit peu goûté.

> L – Vous n'avez pas vu qu'il contient la plus grande, la plus étonnante, la plus importante de toutes les innovations possibles dans ce genre.

> R – Et quelle est donc cette innovation ?

> L – D'avoir osé mettre de côté les systèmes, les écoles, les maîtres, et les conseillers, pour voir de mes yeux, parler avec sincérité et rester tout-à-fait moi, à mes risques et périls. (Jaunez 1835 : 140)

24 Les salonnières tendent à faire de leur handicap un avantage : contre l'esprit de système, les préjugés, les principes rigides et les dogmes esthétiques, elles revendiquent le sentiment, l'émotion, l'impression, la naïveté, l'instinct et la sincérité. Selon Mélanie Waldor, ces qualités féminines préservent les salonnières de « l'influence des coteries, des opinions politiques et de jugements basés sur les temps passés » dont les hommes sont souvent victimes :

> « [...] Les femmes qui, tout à l'impression qu'elles reçoivent, conservent cet instinct du beau réel que l'étude fausse souvent, me semblent appelées à juger des arts aussi bien que de la littérature, et

> c'est forte de cette conviction que […] je vais essayer de rendre compte […] du salon de 1833. » (Waldor 1833 : 250)

> « […] je n'ai aucune prétention au savoir », affirme Alida de Savignac, « je juge, comme le vulgaire, avec mon âme et mes yeux. […] Quant à la science et aux traditions d'école, je n'en sais pas un mot : voilà ma profession de foi. […] » (Savignac 1836 : 134).

25 Les femmes hésitent aussi à user d'un lexique technique, qui pourrait les faire passer pour d'insupportables pédantes, et ruiner la *captatio benevolentiae* patiemment mise en place. « C'est une vanité ridicule d'employer des mots techniques lorsqu'on ne les comprend pas », affirme Lina Jaunez (1835 : 185), qui, elle-même artiste et professeur de perspective, maîtrise pourtant parfaitement ce vocabulaire. Ainsi renonce-t-elle, devant le *Christ au jardin des Oliviers* de Mme Hérain, au « froid récit » et « aux mots techniques de l'art, car [dans cette toile], l'art même disparaît sous une impression puissante » (1834 : 116). Cet accent mis sur l'impression et l'émotion tend à faire du salon féminin une critique qui privilégie le sujet aux dépens de la forme.

26 Étant donné le caractère didactique et prescriptif de nombreux périodiques féminins, le goût des salonnières se porte volontiers sur les sujets « plein[s] de grandeur et de poésie » (Savignac 1843 : 155). Autrement dit, des sujets édifiants, susceptibles d'éveiller une émotion morale ou d'agir comme une leçon, voire un avertissement. Il n'y a dès lors rien d'étonnant à ce que la plupart des critiques se soient tenues à l'écart des artistes les plus avant-gardistes, comme Delacroix, Courbet ou Manet, dont les audaces formelles les rebutaient le plus souvent. Ainsi Mme Alexandre Aragon (1833 : 71) s'enthousiasme-t-elle, au Salon de 1833, pour *l'Avis aux mères* de Vigneron, qui dépeint une jeune femme qui revient du bal et découvre son enfant mort, étouffé par un oreiller que la nourrice a déplacé en s'endormant : « Il faut voir ce tableau pour comprendre toute l'éloquence de cette leçon sévère ! », s'exclame la salonnière.

27 Le tableau fait sensation et nombre de journaux ont remarqué son effet sur les femmes sensibles qui y voient l'illustration d'un problème de société relatif au conflit entre rôle social et rôle « naturel » propre aux femmes du monde, tiraillées entre exigences mondaines et devoirs maternels (Matlock 1996 : 80).

28 Quant à Clémence Robert (1837 : 56), devant la *Damnée* de Goyet, elle met en balance avec les « éloges et les critiques » de ses confrères une larme de femme : « et une larme, versée sur une œuvre d'art, c'est l'eau baptismale qui la conquiert à l'immortalité » conclut-elle en effet.

