



HAL
open science

Comment réussir dans les arts sans être un homme? Manuel à l'usage des artistes femmes du XIXe siècle

Séverine Sofio

► To cite this version:

Séverine Sofio. Comment réussir dans les arts sans être un homme? Manuel à l'usage des artistes femmes du XIXe siècle. Femmes Artistes. Les peintresses en Belgique de 1880 à 1914 (musée Félicien Rops), Dec 2016, Namur, Belgique. halshs-01970986

HAL Id: halshs-01970986

<https://shs.hal.science/halshs-01970986v1>

Submitted on 6 Jan 2019

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.

Comment réussir dans les arts sans être un homme ? Manuel à l'usage des artistes femmes du XIXe siècle.

Séverine SOFIO

CNRS, Centre de recherches sociologiques et politiques de Paris (équipe Cultures et Sociétés Urbaines)

severine.sofio@cnrs.fr

Résumé :

Dans cet article, on propose un ensemble de conseils aux artistes femmes du passé, pour atteindre la renommée de leur vivant et organiser la conservation posthume de leur nom et de leur œuvre dans l'histoire. Dans ce but, on s'inspire à la fois des recherches menées sur la population des peintres, des sculptrices et des graveuses actives en France dans la première moitié du XIXe siècle, et des travaux sociologiques ou historiques menés sur la question de la construction de la réputation artistique et de l'inscription des noms dans la mémoire collective. On suggère ainsi aux artistes femmes de partir avec les bonnes cartes en main (naître dans une famille d'artistes, être belles...), de faire les bons choix (en matière de maîtres, de spécialisations...), de ne pas perdre de temps pour se faire re/connaître (exposer tôt, produire beaucoup...), de savoir se vendre (fréquenter les critiques, s'attacher des mécènes...), et de penser à la postérité (créer sous un seul nom, signer ses œuvres, se faire remarquer juste ce qu'il faut, contrôler son image, éviter la concurrence mémorielle...)

Mots-clés :

Genre, artistes, femmes, reconnaissance, histoire, postérité

Depuis bientôt dix ans que j'étudie les parcours individuels et collectifs des artistes femmes au tournant du XIXe siècle en France, je crois avoir amassé suffisamment de données pour pouvoir leur proposer un petit *vademecum* dans l'espoir de leur être utile¹. J'aimerais ainsi leur rappeler les éléments à prendre en compte et les écueils à éviter pour atteindre la reconnaissance de leur vivant, voire – et il s'agit là d'un véritable défi pour les femmes, comme on le sait² – pour faire en sorte que leur nom survive dans les livres d'histoire de l'art. En effet, il est excessivement frustrant de voir combien d'artistes, manifestement talentueuses et parfois prolifiques, sont tombées dans les mêmes pièges, y compris à une époque qui leur est pourtant relativement favorable³, au point que l'œuvre et le parcours d'une majorité d'entre elles se trouvent aujourd'hui *au mieux* résumés à une ou deux lignes dans les dictionnaires spécialisés. Je voudrais donc proposer ici un mode d'emploi à l'usage des candidates au métier de peintre en France, au tournant du XIXe siècle. Moyennant quelques adaptations, peut-être pourra-t-il d'ailleurs servir à leurs consœurs d'autres pays et d'autres époques, à l'instar d'autres méthodes sur ce thème, publiées par le passé [Fig. 1] ou plus récemment [Fig. 2] ?

¹ Cet article est tiré d'une conférence donnée à l'occasion de l'exposition « Femmes Artistes. Les peintresses en Belgique de 1880 à 1914 » (22 octobre 2016-8 janvier 2017) au musée Félicien Rops de Namur, le 1^{er} décembre 2016, à l'invitation de Véronique Carpiaux (conservatrice au musée Rops) et Denis Laoureux (professeur d'histoire de l'art à l'Université libre de Bruxelles) – qu'ils en soient ici remerciés. Il a été traduit en portugais par Ana Paula Cavalcanti Simioni : « Como ter sucesso nas artes sem ser um homem? Manual para artistas mulheres do século XIX », *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, n. 71, p. 28-50, dez. 2018. <http://dx.doi.org/10.11606>

² NOCHLIN, Linda. Why Have There Been No Great Women Artists? (1971) In : *Women, Art and Power and Other Essays*. Westview Press, 1988. p. 147-158.

³ Je parle ici de la période qui va des dernières décennies de l'Ancien Régime au milieu du XIXe siècle en France. Ce moment, que j'ai pu qualifier de « parenthèse enchantée », se caractérise par la conjonction particulière, à ce moment, d'un certain nombre de facteurs sociaux, politiques, économiques ou culturels, qui ont pu sinon favoriser, du moins permettre la professionnalisation d'un nombre inédit de femmes dans les beaux-arts, dans le contexte d'une relative égalité de traitement entre les sexes – égalité qui fut cependant temporaire et, surtout, limitée à cet espace social, d'où le terme de *parenthèse*. Voir SOFIO, Séverine. *Artistes femmes. La parenthèse enchantée (18^e-19^e siècle)*. Paris : CNRS Éditions, 2016.

Figure 1 - P. comme « Peintre » dans le Guide pour le choix d'un état d'Édouard Charton (1842)

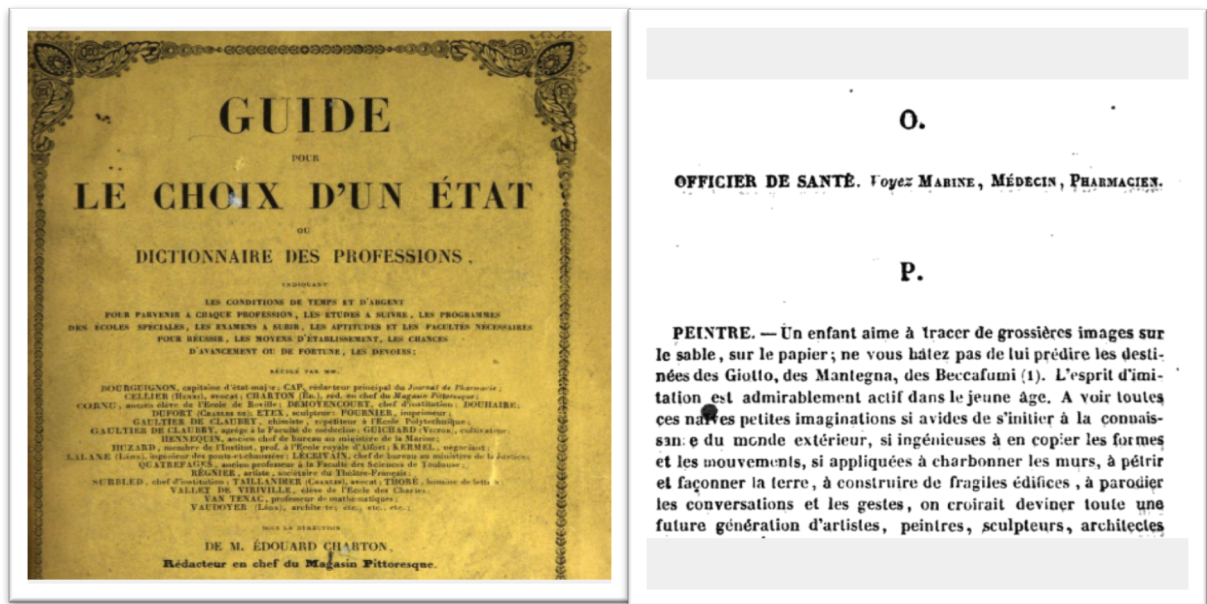


Figure 2 - Wikihow "Comment devenir un artiste célèbre", page consultée le 23 novembre 2016⁴



⁴ Cette méthode en ligne propose d'expliquer aux artistes « comment atteindre la célébrité en treize étapes » : or, il faut noter que les images choisies pour l'illustrer mettent en scène une femme. Cela dénoterait un changement tout à fait intéressant dans les représentations de la création... si seulement ce WikiHow de la consécration artistique n'apparaissait pas dans la section « Passe-temps et bricolage ».

