



HAL
open science

Louise Abbéma. Itinéraire d'une femme peintre et mondaine

Tristan Cordeil

► **To cite this version:**

Tristan Cordeil. Louise Abbéma. Itinéraire d'une femme peintre et mondaine. Histoire. 2013. dumas-00952015

HAL Id: dumas-00952015

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-00952015v1>

Submitted on 26 Feb 2014

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.

- UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR -
UFR LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES

Louise
Abbéma

*Itinéraire d'une femme
peintre et mondaine*

Mémoire de Master 1^{ère} année - 2013

- TOME I -

Tristan Cordeil

Sous la direction de M. Dominique Dussol
Professeur d'histoire de l'art contemporain



**- UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR -
UFR LETTRES, LANGUES, SCIENCES HUMAINES**

Louise Abbéma,
Itinéraire d'une femme peintre et mondaine

Mémoire de Master 1^{ère} année - 2013
- TOME I -
Tristan Cordeil
Sous la direction de M. Dominique Dussol
Professeur d'histoire de l'art contemporain

À L. Abbéma, grande dame du XIX^e siècle,
avec la promesse qu'elle verra reflourir sa tombe sitôt mon prochain passage
au cimetière du Montparnasse.

AVANT-PROPOS



Louise Abbéma est une artiste que j'ai découverte lors de ma deuxième année de licence à l'U.P.P.A. : j'effectuais alors un stage, d'assez longue durée, au musée des beaux-arts de Pau, et j'avais été vivement saisi par l'imposante toile du *Déjeuner dans la Serre*, qui jouissait à l'époque d'un accrochage très avantageux dans le grand hall central, et s'épanouissait tout à son aise sur la belle teinte rouge-empire de la cimaise. Peinte avec une grande vigueur, elle m'intéressait surtout pour sa lumière un peu spéciale, pour ses tonalités franches et sa facture « solide », mais aussi pour l'atmosphère un peu étrange, et comme suspendue, qui s'en dégagait... Je n'appréhendais d'ailleurs pas en pleine conscience les mécanismes que j'énumère aujourd'hui simplement, avec mon œil neuf de jeune étudiant-chercheur d'alors ; ce n'est qu'après s'être solidement familiarisé avec certains outils d'analyse que l'on parvient à verbaliser les premières émotions ressenties devant un tableau, je le conçois depuis quelques années maintenant.

Je m'étais fait expliquer cette grande scène de repas par un des médiateurs du musée, et comme tout un chacun, je m'étais prêté à l'habituel jeu des ressemblances, ne parvenant pas à reconnaître dans les traits de la jeune femme blonde du premier plan la figure de Sarah Bernhardt, cherchant entre les différents protagonistes des « airs de famille », ou, à défaut, des connivences, des gestes d'attention, des politesses, qui auraient pu trahir le secret d'un lien d'amitié, d'une passion amoureuse ou d'une parenté. J'avais par la suite entamé un travail de recherche, assez malhabile, que j'avais vite délaissé, après que Dominique Vasquez m'ait confié la charge d'inventorier le fonds graphique du musée, travail qui devait m'occuper à temps plein jusqu'au terme de mon stage.

Ce n'est que bien plus tard que j'ai repris ce travail avorté, dans le cadre du cycle de conférences autour des collections du musée des beaux-arts que nous organisons, Mélanie Marty et moi-même, sous l'égide de l'association Art&Fac. Quand il m'incomba la tâche, en octobre de l'année dernière, d'assurer à mon tour une de ces conférences, je ne fus pas long à me décider : ce sera *Le Déjeuner dans la Serre*, évidemment. Le tableau était certes une très belle pièce, et il méritait qu'on le soumette à la curiosité du public, mais mon choix était

d'abord guidé par des considérations stratégiques : j'avais toujours pressenti que quelque chose dysfonctionnait dans l'identification qu'avait proposée, en son temps, Philippe Comte, conservateur du musée de 1970 à 2000, et j'étais certain que des recherches plus approfondies pourraient porter leurs fruits à ce sujet : avec six personnages, dont chacun devait avoir sa petite histoire à raconter, j'avais largement de quoi occuper la moitié du temps de ma conférence. L'artiste était-elle une femme ? À la sensibilité plutôt académique ? Autant d'éléments supplémentaires qui me permettaient de soustraire mon public aux sentiers battus et rebattus, et cela, me disais-je alors, à peu de frais : Louise Abbéma étant pratiquement inconnue, il ne devait subsister la concernant que très peu de sources textuelles, que j'aurais rapidement épuisées...

Sur ce dernier point, je me trompais : la quantité énorme de documents disponibles à son sujet ne m'a demandé pas moins de trois mois de travail pour son exploitation, ce qui m'avait paru tout à fait conséquent au vu du résultat obtenu, c'est-à-dire *grosso modo* une petite allocution de 45 minutes, et en sus, la satisfaction du chemin parcouru. À la fin de ces trois mois de besogne, j'étais parvenu à deux conclusions : d'abord, qu'il était tout à fait évident que Louise Abbéma avait été de son vivant une artiste importante, célèbre, et talentueuse dans son genre, et que, malgré les sources pléthoriques à son sujet, ainsi que quelques travaux universitaires engagés ces dernières années - généralement introuvables -, il manquait un premier ouvrage synthétique sur son œuvre ; il y avait là incontestablement matière à rédiger un mémoire, sinon une thèse. Deuxièmement qu'il y avait dans ma petite mésaventure une leçon personnelle à tirer, qui me sera sans doute très utile dans le cadre du cycle que nous préparons au musée des beaux-arts pour l'année prochaine : il faudra toujours à l'avenir se renseigner sur la quantité de sources disponibles avant de s'enrôler pour une conférence sur un artiste soi-disant « inconnu », au risque de se laisser déborder par les événements !

Louise Abbéma est incontestablement une oubliée de l'histoire de l'art. On m'objectera, bien sûr, qu'elle est loin de constituer en cela un cas particulier, et singulièrement dans le corpus des petits maîtres du XIX^e siècle, époque qui a été prétexte à une historiographie certes foisonnante, mais généralement polarisée autour des « modernes » : les réalistes, Manet, les impressionnistes...etc. Louise Abbéma - comme nombre d'autres oubliés de l'histoire de l'art - a pourtant joui d'une grande notoriété de son vivant : elle a suivi une carrière tout à fait exemplaire, jalonnée de commandes prestigieuses, de

récompenses institutionnelles et de beaux succès de Salon. Elle a d'ailleurs été la troisième femme artiste à se voir décorer de la Légion d'honneur, après Rosa Bonheur (1822-1899) et Virginie Demont-Breton (1859-1935). Cela ne l'a pourtant pas empêchée de tomber dans l'oubli très rapidement après sa mort.

Il semble tout de même que la peintre jouisse actuellement d'un net regain d'intérêt ; ces dernières années, les études consacrées à son travail se sont multipliées, et ses œuvres rencontrent un succès toujours plus grand en salles de vente. La côte de popularité de Louise Abbéma bénéficie sans nul doute du retour en grâce qu'a connu, cette dernière décennie, la peinture académique du XIX^e siècle.

Les raisons qui m'ont poussé à faire le choix de ce sujet de mémoire sont à peu près les mêmes qui m'avaient mené à envisager une conférence sur le *Déjeuner dans la Serre* il y a quelques mois : elles sont d'abord d'ordre stratégique. Si l'on excepte un travail universitaire assez solide, daté de 1992 et dû à M^{lle} Olivia Droin¹ - qui est malheureusement pratiquement introuvable aujourd'hui² -, un petit livre de M^{me} Denise Gellini³, intitulé *Louise Abbéma, peintre de la Belle époque*, qui souffre parfois de petites imprécisions, et un mémoire d'étude réalisé par Thomas Crosnier⁴, actuellement médiateur au musée d'Étampes, quand il était encore étudiant à l'École du Louvre, il n'existait pas encore, en 2012, d'ouvrage de référence sur la peintre. Je me proposais, modestement, de construire une petite base de travail pour les bonnes volontés à venir, qui ne manqueront certainement pas, j'en suis certain.

L'urgence m'a semblé se trouver d'abord dans la constitution d'un catalogue documenté de l'œuvre de Louise Abbéma, qui pourrait servir de socle à des travaux universitaires futurs, et qui serait utile aussi bien aux services de documentation des musées qu'aux commissaires-priseurs, pour peu qu'ils soient soucieux de renseigner l'œuvre dont ils ont fait - ou dont ils vont permettre - l'acquisition. Evidemment, pour assurer à un tel catalogue la plus grande performativité possible, il fallait idéalement le faire tendre vers l'exhaustivité ; à l'heure de la publication de ce mémoire, il en est encore loin ! Mais je ne désespère pas de trouver dans des publications ultérieures les compléments indispensables qui amèneront cet outil vers son optimum.

¹ Olivia Droin, *Louise Abbéma (1853-1927)*, Mémoire de DEA d'Histoire de l'Art soutenu à l'Université Panthéon-Sorbonne de Paris I sous la direction du Professeur Daniel Rabreau, 1993.

² La bibliothèque de l'université Paris VII, où M^{lle} Droin avait soutenu son travail, n'en conserve aucune copie, et je ne suis pas autorisé à ce jour à divulguer l'endroit où se trouve le dernier exemplaire connu.

³ Denise Gellini, *Louise Abbéma, peintre dans la Belle-Époque*, Paris, Le Jardin d'essai, 2010.

⁴ Thomas Crosnier, *Abbéma : Femme et peintre*, Mémoire d'étude de 1^{ère} année de 2^e cycle présenté sous la direction de Mme Catherine Chevillot et M. Dominique Lobstein, école du Louvre, 2011.

Les sources disponibles aujourd'hui, ou du moins celles que j'ai pu consulter, permettent de documenter d'une manière assez complète la vie et l'œuvre de Louise Abbéma entre 1875 et 1914 : c'était tout à fait prévisible, puisque c'est pendant cette période que la notoriété de la peintre était à son apogée, que ce soit en terme de carrière, ou de sociabilité. Le musée d'Étampes, dans lequel j'ai eu la chance de prospecter quelques jours, conserve des documents tout à fait exceptionnels que l'on peut dater de cette période là : on y trouve, par exemple, pas moins d'onze épais volumes, constitués selon toutes vraisemblances par M. Abbéma père⁵, principalement à partir de coupures de presse, découpées dans des journaux divers, et de photographies qu'il aurait réalisées lui-même.

La période postérieure à 1914, en revanche, pâtit d'une cruelle insuffisance de sources : la première guerre mondiale a fait se porter *de facto* l'attention des journalistes et de l'opinion sur des sujets bien plus graves que ceux dont traitent habituellement la peinture légère et frivole de Louise Abbéma. Quatre ans plus tard, alors que la fin du conflit marque le début d'une époque plus radieuse, la peintre ne parviendra pas à canaliser de nouveau l'attention du public sur son travail... Et pour cause ! En 1918, Louise Abbéma continue de suivre les mêmes recettes qui ont fait son succès vingt ans auparavant : elle est incontestablement dépassée par les événements qui ont infléchi le cours de la peinture et de l'art, et sa clientèle, comme elle vieillissante, s'amenuise. Dans les articles nécrologiques publiés à la suite de son décès, tous les journalistes font le même triste constat : les peintures de Louise Abbéma sont, depuis plusieurs années déjà, complètement démodées, surannées, surclassées, en un mot, « avant-guerre » :

« Très avant-guerre, même, car, malgré ses nuances séduisantes, ses tonalités harmonieuses et sa pénétration habile, l'art de Louise Abbéma avait revêtu pour tous une signification désuète. Aucune préférence d'école, aucune complaisance de mode ne dicte ici nos impressions, puisque c'est dans la discrétion même de sa note que résident les plus sûres émotions éprouvées devant ses nombreuses toiles. Mais toutes, depuis de nombreuses années déjà, ne possédaient plus que la saveur anecdotique d'une impression documentaire. »⁶

⁵ Plusieurs journalistes de l'époque en attestent. Camille Delaville, dans un article paru en 1887, évoque ce qui semble être la documentation que conserve actuellement le musée municipal d'Étampes : « En tas, sur un meuble, les albums où M. Abbéma colle religieusement les articles agréables ou désagréables qu'on fait sur sa fille, et la photographie de toutes ses œuvres. » Camille Delaville, « Mes contemporains » in *Le Constitutionnel*, 11 et 12 avril 1887.

⁶ Gaëtan Sanvoisin, « Louise Abbéma » in *Le Gaulois*, 30 juil. 1927, n° 18195, p.1.

Constat terrible, mais malheureusement tout à fait exact, et qui explique parfaitement le phénomène de raréfaction des sources qui suit la période de conflit entre 1914 et 1918, la presse et les critiques ayant fini par se désintéresser de cette artiste passée de mode. Heureusement, les années 1918-1927 ne semblent pas recouvrir le meilleur de sa production. Elles seront de fait très peu évoquées dans ce mémoire.

Avant que nous entrions véritablement dans le vif du sujet, j'aimerais justifier quelques décisions que j'ai prises, après réflexions, en ce qui concerne la forme de cet exposé. Quand s'est posée à moi la question de la rédaction, j'ai rapidement pris le parti de proposer – ou du moins d'essayer de proposer - quelque chose qui tienne à la fois du récit et du travail universitaire. Le pari, en ce sens, n'est qu'à moitié gagné ; certaines parties sont indubitablement plus vivantes que d'autres, mieux construites, plus fluides, et, par voie de conséquence, plus plaisantes à lire... C'est ce même souci de la narration qui m'a conduit à utiliser, autant que faire se peut, la première personne du singulier, ce qui ne constitue généralement pas la norme dans les devoirs universitaires. J'espère que l'on saura me pardonner ces quelques libertés prises à l'égard des conventions d'écriture en vigueur...

Je ne crois pas que l'exigence d'une narration vivante, que je me suis imposée, n'ait impacté le sérieux de ce mémoire ; on pourra éventuellement me reprocher d'avoir utilisé en majorité des ouvrages parus du vivant de Louise Abbéma, et finalement assez peu de sources actuelles. La raison de ce dernier point est très simple, puisque, comme je l'ai déjà signalé, la bibliographie récente consacrée à Louise Abbéma est quasiment inexistante...

Je tiens enfin à me justifier des quelques imprécisions que contient ce mémoire en ce qui regarde la bibliographie de presse : pour certains articles de journaux que j'ai cités, il manque quelquefois le numéro de la revue, et, plus rarement, le numéro de page. Ce sont des erreurs dont je ne suis pas responsable, et qu'il faut imputer à M. Abbéma père seul : la documentation qu'il a composée est essentiellement constituée de coupures de presse, qui ne sont malheureusement pas toujours correctement référencées, mais qui constituent pourtant un matériau de recherche incontournable. Il y aurait un vaste chantier à entreprendre pour les vérifier et les compléter une à une, chantier qu'il m'était tout à fait impossible de mener cette année, faute d'en avoir le temps nécessaire...

REMERCIEMENTS

Il existe en France, et sans doute au-delà de nos frontières, une règle incontournable qui prescrit à chaque étudiant-chercheur d'adresser ses premiers remerciements à son directeur de mémoire ; comment ne pas s'offusquer de cet usage un peu trop convenu ? Dominique Dussol, professeur d'art contemporain à l'U.P.P.A., a profondément irrigué ce travail de ses judicieux conseils et de sa grande expérience. Il a été longtemps pour moi un maître, il est, depuis quelques mois, un directeur de recherche avisé et prodigue de son savoir ; à cet égard, il mérite, de droit, la première place dans ce chapitre des remerciements. J'espère qu'il trouvera, dans ce témoignage de mon humble respect et de ma sympathie, autre chose qu'une simple déférence devant les conventions d'écriture en vigueur.

Je tiens à remercier chaleureusement le conservateur du musée municipal d'Étampes, Sylvain Duchêne, et Thomas Crosnier, médiateur dans cette même institution, pour m'avoir facilité l'accès à leurs archives et pour m'avoir appuyé tout au long de mes recherches. Je remercie également le conservateur du musée Louis-Philippe d'Eu, Alban Duparc, pour l'échange d'emails très éclairants qu'il m'a permis d'entretenir avec lui, et, évidemment, j'adresse mes sincères remerciements à Jean-Pierre Mélot, le conservateur du musée des beaux-arts de Pau, pour ses conseils et, par ailleurs, pour son investissement dans les projets de l'association Art&Fac.

Je tiens à témoigner mon profond respect et ma gratitude à M. Xavier Perrodeau, secrétaire de S.A.R. le comte de Paris, pour avoir répondu rapidement et exhaustivement à toutes mes sollicitations.

Je remercie aussi tous les interlocuteurs qui m'ont patiemment aiguillé dans mon travail de recherches : le personnel de la documentation d'Orsay, le personnel de la documentation de l'opéra Garnier, le personnel de la documentation du musée de la Ville de Paris, le personnel de la documentation de la bibliothèque de la Comédie-Française, et M^{lle} Emmanuelle Royon, documentaliste de la médiathèque de la Société Nationale d'Horticulture de France.

Enfin, un grand merci à Evelyne Sennelier, ma mère, qui a gentiment proposé ses services pour la relecture de ce mémoire...

SOMMAIRE

AVANT-PROPOS	3
REMERCIEMENTS	8
INTRODUCTION.....	10
PREMIÈRE PARTIE : LOUISE ABBÉMA, FEMME PEINTRE	18
I. Quelques éléments biographiques : débuts et formation de Louise Abbéma	19
II. Être femme et peintre sous la III ^e République	30
III. Louise Abbéma : La femme et les femmes.....	41
DEUXIÈME PARTIE : SOCIABILITÉ D’UNE FEMME PEINTRE ET MONDAINE À LA FIN DU XIX ^e SIÈCLE.....	51
I. Mondanité et peinture chez Louise Abbéma.....	52
II. Louise Abbéma et le théâtre : l’opportunité offerte au grand décor	65
III. Louise, Comtesse Abbéma, et la Maison d’Orléans	77
TROISIÈME PARTIE : LOUISE ABBÉMA ET LA PEINTURE DE SON TEMPS	88
I. Le japonisme	89
II. Louise Abbéma et la peinture « moderne »	100
III. Louise Abbéma et la nature	111
CONCLUSION	121
RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES	125
BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE	133
INDEX NOMINUM	141
INDEX RERUM	3
ANNEXES	143
TABLE DES ANNEXES.....	144

INTRODUCTION

Louise Abbéma (née en 1853 à Étampes – morte en 1927 à Paris) est une peintre que les spécialistes ont pris l'habitude de classer parmi les « petits maîtres »⁷ du XIX^e siècle, catégorie un peu fourre-tout dans laquelle se retrouve un jour ou l'autre chacun des artistes qu'il a été impossible de rattacher à un courant pictural précis. Dans le grand duel organisé par les historiens de l'art des dernières décennies, qui opposait, dans un jeu proprement manichéiste, les modernes aux « peintres pompiers », les uns étant systématiquement voués aux gémonies, les autres promis à une *damnatio memoriae* éternelle, les « petits maîtres » ont eu bien du mal à trouver leur place ; on ne pouvait décidément se résoudre à les consacrer au « panthéon » des artistes de la modernité, mais il était tout aussi injuste, et injustifié, de les incorporer aux rangs honnis des académistes... Puisqu'il était impossible de trancher, on avait ordinairement fait le choix d'ignorer tout simplement leur existence, et de les condamner, dans l'attente de leur jugement, aux limbes, en se réservant la possibilité, plus tard, d'élever certains d'entre eux à la dignité de peintre moderne « sympathisant »...