29 Dans ces textes critiques se donne à lire en filigrane la doxa propre à l'époque, qui régit les rôles et les comportements de la femme, de la madone à la mère indigne, de la vierge à la femme perdue. Ces écrits sont révélateurs de la conception du féminin propre à la société du XIXe siècle, que les femmes ont intériorisée et reproduisent, ou, plus rarement, qu'elles cherchent à transgresser. Dans les salons, cette position, parfois implicite, vis-à-vis du féminin s'exprime tantôt dans le discours sur les femmes artistes et la sexuation des genres picturaux, tantôt dans le discours sur les représentations de la femme dans l'art.

2.3.3. Les femmes jugées par les femmes

30 Dans la presse féminine, on peut noter, de la part des salonnières, une attention particulièrement portée aux œuvres féminines qui, comme on l'a déjà souligné, occupent une place de plus en plus prépondérante aux cimaises, quoique souvent marginale car dévolue aux genres mineurs. La sexuation des genres imposée aux femmes et le faire joli qu'on attend d'elles sont pour certaines critiques prétextes à bousculer les lieux communs. Ainsi, dans le *Journal des femmes*, Lina Jaunez, qui aime à exprimer ses idées sous forme de dialogues ironiques (v. *supra*), convie, au sein de son discours, une polyphonie qui lui permet de faire entendre les préjugés masculins sur la peinture féminine :

> – Convenez cependant, prévention à part, que dans votre choix, le *faire* vous aidera beaucoup ; quelque chose de timide, de mou, de rosé et d'incorrect ; des petits pieds, des *figures de modes*, des grands yeux de poupée, l'air bien affecté, et le rire obligé toujours si gracieux. Allez, je distinguerais les œuvres de femmes entre mille, moi qui ne suis pas peintre. (Jaunez 1835 : 137)

31 Quelque dix ans plus tard, dans *La Gazette des femmes*, Madeleine Séguret fait entendre de manière nette ses revendications, invitant ses

consœurs artistes à dépasser leur complexe d'infériorité pour s'aventurer dans les grands genres et rivaliser avec les hommes sur leur propre terrain :

> [...] les femmes peintres, malgré leur force numérique, n'osent se risquer dans les œuvres de composition. Le portrait est une spécialité qu'elles semblent vouloir s'attribuer. C'est trop de modestie ! Allons, mesdames, du courage. Comme l'homme, plus que l'homme peut-être, vous avez de l'imagination, de l'esprit, de la sensibilité, pourquoi donc vous astreindre à reproduire un objet matériel ? Osez penser, composer, créer ; l'histoire, la religion, le cœur vous sont connus comme à l'homme. (Séguret 1845 : 16)

32 Les termes « masculin » et « féminin », axiologiquement marqués, sont fréquemment utilisés dans le discours critique des deux sexes[5]. Ils sont porteurs de jugements et de préjugés, et le féminin sert en général à déprécier le talent d'un artiste : « M. Flandrin, à qui, jusqu'à présent, l'on accordait surtout des qualités douces, et pour ainsi dire féminines, semble avoir voulu [...] faire preuve d'énergie et de puissance, et il a réussi », affirme C. de Sault (Claire d'Agoult) dans son « Salon de 1863 ».

33 Le sexe d'un artiste détermine d'ailleurs sa réception par le public, qui peut se révéler surpris de ne pas retrouver sous une signature féminine les qualités « naturelles » à son sexe. Ainsi que le montre cette intéressante critique d'Hermance Lesguillon dans la *Revue des demoiselles*, le public féminin n'est pas le moins prompt à véhiculer les stéréotypes. Les spectatrices sont en effet troublées de découvrir des qualités « viriles » sous le pinceau d'Aimée Brune, l'une des familières du Salon :

> Tout le monde avait admiré, à l'exposition de l'année dernière, un charmant tableau retraçant la présentation du jeune Raphaël par Bramante dans l'atelier de Léonard de Vinci, au moment où le grand peintre fait poser la Joconde. Les femmes surtout, qui ne s'y trompent pas quand il s'agit des charmes qu'on leur prête, examinaient minutieusement cette toile séduisante qui reproduisait les traits de la belle Joconde et les différens groupes de femmes qui l'entouraient. Assurément, disait le public féminin, assurément ce tableau est d'un homme : d'abord la touche en est hardie, le faire audacieux, et puis une femme nous aurait moins bien traitées, et son pin-