J'ai donc conçu ce petit guide destiné à mettre en garde la population des artistes actives en France au cours de la première moitié du XIXe siècle, contre les erreurs à ne pas commettre, en m'inspirant de leurs trajectoires individuelles et collectives. Je recours également à deux études, qui me serviront ici de cadre théorique sur la question des possibilités objectives, pour les artistes du passé, d'accéder à la reconnaissance de leur vivant puis de survivre dans la mémoire collective.

La première de ces études est le travail que Daniel Milo a consacré au maintien ou à l'oubli des noms d'artistes dans les corpus canoniques de l'histoire de l'art au cours du temps⁵. À l'aide d'une étude statistique simple sur un corpus de dictionnaires et de manuels d'histoire de l'art publiés sur deux siècles, il montre que la notoriété posthume est strictement conditionnée par la célébrité de l'artiste de son vivant – autrement dit, Milo prouve, chiffres à l'appui, que la notion de « génie méconnu » est une aberration. Mieux vaut, selon lui, parler de « phénix culturel », car rares sont les artistes qui sont *pour toujours* des références esthétiques absolues. Chaque époque puise en fait dans le réservoir des noms célébrés de leur vivant, ceux qui seront érigés en références. Ainsi, les palmarès artistiques (ou « consensus culturels » dans les termes de Daniel Milo) se transforment en fonction de l'évolution des goûts⁶. C'est pourquoi la réputation de la plupart des artistes connaît des creux puis des renaissances – justifiant l'analogie avec le phénix – au cours de leur carrière posthume.

La seconde étude dont je me servirai ici comme base théorique, est l'étude menée par Gladys et Kurt Lang sur la notoriété, à partir de la mesure de la réputation avant et après leur mort d'un échantillon de graveurs et de graveuses en activité eux États-Unis et en Grande Bretagne au tournant du XXe siècle⁷. Le couple Lang est alors parvenu, d'une part, à évaluer statistiquement les disparités de genre en matière d'accès à la reconnaissance artistique puis de maintien posthume dans la mémoire collective, et, d'autre part, à isoler un certain nombre de facteurs objectifs susceptibles d'expliquer ces disparités.

⁵ MILO, Daniel. Le phénix culturel : de la résurrection dans l'histoire de l'art. L'exemple des peintres français (1650-1750). *Revue française de sociologie*, vol. 27, n°3, p. 481-503, 1986.

⁶ HASKELL, Francis. *La norme et le caprice : Redécouvertes en art : aspects du goût et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*. Paris : Champs-Flammarion, 1999. (1^e éd. 1976).

⁷ LANG, Gladys et Kurt. *Etched in Memory. The Building and Survival of Artistic Reputation*. Chicago: Univ. of Illinois Press, 2001 (1^e éd. 1990).

C'est donc en m'appuyant sur les conclusions de ces deux magistrales recherches que je propose aux aspirantes artistes du début du XIXe siècle, une liste de précautions à prendre et d'actions à entreprendre, pour leur permettre d'atteindre la consécration artistique. J'ai regroupé ces conseils en cinq catégories (1. Partir avec les bonnes cartes en main ; 2. Faire les bons choix ; 3. Ne pas perdre de temps pour se faire re/connaître ; 4. Savoir se vendre ; 5. Penser à la postérité) que nous allons envisager successivement.

1.

La première de ces catégories est évidente : il vaut effectivement mieux *partir avec les bonnes cartes en main*. Le premier conseil est donc de naître dans une famille d'artistes. En effet, sans être indispensables à une carrière dans les arts, il s'agit là d'une condition objective qui facilite grandement les carrières, en ce qu'elle est étroitement corrélée à deux facteurs importants dans l'accès à la notoriété : une carrière longue et l'obtention de marques de reconnaissance institutionnelle. Ainsi, parmi les artistes actives à Paris dans la première moitié du XIXe siècle, 52% des filles d'artistes ont une carrière de plus de 15 ans, pour seulement 28% des artistes nées hors du monde de l'art⁸. Mieux : pour les générations actives dans les années 1830-1840 (c'est-à-dire au moment où les artistes dépendent le plus du Salon, pour lequel le jury écarte systématiquement plus de 50% des postulant·e·s), ce sont 26% des filles d'artistes, et 19% des artistes nées hors du monde de l'art qui obtiennent une médaille au Salon, une commande pour l'État ou l'acquisition d'un tableau pour le musée du Luxembourg.

Comment expliquer ces chiffres ? Naître dans une famille d'artistes, c'est d'abord bénéficier d'une socialisation précoce au sein du monde de l'art, qui rend « naturelle » l'acquisition d'un certain nombre de codes et de principes tacites, et qui permet de s'orienter plus aisément, plus précocement et plus efficacement dans cet espace social spécifique : on y fait plus facilement les bons choix, on s'y adresse plus simplement aux bonnes personnes en cas de besoin, on y identifie spontanément les meilleurs maîtres, on y décèle plus vite les dernières tendances, etc. Naître dans une famille d'artistes revient aussi à bénéficier des réseaux déjà tissés par ses proches dans le monde de l'art : confrères et consœurs, marchands de couleurs, personnels

⁸ Les statistiques présentées ici sont tirées de l'exploitation d'une base de données prosopographique constituée à partir de la liste exhaustive des femmes qui ont exposé au moins une fois au Salon, à Paris, entre 1791 et 1848. Une partie des résultats du traitement de cette base est exposé dans SOFIO, *Artistes femmes*. *Op. cit.*

administratifs, ou amateurs d'art qui sont tous des soutiens ou des clients potentiels. C'est enfin porter un *nom* déjà connu, voire fameux : dans un monde où la réputation est un capital primordial qu'il faut acquérir et faire fructifier tout au long de sa carrière, il s'agit là d'un gain de temps non négligeable.