Contre toute attente, ce n'est pas l'approfondissement des recherches sur les impressionnistes et leurs affiliés qui a permis de redonner voix au chapitre à ces « petits maîtres », mais bien le retour en grâce des peintres pompiers, qui s'opère en France depuis quelques années maintenant. Les expositions récentes, consacrées aux véritables monuments que furent à leur époque Alexandre Cabanel (1823-1889), William Bouguereau (1825-1905), Jean-Léon Gérôme (1824-1904), Thomas Couture (1815-1879) et bien d'autres, ont développé chez certains l'envie de redécouvrir tout un pan de l'histoire de l'art, qui avait été escamoté par une historiographie généralement polarisée autour des grands noms de la modernité. Depuis cinq ans, de fait, les rétrospectives sur les petits maîtres se multiplient : Alfred Stevens (1823-1906) a eu le droit à la sienne en 2010 à Amsterdam, Giuseppe de Nittis (1846-1884) et Jean-Louis Forain (1852-1931) en 2011 au Petit Palais, Bastien-Lepage (1848-1884) à Orsay en 2007, Jean Béraud (1849-1935) en 2000 au musée Carnavalet... Louise Abbéma peut légitimement espérer qu'on lui en consacrera une dans les prochaines années.

La situation d'oubli relatif dans laquelle se sont retrouvés tous ces peintres pendant près d'un siècle contraste généralement fortement avec le grand succès qu'ils remportaient auprès de

⁷ Pour reprendre l'expression de Jean-Paul Crespelle, in *Les maîtres de la Belle Epoque*, Paris, Hachette, 1966.

leurs contemporains. Louise Abbéma, par exemple, était de son vivant extrêmement connue et célébrée ; habituée du Salon des Artistes Français, elle recevait des commandes des personnalités les plus éminentes de la société de son temps, et collectionnait les récompenses institutionnelles : en dehors de ses nombreuses médailles dans les salons de province, elle réussit à obtenir une mention honorable au Salon des Artistes Français en 1881, et une médaille de bronze à l'Exposition Universelle de 1900 (pour le *Portrait de Mme B...*). Elle fut en outre, au cours de sa longue carrière, nommée officier d'Académie en 1887, chevalier du mérite agricole en 1900, officier de l'ordre du Cambodge en 1903, décorée de la Croix des Arts et du Mérite de l'Ordre de Saxe-Cobourg-Gotha en 1883, et de la Croix de commandeur de l'Étoile noire en 1908... En 1906, après des années de manœuvres auprès des autorités gouvernementales, elle devint chevalier de la Légion d'honneur, se conférant ainsi l'honneur d'être la troisième femme artiste de l'histoire à se voir décorée du précieux ruban rouge, après Rosa Bonheur et Virginie Demont-Breton..

Toutes ses récompenses, Louise Abbéma les doit bien entendu d'abord à son talent, mais aussi, indubitablement, aux relations qu'elle entretenait dans le Monde et dans la meilleure société de son temps. Portraitiste ordinaire des mondaines à la mode, amie des comédiens, des actrices, des aristocrates réchappés de l'effondrement de l'Ancien Régime, des hommes politiques de la République naissante, des royalistes, des journalistes, des critiques, des artistes, des industriels, des généraux, des préfets, elle connaît tout le monde, et tout le monde la connaît. Il faut dire que Louise Abbéma passe difficilement inaperçue dans le gotha parisien, ne serait-ce que par son physique peu commun... Je laisse à René Maizeroy⁸ (1856-1918), à qui il arrivait parfois de mettre sa plume inventive au service du *Gil Blas*, le soin d'apporter d'elle une petite description :

« Le masque doré, bizarre, énigmatique, de ces calenders voués aux aventures qui passent en les belles histoires de la princesse Schéhérazade. Sous une frange de cheveux où le henné a mis des reflets de cuivre, des yeux inquiétants, veloutés où couve on ne sait quelle flamme. Plutôt petite que grande, toujours en mouvement et en

⁸ René Maizeroy, de son vrai nom René-Jean Toussaint, était un romancier et journaliste français. Il est surtout connu pour avoir servi de modèle au personnage de Georges Duroy, le héros arriviste et adoré des femmes du *Bel-Ami* de Maupassant. Louise Abbéma et lui ont travaillé en collaboration sur un de ses ouvrages, intitulé *La Mer*, et paru en 1895.

fièvre, dédaigneuse des changeantes modes féminines, et depuis des années n'ayant modifié ni la coupe anglaise de ses jaquettes, ni la simplicité de ses jupes droites. »⁹

Avec cette apparence du dernier baroque, Louise Abbéma, qui se faisait volontiers passer pour excentrique¹⁰, ne pouvait que devenir une figure emblématique de la vie mondaine de son époque. Elle avait en outre l'avantage sur ses contemporains de pouvoir se prévaloir d'une ascendance extrêmement prestigieuse : elle était en effet l'arrière-petite-fille de Louise Contat (1760-1813), célèbre actrice du XVIII^e siècle¹¹, et de Louis de Narbonne (1755-1813), lui-même connu pour avoir été le fils adultérin de Louis XV ! Nous verrons par la suite que ces deux ancêtres renommés exerceront une influence notable sur sa carrière et sur sa peinture.

La peintre savait entretenir sa notoriété : elle était de tous les salons, et avait réussi à obtenir du galeriste Georges Petit qu'il lui consacre une exposition personnelle une fois l'an, dans ses splendides locaux du 12 rue Godot-de-Mauroi – 8 rue de Sèze. Elle était souvent présente aux grands événements mondains, auxquels se pressait, comme elle, la haute société parisienne : représentations de théâtre, opéras, concerts, soirées... etc.

Louise Abbéma, outre un répertoire bien fourni, avait l'agenda de la mondaine type : elle consacrait ses matinées au sport, et allait dès le réveil prendre une leçon d'escrime ou de tir, activités dans lesquelles elle excellait, ou parfois se promener au Bois, tantôt en compagnie de son chien, tantôt à cheval... L'après-midi, elle restait généralement cloîtrée dans son atelier du 47 rue Laffitte, et travaillait tant que le jour le lui permettait, peignant, dessinant, et sculptant parfois... Car Louise Abbéma était une artiste multiforme, et on connaît d'elle plusieurs médaillons sur plâtre d'une très bonne facture. Elle s'est illustrée en outre dans la plupart des genres picturaux existants : le portrait, qu'elle préférait assurément aux autres, le paysage, le grand décor, le petit décor, la nature morte, la peinture florale, l'illustration, la peinture patriotique, l'art de l'éventail, la peinture animalière... Rien, semble-t-il, n'a su lui résister, sauf peut-être la peinture d'histoire, mais il était rare qu'une femme, à la fin du XIX^e siècle, s'essaie à ce domaine que l'on considérait comme relevant

⁹ René Maizeroy, « Instantanés. Louise Abbéma » in *Gil Blas*, 11 avril 1893.

¹⁰ Alors même qu'en réalité, elle était loin de l'être, comme nous le verrons dans la première partie de ce mémoire...

¹¹ Elle s'est fait connaître pour son interprétation du rôle de Suzanne, dans *Le Mariage de Figaro*, de Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799). La pièce fut créée en 1784, et Louise Contat, encore novice, s'était fait remarquer, pour une raison que l'on ignore encore, par Beaumarchais. Elle devint subitement incroyablement célèbre...

préférentiellement du masculin. La peintre travaillait vraisemblablement assez vite, ce qui lui a permis de laisser une production abondante et variée...

À partir de cinq heures, quand la lumière commençait à baisser, elle recevait ses amis et les personnalités à la mode, et tenait salon dans son atelier même, comme il était alors fréquemment d'usage chez les artistes. La soirée, quant à elle, était réservée aux sorties au théâtre, ou, plus rarement, à l'opéra... L'été, pendant les mois chauds, la peintre, comme toutes les mondaines, partait en villégiature, en bord de mer ou dans son domaine de Plailly, dont je reparlerai par la suite. Elle profitait de ces longs séjours pour étudier le paysage, la peinture florale, et également pour pratiquer la natation, dont elle était férue.

En parfaite mondaine qu'elle était, elle consacrait beaucoup de son temps libre aux œuvres de bienfaisance : elle offrait le plus souvent des tableaux, qui étaient mis en lot dans des tombolas caritatives, mais il arrivait également qu'elle donne de sa propre personne : elle s'est notamment beaucoup investi auprès de l'Orphelinat des Arts, association fondée en 1880 par dix femmes artistes, dont Sarah Bernhardt, Sophie Croizette et Suzanne Reichenberg, trois de ses amies comédiennes que j'évoquerai à nouveau plus tard... Le but de cette vertueuse société était de recueillir et d'élever les petites filles d'artistes morts démunis et désargentés ; Louise Abbéma y occupa de hautes fonctions, et notamment la charge de vice-présidente, qu'elle conserva quelques années.

Ses relations dans les différents cercles mondains qu'elle fréquentait lui ont été extrêmement utiles pour lancer sa carrière, pour établir sa notoriété et remplir ses carnets de commande ! C'est du moins la conclusion à laquelle mes recherches m'ont permis d'aboutir. Chez Louise Abbéma, peut-être plus que chez d'autres artistes, le travail artistique est indissociable de la vie mondaine et sociale... C'est pourquoi je consacrerai la deuxième partie de ce mémoire à l'étude de trois de ses grands cercles de sociabilité : son salon du 47 rue Laffite, le monde du théâtre et celui de l'aristocratie. Il m'avait paru, dans ce cas précis, particulièrement pertinent d'engager une réflexion autour des mécanismes sociologiques qui ont pu influencer son œuvre : cette piste de travail s'est avérée tout à fait fructueuse.

Il aurait été difficile, dans ce mémoire, de ne pas aborder un autre point proprement sociologique, qui a, du fait des mœurs et des traditions en vigueur du vivant de Louise Abbéma, une importance considérable : le fait qu'elle ait été une femme. On le sait, la société de la Belle-Époque, très codifiée, très rigide sur ses principes, avait précisément circonscrit le

rôle social de la femme : il ne devait pas excéder celui d'épouse, de mère et de maîtresse de foyer. Louise Abbéma, en tant qu'artiste, en tant que travailleuse indépendante, en tant que chef de famille, puisqu'elle est restée toute sa vie célibataire, transgressait donc toutes les règles en usage.

Mais il m'apparait, après les recherches que j'ai entreprises cette année, que la situation de la femme artiste sous la III^e République n'était pas aussi épouvantable que l'on pourrait d'abord le croire. Certes, elle était tout de même beaucoup moins enviable que celle de ses homologues masculins, et, en ce qui concerne la formation artistique surtout, il était infiniment plus commode d'être un homme qu'une femme... Il faut rappeler, par exemple, que l'École des beaux-arts n'est devenue mixte qu'en 1897 ! Et que le prestigieux Prix de Rome a cessé d'être exclusivement réservé aux hommes en 1903, alors qu'il avait déjà beaucoup perdu de son lustre...

Il existait, cependant, pour la femme qui voulait apprendre les rudiments de son art, des solutions alternatives très satisfaisantes : elle avait accès, par exemple, à de nombreux ateliers privés, dans lesquels enseignaient des maîtres prestigieux ; j'aurai l'occasion de revenir sur ce point dans la première partie de ce mémoire... La femme artiste commençait surtout, à l'orée du dernier quart du XIX^e siècle, à jouir d'une véritable reconnaissance sociale pour son travail. En témoignent d'ailleurs les beaux exemples de réussite professionnelle que furent Louise Abbéma, Madeleine Lemaire (1845-1928), Hélène Bertaux¹² (1825-1909), Virginie Demont-Breton... et bien d'autres.

La III^e République a été une période de bouleversements importante pour les droits des femmes. Le courant féministe, apparu au début du siècle, se structure aux environs de 1870-1880 autour de sociétés très organisées, comme l'Union universelle des Femmes, l'Association pour le droit des femmes, la Ligue française pour le droit des femmes, la Société pour la revendication des droits civils des femmes, la Société pour l'amélioration du sort de la femme, associations comptant généralement parmi leurs membres de nombreux(es) journalistes, qui vont permettre la diffusion des idées nouvelles par voie de presse. Le mouvement est porté par des hommes et des femmes très actifs et déterminés, comme Maria Deraismes (1828-1894), Astié de Valsayre (1846-190X), Eugénie Potonié-Pierre (1844-1898), Léon Richer (1824-1911), Paule Minck (1839-1901), Louise Michel (1830-1905),

¹² Généralement connue sous le nom de son mari : M^{me} Léon Bertaux.

Marya Chéliga-Loevy (1853-1927), et de fait, en quelques décennies, la situation sociale de femme va connaître des changements incroyables, à l'échelle d'une si courte période.

La tentation a été grande de rattacher l'ensemble des femmes artistes de la fin du XIX^e siècle au mouvement féministe ; ces femmes, qui vivaient, il est vrai, un peu à contre-courant de leurs contemporaines, et faisaient de ce fait régulièrement scandale, n'ont pourtant pas toutes été acquises aux idées nouvelles et émancipatrices. Louise Abbéma, dont on a souvent dit qu'elle s'habillait en homme, ce de quoi elle se défendait fermement, et à qui l'on a prêté plusieurs aventures homosexuelles¹³, ne pouvait que devenir, aux yeux des historiographes, une émule de Rosa Bonheur ; si l'on sait qu'elle avait la plus vive admiration pour la peintre animalière, on sait également qu'elle ne partageait pratiquement rien avec elle sur le plan des convictions morales. Louise Abbéma était virulemment anti-féministe, opposée à l'ouverture du droit de vote aux deux sexes, et avait, malgré sa production que quelques critiques ont qualifiée de « virile », la certitude que l'art devait demeurer « genré » et que certains domaines de production devait rester l'apanage des hommes artistes seuls. Elle était en outre tout à fait satisfaite de la situation de la femme artiste à la fin du XIX^e siècle, et n'escomptait pas qu'elle change.

Il y a là une idée reçue à déconstruire urgemment, car elle envahit l'essentiel de la maigre historiographie qui lui a été consacrée jusqu'à aujourd'hui. L'homosexualité présumée de la peintre, dont on ne peut être certain aujourd'hui, et la foi que l'on a prêtée à certains témoignages affirmant qu'elle se travestissait en homme, alors même que Louise Abbéma condamnait avec force ces allégations, ont pu mener certains à croire qu'elle ait pu être un esprit libéral et libéré, notamment sur les questions de mœurs. C'est en fait tout le contraire, et la peintre était plutôt conservatrice et rétrograde, comme l'attestent nombre de ses déclarations. J'aurai l'occasion de revenir sur ce point dans la première partie de ce mémoire.

Il m'a paru opportun, dans une troisième partie, d'étudier les liens qu'a entretenus le travail de Louise Abbéma avec la peinture de son époque : son art a en effet été puissamment influencé par les grands courants picturaux qui ont traversé son époque, et notamment par le japonisme et la peinture de la modernité. Il m'apparaît, d'après les sources que j'ai pu exploiter cette année, et d'après quelques comparaisons que l'on peut établir entre certaines de ses œuvres et certaines autres signées de la main d'artistes qui lui étaient contemporains,

¹³ Notamment avec Sarah Bernhardt, l'amie de toujours, et Augusta Holmès (1847-1903), célèbre compositrice, élève de César Franck (1822-1890), dont la musique est très inspirée de celle de Richard Wagner (1813-1893).

que Louise Abbéma, bien qu'elle se soit rapidement forgé une « patte personnelle », n'ait pas été insensible à ce qui se produisait autour d'elle. Elle a notamment fréquenté des personnalités proches des artistes de la modernité, comme le comte Lepic (1839-1889), ami de la famille Abbéma de longue date, qui lui a enseigné les quelques rudiments qu'il savait de l'art du décor, et qui, comme on sait, était un familier d'Edgar Degas (1834-1917).

On sait aussi que le docteur Thomas Evans¹⁴ (1823-1887), qu'elle connaissait sans doute par l'intermédiaire de Méry Laurent (1849-1900)¹⁵, comédienne aux Variétés et au Châtelet, lui a commandé en 1892 un cycle de décor, sans doute destiné à orner le majestueux hôtel particulier qu'il avait fait construire, quelques années plus tôt, au 43 de l'Avenue du Bois-de-Boulogne¹⁶, assurément la rue la plus chic (et la plus chère !) du Paris de la Belle-Époque. Extrêmement riche, le docteur Evans était un amoureux des arts, et un fervent collectionneur des œuvres d'Edouard Manet (1832-1883) ; il était notamment le propriétaire du tableau *L'Automne*, allégorie réalisée par le maître moderne en 1882¹⁷, et dont je reparlerai dans la première partie de ce mémoire.

Louise Abbéma a également certainement côtoyé Claude Monet (1840-1926), puisque, entre 1880 et 1885, ils fréquentaient tous deux la même villégiature : le petit village côtier des Petites-Dalles, dans la Seine-Maritime. L'influence du maître impressionniste se ressentira dans les petites études paysagères que réalisera, plus tard, la peintre, comme nous le verrons dans la troisième partie de ce mémoire.

Pour résumer cette petite introduction, je m'attacherai, dans une première partie, à contextualiser la carrière de Louise Abbéma dans son époque, en répondant à plusieurs questions d'ordre sociologique, et en interrogeant notamment les déterminismes qui ont pu s'exercer sur sa vie et sur son travail du fait qu'elle ait été une femme. Dans une deuxième partie, je m'intéresserai à décrire différentes facettes de son œuvre, en les envisageant toujours sous le prisme des relations qu'elle entretenait avec ses contemporains, et en

¹⁴ Thomas Evans, américain installé en France, était le dentiste personnel de Napoléon III et de toute la famille impériale. Sa maestria était connue dans toute l'Europe... Méry Laurent, que j'évoque dans la suite, était sa maîtresse, et, bien qu'il soit difficile d'établir aujourd'hui l'exacte nature de la relation qui la liait à Louise Abbéma, on sait qu'elle a acheté à la peintre plusieurs œuvres à l'occasion d'expositions chez Georges Petit. Pour de plus amples informations concernant le docteur Thomas Evans, voir l'ouvrage d'Henri Lamendin, *Thomas Evans (1823-1897) le dentiste de Napoléon III*, Paris, éd. l'Harmattan, 2012.

¹⁵ Méry Laurent, née Anne Rose Louviot, est connue pour avoir été un modèle privilégié d'Edouard Manet. Elle figure notamment à l'arrière-plan du célèbre *Bar aux Folies-Bergères*.

¹⁶ À l'emplacement de l'actuel 41 avenue Foch. L'immeuble d'Evans est détruit en 1906.

¹⁷ Et qui était également un portrait Méry Laurent.

concentrant mon étude sur trois de ses grands cercles de sociabilité que furent son salon du 47 rue Laffite, le monde du théâtre, dans lequel elle était très introduite du fait de sa parentèle avec Louise Contat, et celui de l'aristocratie. Dans une troisième et dernière partie, j'interrogerai les liens qu'a pu avoir son travail avec les différents courants picturaux qui ont traversé la fin du XIX^e siècle, et notamment le japonisme, la peinture de la modernité et la peinture florale.