> ceau, quoi qu'elle fasse, aurait été moins fanatique de la beauté ; des paris s'élevaient dans la foule, on se pressait pour voir, pour admirer ; et les femmes ingrates, sans doute, au génie de leur sexe, s'écriaient après avoir lu le nom, mais toutes fières pourtant : Ce tableau est d'une femme ! oui, regardez, voici le nom : Mme Aimée Brune. (Lesguillon 1846 : 217)

34 La réaction des spectatrices est ambiguë mais très révélatrice : le génie, forcément masculin, ne semble en effet se conquérir à l'époque qu'au prix de la négation du féminin. Cette perception des œuvres féminines, qu'elles soient picturales ou littéraires, est commune au XIXe siècle. La femme artiste, si elle est animée de véritables ambitions, est volontiers perçue comme une créature dénaturée, qui a renoncé aux spécificités de son sexe. Les « femmes ingrates au génie de leur sexe » partagent la doxa véhiculée dans la plupart des discours critiques du temps : le plus beau compliment qu'une femme artiste puisse dès lors obtenir d'un salonnier est qu'elle a réalisé une œuvre d'homme.

35 Par ailleurs, si les genres ont un sexe (le portrait, la peinture de fleurs, la miniature, par exemple, sont perçus comme des genres féminins), l'iconographie semble également porteuse de représentations genrées qui renforcent les rôles attribués aux deux sexes. Encore une fois, nombre de femmes partagent ces représentations et répugnent à les voir remettre en cause par tel ou tel artiste. Alida de Savignac, dans le conservateur *Journal des demoiselles*, reproche ainsi à Boulanger (*Le génie des arts préfère la misère à la grandeur pour garder son indépendance*) d'avoir représenté le Génie sous une forme féminine : « Chez nous, le substantif génie est masculin, et M. Boulanger nous a fait l'honneur de lui donner des formes qui ne laissent point de doute sur son sexe ; *le* génie chez lui est *une*. Les Saint-Simoniennes, s'il en est encore, iront lui baiser la main. » (Savignac 1835b : 93).

36 Cette dérogation à la grammaire et à la tradition allégorique apparaît à la salonnière comme une impardonnable faute de goût, mais aussi comme une menace sociale : la référence aux Saint-Simoniennes renvoie en effet aux débats politiques quant au rôle à donner à la femme dans la société « nouvelle ». Toucher au genre d'un mot, toucher au sexe d'une allégorie sont des gestes symboliques qui bouleversent les représentations du genre, et par extension, sa place dans la société.

37 Si, dans la plupart des journaux féminins, l'art féminin est applaudi et encouragé, notamment dans une perspective d'émancipation et d'émulation (gagner sa vie en exerçant un noble métier), les critiques les plus conservatrices préconisent un encadrement de cette activité, qui ne doit pas, par ses ambitions ou ses revendications, devenir un vecteur de contestation sociale et le ferment d'une guerre des sexes.

2.3.4. Le discours sur l'art comme discours sur soi

38 On peut le constater, le discours sur l'art est porteur de positionnements idéologiques, même si ceux-ci sont exprimés, la plupart du temps, de manière indirecte. En se confrontant à l'art de leur temps, dont la femme, rassurante ou inquiétante, est l'icône par excellence, les salonnières, renvoyées à leur propre image, à la perception qu'elles ont d'elles-mêmes, de leur corps et de leur rôle social, sont en effet poussées à s'interroger sur leur condition de spectatrices, mais aussi de femmes. Comme le souligne Jann Matlock, qui s'est intéressée aux critiques d'art proposées dans la presse féminine sous la Monarchie de Juillet :

> En plus de former l'œil de la visiteuse du Salon, la presse féminine utilisait la critique du Salon pour promouvoir de nouveaux rôles féminins souvent en conflit avec ceux qu'on leur accordait du bout des lèvres dans d'autres domaines. La critique du Salon devint un espace où une image des femmes, maîtresses non seulement de leur regard mais aussi de leur destinée, se dessinait. Et l'art même que la presse féminine sélectionnait permettait aux critiques de projeter les tensions entre les différents rôles offerts aux femmes dans une société en train de changer rapidement [6].