Second conseil pour *partir avec les bonnes cartes en main* lorsqu'on est une jeune artiste : il vaut toujours mieux être belle – ou, au moins, charmante. Voilà, certes, un facteur bien éloigné des ressources proprement artistiques. Pourtant bien des politistes et des sociologues du travail ont montré l'importance de l'apparence ou du « capital esthétique » dans les carrières (professionnelles, politiques, etc.)⁹. Ces derniers temps, la mode est à l'histoire contrefactuelle, je vous invite donc à vous poser la question suivante : Élisabeth Vigée-Lebrun aurait-elle eu la carrière et la notoriété qu'on lui connaît, sans son joli minois ? La peintre de Marie-Antoinette reconnaît volontiers elle-même, dans ses mémoires, l'effet qu'ont pu avoir sa beauté et sa jeunesse lors de ses débuts, dans le Paris mondain des années 1770¹⁰. La mode des autoportraits féminins, propre à cette époque, a clairement bénéficié, de même, à un certain nombre de peintres femmes qui n'hésitaient pas à se représenter fort dénudées pour attirer – avec succès – l'attention des critiques et du public¹¹. Aussi, une artiste au physique agréable n'aurait-elle pas plus de facilités à se faire connaître qu'une autre, tout aussi talentueuse mais moins bien dotée dans ce domaine ? Sans doute serait-il intéressant de comparer sous cet angle les débuts de Vigée-Lebrun et ceux – nettement plus laborieux – de sa contemporaine, Adélaïde Labille-Guiard. On sait, bien sûr, qu'à toutes les époques et dans tous les milieux sociaux, pour des raisons liées à leur socialisation de genre, les femmes, bien plus que les hommes, sont conscientes de l'importance d'être belles pour exister socialement¹². En peinture, cela peut se traduire dans le soin apporté aux autoportraits dont les artistes sont absolument conscientes qu'ils serviront de vecteurs

⁹ Voir par exemple, MATONTI, Frédérique. *Hérault de Séchelles ou les infortunes de la beauté*. Paris : La Dispute, 1998. Voir également les articles sur la perception sociale de l'obésité, rassemblés dans le dossier « Le poids des corps », *Actes de la recherche en sciences sociales*, n°208, 2015.

¹⁰ Voir par exemple son récit amusé des séances de pose avec les hommes qui venaient se faire peindre pour la courtiser : VIGÉE LE BRUN, Louise Élisabeth. *Souvenirs*. Paris : H. Fournier, 1835, vol. 1, p. 24.

¹¹ SOFIO, Séverine. « 'Portrait of the Artist at Work'. Painting Self-Portraits in Late Eighteenth-Century France », *Arts et Savoirs*, 6, 2016. En ligne : <http://journals.openedition.org/aes/795>

¹² WOLF, Naomi. *The Beauty Myth: How Images of Beauty Are Used Against Women*. New York : William Marrow & Cie, 1991.

à la persistance de leur nom dans l'histoire, comme en témoigne cet extrait d'une lettre de Sophie Rude [Fig. 3] à un ami en 1841 – elle a alors 44 ans :

J'ai passé mon été à faire des portraits, le mien par exemple¹³ (...), mais qu'on trouve trop sérieux, c'est-à-dire les bourgeois, moi, je leur réponds que je me peindrai en riant quand je serai imbécile, car vraiment il faudrait l'être au dernier point pour se sourire toute une journée, quand on s'impatiente d'avoir une laide et vieille figure si difficile à attraper. Je veux dans mon portrait avoir l'air de quelque chose, la postérité croira qu'il était ressemblant, voilà une agréable perspective¹⁴.

Figure 3 - Sophie Rude, *La duchesse de Bourgogne arrêtée aux portes de Bruges*, 1841, musée des beaux-arts de Dijon [source : Wikimedia Commons]



2.

¹³ Il s'agit de son autoportrait conservé au musée des beaux-arts de Dijon. Voir le catalogue en ligne Joconde, entrée [00000077522](https://www.joconde.fr/en/00000077522).

¹⁴ Citée dans GEIGER, Monique. *Sophie Rude, peintre et femme de sculpteur : Une vie d'artiste au XIXe siècle (Dijon - Bruxelles - Paris)*. Dijon : Société des Amis des Musées de Dijon, 2005, p. 101.

Venir au monde avec les bonnes cartes en main est important, mais cela ne suffit pas, bien sûr : encore faut-il *faire les bons choix*, ce qui constituera notre deuxième ensemble de conseils.

L'apprentissage du métier de peintre ou de sculpteur étant, traditionnellement, fort long et caractérisé non seulement par un *cursus* précis et incontournable, mais encore par son absence totale de certification institutionnelle, le premier choix décisif qui s'impose à l'élève-artiste est bien celui de son atelier de formation¹⁵. En effet, en l'absence de diplôme officiel susceptible de donner des indices sur le type de formation reçue et d'en garantir la qualité, c'est l'appartenance à tel ou tel atelier qui joue alors ce rôle – en d'autres termes, le nom de leur maître s'impose, pour les artistes, comme un véritable passeport pour le restant de leur carrière.

Le choix du maître est donc une décision déterminante. À une époque où le Salon est si essentiel dans une carrière, avoir pour maître un académicien – c'est-à-dire l'un des membres du jury – s'impose comme une évidence pour les hommes comme pour les femmes. Tout au long de la première moitié du XIX^e siècle, le palmarès des maîtres déclarés au Salon par les exposant·e·s est d'ailleurs quasiment le même pour les deux sexes. Toutefois, là encore, les statistiques permettent d'examiner plus finement ce qui semble aller de soi. Pour une jeune artiste, en effet, et contre toute attente, si on ne considère que les maîtres *consacrés* des deux sexes¹⁶, il apparaît plus efficace d'avoir pour maître une femme qu'un homme (même académicien) : 52% des élèves issues de l'atelier de femmes consacrées ont obtenu une marque de reconnaissance officielle au cours de leur carrière, contre 34% des élèves issues de l'atelier d'hommes consacrés. Évidemment, les ateliers de femmes consacrées sont bien moins nombreux – on en compte deux ou trois par génération, pas plus – mais ils se révèlent particulièrement porteurs pour les artistes qui y sont formées, car elles y sont davantage encadrées et soutenues, y compris à l'issue de leur apprentissage.

¹⁵ La formation au métier de peintre comporte en effet plusieurs stades, depuis la copie de dessins jusqu'à la composition picturale, qui se traduisent par une position différente dans la hiérarchie de l'atelier. Voir SOFIO, *Artistes femmes. Op. cit.* chap. 4. Sur le fonctionnement des ateliers, voir BONNET Alain et France NERLICH (dir.) *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris 1780-1863* Tours : Presses de l'Université François Rabelais, 2013.

¹⁶ On considère ici qu'un·e artiste est consacré·e lorsqu'il ou elle a obtenu une marque de reconnaissance institutionnelle à vie, telle qu'un titre officiel (Peintre du Roi...), la légion d'honneur, la présence de plusieurs œuvres au musée du Luxembourg, la médaille d'honneur au Salon, etc. et bien sûr l'élection à l'Académie des beaux-arts (qui ne concerne alors que les hommes).