PREMIÈRE PARTIE :

LOUISE ABBÉMA, FEMME PEINTRE



I. Quelques éléments biographiques : débuts et formation de Louise Abbéma

Louise Abbéma a vu le jour dans la petite ville d'Etampes le 30 octobre de l'année 1853, et non 1858 comme on le lit encore dans de nombreuses publications : cette méprise courante est apparemment due au fait que l'artiste, très tôt dans sa carrière, avait éprouvé le besoin de se rajeunir de cinq ans, par coquetterie sans doute, et très certainement aussi pour souligner la précocité de son talent ; la fable a admirablement fonctionné, puisque ses contemporains y ont souscrit sans réserve, et que nombreux sont ceux qui s'y laissent prendre aujourd'hui encore.

Si Louise Abbéma naît à Etampes, c'est tout à fait fortuitement : la famille Abbéma n'a ni racines, ni attaches dans ce petit bourg de l'Essonne, mais le père de Louise, le vicomte Emile-Léon Abbéma (1826-1915), doit parfois y demeurer de longs mois par nécessité de carrière. Il travaille dans la Compagnie du Chemin de Fer de Paris-Orléans, et cumule, au moment de la naissance de sa fille, le poste de chef de gare de la station d'Etampes avec celui d'administrateur pour la compagnie, ce qui l'oblige à se déplacer souvent, et sur divers points de France. La jeune Louise voyage donc beaucoup dès son plus jeune âge, et il est impossible de déduire précisément combien de mois ou d'années elle demeure à Etampes, d'après les sources dont on dispose aujourd'hui.

Ce qui est certain, en revanche, c'est qu'elle quitte la France pour l'Italie à la fin de l'année 1859, alors qu'elle est âgée de six ans : le vicomte, à cette époque, a des intérêts dans les établissements de chemins de fer de Gustave Delahante¹⁸ (1816-1905), financier parisien fortuné, qui avait engagé des investissements importants dans les réseaux ferrés du Piémont et de l'Italie du Sud¹⁹. Emile-Léon Abbéma est, selon toute vraisemblance, l'un des superviseurs choisis par Delahante pour surveiller les chantiers du nord.

La construction d'un chemin de fer est un travail de longue haleine ; toute la famille Abbéma, naturellement, accompagnera le vicomte dans son voyage ultramontain. Louise et ses parents s'installent d'abord quelques temps à Bologne, puis déménagent successivement à Rimini et à Ancône. C'est à l'occasion de ce périple de plusieurs années, et apparemment

¹⁸ Fils d'Adrien Delahante (1788-1854), ancien régent de la Banque de France et financier du Paris-Orléans.

¹⁹ Maurice Guillemot, « Louise Abbéma » in *La Vie Moderne*, 24 oct. 1885.

grâce à son père, qui, comme le lui commandent sa condition et son rang, a « le goût des choses de l'art », que Louise Abbéma, « promenée de musée en musée, et élevée en pleine vision de chefs-d'œuvre »²⁰, découvre la peinture, et, assez rapidement, s'essaie à la pratique - en autodidacte - du dessin et de l'aquarelle.

Il est fort probable que Louise, en supposant même qu'elle eût été très éveillée pour son âge, n'ait pas été de prime abord « pénétrée » de la qualité des chefs-d'œuvre qu'elle découvrirait lors de ses promenades, mais il semble toutefois qu'elle ait très vite montré les signes d'une véritable vocation d'artiste. Ses contemporains soulignent fréquemment ce voyage italien comme le moment fondateur de l'admirable carrière qu'elle connaîtra par la suite :

« En Italie, où elle fut conduite dès l'âge de six ans, comme si la destinée voulait sitôt s'emparer d'elle, on l'a vit toujours attentive aux tableaux, aux statues, aux aspects de la nature. [...] Elle sut bientôt admirer les primitifs, notamment à Venise le Carpaccio, le Bellini, l'Antonello. Elle revit les primitifs en Belgique. Elle les retrouve au Louvre, passant de Cimabue à Giotto, de Gozzoli à Beato Angelico et à Lippi, discernant la naïve inspiration associée à la nature, puisant enfin dans l'intensité d'expression de ces compositions immobiles l'art de peindre la pensée, comme plus tard elle devait trouver celui de peindre la vraie lumière du jour. »²¹

La famille Abbéma rentre en France en 1867, juste à temps pour que la jeune Louise puisse visiter l'Exposition Universelle²² que Paris accueille pour la deuxième fois de son histoire. Elle explore avec une grande attention la section des beaux-arts, qui voit cette année-là la consécration des académistes français, les seuls ayant su conserver, parmi les artistes européens, « quelques restes de l'amour des anciennes écoles pour ce qu'on appelait le grand art »²³, dicit Michel Chevalier, rapporteur du jury international de l'Exposition Universelle. Certaines autres nations rencontrent la faveur du public elles aussi, et les peintres anglais, notamment, remportent un grand succès, toutefois imprégné d'un certain parfum de scandale : les toiles qu'ils présentent sont généralement peintes avec des couleurs très pures, très vives, très « montées de ton », qui impressionnent vivement les visiteurs français, plus habitués à « la sobriété croissante de la couleur » et à « l'harmonie des maîtres dont les chefs-d'œuvre

²⁰ Camille Delaville, « Mes Contemporains » in *Le Constitutionnel*, 11 et 12 avril 1887.

²¹ Article in *Seine et Oise* (illustré), 17 juil. 1887.

²² Fait rapporté par Maurice Guillemot, « Louise Abbéma » in *La Vie Moderne*, 24 oct. 1885.

²³ Michel Chevalier, *Rapports du jury international publiés sous la direction de M. Michel Chevalier ; exposition universelle de 1867*, Paris : imprimerie administrative de Paul Dupont, 1868, p. 55.

peuplent [les musées français] »²⁴, au point que Michel Chevalier avoue avoir « quelques peines à supporter un diapason de couleurs si élevé »²⁵.

L'Exposition Universelle de 1867 voit également le triomphe d'un artiste belge installé à Paris, décoré pour l'occasion de la Légion d'Honneur, et qui s'est imposé depuis quelques années dans la capitale française comme « peintre des élégances » - et des élégantes - grâce à ses portraits de parisiennes vêtues à la dernière mode et posant dans d'opulents intérieurs bourgeois. Ce peintre, qui a pour nom Alfred Stevens (1823-1906), et qui deviendra plus tard un ami intime de Sarah Bernhardt, a sans doute été remarqué dès 1867 par Louise Abbéma, qui n'a en tout cas pas pu méconnaître l'éclatant succès de l'artiste belge ; cette première rencontre avec son travail – hypothétique, mais cela importe finalement assez peu, puisque l'on sait qu'elle sera amenée à le fréquenter assidument quelques années plus tard – aura sans doute une influence sur sa peinture, comme nous le verrons plus loin.

L'Exposition Universelle de 1867, c'est aussi - et surtout - le point de départ du japonisme en France. En consacrant une grande partie de ses espaces d'expositions à l'Extrême-Orient, l'Exposition Universelle devait modifier profondément et durablement le cours de la peinture occidentale. Louise Abbéma, qui présente dès 1877 un tableau intitulé *Japonaiserie Parisienne* au Salon des Amis des Arts de Pau, n'en sortira évidemment pas indemne.

Considérer que Louise Abbéma ait pu voir et assimiler tant de choses en seulement quelques visites, c'est peut-être présumer des capacités et de la motivation d'une jeune fille qui n'avait alors en tout et pour tout que quatorze ans. Mais le fait qu'elle ait persévéré dans son ambition de peintre prouve du moins que ses premières expériences picturales en Italie n'étaient pas une simple tocade... Il est vrai que son appétence pour l'art était alimentée par un environnement familial et social particulièrement favorable : ses parents, de mœurs plutôt libérales, ne s'opposèrent jamais, à ma connaissance, au projet professionnel qu'elle avait fomenté dès son plus jeune âge. Le vicomte comptait de surcroît, parmi ses connaissances, quelques artistes assez renommés, comme le comte Ludovic-Napoléon Lepic²⁶, à qui il achetait des marines en grand nombre pour embellir l'appartement du 47 rue Laffitte, investi

²⁴ Michel Chevalier, *op. cit.*, p.6.

²⁵ *Id.*

²⁶ Grand ami de Degas et des impressionnistes !

par la famille Abbéma à son retour d'Italie²⁷. Le comte Lepic est d'ailleurs cité par Maurice Guillemot comme l'un des premiers maîtres de Louise en ce qui concerne l'art décoratif²⁸ : ils réalisèrent ensemble plusieurs toiles destinées à orner les murs du nouveau domicile familial, inventant à cette occasion le spirituel aphorisme suivant : « jouer du panneau à quatre mains »²⁹.

Mais c'est avec un autre ami de la famille que la jeune peintre-aspirante entama véritablement sa formation : Louis Devedeux (1820-1874), artiste orientaliste assez méconnu et dont la carrière ne fut pas particulièrement brillante³⁰, lui enseigna les rudiments du dessin. Il n'eut malheureusement pas le temps de l'instruire de ce qu'il savait de la peinture, puisqu'il fut réquisitionné en 1870 pour aller combattre les prussiens, privant de fait la jeune fille de son premier mentor.

Louise Abbéma était heureusement dotée d'un fort tempérament, et peu encline à l'apathie ; c'est en parfaite autodidacte qu'elle s'initia à la technique de la peinture à l'huile, en allant copier fréquemment les maîtres anciens exposés au Louvre, sous l'œil attentif de sa mère, M^{me} Henriette-Anne-Sophie Abbéma, née d'Astoin (1826-1905), qui, comme c'était alors l'usage, chaperonnait patiemment sa fille à chacune de ses visites au musée.

Quelques mois plus tard, en 1873, Louise Abbéma manifesta toutefois la nécessité de profiter des conseils d'un maître plus expérimenté qu'elle : elle choisit l'atelier de Charles Chaplin (1825-1891), choix tout à fait logique pour une jeune fille de bonne famille, mais dont elle ne tira aucun bénéfice. Son goût prononcé pour une peinture très « crâne », très solide, dont je reparlerai plus tard, n'était guère compatible avec celui de Chaplin, dont la touche crémeuse et aérienne, les couleurs douces et délicates, avaient fait la notoriété. Elle quitta l'atelier quelques mois seulement après y être entré.

Louise Abbéma, privée une seconde fois de précepteur, retourna copier au Louvre pendant quelques temps : on sait qu'elle s'intéressa alors beaucoup à la peinture des Clouet, à celle de Watteau, de Goya, et surtout, à celle de Velázquez ! C'est d'ailleurs un jour qu'elle

²⁷ Située à 600 m. à peine du siège de la société des Chemins de fer Paris-Lyon-Marseille, bâti quatre ans plus tôt. Il m'a été impossible de déterminer si le vicomte y a occupé un poste quelconque, mais cette proximité aurait pu expliquer le choix du 47 rue Laffitte. Les boulevards demeuraient, de toutes manières, un pôle très attractif pour la grande bourgeoisie dans la deuxième moitié du XIX^e siècle.

²⁸ Maurice Guillemot, « Louise Abbéma » in *La Vie Moderne*, 24 oct. 1885.

²⁹ *Id.*

³⁰ Bien qu'il se fit remarquer au salon de 1867, à l'occasion duquel Napoléon III fit l'acquisition de son *Marchand d'esclaves, Asie Mineure*.

copiait une toile du maître espagnol qu'elle se fit remarquer par un visiteur de passage, qui, s'installant à proximité de son ouvrage, lui prodigua quelques conseils, et, avant de la quitter, lui laissa sa carte de visite, en l'enjoignant de le contacter au plus vite. Ce mystérieux visiteur était un maître réputé, qui avait pour nom Carolus-Duran³¹ (1837-1917), et qui venait justement d'ouvrir, Quai Voltaire³², un atelier de peinture pour les femmes, qu'il animait avec Jean-Jacques Henner (1829-1905). Louise Abbéma y entra rapidement, au cours de l'année 1873. Elle y restera trois ans tout au plus. Sous la tutelle artistique de Carolus-Duran, Louise Abbéma oriente résolument son travail vers l'art du portrait. Il n'y a donc aucune surprise à ce que la première toile qu'elle présente au Salon des Artistes Français, en 1874, après avoir reçu l'assentiment de son maître, soit un portrait de sa mère, malheureusement disparu, et dont je n'ai pu retrouver aucune reproduction.

L'ascendant de ces trois maîtres renommés – Henner, Carolus-Duran, Chaplin – se perçoit distinctement dans certaines toiles de Louise Abbéma. J'éprouve personnellement des difficultés à circonscrire exactement l'influence de Jean-Jacques Henner dans son travail, aussi reproduis-je ici textuellement l'avis subtil de Maurice Guillemot, qui la discerne dans certaines « colorations fraîches et comme mouillées »³³ communes à la peinture de Louise Abbéma et à celle de Jean-Jacques Henner. Charles Chaplin, pour sa part, bien que Louise Abbéma n'ait pas demeuré longtemps dans son atelier, a exercé une influence assez nette sur son travail, mais curieusement dans un seul et unique domaine : celui du décor³⁴. Quelques grandes toiles décoratives de Louise Abbéma, représentant des femmes nues allongées sur des nuées, ou des *putti* virevoltant dans le ciel, font inévitablement penser à certains panneaux du maître, d'autant que la manière d'Abbéma s'y fait plus suave et plus « crémeuse ». J'aurai l'occasion de revenir sur ce point un peu plus tard.

On constate plus aisément l'étendue de ce qu'elle doit à Carolus-Duran. Certains portraits qu'elle réalise dans sa jeunesse portent clairement la « patte » du maître, dans le rendu des étoffes notamment, dans la recherche d'un certain dépouillement, et dans l'emploi fréquent de fonds « bouchés » par un rideau de velours ou par un frottis abstrait... C'est le cas notamment du *Portrait de Jeune Femme* de 1879 (voir ill. n° 1), connu, certainement à tort,

³¹ Carolus-Duran était son nom d'usage. Il s'appelait en fait Charles Émile Auguste Durand.

³² Information citée par Dominique Bona, dans son ouvrage *Berthe Morisot, le secret de la femme en noir*, Paris : éditions Grasset, 2000, p. 28.

³³ Maurice Guillemot, in « Louise Abbéma » in *La Vie Moderne*, 24 oct. 1885.

³⁴ Et, de manière plus anecdotique, dans celui de l'éventail. Mais il faut dire que l'activité de Louise Abbéma en tant qu'éventailliste et en tant que décoratrice étaient très liées, j'aurai l'occasion d'y revenir...

sous le nom de *Portrait de Sarah Bernhardt*, mais également d'œuvres sans doute beaucoup plus tardives, comme le *Portrait d'une Dame Parisienne* (voir ill. n° 2) dont on ignore malheureusement la date précise de réalisation (peut-être 1895 ?). Louise Abbéma a, les sources disponibles l'attestent, entretenu une relation d'amitié suivie avec Carolus-Duran, et cela lui était d'autant plus facile qu'elle fréquentait assidûment Sophie Croizette (1847-1901) - sociétaire de la Comédie-Française dont elle a réalisé plusieurs portraits - qui était la belle-sœur du peintre portraitiste. Il est d'ailleurs fort possible que les rapports que l'on a pu établir *a posteriori* entre la première manière de Louise Abbéma et le style de Manet (rapports établis notamment par Gérald Schurr³⁵ à propos de la grande toile du *Déjeuner dans la Serre* de 1877, conservée aujourd'hui au musée des beaux-arts de Pau), soient en réalité davantage la marque de l'influence de Carolus-Duran, qui, on le sait, savait habilement mêler la tradition des maîtres anciens, qu'il copiait régulièrement au Louvre, aux innovations de la peinture moderne³⁶. Il sera difficile de trancher cette question, faute de sources supplémentaires : je pense néanmoins que l'infléchissement *direct* qu'exerceront les peintres modernes sur le travail de Louise Abbéma, et qui est tout à fait manifeste dans certaines de ses productions, ne s'opèrera pas pendant ses années de formation, mais plus tard, à partir des années 1880-1890. J'aurai l'occasion traiter ce point plus avant dans la troisième partie de ce mémoire.

C'est pendant ces années de formation que Louise Abbéma rencontre Sarah Bernhardt, la célèbre actrice dont le nom demeure inextricablement lié à la vie, à la carrière et à l'œuvre de la peintre. Il faut rendre à César ce qui lui est dû : son amitié avec Sarah Bernhardt, « monstre sacré » très introduite dans les milieux les plus fortunés, sera en partie responsable de l'incroyable expansion que connaîtra la carrière de Louise Abbéma aux alentours de 1875. Georges Lecoq, dans la petite biographie qu'il consacre à la peintre en 1879, rapporte la rencontre entre les deux femmes :

³⁵ « On voit au musée de Pau une grande toile, qui évoque à la fois Bazille par la gravité de la facture, l'autorité de la mise en page, et Manet pour la richesse des gris et la brutalité de la touche... » Gérald Schuur, *Les Petits maîtres de la peinture*, cité par Philippe Comte in *Catalogue des Peintures du musée des beaux-arts de Pau*, seconde édition, revue, corrigée et augmentée, Pau, éditions de la ville de Pau, 1993, p. 121.

³⁶ Émile Zola dira de lui : « Seulement Carolus-Duran est un adroit ; il rend Manet compréhensible au bourgeois, il s'en inspire seulement jusqu'à des limites connues, en l'assaisonnant au goût du public. Ajoutez que c'est un technicien fort habile, sachant plaire à la majorité. » in « Lettres de Paris. Une exposition de tableaux à Paris », publié en juin 1875 dans la revue *Le Messager de l'Europe*, consultable en ligne sur le site *Cahiers Naturalistes* à l'adresse suivante : <http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/00-06-75.html>. Carolus-Duran était l'ami de Manet et de Monet, entre autres, et fréquentait beaucoup les artistes de la modernité à ses débuts.

« Reportons-nous à l'année 1871, en ce même Palais de l'Industrie où la future exposante ne vient encore qu'en curieuse. Elle s'y croise un jour avec M^{lle} Sarah Bernhardt, et aussitôt une idée se fixe en son esprit si tenace : faire le portrait de la célèbre comédienne. Elle dessine, séance tenante, un rapide croquis, puis, rentrée chez elle, se remet à la peinture avec une nouvelle ardeur, un réel acharnement. Cela dure trois ans. Alors se sentant suffisamment préparée pour cette œuvre à laquelle elle attache tant de prix, M^{lle} Abbéma obtient d'être présentée à M^{lle} Sarah Bernhardt, et fait son portrait absolument dans l'attitude du croquis de 1871. Dès cette époque, une profonde amitié s'établit entre les deux artistes, et l'affection la plus sincère vient se joindre chez elle à l'admiration la plus vive, sans la détruire. Au contraire ! »³⁷

Sarah Bernhardt, adulée aujourd'hui encore pour ses succès de théâtre, est beaucoup moins connue pour ses activités de peintre, de sculptrice, et même d'architecte ! Elle a pourtant exposé plusieurs fois au Salon des Artistes Français³⁸, généralement des statues ou des groupes sculptés, mais parfois aussi des peintures... En 1880, elle y présente une toile intitulée *La Jeune Fille et la Mort*, qui rencontre un assez grand succès, succès qui, il faut le reconnaître, procédait certainement davantage de sa grande notoriété que de ses talents intrinsèques dans les arts plastiques.