39 Le portrait – genre très prisé parmi les femmes artistes – représente un objet de débat récurrent pour les salonnières. Sont par exemple critiqués, surtout dans les années 1840, les peintres mondains qui bradent leur pinceau au service de la vanité féminine et d'une surenchère bourgeoise dans le luxe de l'apparence. Nombre de critiques n'aiment pas à se voir représentées comme de simples portemanteaux et critiquent cette vision de la féminité comme objet de luxe ostentatoire. Mme Aragon déplore ainsi l'abus d'ornements et de pa-

rures chez Guichard et défend un idéal de beauté qui rime avec simplicité :

> Telle femme, qui eût été cent fois plus jolie les cheveux sans ornemens et vêtue d'un simple et blanc peignoir, s'est fait peindre avec un énorme oiseau de paradis, et même deux [...] Elle en est défigurée, c'est vrai ; mais comptez-vous pour rien l'indicible plaisir d'apprendre au public qu'elle peut se coiffer, quand elle le veut, avec deux oiseaux à cinq cents francs pièce ? (Aragon 1833 : 232)

40 Chez Alexis Pérignon, Alida de Savignac (1846 : 186-187) cherche en vain des corps sous les frous-frous : « peut-être ose-t-il prétendre trouver et faire reconnaître un corps humain sous la robe… fi donc ! qu'il ne s'arrête pas à ces minuties ; une élégante n'est pas faite comme une femme. » D'une semblable manière, C. de Sault (1865), enfin, se plaint des « corps aplatis » et sacrifiés de Toulmouche, qui fait ressembler toutes les femmes à des gravures de mode pour plaire à sa clientèle : « à quel idéal leur corps aplati sous leurs vêtements, est-il sacrifié ? Vaut-il donc mieux voir la nature ainsi que pas du tout ? »

41 Dans les années 1860, le discours sur l'art se fait plus audacieux et devient, pour certaines, prétexte à s'exprimer sur le corps, l'apparence, les canons de beauté et les prescriptions sociales. Les femmes osent, par exemple, aborder le discours sur le nu, comme Judith Walter (Judith Gautier) qui, à propos de *La Femme au perroquet* de Courbet, analyse la nuance, chez les peintres modernes, entre le nu et le déshabillé :

> Au premier plan, entre le cadre et le canapé, une robe en désordre gît à terre, montrant sa ceinture de coutil blanc. Cette robe est plus importante qu'on ne se l'imaginerait au premier abord ; elle ressemble à une profession de foi ; elle équivaut à une signature. Dans les tableaux de certains peintres, les femmes ne sont pas nues, elles sont déshabillées. (Walter 1866)

42 Marc de Montifaud (1878 : 3) est certainement celle qui ira le plus loin dans ce genre de critique, déplorant les nudités idéalisées qui « ressemblent aux figures orthopédiques dont on rectifie les défauts de taille ou de hanche à l'aide d'un appareil ». Dans ses comptes-rendus,

elle sera l'une des rares à aborder sous un angle polémique la question du nu, allant jusqu'à saluer le peintre Charbonnel pour avoir dépeint, dans sa *Danaé*, par-delà le prétexte antique, « le frisson de l'épiderme qui hérisse le petit poil des cuisses et du ventre » (1875 : 7). Face aux représentations stéréotypées et standardisées du corps, on peut aisément mesurer le caractère transgressif de ce « petit poil »…

43 Pour Montifaud, qui était aussi une romancière qui dut, à de multiples reprises, faire face à la censure, le salon a représenté un espace de liberté, qui permettait à une femme de s'exprimer sur des sujets qui lui étaient interdits, par le biais du discours esthétique sur le nu.

44 Elle réclamera d'ailleurs pour la romancière la même liberté que celle dont jouit la salonnière : « Enfin, je demanderai, non moins sérieusement, si l'esthétique du corps humain peut être exclue d'un roman, et si un décret n'en permettra la discussion que pendant trois mois de l'année à l'occasion de la critique des académies du Salon. » (1879 : 38)

45 L'analyse des stratégies rhétoriques propres au salon féminin, comme celle de ses implications idéologiques et esthétiques, invite à envisager le discours sur l'art comme discours social où viennent se refléter les débats qui agitent l'ensemble de la société. S'il semble souvent conformiste, il n'en est pas moins révélateur : c'est parfois dans l'apparent respect des normes et des codes que le discours féminin trouve un lieu d'expression de la différence. Pour transparent, limpide et « naïf » qu'il se donne, ce discours est tout sauf innocent.