Figure 4 - Victoire Jaquotot, portrait en miniature (autoportrait ?), premier quart du XIXe siècle, collection particulière [source : Sotheby's New York, vente du 31-01-2013]



Le problème, toutefois, est que ces maîtres femmes officient souvent dans des genres relativement mineurs ou des *mediums* qui vieillissent mal, ce qui constitue une entrave majeure pour l'accès à la postérité. Penchons-nous un instant sur le cas de Victoire Jaquotot (1772-1855) [Fig. 4]. Peintre sur porcelaine célébrée par le public, elle est non seulement reconnue par ses pairs, mais aussi consacrée par le pouvoir. Sans doute la peintre la mieux payée de son temps, Jaquotot est consciente de la rareté de son talent, et n'hésite pas à négocier le prix de ses œuvres (plusieurs dizaines de milliers de francs) ou ses conditions de travail. Cette âpreté à la négociation lui vaut malheureusement une réputation posthume exécration, entretenue par l'un de ses biographes, le critique René-Jean, qui parle de Victoire Jaquotot comme d'une personne « acariâtre, irascible, vaniteuse, d'une prétention sans égale et d'une susceptibilité sans pareille »¹⁷. Bien qu'objectivement dépourvue de fondement historique, cette réputation de mégère qui

¹⁷ RENE-JEAN. « Madame Victoire Jaquotot, peintre sur porcelaines ». *Archives de l'art français*, nouvelle série. Tome VII, p. 509-517, 1913.

colle à son nom au début du XXe siècle n'est sans doute pas sans lien avec le fait que Jaquotot était manifestement une femme émancipée qui a voyagé seule en Italie, épousé deux hommes et eu un enfant d'un troisième, de dix ans plus jeune qu'elle. C'était enfin une pédagogue respectée : son prestigieux atelier d'élèves accueillait des femmes et même quelques hommes. Elle y a supervisé la formation de dizaines de peintres sur porcelaine dont on retrouve les noms parmi les médaillés aux Salons de la monarchie de Juillet. La productivité de Jaquotot est considérable ; ses œuvres les plus célébrées par la critique de son vivant (dont beaucoup sont conservées au musée de Sèvres) sont des copies de tableaux fameux, du passé ou de son temps, qu'elle reproduisait sur des plaques de porcelaine. Cette technique complexe et minutieuse permettait de rendre les toiles dans tout l'éclat de leurs couleurs originales : il s'agissait là du seul moyen de conserver une trace pérenne des œuvres connues à une époque où la photographie n'en était qu'à ses balbutiements. Or, aujourd'hui on s'intéresse peu aux copies, fussent-elles virtuoses et sur porcelaine [Fig. 5], et le principal handicap pour le maintien dans la mémoire collective de cette artiste populaire et brillante est indéniablement la dépréciation de la peinture sur porcelaine au cours du XIXe siècle. Nul doute que si Jaquotot avait peint des batailles, elle aurait sans doute aujourd'hui une salle du Louvre à son nom.

Figure 5 - Victoire Jaquotot, huit portraits en miniature pour la tabatière du roi, émail sur porcelaine, 1819-1820, musée du Louvre [source : RMNGP]



3.

L'exemple des peintres sur porcelaine, dont la célébrité n'a pas persisté au-delà du milieu du XIXe siècle, montre l'importance de choisir avec soin non seulement son maître, mais aussi le *medium* dans lequel se spécialiser. Une fois assuré le bon choix, il vaut mieux durer dans le métier pour espérer se faire un nom. La troisième catégorie de conseils relève donc de ce domaine : *ne pas tarder à se faire re/connaître*.

Dans les beaux-arts, la principale manière de se faire connaître est de montrer ses œuvres – il est donc suggéré d'exposer le plus tôt possible. C'est, de fait, une recommandation que suivent assez bien les artistes en général, et ceux du XIXe siècle en particulier, car tout l'espace de production artistique parisien – voire français – s'organise alors autour du Salon. Depuis sa reprise en main par Dominique-Vivant Denon dans les années 1800, le Salon s'impose comme le lieu où se font les réputations, le lieu où il faut être pour exister comme artiste, vendre et devenir célèbre.

Or, dans les circonstances évoquées plus haut, exposer devient vite un « diplôme d'artiste » (il s'agit d'une expression d'époque) ; en d'autres termes, parvenir à franchir la sélection par le jury et figurer au livret du Salon pour la première fois actualise symboliquement la fin de l'apprentissage et l'entrée dans la carrière artistique. Tout au long de la première moitié du XIXe siècle, l'âge moyen au premier Salon décroît drastiquement, mais reste sensiblement le même pour les deux sexes : il passe de 28 ans pour les générations formées sous l'Empire, à 21 ans pour celles qui ont été formées sous la monarchie de Juillet. La raison de cette baisse est simple : les Salons sont plus nombreux (ils deviennent annuels à partir de 1834), mais aussi de plus en plus sélectifs, en particulier pour les primo-exposant·e·s. Dans les années 1840, il faut s'attendre à un ou deux refus au moins, en début de carrière, ce qui n'était pas le cas quinze ou vingt ans auparavant. Parallèlement, l'obtention de commandes de copies pour l'administration (une source de revenus importante pour bien des artistes, comme on va le voir) est de plus en plus souvent soumise au fait d'avoir exposé au Salon. Il faut donc commencer à soumettre des œuvres de plus en plus tôt au jury, pour pouvoir espérer entamer sa carrière sans trop perdre de temps.

En raison de la sélectivité croissante à l'entrée de l'exposition, il est également recommandé de soumettre au choix du jury plusieurs œuvres à chaque fois. En effet, la

sélection se faisant par œuvre, et non par artiste, chaque postulant·e à l'exposition a intérêt à présenter le plus d'œuvres possible, pour augmenter ses chances d'en voir au moins une sélectionnée (l'essentiel, en effet, étant de figurer au livret). Cependant, le nombre d'œuvres à examiner par le jury augmente tant qu'il devient bientôt ingérable. Une limite est alors posée sous la Restauration : ne sont autorisées désormais que trois œuvres *maximum* par artiste et par genre¹⁸. Sous des apparences égalitaires, cette mesure favorise en fait grandement les peintres de genre ou d'histoire, qui peuvent toujours présenter aussi quelques portraits, au détriment des genres techniquement plus spécialisés – nature morte ou paysage par exemple.

Exposer, comme on l'a dit plus dit, est la principale manière de se faire connaître et de gagner sa vie pour les artistes, mais ce n'est pas la seule. Le renouveau du catholicisme en France sous la Restauration provoque un accroissement considérable de la demande en tableaux dits « de dévotion », pour orner les murs des églises et des couvents¹⁹. La production de ces tableaux – majoritairement des copies de tableaux anciens – passe alors par l'administration des beaux-arts ou le ministère de l'Intérieur qui en gère les commandes et les attributions. Des centaines de tableaux sont ainsi commandés tous les ans par l'État, et les femmes constituent au moins un tiers des contingents de copistes mobilisés.

Il serait trompeur de ne voir dans cette activité qu'une pratique dévalorisée : la copie pour l'administration est une source de revenus non négligeable et un sésame auprès de l'administration²⁰. Elle fait donc l'objet d'une sélection sévère – tout le monde n'y a pas droit, et toutes les copies exécutées ne sont pas acceptées par les inspecteurs en charge d'évaluer le travail des artistes. Dans l'optique de ce petit guide pour réussir dans les arts, la copie mérite d'être mentionnée car elle peut ouvrir bien des portes : sous la monarchie de Juillet, 80% des artistes nées hors du monde de l'art ont travaillé comme copistes pour l'administration (contre 23% des filles d'artistes). Or 26% des copistes ont été médaillées au Salon (contre 10% pour les « non-copistes »). La copie est un investissement particulièrement rentable sur le plan économique et symbolique :

¹⁸ CHAUDONNERET, Marie-Claude. « Le Portrait et la hiérarchie académique après 1815 », article en ligne sur HAL-SHS : <http://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00260123>, 2008, p. 6 n. 3.