Pour modeler, tailler la pierre, peindre et recevoir amis et personnalités, Sarah Bernhardt disposait d'un grand atelier sous serre, dans son hôtel particulier du 35-37 rue Fortuny³⁹, qu'elle avait commandé en 1875 à l'architecte Nicolas-Félix Escalier (1843-1920). Comme le fait remarquer Thomas Crosnier, Louise Abbéma et le peintre Georges Clairin (1843-1919), dont je vais reparler très vite, ont pris une part active au chantier, puisqu'ils ont été chargés d'une partie de la décoration du 35-37 rue Fortuny⁴⁰. Louise Abbéma, selon Philippe Jullian, s'est même vu confier un salon entier⁴¹ : c'est la première intrusion qu'on lui connaît dans le domaine du décor, mais nous verrons que ce n'est pas la dernière...

Dès 1875, peut-être avant, Louise Abbéma travaillait aux côtés de Sarah Bernhardt. Il est fort probable qu'elle avait d'ailleurs, à cette date, quitté l'atelier de Carolus-Duran pour rejoindre celui de son amie actrice. Les deux femmes ne travaillent pas seules : elles étaient

³⁷ Georges Lecocq, *Louise Abbéma*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1879, pp. 13-14.

³⁸ Elle participe à son premier Salon en 1874, comme Louise Abbéma, et elle y exposera jusqu'en 1886.

³⁹ Elle était donc la voisine immédiate du peintre Guillaume Dubufe (1853-1909), qui vivait au 42 avenue de Villiers, dans un hôtel particulier conçu également par l'architecte Nicolas-Félix Escalier, et qui abrite aujourd'hui le musée Jean-Jacques Henner.

⁴⁰ Tardivement, il est vrai : vers 1884 – 1885.

⁴¹ Philippe Jullian, *Sarah Bernhardt*, Paris : Balland, 1977, p. 51.

presque toujours accompagnées du peintre orientaliste et portraitiste Georges Clairin, ami très proche que Sarah Bernhardt surnommait affectueusement « Geogotte »⁴². A eux trois, Clairin, Abbéma et Bernhardt formaient ce qu'ils avaient eux-mêmes baptisé la « Société du Doigt dans l'Œil », dite aussi *d'admiration mutuelle*, société fictive - bien entendu -, mais de haute volée humoristique et très portée sur l'autodérision, dont la devise était « Modeste pour autrui : mais pour nous même orgueil. C'est la devise du Doigt dans l'Œil »⁴³, ce qui nous renseigne un peu sur l'ambiance qui prévalait durant les premières années de la carrière de Louise Abbéma :

« Ces artistes forment un trio nommé par leurs amis : la Société du Doigt dans l'Œil, autrement dit d'admiration mutuelle. Nous nous refusons à compter combien de fois leurs images s'étalent sur les murs. Pendant que Sarah fait le buste de Mademoiselle Abbéma, celle-ci brosse une toile représentant son amie, et Clairin croque dans un coin : " Sarah Bernhardt arrachant Louise Abbéma à l'hydre de l'Impressionnalisme ". »⁴⁴

Cette ambiance des débuts, c'est l'étude partagée au sein d'un petit cercle d'artistes amis et mondains ; c'est la rencontre d'un certain nombre de personnalités gravitant autour de Sarah Bernhardt : des hommes politiques, des comédiens, des écrivains, des critiques, des journalistes, des artistes, parmi lesquels on compte notamment Alfred Stevens (que j'ai mentionné tout à l'heure et qui a brièvement enseigné la peinture à Sarah Bernhardt), William Busnach⁴⁵ (1832-1907), Maurice Rollinat (1846-1903), Catulle Mendès (1841-1909), Victorien Sardou (1831-1908), Jean Richepin (1849-1926), Émile de Najac (1828-1899) et son fils, Raoul de Najac⁴⁶ (1856-1915), Coquelin aîné (1841-1909), Albert Wolff (1835-1891, critique influent au *Figaro*), Arthur Meyer (1844-1924, directeur de la revue *Le Gaulois*), Renée Delmas de Pont-Jest⁴⁷ (1858-1929), Charles Buet (1846-1897)...

⁴² Parfois orthographié « Jojotte ».

⁴³ Paul Mahalin, *Les jolies actrices de Paris*, Paris, Pache et Defaux, 1878, p. 179.

⁴⁴ Article in *Zigzags*, n° 1, 30 avril 1876.

⁴⁵ Un ami proche de Louise Abbéma, qui partage avec elle un amour inconditionnel pour les chiens, et notamment pour les griffons.

⁴⁶ Qui est, selon toutes vraisemblances, le jeune homme représenté à gauche dans le Déjeuner dans la Serre. C'est en tout cas ce que j'en déduis des recherches que j'ai entreprises sur ce tableau. VOIR ANNEXE III. Raoul de Najac avait d'ailleurs composé un petit sonnet pour la Société du Doigt dans l'Œil. VOIR ANNEXE IV.

⁴⁷ Future M^{me} Lucien Guitry, fille de René Delmas de Pont-Jest, journaliste et romancier, et amie de cœur de Louise Abbéma et Sarah Bernhardt. Elle est citée également, par un journaliste, comme « l'élève préférée de Sarah Bernhardt » in *Le Gaulois*, 13 janv. 1881, p. 2. Elle a d'ailleurs exposé un buste colorié du duc de Reichstadt au Salon des Artistes Français de 1899. Je reparlerai de cette M^{lle} de Pont-Jest un peu plus tard...

C'est aussi pour la jeune Louise le vertige du succès conquis un peu facilement, alors qu'elle n'a pas encore eu véritablement besoin de faire ses preuves. Profitant de la notoriété de leur amie actrice, Abbéma et Clairin exposent chacun un *Portrait de Sarah Bernhardt* (voir respectivement ill. n° 3 et n° 4) au Salon des Artistes Français de 1876, deux toiles très remarquées par les visiteurs et la critique, tandis que Sarah Bernhardt expose un groupe en plâtre, *Après la tempête*, qui lui vaut une mention. La Société du Doigt dans l'Œil est alors à l'apogée de sa gloire, en même temps qu'elle est très proche de sa dissolution, sinon officielle, du moins effective : Clairin, Bernhardt et Abbéma vont rapidement prendre des directions différentes, et bien que demeurant grands amis et très proches tout au long de leur vie, les trois artistes ne retrouveront plus le degré d'intimité et de proximité de ces années 1875-1880. Cela tient d'ailleurs à une raison très simple : la célébrité de Sarah Bernhardt ne se limite plus, à cette période, au seul Paris, ni non plus au seul territoire national, si bien qu'en 1880, elle quitte la France plusieurs mois de suite pour accomplir ce qui sera sa première grande tournée américaine (mais pas sa dernière !). L'actrice fera au cours de sa carrière plusieurs fois le tour du monde, et de fait, elle se fera de plus en plus rare à Paris. Difficile dans ces conditions d'assumer à temps plein son statut de présidente de la Société du Doigt dans l'Œil !

C'est à partir du premier départ de Sarah Bernhardt à l'étranger que Louise Abbéma va véritablement conquérir son indépendance. Elle va se retrancher dans son atelier du 47 rue Laffitte, dont je reparlerai dans le deuxième chapitre de cette partie, et commencer à organiser sa vie artistique et mondaine autour du domicile familial. En 1880, Louise Abbéma s'affranchit de l'influence de Sarah Bernhardt ; cela ne veut pas dire pour autant qu'elle ne se servira plus de son amie comme « caution », et le portrait de Sarah Bernhardt restera, jusqu'à la fin de sa carrière, un classique de son répertoire ! Mais à partir de cette année-là, Louise Abbéma va commencer à conquérir une notoriété en propre, qu'il faut dissocier du succès qu'elle rencontrait au sein de la Société du Doigt dans l'Œil.

C'est d'ailleurs vers 1880-1882 que son style pictural commence à se modifier : De la première manière, très inspirée de Carolus-Duran, et, peut-être (?), de Manet, celle du *Déjeuner dans la Serre* (voir ill. n° 5) par exemple, dans laquelle les couleurs, abaissées en tons et très portées sur la gamme des bruns-ocres-rouges-verts foncés, sont disposées de manière très abrupte, par grands à-plats qui ont quelquefois effrayé la critique, elle va orienter sa peinture vers une seconde manière, que l'on considère comme étant celle de la maturité,

dont la palette s'éclaircira progressivement, et dont la touche sera à la fois moins large et plus déliée (et que l'on peut observer, par exemple, dans *La Chanson d'après-midi*⁴⁸, de 1882, voir ill. n° 6). Ses portraits vont également s'affranchir des conventions de ceux de son premier maître, Carolus-Duran, et les décors environnant les figures vont généralement s'étoffer⁴⁹. Elle va choisir en outre, de plus en plus souvent, de déplacer ses portraiturés en extérieur. J'aurai l'occasion d'y revenir un peu plus tard.

J'ai personnellement du mal à déterminer les causes de cet infléchissement de style : Celui-ci résulte-il d'un cheminement personnel, ou, comme c'est le plus probable, de rencontres avec d'autres artistes, notamment avec des artistes de la modernité ? Abbéma, qui est généralement considérée comme une artiste conservatrice et conventionnelle, a été directement inspirée par certains impressionnistes pour quelques-uns de ses travaux, et surtout, a constamment eu le sentiment d'appartenir à la *modernité*. Je consacrerai à ce point un chapitre de la troisième partie.

Une autre piste qui mérite d'être explorée est celle de sa rencontre avec Alfred Stevens, le peintre belge installé à Paris, qui, comme je le disais au début de cette partie, avait rencontré un succès éclatant à l'Exposition Universelle de 1867. Il existe certains points de convergence assez nets entre le travail du peintre belge et la seconde manière de Louise Abbéma, notamment en termes d'iconographie et de gammes de couleurs et de tons, et il est possible qu'elle ait directement profité des conseils de son aîné. Elle lui a d'ailleurs directement emprunté l'iconographie d'un de ses travaux, la série *Les Quatre Saisons* (voir *Le Printemps*, première œuvre de cette série, dans le tome des illustrations, ill. n° 7) qu'il avait réalisée entre 1870 et 1878 pour Léopold II, roi des Belges. En 1882, Louise Abbéma présentait à son tour une série des *Saisons* (voir illustration n°s 8, 9, 10 et 11) au Salon des Artistes Français, qui reprenait tous les codes de celle de Stevens : formats allongés en hauteur (de manière moindre chez Abbéma tout de même) - sans doute empruntés aux japonais⁵⁰, fonds paysagers, et, surtout, allégories très « modernisées », personnifiées par des figures féminines non idéalisées et habillées de robes contemporaines, allégories qui sont

⁴⁸ Il faut savoir que les scènes du *Déjeuner dans la Serre* et de *Chanson d'après-midi* se déroulent dans le même intérieur, c'est-à-dire dans l'atelier de Louise Abbéma. On constate aisément le gouffre qui sépare ces deux œuvres, peintes à cinq années d'intervalle, en termes de coloris et de traitement pictural. J'évoquerai à nouveau ces deux tableaux dans le deuxième chapitre.

⁴⁹ Elle continuera néanmoins très longtemps à réaliser des portraits à la manière du maître.

⁵⁰ C'est du moins le postulat de Christiane Lefebvre, auquel on ne peut que souscrire pleinement. Christiane Lefebvre, *Alfred Stevens*, Paris, édition Brame et Lorenceau, 2006, p. 59.

donc aux antipodes de celles que l'on trouve dans la tradition classique⁵¹. Louise Abbéma pousse même ce travers encore plus loin que Stevens : ses saisons ne sont pas seulement des figures de femmes appartenant à la modernité, elles sont des femmes réelles, puisqu'elle avait choisi, pour représenter le printemps, l'été, l'automne et l'hiver, de peindre quatre de ses amies comédiennes : Blanche Baretta, Jeanne Samary, Sarah Bernhardt et Suzanne Reichenberg. Les liens entre Louise Abbéma et Alfred Stevens mériteraient que l'on leur consacre une étude plus approfondie, que je n'ai malheureusement pu entreprendre cette année, faute de temps⁵².

Il est également possible que Louise Abbéma ait modifié sa manière suite aux remarques qu'elle a pu récolter lors des Salons auprès de critiques influents, et notamment auprès de Paul Mantz (1821-1895), qui s'est intéressé à elle dès ses premiers envois, pour une raison fort simple et jusque là méconnue : sa fille était mariée à l'oncle de Louise Abbéma⁵³. Paul Mantz faisait donc, en quelque sorte, partie de la famille. Plus généralement, elle a pu être influencée par la vogue ambiante des portraits réalisés dans « un goût moderne », portée par des peintres comme Henri Gervex (1852-1929), Giuseppe de Nittis (1846-1884), Giovanni Boldini (1842-1931), Jacques-Émile Blanche (1861-1942), Alfred Stevens, James Tissot (1836-1902), Jean Béraud (1849-1935)... Louise Abbéma, installée désormais dans son atelier du 47 rue Laffitte, et recevant chez elle des membres importants de la bonne société parisienne, qui venaient lui commander des toiles en nombre toujours croissant, ne pouvait évidemment pas s'absoudre des attentes de ses commanditaires...

⁵¹ Les allégories des saisons étant, comme on sait, un classique qui a traversé toute l'histoire de l'art.

⁵² Il est intéressant de noter qu'Edouard Manet, en 1881 - 1882, entamait lui aussi un cycle consacré aux saisons, à l'iconographie également modernisée. Il n'eut le temps de réaliser que *Le Printemps* et *L'Automne* (voir ill. n^{os} 12 et 13). Louise Abbéma avait peut-être eu vent de l'ouvrage en cours, puisque la portraiturée pour *L'Automne* de Manet n'est autre que la comédienne Méry Laurent, la maîtresse du docteur Evans que j'ai déjà évoqué en introduction. Ici aussi, il y a des recherches complémentaires à entreprendre...

⁵³ Article paru à l'occasion de la mort de Paul Mantz, in *Le Figaro*, 31 janv. 1895, p. 1.

II. Être femme et peintre sous la III^e République

Tous les commentateurs de la vie et de l'œuvre de Louise Abbéma⁵⁴ ont fait le même constat : quelle gageure que d'être une femme artiste au XIX^e siècle ! Les difficultés sont immenses : les portes de l'École des beaux-arts lui restent closes jusqu'en 1897, et la femme artiste peine à conquérir une véritable reconnaissance sociale pour son travail, notamment de la part du gouvernement et du jury du Salon, qui ne lui distribuent que très parcimonieusement récompenses, médailles et précieux rubans rouges. Pis, elle est constamment dénigrée par ses contemporains, qui ne lui reconnaissent nul tempérament artistique d'aucune sorte, et s'insurgent du fait qu'elle sorte du rôle social qui lui est ordinairement dévolu : celui de la mère et de l'épouse, de la maîtresse de maison, de la gardienne attentive et dévouée du foyer familial...

Je crois pour ma part qu'il faut nuancer ce constat dramatique à bien des égards : en 1875, date à laquelle on peut situer le début de la carrière de Louise Abbéma, la situation de la femme artiste a nettement évolué - en bien - par rapport à celle qui était la sienne à la moitié du siècle, et qui était effectivement épouvantable ; en témoigne d'ailleurs la réussite en termes de notoriété et de commandes de Louise Abbéma, et de nombre de ses contemporaines. La question de l'entrée de la femme à l'École des beaux-arts, si elle ne permettra l'ouverture de cette grande institution aux membres des deux sexes qu'en 1897, avait été soumise au conseil supérieur des beaux-arts dès 1890, et n'avait soulevé alors que *très peu* de résistances, si l'on excepte quelques avis isolés comme celui du peintre Gérôme, qui craignait que l'arrivée d'étudiantes constitue un risque de distraction pour ses élèves de sexe masculin ; mais on sait que Gérôme ne se distinguait généralement pas par la mesure de ses propos, et sa prise de position sur cette question était, je le répète, tout à fait marginale. D'ailleurs, dès 1891, le débat est définitivement tranché : les femmes auront leur place à l'École des beaux-arts. Sous certaines conditions, bien entendu : elles prendront leurs cours dans un atelier à part, pour respecter les règles de la bienséance la plus élémentaire en vigueur à la fin du XIX^e siècle. C'est cette condition, et cette condition seule, qui a retardé conséquemment l'entrée des femmes à l'École des beaux-arts : elle sous-entendait la nécessité d'investissements lourds, pour construire de nouveaux locaux, acheter du matériel supplémentaire, développer les

⁵⁴ Mais également de celles de Marie Bashkirtseff, Virginie Demont-Breton, Hélène Bertaux, Madeleine Lemaire, Berthe Morisot, Camille Claudel, Marie Petiet, Mary Cassatt, Pauline Delacroix-Garnier, Hélène Le Roy d'Étiolles, Marie Jeanne Esther Huillard, Maximilienne Guyon, Madeleine Lemaire...

infrastructures existantes... etc. Les subventions, souffrant de retards que l'on ne peut imputer qu'au parlement et au gouvernement, ne seront malheureusement débloquées que six ans après la décision du conseil de l'École des beaux-arts.

L'interdiction faite aux femmes de concourir au Prix de Rome était dictée par des impératifs de même ordre, c'est-à-dire par des impératifs matériels : l'idée qu'une femme puisse vivre à la Villa Médicis, plusieurs années durant, au milieu de jeunes hommes généralement célibataires, et connus, en outre, pour leurs frasques et leurs facéties de carabins, ne pouvait qu'heurter l'esprit et les mœurs de la bonne société du XIX^e siècle finissant. C'est un avis que partageait d'ailleurs la large majorité des femmes artistes. Louise Abbéma avait émis à ce propos une idée intéressante : offrir à la femme ayant remporté le Prix de Rome une bourse qui lui aurait permis de voyager, tout en lui évitant la promiscuité des jeunes gens de la Villa Médicis. Malheureusement, sa proposition n'avait pas été retenue. Elle était pourtant visionnaire ! C'est peu ou prou le programme engagé aujourd'hui sous le nom de « Villa Médicis Hors les Murs »...

Ce qu'il est important de retenir à travers ces deux exemples, c'est qu'à partir des années 1870 environ, le débat autour de la femme artiste ne portait déjà quasiment plus qu'uniquement sur des questions de mœurs... On reconnaissait généralement pleinement à la femme le statut d'artiste, et c'est cette reconnaissance qui posait un certain nombre de problèmes connexes, souvent d'ordre matériel, comme on l'a vu.

La femme, un artiste à part entière, donc. Oui, mais un artiste à part tout de même ! Lui reconnaître pleinement le statut d'artiste ne signifiait pas pour autant que toutes considérations de genres devenaient, de fait, caduques, surtout dans une société comme celle de la III^e République, dans laquelle la femme, et l'homme, avaient tout deux une position sociale clairement définie et extrêmement codifiée. Il se joue là une différence non pas de statut, mais de nature. Et c'est plutôt sur ce point que résidait la principale difficulté⁵⁵ de la femme artiste ; car les critiques, et même les plus progressistes, continuèrent longtemps à chercher dans sa pratique ce qui relevait proprement du « féminin », et ce qui, au contraire, exprimait un caractère plutôt « masculin »⁵⁶. Ce qui pouvait mener à l'occasion à des situations complètement ubuesques, notamment en ce qui concerne la peinture de Louise

⁵⁵ Difficulté sur laquelle il convient de prendre un recul nécessaire, car elle n'était pas nécessairement conçue comme un obstacle par une large part des femmes artistes, qui n'étaient pas encore converties au féminisme.