Bibliographie

46 **Aragon, Mme Alexandre (1833).** « Salon de 1833 », in : *Journal des femmes*, IV, 2 mars, 67-71.

47 **Brogniez, Laurence (2003).** « Claude Vignon, une femme 'surexposée' sous le Second Empire », in : Baguley, David, Ed. *Les Arts et la Littérature sous le Second Empire. Actes du colloque international organisé par le French Department de l'Université de Durham* (18-20 *avril* 2002). Durham : University of Durham, 149-165.

48 **Brogniez, Laurence (2005a).** « Les femmes au Salon : propositions pour une étude de la critique d'art féminine au XIXe siècle », in : Plan-

té, Christine, Ed. *Lieux littéraires. La Revue*, 7-8, *Féminin/Masculin. Écritures et représentations*, 113-125.

49 **Brogniez, Laurence (2005b).** « La critique d'art au féminin au XIXe siècle : Marc de Montifaud ou le discours (dé)voilé », in : *Art&Fact*, 24, *Femmes et créations*, 2005, 15-23.

50 **Cantaloube, Amédée (1865).** « Chronique du salon de 1865 », in : *L'Illustrateur des dames et des demoiselles*, 25, 18 juin, 195-196.

51 **Doy, Gen (1998).** *Women and Visual Culture in Nineteenth-Century France*, 1800-1852. Leicester : Leicester University Press.

52 **Duret, Théodore (1926).** *Manet*. Paris : Bernheim-Jeune.

53 **Fauvel, Georgette de (1842)**. « Salon de 1842. Introduction. Un coup d'œil dans les ateliers », in : *La Gazette des femmes*, 39, 5 mars.

54 **Higonnet, Anne (1989).** « Situation critique de la féminité », in : Bouillon, Jean-Paul, Ed. *La Critique d'art en France* 1850-1900. (= CIEREC ; Travaux LXIII), Saint-Étienne : Université de Saint-Étienne, 121-134.

55 **Jaunez, Lina (1834).** « Des œuvres de femmes au Salon de 1834 », in : *Journal des femmes*, VIII, 15 mars, 115-117.

56 **Jaunez, Lina (1835).** « Des œuvres de femmes au Salon de 1835 », in : *Journal des femmes*, XI, 15 mars, 136-140.

57 **Lesguillon, Hermance (1846).** « Salon de 1846. Les tableaux de Madame Aimée Brune », in : *Revue des demoiselles*, I /4, avril, 217-220.

58 **Marquise de Vieuxbois [Comtesse Dash] (1843).** « Les Dames du Salon de 1843 », in : *La Gazette des Femmes*, 95, 1er avril.

59 **Matlock, Jann (1996).** « Seeing Women in the July Monarchy Salon : Rhetorics of Visibility and the Women's Press », in : *Art Journal*, LV/2, 73-84.

60 M**ontifaud, Marc de (1878).** *Les Romantiques*. Paris : impr. de A. Reiff.

61 M**ontifaud, Marc de (1878).** « Du style dans les figures nues », in : *L'Art moderne*, 1, juillet, 6-7.

62 M**ontifaud, Marc de (1879).** *Madame Ducroisy. La presse et la justice, précédé d'une lettre de Raoul Postel, Ancien magistrat et ancien rédac-*

teur de l'Écho universel. Paris : impr. de A. Reiff.

63 **Robert, Clémence (1837).** « Salon de 1837. L'Inspiration », in : *L'Éducateur*, 7, janvier-février, 54-56.

64 **Sault, C. de [Claire Christine d'Agoult] (1863).** « Salon de 1863. 1re partie », in : *Le Temps*, 747, 12 mai.

65 **Sault, C. de [Claire Christine d'Agoult] (1865).** « Salon de 1865 », in : *Le Temps*, 1496, 6 juin.

66 **Savignac, Alida de (1834).** « Le lundi au Salon de peinture. Esquisse de mœurs », in : *Journal des femmes*, 8, 26 avril, 236-238.

67 **Savignac, Alida de (1835a).** « Salon de 1835. 1er article », in : *Journal des demoiselles*, III/2, 15 mars, 57-61.