¹⁹ FOUCART, Bruno. *Le renouveau de la peinture religieuse en France (1800-1860)*. Paris : Arthéna, 1987.

²⁰ SOFIO, Séverine. « Les vertus de la reproduction. Les peintres copistes en France dans la première moitié du XIX^e siècle ». *Travail, genre et sociétés*, vol. 19, n°1, p. 23-39, 2008.

elle permet de s'exercer aux grandes compositions, offre ainsi une légitimité certaine dans le « grand genre » (c'est-à-dire la peinture d'histoire, le genre pictural le plus prestigieux), et représente un complément de revenus fort utile tout en se faisant connaître favorablement de l'administration des beaux-arts.

Pour obtenir la commande d'une de ces copies, la procédure la plus courante est d'en faire la demande auprès de l'administration. Mais pour se distinguer, il n'est pas inutile de se faire recommander, par l'envoi de courriers dans lesquels sont mentionnés le plus de noms connus possible – un député, un général, un homme de lettres... parfois un ami du directeur des musées suffit ! Les lettres de demandes de copie envoyées par les peintres sont ainsi couvertes d'apostilles diverses certifiant du mérite des impétrants. Car c'est hors de l'espace des beaux-arts – indice flagrant de son hétéronomie à cette époque – qu'il faut aller chercher les gages de sérieux et d'honorabilité susceptibles de convaincre l'administration. Les chaînes de recommandation sont parfois longues, mais elles sont souvent efficaces. À la fin de 1841, par exemple, la jeune Henriette Cappelaere, portraitiste tout juste sortie de l'atelier d'élèves de Léon Cogniet, fait appel au mari de sa sœur, un certain M. Bellaguet, ancien professeur au Collège Bourbon. Celui-ci contacte alors un ancien élève, Edmond Blanc, conseiller d'État et inspecteur général à la Liste civile. Blanc, qui a coutume de travailler avec le directeur des beaux-arts, Edmond Cavé, lui recommande alors le travail de Cappelaere [Fig. 6]. Quelques échanges de courriers et deux mois plus tard, la jeune peintre obtient une commande de copie, alors même – fait rarissime – qu'elle n'a pas encore exposé au Salon (ce qu'elle ne fait qu'en 1846)²¹.

²¹ SOFIO, *Artistes femmes. Op. cit.*, p. 324.

Figure 6 - Henriette Cappelaere, *Portrait de Miss Harryet-Howard*, 1850, Musée du Château de Compiègne [source RMNGP]



4.

Obtenir des recommandations efficaces participe effectivement de cette compétence primordiale pour tout·e artiste qui souhaite faire carrière : *savoir se vendre*.

Dans ce but, il convient de fréquenter les bonnes personnes, c'est-à-dire des allié·e·s susceptibles d'aider à la constitution et au maintien d'une réputation flatteuse. À partir des années 1820, lorsque le monopole du discours sur l'art échappe définitivement aux artistes pour devenir la prérogative des seuls hommes de lettres, il devient notamment fondamental de fréquenter écrivains et journalistes²². Pour illustrer l'importance de côtoyer les réseaux littéraires, il suffit d'évoquer le cas de Lucile Franque. Peintre d'histoire et portraitiste, issue de l'atelier de David ou de celui de Guérin à la toute fin

²² Sur les conséquences, dans l'espace de la peinture, de ce changement dans le monopole de la parole sur l'art, voir SOFIO, Séverine. « 'Toutes les directions sont incertaines et combattues': les peintres, les critiques et l'imposition de la bataille romantique ». *Sociétés & Représentations*, vol. 40, n°2, p. 163-181, 2015. Pour une analyse en termes de genre de l'histoire de la critique d'art de cette époque, voir LAFONT, Anne. « Introduction », in Anne LAFONT (dir.) *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850). Anthologie*. Dijon : Presses du réel/INHA, 2012. En ligne : <http://journals.openedition.org/inha/3722>

des années 1790, Lucile Franque, née Messageot, est morte à 23 ans, en n'ayant exposé qu'à deux Salons et produit qu'un tout petit nombre de tableaux, dont deux seulement sont connus aujourd'hui²³. Pourtant, en dépit de la disparition quasi-totale de son œuvre, son nom a survécu dans la mémoire collective, grâce à Charles Nodier, le père des cénacles romantiques, qui a consacré quelques très belles lignes à Lucile Franque, dont il serait tombé amoureux :

[S]a vue faisait rêver de bonnes actions, et on ne se souvenait pas d'elle sans avoir envie d'être meilleur. (...) [C]elle qui eût été à son gré le Michel-Ange de la poésie ou l'Ossian de la peinture (...) compta son vingt-deuxième printemps et, à la fin de ce court exil, reprit le chemin de son éternelle patrie²⁴.

Il est bon toutefois de ne pas fréquenter *que* des écrivains, car, souvent sans le sou, ils ne peuvent être des clients potentiels. S'assurer le soutien d'un·e mécène influent·e, en plus de celui de quelques hommes de lettres qui se chargeront de l'inscription dans la postérité, est un expédient utile sur le plan de la réputation comme sur celui des finances.

5.

Mécènes et poètes, toutefois, ne seront réellement influents dans le cadre d'une carrière posthume réussie, qu'à la condition de prendre au préalable quelques précautions élémentaires pour *penser à la postérité*, c'est-à-dire anticiper la persistance à la fois de son nom et de son œuvre dans la mémoire collective. S'il est rare, en effet, qu'un nom d'artiste survive sans œuvre, il est impossible que les œuvres survivent sans le nom – ou plutôt, dans ce cas, elles seront attribuées à d'autres, plus connus.

Ainsi, concernant le nom, d'abord : il est préférable de ne pas en changer (ou pas trop souvent). Autrement dit, pour une femme, mieux vaut éviter les mariages multiples en exposant à chaque fois sous ses noms successifs, sans indice susceptible de les relier les uns aux autres. La peintre née Marie Élisabeth Blavot vers 1810 à Paris est un

²³ Le premier, *La famille Messageot-Charve*, est un portrait familial assez médiocre daté de 1799, actuellement dans les réserves du musée des beaux-arts de Lyon ; le second, un *Portrait de Jean-Marie Gleizes*, peint entre 1800 et 1802, est, semble-t-il, conservé chez un particulier. Voir HANSELAAR, Saskia. « Lucile Messageot, épouse Franque ». *Dictionnaire des femmes de l'ancienne France*. SIEFAR, 2014. En ligne : <http://siefar.org/dictionnaire/fr/Marguerite-Fran%C3%A7oise-Lucile-Messageot>