⁵⁶ C'est un travers que l'on rencontre encore chez quelques-uns de nos critiques et historiens de l'art contemporains.

Abbéma, à propos de laquelle tel critique disait qu'elle était « crânement enlevée », « virile »⁵⁷, et tel autre qu'elle contenait tous les caractères de douceur, de délicatesse, de grâce, de finesse et de féminité qui satisfaisaient au sexe de son auteur. D'autres, plus roublards, y trouvaient tout à la fois la marque du masculin et du féminin :

« Son talent [celui de Louise Abbéma] non dépourvu de grâce facile, me parait en somme quelque peu auvergnat. Il n'est féminin que par un manque de profondeur et masculin que par une sorte d'assurance qui n'est point précisément la force.

Non que cette force soit toujours l'apanage du sexe barbu,

Je sais même sur ce fait

*Bon nombre d'hommes qui sont femmes »*⁵⁸

Il faut dire que la femme, même lorsqu'on lui reconnaissait pleinement le statut d'artiste, était néanmoins constamment jaugée à l'aune d'un même étalon : l'homme. On lui concédait toutefois, suivant les préceptes d'une idéologie, comme je l'ai déjà signalé, extrêmement « genrée », une certaine supériorité dans la peinture de fleurs, dans les arts décoratifs et dans le portrait⁵⁹, ce qui n'a nullement empêché certaines femmes artistes de s'illustrer dans des domaines que l'on considérait alors comme relevant préférentiellement du masculin : Laure de Châtillon (1826-1908) ou Thérèse de Champ-Renaud (1861-1921), par exemple, peignaient essentiellement des sujets historiques ou patriotiques, d'autres, comme Adélaïde Salles-Wagner (1825-1890), principalement des sujets religieux. Il existait en outre pléthore de femmes paysagistes - Euphrosine Beernaert (1831-1901), Marie Collart (1842-1911), Élodie La Villette (1848-1917), Caroline Espinet (1844-1912), Louise Abbéma également, j'aurai l'occasion d'en reparler... -, orientalistes - Henriette Browne (1829-1901) -, ou spécialistes des petites scènes de genre⁶⁰... Quand bien même la femme artiste se bornait à limiter son talent aux domaines traditionnellement associés à son sexe, cela, à la fin du XIX^e siècle, et alors que la hiérarchie des genres était sérieusement bousculée et que la peinture d'histoire intéressait de moins en moins les amateurs, valait déjà comme reconnaissance de son statut d'artiste.

⁵⁷ « Le succès répond à l'effort : c'est un talent viril dans un pinceau de femme. » Avis d'un anonyme in *Le Rabelais* du 8 juin 1890.

⁵⁸ Article de Fabienus in *La Fédération Artistique* (Bruxelles), 7 mai 1887, rédigé à l'occasion de l'exposition de Louise Abbéma chez Georges Petit en 1887.

⁵⁹ La femme artiste était souvent louée pour la « pénétration psychologique » qu'elle avait de ses modèles.

⁶⁰ Tous ces artistes sont citées par Denise Noël dans son article « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle » in *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, n° 19, 2004, pp. 85-103.

La division du « travail d'art » entre des domaines préférentiellement masculins, et des domaines plutôt réservés aux femmes, même si elle était souvent contredite par la réalité des faits, était, et c'est sans doute là le point plus grave, soutenue par une littérature pseudo scientifique assez abondante, dans laquelle quelques anatomistes, médecins, anthropologues, physiologistes...etc., essayaient de légitimer cette stricte répartition des tâches par des démonstrations prétendument méthodiques et rationnelles. Si la femme, sur l'homme, était nécessairement avantagée dans la peinture de fleurs et dans la miniature, et si elle ne pouvait qu'échouer à dépeindre de grandes scènes historiques et religieuses, c'était, disait-on, du fait d'une certaine conformation de son tempérament, et - suivant une opinion très communément admise - du fait de caractères physiologiques et physiques qui lui étaient propres. Ces considérations fantaisistes ont fait beaucoup de tort aux premiers mouvements lancés en faveur de l'émancipation féminine... À l'extrême, certains « spécialistes » n'hésitaient pas à conclure que la femme était tout simplement moins intelligente que l'homme, sa boîte crânienne étant « moins volumineuse », et qu'elle n'était, de ce fait, pas capable de « génie » : elle ne pouvait donc en aucun cas se réclamer de l'art ! En 1861, le médecin, anatomiste et anthropologue français Paul Broca, également connu pour ses thèses racistes, déterminait que le cerveau de la femme représentait en volume 10 % de moins que celui de l'homme ; cela pouvait procéder, bien entendu, uniquement du fait que les femmes soient généralement de plus petite taille⁶¹, mais Broca d'ajouter très vite qu'il devait y avoir d'autres facteurs à l'œuvre, car il ne fallait surtout « pas perdre de vue que la femme est en moyenne un peu moins intelligente que l'homme »⁶². *Petitio principium*, dirait Aristote. L'allemand Max Nordau, dans son ouvrage *Psycho-physiologie du génie et du talent*⁶³ publié en 1897 (sic !) s'essayera, de la même manière, à démontrer que la femme est incapable de la moindre innovation ; en art, notamment, son salut ne peut résider que dans la copie servile des travaux de ses pairs de sexe masculin⁶⁴.

Quelques critiques d'art, virulemment réactionnaires, souscrivaient encore, dans les décennies 1880 – 1890, et même au-delà, à ces considérations absurdes. Néanmoins, ils se faisaient de plus en plus rares, bien que trop nombreux encore, et la violence de certains

⁶¹ Comme l'avaient fait avant lui d'autres spécialistes, l'allemand Friedrich Tiedemann par exemple...

⁶² Paul Broca, *Sur le Volume et la Forme du Cerveau, suivant les individus et suivant les races*, Paris, Typographie Hennuyer : 1861, p. 15.

⁶³ Max Nordau, *Psycho-physiologie du génie et du talent*, Paris : Éditions Félix Alcan, 1897.

⁶⁴ Pour plus de détails concernant l'idée développée dans ce dernier paragraphe, voir « Le Péril Bleu », petit article rédigé par Charlotte Foucher, doctorante à l'Université François Rabelais de Tours, consultable sur le site du Centre Pompidou : <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=289>

pamphlets, derniers chants du cygne de quelques esprits chagrins⁶⁵ qui ne s'accommodaient guère des mutations de leur époque, augurait plutôt de l'amenuisement prochain de ces voix dissonantes que d'une ambiance généralement délétère... Je cite pour mémoire la diatribe – terrible – de Gustave Moreau (1826-1898), lancée à l'encontre de sa collègue Marie Bashkirtseff (1858-1884) :

«L'intrusion sérieuse de la femme dans l'art serait un désastre sans remède. Que deviendra-t-on quand des êtres dont l'esprit est aussi positif et terre-à-terre que l'esprit de la femme, quand des êtres aussi dépourvus du véritable don imaginaire, viendront apporter leur horrible jugeote artistique avec prétentions justifiées à l'appui ? »⁶⁶

Certaines de ses offensives misogynes portaient quelquefois sur la question de la fonction sociale de la femme, et sur celle de son incompatibilité – supposée – avec le métier de peintre. Un critique belge, opérant sous le pseudonyme de Fabienus, entamait le compte-rendu de l'exposition de Louise Abbéma chez Georges Petit de 1887 par les quelques réflexions suivantes :

« Bien que la fonction naturelle des femmes dans une société me semble être l'allaitement, la femme peintre y tient aujourd'hui tellement de place, à défaut d'une grande place, que la critique faillirait à son devoir en la considérant comme quantité négligeable. [...]

On ne rencontre aux abords du Louvre, du Luxembourg et des Académies libres que de gentes demoiselles tenant à la main la boîte à peindre ; toutes les femmes peignent : c'est une des formes de la grande névrose moderne.

Ce n'est pas que cette grande levée de jupes n'ait rien de bien inquiétant pour l'art masculin, mais je regrette profondément de voir sortir la femme de son rôle naturel. »⁶⁷

Il ne faudrait pas pourtant que les deux citations que je propose ci-dessus faussent la perception que l'on pourrait avoir de la situation de la femme artiste à la fin du XIX^e siècle, et

⁶⁵ Parmi lesquels quelques noms illustres (!) : Jules Barbey d'Aurevilly, Gustave Moreau, ci-dessus cité, et Octave Uzanne, journaliste et écrivain, ayant consacré un grand nombre d'ouvrages à la femme et à la parisienne, ce qui ne l'a pas mis à l'abri de faire preuve, à l'occasion, de la plus grossière misogynie.

⁶⁶ Pierre-Louis Mathieu, *L'Assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau*, Fontfroide, Bibliothèque artistique et littéraire, 1984, p. 207.

⁶⁷ Article de Fabienus in *La Fédération Artistique* (Bruxelles), 7 mai 1887, rédigé à l'occasion de l'exposition de Louise Abbéma chez Georges Petit en 1887.

notamment de la réception de son travail par la critique. Des avis aussi excessifs que ceux de Gustave Moreau et de Fabienus, s'ils étaient encore trop fréquents au début du XX^e siècle, ne constituaient déjà plus la pensée dominante dans le dernier quart du XIX^e siècle, et la majorité des critiques s'était rangée à la sage et naturelle résolution que la femme pouvait être un artiste au même titre que l'homme. Mais, comme je l'expliquais plus tôt, même les spécialistes les plus éclairés n'attendaient pas de la production d'une femme artiste qu'elle soit identique à celle de ses homologues masculins. Le « génie », s'il était équitablement partagé entre les deux sexes, ne s'appliquait pas aux mêmes domaines selon que l'on était un homme ou une femme. Cette formule d'Anna Jameson, écrivaine britannique, énoncée en 1848, et que j'emprunte au mémoire d'Olivia Droin, résume parfaitement l'opinion quasi-générale de la critique de la fin du XIX^e siècle :

« Genius n'a pas de sexe, il peut y avoir égalité de pouvoir mais dans ses caractéristiques et dans ses applications il peut et il doit être différence et distinction. »⁶⁸

Il se joue là, une nouvelle fois, une différence de nature entre l'homme artiste et la femme artiste, et non une différence de degré.

Louise Abbéma vivait une véritable période de transition, au début de laquelle l'opinion concernant la femme artiste avait déjà été durablement transformée, mais dont les mesures à même de la placer sur un pied d'égalité avec ses homologues masculins, notamment en ce qui concerne sa formation, n'avaient pas encore, pour la plupart, été prises ; soit qu'elles rencontrent quelques résistances de la part des plus conservateurs, soit, comme je l'ai expliqué plus tôt, qu'elle soient difficiles à mettre en œuvre sur un plan strictement matériel. Confrontée au relatif immobilisme des institutions publiques (l'École des beaux-arts par exemple, comme on l'a vu) et du gouvernement de la III^e République, la femme artiste disposait pourtant de plusieurs solutions de repli satisfaisantes, bien qu'elles lui demandaient d'engager toujours plus d'énergie, plus d'abnégation, et plus de moyens financiers que son homologue masculin.

En premier recours, la femme artiste pouvait, comme le fit Abbéma, entrer dans un atelier privé. Les ateliers acceptant les femmes n'étaient pas chose nouvelle : au début du XIX^e siècle, des peintres prestigieux comme Jacques-Louis David (1748-1825), Pierre-Paul

⁶⁸ Whitney Chadwick, *Women, Art, and Society*, Londres, Thames and Hudson, 1991, pp. 35-36, cité in Olivia Droin, *op. cit.*, p. 12.

Prud'hon (1758-1823), Jean-Baptiste Régnault (1754-1829) et Jean-Baptiste Greuze (1725-1805) acceptaient déjà de dispenser leur enseignement à un public mixte. Vers 1860, l'offre se multiplie considérablement, et les apprentis femmes artistes n'ont que l'embarras du choix : parmi les ateliers les plus connus qui les acceptent, on compte ceux de Charles Chaplin, Léon Cogniet (1794-1880), Alfred Stevens, Carolus-Duran, Jean-Jacques Henner, Guillaume Dubufe, Léon Bonnat (1833-1922), Alexandre Cabanel (1823-1889), Félix-Joseph Barrias (1822-1907), Gustave Boulanger (1824-1888), Jules Lefebvre (1836-1911), Félix-Henri Giacomotti (1828-1909), Jules Flandrin (1871-1947), Henri Gervex, Auguste Leroux (1877-1957), Édouard Krug (1829-1901), l'Académie Colarossi...⁶⁹ Elles pouvaient également étudier chez quelques consœurs : M^{me} Léon Bertaux, par exemple, donnait déjà des cours de sculpture en 1873. On sait que Louise Abbéma eut elle-même plusieurs élèves, parmi lesquelles figurent l'aquarelliste et peintre de fleurs Blanche Odin (1865-1957)⁷⁰, Jane Dubaut (1885-date de mort inconnue)⁷¹, et surtout M^{lle} A. Lacressonnière⁷², fils d'un tragédien du même nom, que l'on peut reconnaître dans le très beau portrait en extérieur *Dans les Fleurs*, exposé au Salon de 1893 et aujourd'hui conservé au musée municipal d'Étampes (Voir ill. n° 14).

L'établissement le plus connu proposant des cours aux jeunes filles était, à l'époque, l'Académie Julian, située Passage des Panoramas, et dont le directeur, Rodolphe Julian (1839-1907), avait ouvert une classe féminine, selon toutes vraisemblances, dès 1875. Les jeunes apprenties peintres pouvaient venir y profiter de l'enseignement de maîtres importants, tels que Tony Robert-Fleury (1837-1911), Gustave Boulanger (1824-1888), Jules Lefebvre (1836-1911) et William Bouguereau (1825-1905). La France était à cette date en légère avance sur le reste du monde, puisque les artistes étrangères (essentiellement les anglaises et les américaines) s'inscrivaient à l'académie Julian et à l'académie Colarossi pour pouvoir y pratiquer le nu, discipline qui leur était généralement interdite dans leur pays d'origine. Ces

⁶⁹ Tous ces maîtres sont cités dans l'ouvrage d'Édouard Lepage, *Une conquête féministe : M^{me} Léon Bertaux*, Paris, Imprimerie française, 1911.

⁷⁰ Citée par Simona Bartonela, in *Femmes artistes : de la Renaissance au XXI^e siècle*, Paris : Gallimard, 2003, p.75.

⁷¹ Citée in *Onzième exposition à Nîmes, 1909. Catalogue explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, architecture etc. admis à l'exposition*, Nîmes, Imprimerie d'A. Chastanier, 1909.

⁷² On ignore les dates de naissance et de mort de cette M^{lle} A. Lacressonnière. On sait en fait très peu de chose à son propos, si ce n'est qu'elle était la fille de Louis-Charles-Adrien Le Sot de la Pannetterie, acteur de mélodrame né en 1819, connue au théâtre sous le nom de Lacressonnière et sociétaire du Nouveau Théâtre de Paris (ancien Théâtre-Lyrique, puis des Nations), et de Marguerite Gérimer, également comédienne. Information extraite du *Dictionnaire des Pseudonymes*, de Georges D'Heilly, opérant sous le pseudonyme : Édmond Antoine Poinso, Paris : Dentu, 1887, p. 229.

deux écoles proposaient en fait peu ou prou le programme que l'on dispensait à l'École des beaux-arts ; les femmes et les hommes travaillaient naturellement dans deux ateliers séparés, et, dernière expression d'une discrimination que l'on a du mal à s'expliquer, les femmes devaient payer leur adhésion deux fois plus cher que les hommes. Cette différence de tarifs se pratiquait d'ailleurs dans la plupart des ateliers : était-elle en vigueur pour lutter contre le dilettantisme des étudiantes, qui interrompaient généralement leur formation après avoir trouvé un mari et fondé un foyer ?

Il y avait là une nouvelle difficulté à surmonter : l'éducation artistique d'une femme était indubitablement plus onéreuse que celle d'un homme. Seules les jeunes filles issues de familles relativement aisées pouvaient se permettre de financer une formation aussi coûteuse, et malheureusement, quand elles le faisaient, c'était souvent pour s'assurer un talent d'agrément supplémentaire, une « plus-value », en quelque sorte, en vue d'un futur mariage. Très peu d'étudiantes menaient à terme leur apprentissage artistique, et si par hasard elles s'y tenaient, il était peu probable qu'elles persévèrent dans leur activité de peintre après avoir fondé un foyer. C'est d'ailleurs une des raisons qui ont poussées Louise Abbéma à rester toute sa vie célibataire, comme le rapporte Jules Adac, journaliste au *Moniteur des Arts* :

« M^{lle} Abbéma est ennemie du mariage, pour les artistes – pour les artistes femmes s'entend – les soins de la maison, les préoccupations du ménage et de l'avenir des enfants ne peuvent, dit-elle, que gêner une existence d'art. Aussi s'est-elle résignée à devenir vieille fille un jour, son seul amour étant pour la peinture... »⁷³

Pour les jeunes filles sans fortune, il existait quelques solutions moins dispendieuses, mais dont l'offre était qualitativement beaucoup moins intéressante. En 1862, par exemple, ouvre la première école Élisabeth-Lemonnier⁷⁴ : on y donnait principalement des cours de couture, mais également de dessin et de peinture sur porcelaine. M^{me} Léon Bertaux, qui fut membre de la commission d'inspection des Arts Industriels pour les écoles Élisabeth-Lemonnier, condamnait cet enseignement essentiellement pratique, qui ne laissait aucune place à la créativité :

« On encourage même les jeunes filles à apprendre le dessin en le leur enseignant dans les écoles primaires, mais dès qu'elles veulent pousser plus loin leur instruction artistique, mille difficultés se dressent devant elles et la porte où elles pourraient frapper leur demeure obstinément close. C'est à peu près comme si l'administration

⁷³ Jules Adac, « Louise Abbéma » in le *Moniteur des Arts*, 24 déc. 1897, p. 164.

⁷⁴ Louise Abbéma, en 1906, entre au comité de patronage de l'école Élisabeth-Lemonnier de la rue Duperré, in *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris* du 15 janv. 1907, p. 322.

*des Beaux-arts disait : Nous voulons bien des femmes artistes, mais nous voulons les enfermer dans la plus humble médiocrité ; il leur sera permis de faire de l'art industriel, des éventails, des écrans, des petits pots de fleurs et des museaux de chats, mais nous leur barrons la route qui mène aux honneurs et à la gloire que nous réservons pour nous seuls. »*⁷⁵

Le salut de la femme artiste résidait donc, entre autres, dans l'importance de ses moyens financiers. Pauvre, elle ne pouvait guère espérer s'élever au-dessus de la condition de simple « ouvrière » d'art. A partir de 1881, l'École normale d'enseignement du dessin, fondée par Alphonse Théodore Guérin, et sise au 19 rue Vavin, proposait tout de même un enseignement d'assez bonne qualité, dispensé à titre gratuit...