68 **Savignac, Alida de (1835b).** « Salon de 1835. 2e article », in : *Journal des demoiselles*, III/3, 15 avril, 90-94.

69 **Savignac, Alida de (1836).** « Salon de 1836 », in : *Les femmes*, 3, mars, 134-138.

70 **Savignac, Alida de (1843).** « Salon de 1843 », in : *Journal des demoiselles*, 5, mai, 154-156.

71 **Savignac, Alida de (1846).** « Salon de 1846 », in : *Journal des demoiselles* (1846), 6, juin, 186-187.

72 **Séguret, Madeleine (1845).** « Salon de 1845 », in : *Gazette des femmes* (1845), 24, 22 mars, 16.

73 **Stevens, Mathilde (1859).** *Impressions d'une femme au Salon de 1859*. Paris : Librairie nouvelle.

74 **Thilda (1865).** « Promenades au Salon (II) », in : *La Vie parisienne*, 13 mai, 256-260.

75 **Vouilloux, Bernard (1989).** « La description du tableau : l'échange », in : *Poétique*, 75, 21-41.

76 **Waldor, Mélanie (1833).** « Salon de 1833. Sculpture », in : *Journal des femmes*, IV, 4 mai, 250-253.

77 **Walter, Judith [Judith Gautier].** « Salon de 1866 », in : *Gazette des étrangers*, 1906, 17 mai.

1 Voir Doy 1998.

2 Mathilde Stevens n'adoptera en effet ce pseudonyme qu'en 1884.

3 Sur ce sujet, je me permets ici de renvoyer à deux de mes articles (Brogniez 2003, 2005a).

4 Pour une analyse plus complète de l'œuvre critique de Marc de Montifaud, je me permets de renvoyer à mon article sur cette auteure (Brogniez 2005b).

5 Voir Higonnet 1989.

6 'In addition to training the gaze of the female Salon goer, the women's press used Salon criticism to promote new female roles that often emerged in conflict with those given lip service in other domains. Salon criticism became a space where women were imagined controlling not only their gazes but their destinies, and the very art embraced by the women's press enabled critics to project tensions between the various roles offered up to women within a rapidly changing society.' (Matlock 1996 : 75).

Français
La production féminine peut sembler marginale par rapport au corpus colossal que représente la critique d'art du XIXe siècle : minoritaire, elle n'en est pas moins signifiante. En se confrontant à l'art de leur temps, dont la femme était l'icône – rassurante ou inquiétante – par excellence, les femmes critiques d'art étaient en effet renvoyées à leur propre image, à la perception qu'elles avaient d'elles-mêmes, de leur corps et de leur rôle social. Aussi peut-on considérer la critique d'art comme un discours qui invite les femmes à s'interroger sur leur propre condition.
Parmi les interventions des femmes dans le domaine des discours critiques sur l'art, le « salon » constitue un exercice particulièrement révélateur dans la mesure où il permet d'aborder divers types de questions : posture et ethos investis par la salonnière, principes critiques et critères esthétiques qui guident ses choix et modes d'évaluation, registres et tons adoptés, modes de collaboration à la revue ou au journal, part occupée par la critique d'art au sein de l'œuvre littéraire.

English
Women's share in art criticism may appear marginal when compared to the huge amount produced in the 19th century; it is, however, significant. Faced with the painting of their time, in which Woman was a sort of icon – reas-

suring or threatening – women critics find themselves faced with their own image and the perception they had of themselves, their bodies and their social roles. Art criticism can, therefore, be considered one discourse through which women were led to question their condition.
The “salon” was certainly one of the most revealing ways in which women took part in art criticism in so far as it allowed them to question a number of points: the pose and ethics as defined by the “salonnière”, the critical principles and aesthetic criteria guiding their choices and judgement, the language and tone used to express their points of view, the modes of collaboration to art magazines or newspapers and the importance of art criticism within their literary oeuvre.

Mots-clés
critique d’art féminine, salon, presse, Monarchie de Juillet, Second Empire

---

Laurence Brogniez
Professeur, URT SAGES (Savoirs, Genre et Sociétés), Université libre de Bruxelles, Faculté de Philosophie et Lettres, 50 avenue F.D. Roosevelt, CP. 175, B-1050 Bruxelles – lbrogniez [at] ulb.ac.be
IDREF : https://www.idref.fr/073438235