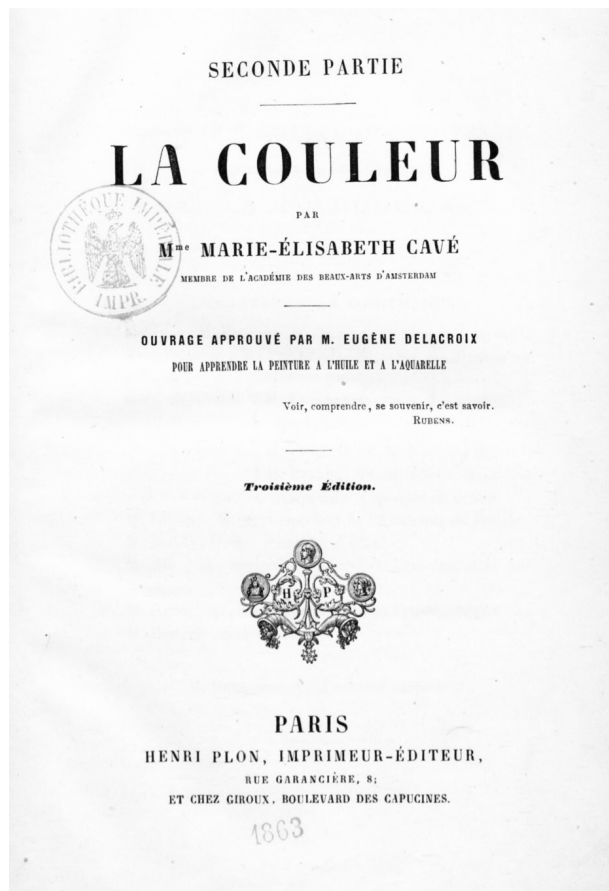
²⁴ NODIER, Charles. *Essais d'un jeune barde*. Paris : Chez Mme Cavanagh, p. 94-95, 1804.

contre-exemple notable à cet égard : mariée deux fois, non seulement elle se serait faite un temps connaître sous le nom de sa mère (*Marie Monchablon*), avant d'exposer au Salon sous le nom de *Boulangier* entre 1835 et 1842, puis sous celui de *Cavé* entre 1845 et 1855, mais encore le fait-elle tantôt sans prénom, tantôt sous son diminutif (*Élise* en 1835), tantôt en collant son diminutif au prénom de son premier mari (*Élise-Clément* en 1840 ou 1842), tantôt sous son prénom entier (*Marie-Élisabeth* après 1845), sans compter qu'une erreur d'impression dans le livret de 1847 l'y fait figurer comme demoiselle. Encore l'existence de Mme Boulangier-Cavé est-elle relativement connue, grâce au succès éditorial de ses méthodes de dessin [Fig. 7], à son statut d'épouse de haut fonctionnaire et à sa qualité d'amie de Delacroix, ce qui permet de recoller les morceaux de son parcours au Salon sans trop de difficultés²⁵. Mais combien de carrières d'artistes plus obscures se trouvent ainsi découpées en portions indécélables dans les index d'expositions et les dictionnaires biographiques ? Notons en outre que ces carrières féminines artificiellement tronçonnées tendent à renforcer, auprès des chercheurs peu scrupuleux, la réputation d'amateurs des artistes femmes dont les carrières semblent toujours si brèves²⁶. Dès lors, si on choisit de se marier, le mieux est encore de simplifier la vie des historien·ne·s en travaillant toute sa carrière sous son nom de naissance, comme le fit Mme Jaquotot par exemple...

²⁵ Voir sa principale biographie : ANGRAND Pierre. *Marie-Élisabeth Cavé : disciple de Delacroix*. Paris, Lausanne : Bibliothèque des arts, 1966

²⁶ Harrison et Cynthia White, qui ont travaillé d'après les seuls dictionnaires biographiques eux-mêmes basés sur les livrets de Salon, refusent ainsi aux femmes le statut d'artistes professionnelles pour cette raison, et les excluent donc d'office de leur étude dans *La carrière des peintres au XIXe siècle* (Paris : Flammarion, 1991, p. 66).

Figure 7 - Marie-Elisabeth Cavé, *La Couleur*. Ouvrage approuvé par M. Eugène Delacroix pour apprendre la peinture à l'huile et à l'aquarelle, 3e édition, Paris : Plon, 1863. [Source : Gallica]



Autre erreur basique susceptible d'entraver le maintien dans l'histoire : porter le même nom qu'une autre artiste contemporaine. C'est ce qui est arrivé à deux peintres (vaguement) homonymes, confondues pour la première fois dans le dictionnaire de Louis Auvray et Émile Bellier de la Chavignerie, qui les fusionnent bizarrement dans la même notice – bizarrement, car l'une pratiquait la peinture de chevalet, et l'autre la miniature sur ivoire et porcelaine. Il a fallu attendre une exposition du musée Léon Dierx de La Réunion en 2016, pour rétablir l'identité distincte de ces deux « Adèle Ferrand »²⁷. L'une est née Adèle Julie Ferrand en 1817 dans une famille riche de Nancy ; devenue Mme de Kervéguen, elle suit son mari à La Réunion en 1847 où elle meurt l'année suivante, à 31 ans. Elle était élève de François Dejuinne et pratiquait la peinture d'histoire et le portrait. Plusieurs de ses toiles ont été admises au Salon entre 1837 (elle a alors 20 ans) et 1846 – son départ pour La Réunion l'oblige à cesser sa

²⁷ Exposition « Adèle Ferrand, une femme peintre dans les années romantiques », Musée Léon Dierx, La Réunion, 10 octobre-26 mars 2016, commissaire d'exposition : Claude Allemand.

carrière d'exposante, mais pas sa pratique du dessin et de la peinture. L'autre victime de la confusion est la peintre Élisabeth (prénommée Adèle par erreur dans le Bellier-Auvray) Marcel, épouse Ferrand, née dans l'Ain en 1807 ou 1809. Elle est élève de Mme Jaquotot et expose au Salon au début des années 1830 des portraits en miniature sur ivoire ou porcelaine, après avoir travaillé pour la manufacture de Sèvres entre 1823 et 1826²⁸.

Mettre tout en œuvre pour veiller à la conservation de son nom est ainsi, pour une artiste, une précaution aussi capitale que la conservation de son œuvre. Lien par excellence entre l'œuvre et le nom, la signature est donc une nécessité²⁹, d'autant qu'on sait combien les attributions d'œuvres non signées ont été faites au détriment des artistes femmes dans l'histoire des arts. Les recherches menées depuis les années 1980, dans la foulée du mouvement féministe et de l'essor de l'histoire des femmes, permettent toutefois de réattribuer plusieurs tableaux – à l'instar de ce *Portrait de Wolf, dit Bernard*, entré au Louvre en 1917 comme un David, réattribué récemment à Sophie Rude qui l'a peint pendant la période où, toute jeune artiste, elle travaillait encore avec le maître des *Horaces* à Bruxelles³⁰.

Malheureusement parfois, la signature ne suffit même pas à garantir une attribution correcte : le cas de Constance Mayer est paradigmatique à cet égard. Élève de Greuze, Mayer s'est liée au peintre Pierre-Paul Prud'hon durant l'essentiel de sa carrière, dans une osmose professionnelle passionnante à étudier³¹. Prud'hon et Mayer travaillaient ainsi à la composition de leurs toiles ensemble, en produisant des dizaines de dessins (jamais signés, bien sûr) dont chacun s'inspirait ensuite, dans leurs tableaux respectifs. Leur style est si fusionnel qu'il est extrêmement difficile de distinguer les apports de l'un dans l'œuvre de l'autre, et inversement. Cette incertitude s'est soldée au bénéfice de Prud'hon, et ce en dépit du fait que Mayer signait bien ses tableaux. Elle les signait même d'une façon originale : « *C. Mayer Pinxit.* », suivi de la date. En 1931, un tableau, attribué à David, représentant un jeune garçon à l'air goguenard, est entré

²⁸ PRÉAUD, Tamara (ed.) « Sèvres' Workmen List », The French Porcelain Society, sans date. En ligne : <http://www.thefrenchporcelainsociety.com/publications/monographs/>

²⁹ Sur le rapport entre signature et essor du marché de l'art, voir GUICHARD, Charlotte. « La signature dans le tableau aux XVIIe et XVIIIe siècles : identité, réputation et marché de l'art ». *Sociétés & Représentations*, vol. 25, n°1, p. 47-77, 2008.