Passées les premières difficultés de la formation, la femme artiste, une fois « arrivée », après s'être formé une petite clientèle et un début de notoriété, pouvait à peu près profiter des mêmes avantages que l'homme artiste. Elle était acceptée, comme lui, au Salon, même s'il était généralement exclu qu'elle y reçoive une des médailles que décernait un jury exclusivement masculin et plutôt conservateur.⁷⁶ Elle pouvait du moins espérer y nouer un certain nombre de contacts, rencontrer des commanditaires potentiels, et assurer une visibilité à son travail.

Après qu'elle ait réussi à se faire suffisamment connaître, elle pouvait même ambitionner qu'un galeriste lui consacre une exposition personnelle. Cela demeurait toutefois tout à fait exceptionnel⁷⁷ : il n'y a guère que Louise Abbéma que je connaisse parmi les artistes femmes du XIX^e siècle qui ait réussi à perpétuer longtemps cet exploit. Celle-ci avait réussi à se produire annuellement chez le fameux galeriste Georges Petit, qui lui prêtait ses locaux du 12 rue Godot-de-Mauroi, le temps d'une quinzaine de jours, généralement en avril ou en mai. Elle venait y présenter les travaux réalisés durant l'année écoulée. Ces expositions, régulières de 1885 à 1911, étaient très courues parmi les membres de la haute-société. Louise Abbéma y recevait, entre autres, M^{me} Carnot⁷⁸ (1841-1898), M^{me} Faure (1842-1920)⁷⁹,

⁷⁵ Édouard Lepage, *op. cit.*, p.140-141

⁷⁶ Il y eut des exceptions ; mais généralement une artiste femme ne pouvait guère mieux espérer qu'une mention honorable. Nélie Jacquemart réussit à obtenir, fait tout à fait exceptionnel, trois médailles pour trois salons successifs, en 1868, 1869 et 1870. Sur ce point, et pour de plus amples informations concernant les idées développées dans ce paragraphe, voir l'article de Denise Noël, « Les femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle », in *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, 2004, pp. 85-103.

⁷⁷ L'exposition et la rétrospective personnelles ne sont véritablement entrées dans les mœurs muséographiques qu'à la fin du siècle.

⁷⁸ L'épouse de Sadi Carnot, président de la III^e République de 1887 à 1894.

⁷⁹ L'épouse de Félix Faure, président de la III^e République de 1895 à 1899.

Antonin Proust (1832-1905), la comtesse de Martel (1849-1932), M^{me} Léon Daudet (1867-1941 ; belle-fille d'Alphonse Daudet et petite-fille de Victor Hugo), la comtesse d'Eu (1846-1921), le prince de Joinville (1818-1900), le duc d'Aumale (1822-1897), le duc et la duchesse de Chartres (1840-1910 ; 1844-1925), la comtesse de Najac, la comtesse de Toulouse-Lautrec, la duchesse de Rohan (1853-1926), la princesse Georges Bibesco (1839-1914), le comte de Montesquiou (1855-1921), le prince de Saxe-Cobourg (1844-1900), la baronne de Rothschild (1864-1934), le général Saussier (1828-1905), etc.

La différence fondamentale qui subsistait entre les artistes femmes et les artistes hommes, en ce qui concernait les opportunités d'expositions et de commandes, résidait surtout dans le fait que, légalement, les femmes ne pouvaient pas appartenir à certaines sociétés exclusivement masculines, qui étaient généralement connues sous le nom de « cercles »⁸⁰. Ces cercles, auxquels appartenaient une large majorité des membres les plus éminents de la haute-société, constituaient évidemment des tremplins extraordinaires pour la carrière des artistes hommes : ils pouvaient y faire la rencontre de mécènes fortunés, se « placer » et engranger des commandes importantes. Ils pouvaient également y organiser des expositions personnelles, où se pressaient ordinairement un grand nombre de curieux, comme le rapporte le journaliste et romancier Louis Énault (1824-1900) dans un numéro de la revue *Henri IV* :

« Presque tous les peintres, presque tous les sculpteurs de quelque talent, font partie d'un ou de deux grands cercles, fort bien posés, très en vue, et organisant chaque une

⁸⁰ Il existait, bien évidemment, des cercles féminins... Mais la large majorité étaient des cercles d'hommes, et ils étaient, en théorie, interdits d'accès aux femmes (pour des considérations liées, encore une fois, à des questions de mœurs). En pratique, certaines femmes y avaient leurs entrées ; Sarah Bernhardt, par exemple, faisait notoirement partie du cercle des hydropathes, présidé par Émile Goudeau (1849-1906). Louise Abbéma, à l'occasion, participait aux assemblées de cette joyeuse société, qui demandait à ses membres de respecter une règle très simple : boire du vin et des liqueurs, oui ! Mais toujours avoir l'eau en horreur... Louise Abbéma a d'ailleurs réalisé un petit dessin pour illustrer un poème d'Émile Goudeau dans le numéro du 13 février 1887 du *Courrier Français*. Bernard Gineste, à propos de cette petite illustration, se demandait quelles relations pouvaient lier la peintre et le président des hydropathes. J'espère que les informations rapportées ici suffiront à satisfaire sa curiosité.

Deuxième point qui confirme cette connivence avec certains membres des hydropathes : Louise Abbéma possédait un temps un caniche, prénommé Paf, qu'elle adorait ; elle lui avait même donné une devise : « Toutou rien ». Cet aphorisme assez drôle, qu'Olivia Droin avait trouvé « insipide et sucré » (Olivia Droin, *op. cit.*, p. 24.), était en fait directement inspiré d'une petite plaisanterie en vers d'un célèbre hydropathe, Jules Jouy, plaisanterie que je retranscris ici :

« Une grue

Perd son chien

Dans la rue.

Moralité : « Toutou »... Rien !... »

Citée dans un article de Jean Emile-Bayard, « Les Hydropathes » in *La Rampe* (Paris), n° 371, 13 avril 1924, p. 15.

ou plusieurs expositions, où se pressent la foule des amateurs et dilettantes, et l'élite des gens du monde. Mais les règlements de la plupart de ces cercles n'admettent à figurer dans leurs expositions si recherchées que les œuvres de leurs membres, et comme les femmes ne peuvent en faire partie, leurs œuvres sont fatalement exclues de ces expositions. »⁸¹

Un groupe de femmes artistes, qui avaient établi ce constat, avait fondé en 1881 une société dans l'objectif de rééquilibrer la balance : L'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs. Cette association, sans entrer dans les détails, promouvait différentes initiatives destinées à aider et soutenir la création féminine ; elle organisait notamment un « Salon » annuel, strictement réservé aux femmes. Le Salon de l'Union était, pour ces artistes, le moyen de disposer à leur tour de cette exposition annuelle supplémentaire, dont les hommes bénéficiaient depuis longtemps déjà au sein des cercles auxquels ils appartenaient.

⁸¹ Louis Énault, article in *Henri IV*, numéro du 7 août 1881, reproduit dans le *Journal des Femmes Artistes*, n° 1, déc. 1890, p.2.

III. Louise Abbéma : La femme et les femmes

Louise Abbéma, en tant que femme et que peintre de la femme, était généralement hostile aux différentes tentatives qu'engageait l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs pour valoriser les travaux d'artistes de sexe féminin. « Je ne comprends pas », disait-elle en 1891 dans un article de *l'Éclair*, « que les femmes aient leur exposition, car c'est vouloir dire : nous ne nous sentons pas le courage de concourir avec les hommes. »⁸² Garb Tamar, auteure de *Sisters of the Brush. Women's artistic culture in late Nineteenth-Century's Paris*⁸³, rappelle toutefois, qu'après avoir été un peu « piquée » par les propos d'un reporter du *Journal des Femmes Artistes*, Louise Abbéma était revenue sur cette opinion quelque peu radicale, en déclarant que « bien qu'elle admirait l'Union, et qu'elle reconnaissait dans cette organisation une initiative intéressante et courageuse, son "amour de l'indépendance" l'avait toujours défendu de se joindre à aucune association d'artiste »⁸⁴.

Elle témoignait là assurément d'un sens admirable de la diplomatie, à défaut de faire preuve d'une grande honnêteté... Car, si elle avait refusé de rejoindre l'Union, c'était vraisemblablement davantage à cause des critiques incessantes qu'essuyait l'organisation après chacun de ses salons annuels. Critiques qui étaient malheureusement en partie justifiées : M^{me} Léon Bertaux, longtemps présidente de l'Union, avait fait le choix – assez préjudiciable – d'exposer, dans les mêmes salles, des œuvres d'artistes femmes confirmées aux côtés d'un grand nombre de travaux d'amatrices et de dilettantes. La dépréciation globale du Salon de l'Union, consécutive à cette décision, fut l'objet de nombreuses railleries. En 1907, l'influent critique Louis Vauxcelles déclarait :

« Elles [les femmes artistes] ont un Salon à elles, qui est terrible. C'est le plus mauvais des Salons, et Dieu sait pourtant si les Artistes Français nous réservent de douloureux spectacles ! »⁸⁵

⁸² Propos rapportés par Eugénie Potonié-Pierre (1844-1898), célèbre féministe de la première heure, dans un article paru in *Le Droit des Femmes*, 3 mai 1891.

⁸³ Garb Tamar, *Sisters of the Brush Women's artistic culture in late Nineteenth-Century's Paris*, New Haven : Yale University Press, 1994.

⁸⁴ « However, having been chastised for her comment by a reporter in the *Journal des Femmes Artistes*, she backed off and defended her position by saying that while she admired the Union, and regarded it as an interesting and brave organization, her « love of independence » had prevented her from joining any artist's association. » Garb Tamar, *ibid.*, p. 38.

⁸⁵ Louis Vauxcelles, « Peintresses » in le *Gil Blas*, n° 10137, 25 juil. 1907, p.1.

Louise Abbéma, avec ses envois réguliers au Salon des Artistes Français et ses expositions personnelles chez Georges Petit, n'avait guère besoin de publicité supplémentaire, et surtout pas d'une réclame qui lui aurait fait mauvaise presse. Il était donc hors de question qu'elle prenne part aux expositions organisées par l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs. Elle a en revanche, de 1882 à 1911, participé à plusieurs expositions uniquement réservées aux femmes, et, parfois, a même fait partie de la commission qui était chargée de leur organisation ; en mars 1882, par exemple, elle envoyait plusieurs œuvres à l'Exposition des femmes peintres, organisée par M. Dramard, président du cercle Volnay⁸⁶ ; en 1895, elle participait à l'Exposition des Arts de la Femme, aménagée au Palais de l'Industrie (dans les salles dévolues normalement au Salon des Artistes Français), sous le patronage de l'Union des Arts Décoratifs⁸⁷, ainsi qu'à l'exposition d'artistes femmes organisée par la revue « La Française », dont elle était par ailleurs membre du comité d'honneur, aux côtés de la Duchesse de Rohan, Faux-Froidure, Demont-Breton, Delacroix-Garnier...etc.⁸⁸. En janvier 1897⁸⁹ et janvier 1898⁹⁰, elle collaborait, chez Georges Petit, à deux expositions réservées à la gente féminine. Elle fit partie deux fois, en mai 1908⁹¹ et février 1909⁹² du comité d'honneur de l'Exposition des « Unes Internationales »⁹³, en compagnie de son amie Sarah Bernhardt, de M^{me} de Noailles, M^{lle} Bartet, Madeleine Godard, Edouard Colonne, Séverine, Madeleine Lemaire... etc. On sait même de manière certaine qu'elle assumait des responsabilités administratives au sein du Syndicat des Femmes Peintres et Sculpteurs en 1911. Cette année-là, à l'occasion de l'exposition que consacrait ce syndicat aux artistes femmes, elle accueillait, aux côtés de M^{me} Rideau-Paulet, la présidente, M. Dujardin-Beaumetz, sous-secrétaire d'État aux beaux-arts, venu expressément pour l'inauguration.⁹⁴ Enfin, Louise Abbéma a participé à la grande Exposition Universelle de Chicago en 1893, à l'occasion de laquelle les Américains avaient réservé une section entière aux artistes femmes : j'aurai l'occasion d'y revenir dans le deuxième chapitre de ce mémoire.

Si Abbéma refuse d'être associée à l'Union des femmes peintres et sculpteurs, ce n'est donc pas par « amour de l'indépendance », comme elle essaie de le faire accroire. La

⁸⁶ Article anonyme sans titre in le *Gil Blas*, 15 mars 1882, n° 848, p. 2.

⁸⁷ Article anonyme sans titre in *Le Matin*, 4 mai 1895, p. 1.

⁸⁸ Article anonyme sans titre in *Le Matin*, 1^{er} avril 1895, p. 5.

⁸⁹ Article anonyme sans titre in le *Gil Blas*, 9 janv. 1897, n° 6263, p. 2.

⁹⁰ Article anonyme sans titre in *Le Matin*, 7 janv. 1898, p. 2.

⁹¹ Article anonyme sans titre in le *Gil Blas*, 3 mai 1908, n° 10416, p. 1.

⁹² Article anonyme sans titre in le *Gil Blas*, 24 fév. 1909, n° 10706, p. 2.

⁹³ Organisées par le Cercle international des arts au 97, boulevard Raspail.

⁹⁴ Article anonyme sans titre in *Le Rappel*, 15 fév. 1911, n° 14950, p. 3.

mauvaise tenue du salon de l'Union a pu la décider à prendre cette décision, comme nous l'avons vu, mais il existait peut-être également d'autres déterminismes à l'œuvre, comme le fait, par exemple, que L'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs ait toujours été très proche des milieux féministes, dont les thèses cadraient mal avec les convictions personnelles de Louise Abbéma :

« - Moi – nous dit-elle – je ne suis pas du tout avec les Congressistes [note : quelques jours avant cette prise de parole de la peintre avait eu lieu le troisième Congrès féministe] : je ne vois pas la nécessité pour la femme d'obtenir des droits politiques ou civils.

La femme a une mission différente, une mission suffisamment belle et grande à remplir en restant simplement mère de famille sans se créer d'inutiles et oiseuses préoccupations. Je vais plus loin : j'envisage même celles d'entre nous qui ont renoncé à ce rôle pour se vouer aux arts et à la littérature, comme des êtres hybrides, anormaux ; des monstres au point de vue de l'espèce.

Du reste, en art, le seul domaine où je puisse juger la question, la femme n'est nullement opprimée. Toutes celles qui ont quelque chose à dire l'ont dit ; je ne crois pas que la réussite leur ait été plus difficile qu'à l'homme. »⁹⁵

Que voici des propos démystificateurs d'un certain nombre d'a priori ! On a souvent tendance, en effet, à vouloir déceler dans la figure de la femme artiste de la fin du XIX^e siècle le reflet des thèses émancipatrices qui se sont développées à la même période. En réalité, on est souvent confronté au même paradoxe : la femme artiste, si elle renvoie l'image d'une femme plus « libérée » que ses contemporaines, est parfois – et même souvent – virulemment antiféministe. Rien que de très normal d'ailleurs, car, comme le font remarquer Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici :

« On aimerait pouvoir penser qu'une artiste femme est forcément une féministe, mais en quoi les femmes artistes seraient-elles différentes des femmes médecins, des femmes notaires, etc. ? Toutes les femmes ont bénéficié des luttes féministes dans leur travail, dans leur vie mais peu de femmes en ont eu conscience. Les luttes féministes ne sont

⁹⁵ « Après le Congrès, Le Féminisme jugé par les femmes artistes », in le *Gil Blas*, 20 avril 1896, n° 5999, p. 2.

*guères valorisées par l'histoire, elles ne sont pas vécues comme un gain pour tous, hommes et femmes. »*⁹⁶

Louise Abbéma, souvent décrite comme une anticonformiste et une originale, était en fait pétrie de convictions très conservatrices. Elle considérait non seulement, qu'à son époque, la place de la femme peintre était tout ce qu'il y avait de plus enviable, mais pire, qu'elle était anormale (!), et contraire à la fonction sociale de la femme ; et que, finalement, les artistes du sexe prétendument faible ne pouvaient être que « des êtres hybrides, anormaux ; des monstres au point de vue de l'espèce ». Elle souscrivait également volontiers aux thèses soutenant l'existence et la nécessité d'un art « genré », que j'ai évoquées dans le chapitre précédent. Voici l'opinion qu'elle formule dans les colonnes du *Gil Blas*, le 6 juin 1900, alors qu'un journaliste l'interroge sur le bien-fondé d'ouvrir l'École des beaux-arts à la gente féminine :

*« Je suis pour. Autrefois, il était très difficile à une femme de suivre la route artistique. Les seules qui soient parvenues à quelque notoriété le doivent à leur absolue volonté et aussi aux facilités d'existence que leur famille ou les circonstances ont pu leur donner. Avec cette aide de l'État, des débutantes auront l'éducation indispensable du commencement : apprendront le dessin d'une façon très sérieuse et très sévère, profiteront gratuitement de l'atelier, des modèles, des maîtres. Se révélera-t-il ainsi plus de talents féminins ? Je ne sais pas. Mais il est juste qu'on nous octroie les mêmes avantages qu'aux hommes. Toutefois, des modifications seront nécessaires : Le Prix de Rome doit rester masculin, sans cela la Villa Médicis deviendrait un Cempuis⁹⁷ de fâcheuse mémoire. Mais les bourses de voyage peuvent nous être décernées après les concours. Le danger de cet enseignement, c'est que des élèves voudront peut-être hausser leur esthétique à une virilité d'art inutile, perdront le charme sans atteindre la puissance. Vigée-Lebrun, la Rosalba étaient des femmes, et ont laissé des choses exquises. Il y a place certainement pour un art féminin, qui devrait aiguiller sur la voie de l'industrie et de la décoration. »*⁹⁸

Aux hommes la peinture virile, aux femmes le charme et le décoratif... Voilà une opinion que l'on sait couramment formulée sous la plume de critiques ordinairement

⁹⁶ Laurence Brogniez et Alexia Creusen, « Entretien avec Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici » in *Femmes et critique(s). Lettres, Art, Cinéma*, Namur, presses universitaires de Namur, p. 152.

⁹⁷ Cempuis était un orphelinat, fondé au début des années 1860 par Joseph-Gabriel Prévost. De 1880 à 1894, son directeur, Paul Robin y mit en pratique les théories sur l'éducation mixte qu'il avait formées en 1870 : en 1894, il fut attaqué par une campagne de presse extrêmement virulente, menée, entre autres par la revue *La Libre Parole*. Paul Robin, entaché par le scandale, dut présenter sa démission.

⁹⁸ Article in le *Gil Blas*, 6 juin 1900, n° 7506, p. 1.

masculins, mais qui ne manque pas de piquant dans la bouche d'une femme peintre « arrivée », à qui sa condition sociale et sa réussite professionnelle ont justement évité les affres du travail « industriel », répétitif et ennuyeux, auxquels n'échappait pas l'ouvrière moins fortuné qui devait, pour vivre, peindre des assiettes à la chaîne.