³⁰ GEIGER. *Sophie Rude. Op. cit.*, p.145.

³¹ Voir à ce propos : GUFFEY, Elizabeth E. *Drawing an Elusive Line: The Art of Pierre-Paul Prud'hon*. Newark: University of Delaware Press, 2001.

dans les collections du Nelson-Atkins Museum de Kansas City³². La signature avait été partiellement grattée, et recouverte du nom de David, avant qu'une autre main ne vienne de nouveau gratter la fausse signature, en ne laissant apparent que le « *Pinxit. / 1799* » [Fig. 8]. Le tableau se présente ainsi aujourd'hui, avec une signature en partie effacée, et l'on doit à Margaret Oppenheimer de l'avoir réattribué à la jeunesse de Constance Mayer, à une époque où le style de la peintre est plus proche de celui de Greuze, que de celui de David³³.

Figure 8 - Attribué à Constance Mayer, *Portrait d'un jeune garçon*, Kansas City, Nelson-Atkins Museum - détail (signature)



A partir du cas de Mayer, on peut en profiter pour suggérer à nos futures artistes d'éviter d'être trop proches d'un artiste plus connu qu'elles – en particulier si cette proximité est aussi stylistique. Car non seulement elles seront toujours placées dans son ombre, mais quand on les évoquera, elles seront en outre condamnées à apparaître comme « *élèves de* » cet artiste célèbre, y compris lorsque ce n'était absolument pas le cas. Les exemples sont innombrables dans l'histoire de l'art, jusque parmi les plus célèbres de nos plasticiennes : on est ainsi encore régulièrement surpris de voir Berthe Morisot qualifiée d'élève de Manet...

Du point de vue de la postérité, la situation est plus complexe dans le cas des couples d'artistes. Il se trouve que depuis le milieu du XIXe siècle, l'espérance de vie des femmes, en France du moins, est légèrement plus longue que celle des hommes. Les

³² Le tableau est visible en ligne : <http://art.nelson-atkins.org/objects/30590/portrait-of-a-boy;jsessionid=11AA5D4E66FE3A6F75D91C3B43E21C1E?ctx=d7c44af1-d93f-46ab-acd1-73c13ae0bcd8&idx=0>

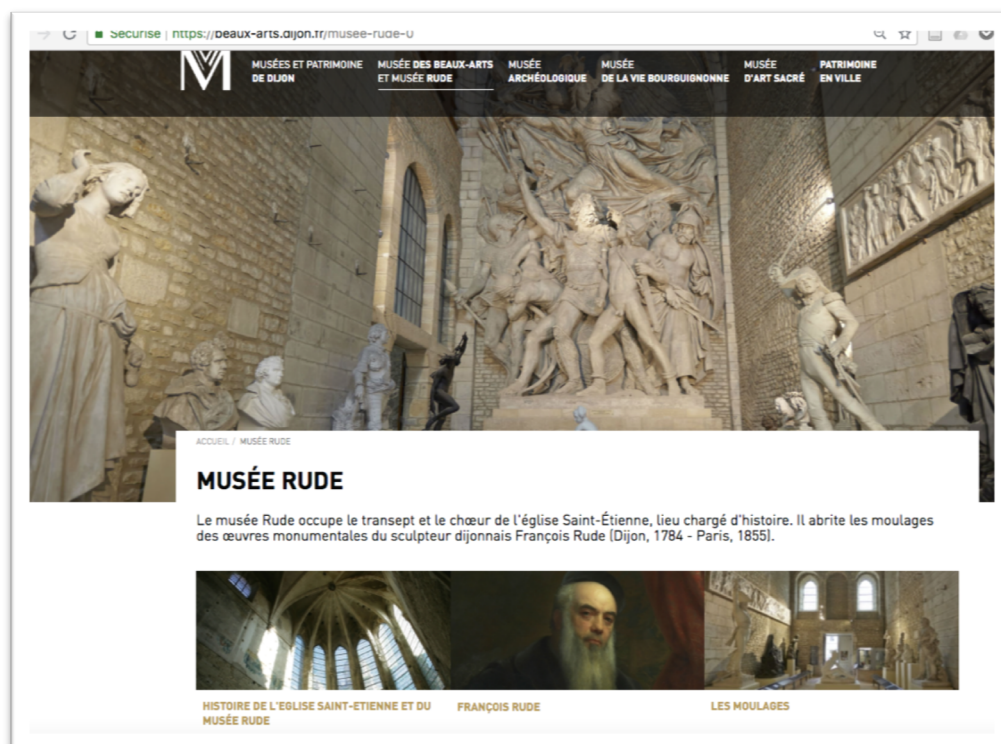
³³ OPPENHEIMER, Margaret A. *The French Portrait: Revolution to Restoration*. Exhibition catalogue. Northampton, MA: Smith College Museum of Art, 2005, p. 154-57, p. 219 n. 5 (n°39). Malgré cette réattribution tout à fait convaincante, le tableau est toujours exposé au Nelson-Atkins Museum sous l'attribution « *Unknown* ».

hommes tendant, en plus, à se marier avec des femmes plus jeunes qu'eux, il n'est donc guère surprenant que les épouses, dès cette époque, survivent souvent à leurs maris. Or, dans un couple d'artistes, il est d'usage que celui (ou plutôt celle) qui reste prenne en charge le travail de mémoire nécessaire à la conservation posthume du nom et de l'œuvre du conjoint disparu : organisation d'expositions rétrospectives, donations d'œuvres et de papiers aux musées ou aux archives, commandes ou supervisions d'hommages écrits (nécrologies, biographies, catalogues raisonnés), etc³⁴. Dès lors, les artistes femmes, qui se retrouvent ainsi entrepreneuses de mémoire au service de la postérité de leur mari, sont *de facto* les victimes consentantes d'une concurrence mémorielle dont elles sont elles-mêmes à l'origine. Là encore, les exemples sont nombreux : on a déjà évoqué Sophie Rude, qui n'existe plus que dans l'ombre de son mari, ce grand sculpteur républicain, honoré comme tel par la IIIe République notamment. Ainsi, dans leur ville de Dijon, le « musée Rude » est entièrement consacré à l'œuvre de François [Fig. 9] ; pour voir les toiles de Sophie, il faut se rendre au musée des beaux-arts, où, fort nombreuses³⁵, elles figurent parmi les autres œuvres du XIXe siècle – ce qui, certes, n'est déjà pas si mal...

³⁴ LANG & LANG. *Etched in Memory. Op. cit.*, chap. 10. « The Case of the Disappearing Lady-Etcher ».

³⁵ Il faut néanmoins reconnaître ici la qualité du travail de mise en valeur de l'œuvre de cette artiste au sein des collections du musée – voir GEIGER, *Sophie Rude. Op. cit.*

Figure 9 - Site du Musée Rude de Dijon, page d'accueil [capture d'écran du 20 juillet 2018]



Somme toute, pour une femme, le meilleur moyen de survivre à la concurrence mémorielle et de se maintenir dans l'histoire de l'art reste d'avoir une vie romanesque, ou au moins singulière, qui ne manquera pas de susciter l'intérêt de quelques contemporains et, partant, des historien·ne·s à venir. La sculptrice Félicie de Fauveau fut ainsi, avec Rosa Bonheur, un rare exemple d'artiste femme fréquemment *représentée* par ses contemporains [Fig. 10] : sa consécration instantanée au Salon à 26 ans, sa jeunesse aventureuse qu'on dirait tirée d'un roman d'Alexandre Dumas, son exil florentin, son caractère enflammé, son goût pour les costumes bizarres, ont suscité nombre de récits et d'images de son vivant-même. Il fallait au moins cela pour compenser la relative dispersion de son œuvre hors de France ou dans des collections particulières, et accorder à Fauveau l'honneur posthume d'une grande exposition rétrospective en 2014³⁶.

³⁶ Félicie de Fauveau. *L'amazone de la sculpture*. Catalogue d'exposition. Paris : Musée d'Orsay/Gallimard, 2013.

Figure 10 - Anonyme, *Félicie de Fauveau dans son atelier de la Piazza del Carmine à Florence*, aquarelle (vers 1845), collection particulière [source : photo de l'auteur]



Pour clore cette compilation de conseils aux artistes femmes du passé, je propose de montrer combien la mise en œuvre de ces recommandations peut être efficace, en revenant brièvement sur le cas de Rosa Bonheur, qui a su cocher toutes les cases pour se maintenir dans la mémoire collective. Du point de vue de l'accès à la reconnaissance, Bonheur est *partie avec les bonnes cartes en main* : fille et sœur d'artistes, dotée d'un physique plutôt avenant, elle a bénéficié de l'intérêt certain de ses contemporains pour son apparence et on possède d'elle, aujourd'hui encore, des dizaines de représentations, peintes ou photographiées, la palette à la main ou en pantalon et blouse rustique – la tenue qu'elle affectionnait à la fin de sa vie³⁷.

Bonheur a ensuite *fait les bons choix* : sa condition de fille d'artiste la dispense de s'affilier à un atelier précis, mais, toute jeune encore, elle travaille seule comme copiste au musée du Louvre où tout le monde la connaît sous le sobriquet du « petit hussard » à cause de sa démarche volontaire ; le choix original d'une spécialisation en peinture animalière pouvait sembler hasardeux en vue d'une consécration officielle – mais ce

³⁷ KLUMPKE, Anna. *Rosa Bonheur. The Artist's (auto)biography*. Ed. by Gretchen VAN SLYKE. Ann Arbor : University of Michigan Press, 2001. Tous les faits biographiques mentionnés sur Bonheur sont tirés de cet ouvrage.

genre, qui comptait bien des amateurs, avait le mérite de lui éviter l'écueil du choix des sujets (dont certains se démodent ou obligent à recourir à des modèles nus, au risque du scandale). Surtout on peut dire que le fait d'être la seule femme dans le domaine lui causa certes quelques difficultés de son vivant (qui l'obligent à se travestir en homme), mais lui ouvrait un boulevard pour la postérité.

De même, *elle n'a pas perdu de temps pour se faire re/connaître* : tout en assurant avec sa sœur la direction de l'École gratuite de dessin pour les jeunes filles, Bonheur figure au livret du Salon dès 1841 à 19 ans. Par la suite, elle produit beaucoup et expose régulièrement. Elle obtient trois médailles au Salon, dont la première en 1845 (à 23 ans), l'entrée de deux de ses toiles au musée du Luxembourg, une exemption de jury en 1853 ; on songe à elle, un temps, pour une réception à l'Académie des beaux-arts dans les années 1860, mais l'idée est abandonnée – en revanche elle est première femme à se voir accorder le grade d'Officier de la Légion d'honneur. Quelques-uns de ses tableaux sont acquis par l'État, en France, ce qui est un atout considérable pour le maintien dans une histoire de l'art national, mais *La foire aux chevaux*, son tableau le plus imposant (près de 2,50 m sur 5 m) est acquis par un homme d'affaire américain qui le lègue au Metropolitan Museum de New York, ce qui donne assurément à Bonheur les moyens d'une renommée internationale.

On le voit à travers les honneurs obtenus et la diffusion de son œuvre, Bonheur a fort bien *su se vendre*. Très tôt consciente de l'importance de contrôler son image publique tout en sachant rester en retrait des scandales de la vie parisienne, elle a en outre bénéficié des stratégies commerciales efficaces de son marchand, Ernest Gambart³⁸, qui a su imposer la peintre sur le marché britannique puis américain, où la peinture animalière comptait bien plus de riches amateurs qu'en France.

Concernant sa postérité, Bonheur a, là encore, bien fait les choses, puisqu'elle a vécu longtemps (77 ans), a produit beaucoup, et a bénéficié du travail considérable d'une entrepreneuse de mémoire dévouée, la peintre américaine Anna Klumpke [Fig. 11]. Celle-ci publie en 1908, en français et en anglais, les mémoires que l'artiste lui avait dictées, et entretient le château-atelier de By, près de Fontainebleau³⁹, la dernière

³⁸ FLETCHER, Pamela M. « Creating the French Gallery: Ernest Gambart and the Rise of the Commercial Art Gallery in Mid-Victorian London ». *Nineteenth-Century Art Worldwide*, vol. 6, n°1. Spring 2007. En ligne : <http://www.19thc-artworldwide.org/spring07/143-creating-the-french-gallery-ernest-gambart-and-the-rise-of-the-commercial-art-gallery-in-mid-victorian-london>

³⁹ Transmis aux héritiers d'Anna Klumpke après sa mort en 1942, le château de By était devenu un musée privé, visitable deux après-midi par semaine depuis les années 1980. Mis en vente en 2014, le

propriété de l'artiste dont elle hérite et qu'elle conserve en l'état. Enfin, Bonheur, qui portait des pantalons et a vécu quarante ans avec son amie d'enfance, Nathalie Micas, peut se prévaloir d'une existence assez singulière à son époque pour se voir érigée en icône féministe et homosexuelle par la fin du XXe siècle : cela l'aurait sûrement étonnée, elle dont les opinions en matière d'ordre social n'étaient pas les plus subversives, mais en véritable « phénix culturel », Bonheur poursuit, depuis les années 1980, une remarquable carrière posthume.

Figure 11 - Anna Klumpke, Portrait de Rosa Bonheur, 1898, New York, Metropolitan Museum of Art



château et son parc de 350 ha ont été rachetés en 2018 alors que la procédure lancée par les pouvoirs publics pour le classement du domaine par les Monuments historiques, est toujours en cours. Le château-atelier a rouvert en juin 2018, le musée étant désormais associé à des chambres d'hôtes de luxe, un salon de thé, une salle de réception, une piscine et un spa, sous le nom « Château de Rosa Bonheur ».