Louise Abbéma est décidément une personnalité très curieuse... Alors que ses traits d'humour, sa fantaisie, son amitié avec Sarah Bernhardt (bien connue pour ses frasques et ses excentricités) nous mèneraient légitimement à penser qu'elle ait pu être un esprit plutôt libéral, plutôt favorable à l'émancipation des femmes et plutôt progressiste, ses déclarations nous prouvent qu'il n'en était rien, et qu'en réalité, sur le plan des mœurs, elle était généralement conservatrice et rétrograde. Cette grande sportive, qui pratiquait le tir, la chasse, l'équitation, l'escrime, la natation... refusait de monter sur un vélocipède, car elle aurait été obligée de porter des pantalons. Elle, qui était favorable à l'entrée des artistes femmes à l'École des beaux-arts, et qui soutint même la candidature de Marie Curie à l'Académie des sciences⁹⁹, se révoltait en revanche contre l'idée qu'une femme puisse un jour obtenir le droit de vote, ou, pire, siéger au parlement. J'ai découvert lors de mes recherches une petite interview qu'elle donna dans la presse en 1913, et dans laquelle elle exprimait son opinion sur la dernière danse à la mode : le tango. Ses critiques à l'encontre des membres de son sexe sont d'une violence inouïe, et à peine croyable :

« Je trouve que le Tango est une danse abominable et je vous félicite de votre initiative. Je me demande jusqu'où peut aller l'inconscience des femmes : celles qui se disent du monde. On ne saurait trop condamner de pareils goûts. On m'a conté sur le Tango et les jeunes femmes que cette danse passionne certaines anecdotes qui sont très révélatrices. Les femmes oublient toute dignité... elles en sont quelquefois cruellement punies, mais je ne saurai les plaindre. Elles sont traitées comme elles le méritent. »¹⁰⁰

Les contradictions que l'on découvre entre ses convictions profondes et la vie qu'elle menait (en tant que femme artiste célibataire) se poursuivent même dans ses habitudes vestimentaires ! On sait qu'elle portait toujours, et en toute saison, un tailleur très sévère, de

⁹⁹ « Je trouve qu'il serait fort bien que M^{me} Curie soit à l'Académie, laquelle ne pourrait que se glorifier de la compter parmi ses membres. M^{me} Curie est une modeste, une tranquille, elle a contribué à la gloire de son mari. Bien que je ne sois pas féministe en principe, j'affirme que, quand une femme sort à tel point de son sexe, il est juste qu'on la reconnaisse et la récompense. » Citation de Louise Abbéma dans une interview publiée dans le *Gil Blas*, 23 janv. 1911, n° 12398, p. 2.

¹⁰⁰ Article in le *Gil Blas*, 17 juin 1913, n° 13266, p. 1.

coupe manifestement britannique : ce costume avait fait dire à toute la presse de son temps que « M^{lle} Abbéma s'habillait en homme », ce qui la mettait vraisemblablement hors d'elle. Un jour de décembre 1912, visiblement excédée, elle fit même publier à ce propos un droit de réponse dans la revue *Le Matin*, dans lequel, au passage, elle écornait une nouvelle fois les féministes :

*« Monsieur le rédacteur en chef,
Permettez-moi de venir démentir formellement l'affirmation de votre correspondant de New-York.
Non seulement je n'ai de ma vie porté le costume masculin, mais j'ai toujours, dans les nombreuses interviews que j'aie eues à ce sujet, protesté énergiquement contre l'idée absurde de nous "faire porter culotte".
Le costume tailleur tel que le comprennent nos grands couturiers est à la fois élégant, pratique et féminin. C'est celui-là que j'ai adopté, ne me distinguant en cela d'aucune autre Parisienne, car elles l'ont depuis longtemps apprécié et le portent toutes.
Je désire que cette rectification paraisse dans votre journal, car il me déplairait fort d'être accusée d'un ridicule que je n'ai cessé de blâmer.
Vous pouvez ajouter si vous le voulez, que j'ai horreur du féminisme et des suffragettes, trouvant que la femme doit prouver sa valeur et non revendiquer ses droits.
Cette profession de foi me fera haïr de miss Howard Warren et autres Eithel Stewart, mais je dois avouer que ça m'est profondément égal !
Toutes mes amitiés. »¹⁰¹*

Tous ces témoignages nous permettent de dresser une cartographie assez précise de la personnalité de la peintre ; loin d'être la mondaine frivole, originale et excentrique que l'on a souvent décrite, il semble au contraire que Louise Abbéma faisait partie de la frange la plus conservatrice de son époque. Ce point peut paraître insignifiant, mais il ne l'est pas ; car il déconstruit un certain nombre de préjugés et de certitudes qu'ont pu avoir certains commentateurs de sa vie et de son œuvre. Si l'on s'intéresse, par exemple, à la question de sa sexualité, qui est une question centrale dans toute l'historiographie qui la concerne, on sait qu'il a souvent été dit que Louise Abbéma était homosexuelle, et qu'elle avait entretenu, notamment, de tendres penchants pour Sarah Bernhardt et pour Augusta Holmès. Si cela était effectivement le cas, voilà qui constituerait un paradoxe supplémentaire ! Mais de mon avis,

¹⁰¹ « M^{me} Louise Abbéma porte le costume tailleur et n'est pas féministe » in *Le Matin*, n° 10150, 12 déc. 1912, p. 1.

les rumeurs qui ont couru¹⁰², de son vivant déjà, sur son supposé lesbianisme, dérivait de cette même méprise sur ses habitudes vestimentaires que l'on prétendait masculines, ainsi que sur le fait qu'elle soit resté éternellement célibataire. Comme on sait maintenant qu'elle s'insurgeait vivement que des journalistes veuillent lui faire « porter culotte », et qu'elle expliquait, en outre, qu'elle avait refusé le mariage par nécessité de carrière, il me semble difficile de pouvoir continuer à conserver la certitude qu'elle était effectivement homosexuelle, même s'il est également impossible de l'exclure. Je n'ai trouvé que peu de preuves solides qui puissent étayer cette hypothèse¹⁰³ ; j'ai découvert en revanche de nombreux témoignages qui attesteraient plutôt du contraire, comme le fait par exemple, qu'elle ait déclaré, en 1901, que, si elle n'avait pas été peintre, elle se serait mariée, et qu'elle avait la conviction qu'elle aurait eu une vie tout aussi heureuse :

*« Mais comme j'ai la conviction que le bonheur ne dépend pas des événements mais du caractère, je pense que si je m'étais mariée, j'aurais également été la plus heureuse des femmes. »*¹⁰⁴

Certains documents d'archives attestent qu'elle a pu entretenir des relations d'amitié profonde et tendre avec certaines autres femmes, mais j'ai personnellement du mal à y percevoir les indices propres à établir la certitude de son homosexualité. Je transcris en suivant un billet de la peintre adressé à Augusta Holmès ; Thomas Crosnier y décèle la preuve que Louise Abbéma entretenait effectivement une relation amoureuse avec la compositrice ; je ne discerne personnellement rien de tel, aussi laisse-je au lecteur le soin d'en juger :

« Vous avez refusé la main que je vous tendais hier. J'ai le droit de vous demander pourquoi car je n'ai absolument rien à me reprocher vis-à-vis de vous. Répondez-moi donc loyalement. Car si j'ai été calomniée près de vous, je veux me défendre.

¹⁰² Les rumeurs... et les satyres ! Celle que publia Robert de Montesquiou, le célèbre dandy, dans son recueil de poème *Les Quarante Bergères*, s'impose comme un modèle du genre. Je la transcris intégralement en annexe (voir ANNEXE V). Robert de Montesquiou, *Les Quarante Bergères*, Paris : Librairie de France, 1925, pp. 94-95.

¹⁰³ Il en existe en fait une seule, qui prête à équivoque. On trouve au dos d'un tableau conservé à la Bibliothèque de la Comédie Française, représentant Louise Abbéma et Sarah Bernhardt sur une barque amarrée à la berge du lac du Bois de Boulogne (voir ILLUSTRATION), l'inscription suivante : « Peint par Louise Abbéma, le jour anniversaire de leur liaison amoureuse ». Je ne sais pas si l'inscription est autographe, puisque je n'ai pas pu voir l'œuvre de visu, et non plus ce qu'entendait M^{lle} Louise Abbéma par « liaison amoureuse », qui pourrait être ici employé comme un superlatif. La seule chose dont je sois certain, c'est que ce témoignage unique entre en contradiction avec d'autres, plus consistants et plus nombreux...

¹⁰⁴ Maurice de Waleffe, « La femme artiste est-elle heureuse ? », in *Le Figaro*, 9 déc. 1901, pp. 1-2.

Quelque chagrin que vous avez pu me faire, j'ai conservé et je conserverai éternellement pour vous les sentiments d'admiration, d'estime et d'amitié que j'ai toujours eus.

Je vous en donne ma parole et de cette parole vous n'avez pas le droit de douter. J'attends une explication et je vous assure quand même et malgré tout de mon inaltérable affection »¹⁰⁵

Je cite également une lettre un peu plus troublante, adressée à Alice Ducasse (1846- ?), chanteuse de l'Opéra Comique :

« Vos lettres pornographiques m'ont profondément révolté (sic) [...] J'ai été obligé de m'acheter une paire de feuille de vigne pour achever la lecture de vos lettres. »¹⁰⁶

Il est bien question dans ce dernier billet de pornographie, mais bien malin sera celui qui saura y trouver la preuve irréfutable que Louise Abbéma entretenait des sentiments amoureux pour cette M^{lle} Ducasse. Finalement, il est également impossible de conclure que la peintre ait effectivement été homosexuelle, que d'affirmer qu'elle ne l'ait pas été.

Si la question de son homosexualité n'a qu'un intérêt assez limité dans le cadre d'une étude artistique concernant Louise Abbéma, elle méritait toutefois que l'on y revienne, du fait d'un certain nombre de mécompréhensions qu'elle a pu entraîner. D'abord, et comme je l'ai déjà signalé, elle a pu biaiser, dans l'esprit de certains commentateurs, le schéma que l'on peut se faire de la personnalité de Louise Abbéma, en faisant d'elle un personnage extrêmement libéré, non-conventionnel, excentrique, sulfureux même, alors que les témoignages que nous conservons démontrent que ce n'est manifestement pas le cas. Ensuite, en formant une sorte d'idée récurrente dans l'historiographie, l'homosexualité présumée de la peintre a pu être la cause de nombreux biais interprétatifs, en rapportant systématiquement l'analyse des travaux de Louise Abbéma sous une seule perspective : celle des rapports qu'elle entretenait avec ses amantes supposées, et en particulier avec l'une d'entre elles, Sarah Bernhardt.

Impossible de ne pas évoquer la célèbre actrice dans une étude consacrée à Louise Abbéma : leur relation a déjà fait l'objet d'une glose importante, qui soulève chez moi un

¹⁰⁵ BN Manuscrit, NAF 16261

¹⁰⁶ *Id.*

certain nombre de questions d'ordre historiologique. Généralement, la belle amitié qui unissait les deux femmes a été l'occasion d'établir, sans véritable fondement, un rapport de force qui installait systématiquement Louise Abbéma dans une position de dominée, redevable à l'illustre comédienne de son succès et de sa réussite. Sarah Bernhardt devenait commodément l'inspiratrice, la conseillère, l'agent de presse et la publiciste, celle qui ouvrait à Abbéma les portes du Paris monde, de la Comédie-Française et l'introduisait dans la bonne société de son temps. À titre personnel, je pense qu'il s'agit en partie d'un mythe qu'il convient de déconstruire, et cela pour plusieurs raisons : *Primo*, c'est ignorer les liens privilégiés de la famille Abbéma avec la Comédie-Française, le nom de Contat constituant, à mon sens, un passe-droit suffisant pour s'y faire connaître, dont Louise Abbéma a sans aucun doute su faire un excellent usage. *Secundo*, c'est faire l'impasse sur toutes les autres relations qu'a pu forger Louise Abbéma à cette époque, et qui ont pu elles aussi avoir un impact sur son travail et sa carrière. Enfin, c'est, dans une moindre mesure, amoindrir l'importance de son statut d'élève de Carolus-Duran, qui a forcément joué en sa faveur auprès de la critique et du jury du Salon des Artistes Français.

Ponctuellement, Abbéma a su profiter de la manne « Sarah Bernhardt », en faisant du portrait de son amie un classique de son répertoire. Mais la grande postérité dont a joui l'actrice des décennies après sa mort, et l'oubli relatif dans lequel était tombée en même temps Louise Abbéma, ont en partie altéré le jugement des commentateurs. L'argument « Sarah Bernhardt » est devenu la clef miraculeuse à tous les problèmes d'interprétations et d'identification, l'outil commode qui permet d'éclairer tous les aspects de la vie de Louise Abbéma demeurés dans l'ombre. Un musée dispose-t-il d'un tableau signé de la main de la peintre, et celui-ci représente-t-il de surcroît une jeune fille plus ou moins mince, plus ou moins brune, dont on ignore encore l'identité ? Il ne peut s'agir que de Sarah Bernhardt ! L'actrice revêt toutes les silhouettes, endosse tous les costumes, assume tous les visages, et les experts la voient partout. Cette paranoïa « sarah-bernarhdttesque », dont il est parfaitement compréhensible qu'elle puisse contaminer à l'occasion quelques commissaires-priseurs (un portrait de Sarah Bernhardt se négociant généralement mieux qu'un portrait d'anonyme en salle de vente..), étonne un peu plus lorsqu'elle infecte d'éminents spécialistes et conservateurs ; elle peut d'ailleurs mener à des situations ubuesques et particulièrement cocasses, comme celle de cette association, dédiée à la mémoire de Sarah Bernhardt,

adressant une lettre¹⁰⁷ au musée des beaux-arts de Pau pour s'assurer que la jeune fille blonde du *Déjeuner dans la Serre* est bien l'actrice à laquelle ils vouent leur culte rétrospectif. Est-il bien nécessaire d'envisager un pèlerinage dans le Béarn ? Les membres de cette association n'avaient en effet pas reconnu dans ce portrait les traits de la célèbre comédienne. Et pour cause ! Il s'agirait en fait de sa jeune sœur, Jeanne Bernhardt, comme j'en ai proposé l'hypothèse dans une conférence donnée le 12 octobre 2012 au musée des beaux-arts de Pau (voir ANNEXE III).

Ces petites erreurs pourraient seulement prêter à sourire si elles n'avaient pas de conséquences plus fâcheuses que la dépense inconsidérée de quelques billets de train Paris-Pau. Malheureusement, ce n'est pas le cas, et l'amitié Abbéma-Bernhardt est devenue tellement envahissante dans l'historiographie qu'elle a finie par en étouffer toutes les autres pistes qui auraient dû être exploitées. Un seul exemple pour témoigner de ce phénomène : Entre 1875 et 1880, Louise Abbéma a peint quatre ou cinq portraits - connus - de Renée de Pont-Jest, et un seul de Sarah Bernhardt. On continue pourtant de présumer qu'entre la peintre et la célèbre comédienne se nouait une relation tout à fait exclusive ; l'amitié qu'entretiendra Louise Abbéma avec De Pont-Jest dans ses jeunes années aura pourtant elle aussi un impact important sur sa carrière, comme on le verra plus tard...¹⁰⁸

¹⁰⁷ Consultable au musée des beaux-arts de Pau, dans le dossier d'œuvre du *Déjeuner dans la Serre*.

¹⁰⁸ Je tiens à saluer ici l'intuition de Thomas Crosnier, qui, sans avoir eu le temps d'étudier plus avant cette relation, avait déjà constaté, au vu des nombreux portraits que Louise Abbéma avait consacrés à Renée de Pont-Jest, que cette dernière tenait certainement une place importante dans le cercle de sociabilité de la peintre.

DEUXIÈME PARTIE :

SOCIABILITÉ D'UNE FEMME PEINTRE ET MONDAINE À LA
FIN DU XIX^e SIÈCLE



I. Mondanité et peinture chez Louise Abbéma

Louise Abbéma, dont le succès commence à s'étendre à toute la capitale dès 1880, devient, à partir de cette date, une véritable mondaine ; la meilleure société de Paris se presse à ses expositions chez Georges Petit, comme dans son atelier du 47 rue Laffitte, qui, de lieu de travail le matin, se transforme en salon de réception en fin d'après-midi, vers cinq heures... Chez les Abbéma, en effet, on ne reçoit pas en soirée, on organise des *five 'o'clock*, habitude toute britannique héritée sans doute de M^{me} d'Astoin, la grand-mère maternelle de Louise Abbéma, d'origine anglaise, qui vit également dans l'appartement familial.

L'appartement est d'une taille tout à fait modeste et semble peu adapté à y recevoir du monde : il ne représente guère plus que cinq ou six pièces disposées en enfilade. Situé sous les toits d'un grand immeuble moderne¹⁰⁹, on y accède depuis le palier du cinquième étage par un petit escalier de meunier. Après avoir traversé un store à baguettes qui fait office de porte d'entrée, on pénètre dans un petit vestibule, puis dans une antichambre, à peine plus vaste... À cette antichambre succède immédiatement la grande salle à manger, la plus spacieuse des pièces de la maison, toute entière décorée de grandes marines signées du comte Lepic. Plus loin, c'est le petit salon, qui abrite les panneaux en trompe-l'œil réalisés par Lepic et Louise Abbéma, alors que celle-ci était encore toute jeune ; aux murs sont également accrochés de petits tableautins signés de la main d'artistes divers, quelques pochades laissées en cadeaux par des amis célèbres, quelques aquarelles anciennes de Louis de Narbonne, l'illustre ancêtre, un portrait de Louise Contat et de nombreuses photographies. La pièce est en outre entièrement ceinte d'un large divan tournant en velours mousse, qui permet aux visiteurs de patienter en cas d'absence de la peintre.

Le salon franchi, on accède enfin à l'atelier. C'est là qu'Abbéma, quand elle ne travaille pas, tient salon. La pièce est encombrée d'un prodigieux bric-à-brac, et l'on a peine à croire que des invités puissent encore trouver la place de s'y tenir : les murs et le plafond sont entièrement tapissés de tentures nippones ; partout, des œuvres en cours de réalisation reposent sur de grands chevalets, dont les pieds élancés contribuent, avec une petite estrade servant à faire poser les modèles, à rendre l'espace parfaitement impraticable ; ça et là, sont disposés des tabourets, des fauteuils, une table, des coussins, un escabeau, et partout,

¹⁰⁹ Qui n'existe malheureusement plus aujourd'hui.

d'immenses plantes vertes qui donnent au visiteur l'impression qu'il se trouve plutôt dans une serre que dans un atelier de peinture, d'autant qu'un énorme poêle, fixé dans une encoignure, et constamment chauffé à blanc, maintient la pièce dans une atmosphère étouffante. Dans un coin, un imposant piano, au timbre un peu éraillé - de l'avis du compositeur Benjamin Godard¹¹⁰ -, est laissé à disposition, s'il prend à un invité l'envie de faire un peu de musique. Les meubles croulent sous les bibelots de toute sortes, des japonaiseries surtout, que Louise Abbéma collectionne avec ferveur, mais également des petits souvenirs, des médaillons et des bronzes de Sarah Bernhardt, quelques statuettes de Barye, des oiseaux empaillés, des poupées orientales, des éventails, la proue d'une gondole récupérée lors d'un voyage à Venise¹¹¹, des porcelaines chinoises, des faïences... Le parquet est recouvert de peaux de bête ; les carreaux de la grande baie vitrée sont habilement dissimilés sous des stores de papiers, soigneusement plissés, qui filtrent la lumière ; contre un mur est disposé un ample sofa à la mode orientale, recouvert d'un dais formé de draps épais, qui retombent sur ses flancs à la manière d'un baldaquin. C'est cet étrange décorum que Louise Abbéma décrit dans deux de ses toiles : celle du *Déjeuner dans la Serre* (voir ill. n° 5), peinte en 1877, et dans laquelle on a longtemps voulu reconnaître l'hôtel particulier de Sarah Bernhardt (ce que l'on sait être faux aujourd'hui, plusieurs sources concordantes permettant d'infirmer cette hypothèse), et celle de la *Chanson d'Après-midi* (voir ill. n° 6), dont je reparlerai un peu plus tard.

Dans ce petit atelier, femmes du monde, comédiennes, artistes, hommes politiques et aristocrates se côtoyaient presque tous les soirs de la semaine. Louise Abbéma ne sortait que rarement de chez elle, excepté pour aller au théâtre ; elle était de toutes les premières ! Son salon, s'il est méconnu aujourd'hui, et s'il n'a, il est vrai, jamais atteint l'aura de celui de sa consœur Madeleine Lemaire, était pourtant de première importance. Parmi les habitués, on comptait un grand nombre de comédiennes : M^{lle} Milly-Meyer, des Bouffes-parisiennes, M^{lle} Marthe Brandès (1862-1930), qui avait officié au Vaudeville avant de rejoindre le Français, M^{lle} Berthe Cerny (1868-1940), M^{lle} Renée du Minil (1868-1941), de la Comédie-Française, M^{me} Blanche Baretta-Worms (1855-1939), une intime de Louise Abbéma, M^{lle} Gabrielle Tholer (1850-1894), et Madeleine Brohan (1833-1900), qui tenait généralement la tête d'affiche à la Comédie-Française, et qui était, depuis longtemps, une amie de la famille. Anecdote singulière, la cheminée du 47 rue Laffitte était d'ailleurs recouverte d'une étoffe taillée dans la robe que portait Madeleine Brohan la dernière fois qu'elle avait tenu le rôle

¹¹⁰ Corbel, « Une visite à M^{lle} Louise Abbéma » in *La Journée*, janvier 1886.

¹¹¹ Où Louise Abbéma se rend souvent au début de sa carrière.

d'Elmire, dans le *Tartuffe* de Molière... Au près d'une large majorité acquise au monde du théâtre, on comptait également, au 47 rue Laffitte, quelques peintres, dont l'ami Georges Clairin, bien entendu, des écrivains – la famille Daudet faisaient partie des invités réguliers –, quelques aristocrates de l'ancien régime - généralement royalistes -, comme le duc de Tarente (1840-1881), et d'autres nobles de plus haut lignage, comme le prince de Galles (1841-1910)¹¹², qui ne manquait pas de venir présenter ses hommages à la peintre chaque fois qu'il était de passage à Paris. On pouvait même y rencontrer quelques membres de la Maison d'Orléans, lorsqu'ils n'étaient pas forcés, par le gouvernement en place, à l'exil hors de France. Étaient présents également des hommes politiques qui avaient brillé sous le Second Empire et la III^e République, comme Ferdinand de Lesseps (1805-1894)... Le « Grand Français » était en effet un habitué de la maison. Louise Abbéma a d'ailleurs fait de lui un petit portrait, très sévère et sans fantaisie, qu'elle a présenté au Salon de 1884, deux ans après les débuts du percement de l'isthme de Panama (voir ill. n° 15).

Dans le salon de Louise Abbéma, on s'entretenait des dernières pièces de théâtre, on fumait beaucoup, on lisait parfois des vers... Quelquefois, suivant les usages établis, on recevait des personnalités curieuses à la mode : des magnétiseurs, par exemple, comme le célèbre Donato, venu faire démonstration de ses dons à l'occasion de l'anniversaire de la peintre en 1887¹¹³, ou des physionomistes tendance ésotéristes, comme M^{me} E. Boissonnet-Favre, également mentionnée comme « liseuse d'âme », fille du docteur Favre, qui fut le « docteur-chaman » de Georges Sand et d'Alexandre Dumas Fils.¹¹⁴ On causait bien sûr peinture et expositions d'art¹¹⁵, et d'ailleurs, comme dans la plupart des salons-ateliers, il y avait généralement beaucoup de monde chez Louise Abbéma les quelques semaines qui précédaient le Salon, car les mondaines, et les journalistes, venaient satisfaire pour les unes une curiosité bien légitime, grappiller pour les autres quelques informations inédites concernant les prochains envois. Souvent, un ami musicien ou compositeur s'installait au piano, et jouait ses dernières créations : dans ce domaine là aussi, les convives rivalisaient de génie et d'adresse. Charles Gounod était souvent présent, et se prêtait volontiers à l'exercice. Quand il n'était pas là, il était remplacé indifféremment par Jules Massenet, par Augusta

¹¹² Albert Édouard de Saxe-Cobourg-Gotha porta le titre de prince de Galles pendant plus de 60 ans. Il succède à sa mère, la reine Victoria, sur le trône d'Angleterre en 1901.

¹¹³ Article in le *Gil Blas*, 16 nov. 1900, n° 7669, p. 1.

¹¹⁴ En 1906, M^{me} E. Boissonnet-Favre est reçue dans tous les salons à la mode : chez M. Cheramy, chez la comtesse Greffuhle, chez la Princesse de polignac, chez la Comtesse de Villedon, chez M^{me} Louis de Biré... in *L'Écho du merveilleux*, 15 avril 1906, n° 223, p. 148.

¹¹⁵ Paul Mantz, qui est un familier, venait souvent éclairer les débats de ses lumières.

Holmès, qui resta, jusqu'à sa mort¹¹⁶, l'amie intime de Louise Abbéma¹¹⁷ – d'aucuns ont dit l'amante -, ou par Marie-Louise Grenier, qui apparaît dans plusieurs des tableaux de Louise Abbéma, et que l'on avait, jusqu'alors, pas toujours réussi à identifier. On sait, grâce aux recherches entreprises par Thomas Crosnier¹¹⁸, que cette M^{lle} Grenier descendait d'une famille de notables auvergnats ; elle était en fait la fille d'Antoine Grenier, qui avait été rédacteur en chef du *Constitutionnel*, (et dont Louise Abbéma a également réalisé un portrait, voir ill. n° 16), et surtout, pour ce qui nous intéresse, la nièce de Georges Hainl (1807-1873), violoncelliste émérite et chef d'orchestre, un temps, de l'Opéra.¹¹⁹ Elle était en outre la voisine immédiate de Louise Abbéma, puisqu'elle vivait également au 47 rue Laffitte. Elle proposait, dans son appartement, peut-être avec son oncle, des cours de solfège, de chants, de piano et de musique d'ensemble¹²⁰, qui étaient assez courus chez les jeunes filles de bonne famille. Les matinées musicales que M^{lle} Grenier donnait chez elle, et dont la presse se faisait écho, attirait des noms aussi illustres que ceux de Jules Massenet, Léo Delibes, Charles-Marie Widor, Théodore Dubois... Il est d'ailleurs fort probable que ce soit par l'intercession de Marie-Louise Grenier que le salon de Louise Abbéma ait eu la faveur des compositeurs du moment. Les deux femmes étaient très amies¹²¹ : cela ne fait du reste aucun doute au vu des nombreuses apparitions de M^{lle} Grenier dans les tableaux de Louise Abbéma. C'est elle, par exemple, qui pose pour le très beau portrait conservé au musée d'Art Roger Quilliot à Clermont-Ferrand, présenté au Salon des Artistes Français en 1883 (voir ill. n° 17). Dans ce portrait, la jeune musicienne, de laquelle transpire un sentiment d'intelligence et de finesse, semble interrompre sa lecture pour laisser à son amie peintre le temps de faire d'elle un rapide croquis. Le naturel de ce geste est parfaitement préservé, même si l'on peut regretter une certaine raideur dans la posture du modèle... Il est probable que cette raideur soit simplement due au vêtement qu'elle porte : cette robe de velours violet moiré, qui s'accorde si bien avec le tissu de la bergère verte dans laquelle M^{lle} Grenier est installée, doit sans doute être étayée par un solide corset métallique.

¹¹⁶ Mort qui survint en février 1903.

¹¹⁷ Et la commanditaire parfois, elle lui a demandé en effet plusieurs fois de réaliser des illustrations pour ses partitions : voir Catalogue, Tome III bis, p. 416.

¹¹⁸ Thomas Crosnier, *op. cit.*, p. 38.

¹¹⁹ Ces informations sont disponibles dans un article du *Ménestrel*, n° 7, 17 janv. 1886, p. 56.

¹²⁰ Connus sous le nom de Cours Grenier-Georges Hainl, in *Le Ménestrel*, n° 10, 6 mars 1892.

¹²¹ Anecdote intéressante : M^{lle} A. Lacrosonnière, élève, on le sait, de Louise Abbéma, et sujet du portrait *Dans les Fleurs* de 1895, est également citée comme élève de Marie-Louise Grenier, in *Le Ménestrel*, n° 13, 26 Mars 1893.

Marie-Louise Grenier apparaît dans deux autres tableaux : *L'Heure de l'étude* (voir ill. n° 18), exposé au Salon des Artistes Français en 1881, et *Chanson d'Après-midi*, présenté au Salon de 1885. Dans ces deux toiles, elle est représentée de dos, devant le piano de l'atelier de Louise Abbéma, en plein exercice de son art ; c'est cette posture, bien entendu, qui a rendu difficile son identification. Dans *Chanson d'après-midi*, Louise Abbéma nous offre un aperçu de ce à quoi pouvaient ressembler les petits interludes musicaux qui égayaient les *five o'clock* du 47 rue Laffitte : à droite, au piano, M^{lle} Grenier est accompagnée par un ténor de ses amis, M. Duchesne ; en face des deux musiciens se tiennent, de droite à gauche, M. Abbéma père, et deux représentantes illustres de la Comédie-Française, Madeleine Brohan et Gabrielle Tholer. La grande toile du *Déjeuner dans la Serre* nous avait déjà familiarisés avec le singulier décorum de l'atelier : on aperçoit au coin supérieur gauche de *Chanson d'Après-midi* une grande marine de Lepic, et à gauche, sous une tente de toile blanche, le sofa oriental que j'évoquais plus tôt. Une frêle étagère, au fond de la pièce, disparaît presque sous le prodigieux amoncellement de bibelots, statuettes, verreries et porcelaines que l'on y a entreposé. La profusion des accessoires avait d'ailleurs valu à Louise Abbéma quelques moqueries à l'occasion de l'exposition de la toile au Salon. Le journal *Le Rire* avait par exemple renommé le tableau : *L'Etagère, mélodie pour voix de Baryton*¹²², et avait accompagné ce nouveau titre d'une caricature très habile, qui déplaçait l'étagère surchargée au premier plan de la représentation (Voir ill. n° 19), les musiciens et leurs auditeurs se retrouvant, relégués derrière les éléments de décor.

Je me permets d'ouvrir ici une petite parenthèse : *Le Déjeuner dans la Serre* et *Chanson d'après-midi*, deux toiles à l'iconographie extrêmement proches, et distantes dans le temps d'une petite décennie (*Le Déjeuner dans la Serre* a été peint en 1877 et *Chanson d'Après-midi* en 1885), permettent de mesurer précisément les changements qui se sont opérés dans la manière de Louise Abbéma, entre sa première période et ce que l'on considère comme étant son « style de maturité » : la palette s'est considérablement éclaircie et éclairée, la touche est plus légère, plus tendre, moins hardie – et moins virtuose sans doute -. Louise Abbéma, surtout, a fait des progrès considérables en ce qui concerne la science du coloris : les gammes sont infiniment plus riches, et elle ose parfois des tons sur tons particulièrement audacieux, comme dans le grand portrait de *Dans les Fleurs* (voir ill. n° 14), pour lequel elle manie les différentes nuances de vert avec un grand bonheur. On est loin des « feuillages en

¹²² Cette caricature est consultable dans la documentation de M. Abbéma père. Elle n'est malheureusement pas référencée, et on ignore encore la date de sa parution dans la revue *Le Rire*.

zinc vert »¹²³ du *Déjeuner dans la Serre*, dénoncés par Edmond Duranty lorsque la toile est dévoilée au Salon.

Généralement, elle complexifie énormément les décors, se détachant des préceptes de son maître Carolus-Duran, mais pas systématiquement : il existe une importante série de portraits¹²⁴, qui demeure prolifère jusqu'assez tard dans sa carrière, dans laquelle les portraiturés sont représentés en buste, ou quelquefois en demi-grandeur, sur des fonds abstraits obtenus par un simple frottis, comme ceux de Carolus-Duran. Il est fort probable que les portraits appartenant à cette série devaient sembler moins élaborés que les autres à Louise Abbéma, en tout cas moins digne de susciter l'admiration de ses contemporains, car elle ne les présentait presque jamais au Salon des Artistes Français¹²⁵, à l'exception notable de celui de Ferdinand de Lesseps, en 1882. Dans cette série, on pourrait placer, de 1876 à 1903-1904, date où la production de ce type de portraits s'amenuise, le *Portrait de M^{me} Lucien Guitry née Renée Delmas écrivant dans son journal* (1876), l'*Autoportrait* de 1876, le *Portrait de Jeanne Samary* (1879), les deux portraits d'homme de 1879, le *Portrait de Blanche Baretta* de 1880, le *Portrait de jeune femme au chapeau fleuri* de 1880, la série des petits portraits d'actrice en buste de 1883–1885, appartenant à la collection Pasteur et constituant tout de même une petite singularité au sein de cette série, j'en reparlerai dans la prochaine partie, le *Portrait de M^{me} Curtenaz* de 1891, le *Portrait de M^{me} d'Astoin* de 1891, le *Portrait de Dom Pedro, empereur du Brésil* de 1892, le *Portrait de monsieur Gullety* de 1892, (voir respectivement les illustrations n^{os} 20 à 36) et bien d'autres encore, sans doute bien plus nombreux d'ailleurs que les sources dont nous disposons aujourd'hui le laissent supposer.

Généralement, ces portraits, « moins élaborés » que les autres (si on les compare à des chefs-d'œuvre unanimement salués par la critique pour leur qualité de composition et de coloris, tel que le *Portrait de Gyp*¹²⁶ de 1892, par exemple, voir ill. n^o 37), étaient réservés à la représentation de personnalités qui fréquentaient le salon de Louise Abbéma. Ils reflètent singulièrement la bonne société qui gravitait autour de la peintre, et je me demande s'il ne lui

¹²³ Edmond Duranty, « Réflexions d'un bourgeois au Salon » in *La Gazette des Beaux-arts*, Paris, Quantin Imprimeurs, 1877, p. 555.

¹²⁴ Il sera malheureusement difficile de déterminer son importance exacte, faute de sources supplémentaires...

¹²⁵ Ils constituent en revanche le matériau ordinaire de ses expositions chez Georges Petit, voir Catalogue, Tome III.

¹²⁶ La comtesse de Martel, dite Gyp (1849-1932), est une romancière française extrêmement prolifique, presque exactement contemporaine de Louise Abbéma. Sa production, très abondante, contribua à assoir sa célébrité à partir de la fin du XIX^e siècle. Elle tenait elle aussi un salon le dimanche midi, où se pressaient, entre autres, Robert de Montesquiou, Marcel Proust, Edgar Degas, Anatole France, Paul Valéry, Alphonse Daudet... etc. Elle était également une habituée des salons de Louise Abbéma.

arrivait pas de les broser pas à l'occasion de ces fameux *five'o'clock*. On sait, par un jeune journaliste de *La Journée*¹²⁷, qui découvrait pour la première fois l'atelier du 47 rue Laffitte, que Louise Abbéma ne s'arrêtait pas nécessairement de peindre lorsqu'elle recevait, et qu'elle était parfaitement capable de participer à plusieurs conversations à la fois, tout en gardant encore le pinceau et la palette à la main ; il est donc fort possible qu'elle profitait de ces moments de sociabilité pour peindre, à l'occasion, l'un ou l'autre de ses invités, ou tout du moins d'en tirer les premières ébauches... Cela explique également pourquoi elle peignait en majorité des femmes ; les cercles de sociabilité de l'artiste comptaient finalement assez peu d'hommes.

Seconde parenthèse : *Le Déjeuner dans la Serre*, *l'Heure de l'étude* et *Chanson d'après-midi*, sont trois des rares exemples que l'on connaît de Louise Abbéma en matière de scènes de genre. Curieusement, ces trois œuvres ont pour décor son atelier : on pourrait interpréter cela comme un repli sur l'intimité du foyer, et en déduire que Louise Abbéma, dans ce cas précis, ait pu se laisser isoler dans la petite sphère du « chez-soi » par des déterminismes extérieurs, liés à sa condition de femme artiste. Il ne faut pas oublier pourtant que, si ces trois scènes se déroulent effectivement chez elle, dans le cadre rassurant de la *domus familiae*, elles appartiennent à un type iconographique qui est celui de la mondanité, qui est donc, nécessairement, ouvert sur le monde extérieur.

Louise Abbéma travaillait beaucoup, et, selon toute apparence¹²⁸, assez vite. Cela ne l'empêchait pas pour autant de se livrer aux activités ordinaires d'une mondaine de son âge et de son rang. Elle fréquentait beaucoup, comme je l'ai déjà signalé, le théâtre, dont elle était férue. Sa prestigieuse ascendance l'obligeait surtout à souvent se rendre à la Comédie-Française, où elle était accompagnée généralement de sa mère, ou de quelques amies¹²⁹... Après les représentations, on la rencontrait dans les loges des artistes les plus fêtés : dans celle de Sarah Bernhardt, bien entendu, plus rarement dans celle de M^{lle} Tholer, ou celle de Madeleine Brohan...

Etre la descendante directe de Louise Contat n'oblige pas, en tout état de fait, à une fidélité absolue aux loges du Français ! Louise Abbéma se rendait également très assidûment à l'Opéra Garnier, situé à quelques centaines de mètres de chez elle seulement, et pour lequel,

¹²⁷ Corbel, « Une visite à M^{lle} Louise Abbéma » in *La Journée*, janvier 1886.

¹²⁸ En témoigne l'importance de son œuvre référencé, auquel il doit manquer, pourtant, la majeure partie de ce qu'elle a produit en réalité.

¹²⁹ Très fréquemment par Renée de Pont-Jest, avant que celle-ci ne décède en 1902.

à l'occasion de certaines soirées de renom, elle a pu dessiner des programmes et des éventails.¹³⁰

En tant qu'amatrice de théâtre, Louise Abbéma disposait d'un avantage très net sur la plupart de ses amies mondaines qui avaient, à l'instar de Sarah Bernhardt, déserté le cœur de la capitale pour le XVII^e arrondissement et la Plaine Monceau... C'est que, habitant rue Laffitte, en plein centre de ce que l'on avait autrefois baptisé le quartier de la Nouvelle-Athènes, et qui avait, dans les décennies 1830-1860, été le repère ordinaire de tous les artistes romantiques, elle vivait à deux pas des grands boulevards, qui abritaient la plupart de ce que Paris contenait de scènes prestigieuses : le soir, quand elle désirait sortir, Louise Abbéma n'avait que l'embarras du choix : à proximité, elle pouvait se rendre au théâtre de la Renaissance, dont elle était une abonnée très régulière, y connaissant la plupart des auteurs, des comédiens, et des administrateurs (Sarah Bernhardt en a été la directrice de 1893 à 1899), au théâtre de la Porte-Saint-Martin - dans lequel Sarah Bernhardt a été un temps actrice, et dont la direction en 1883-1884 était assurée par son fils, Maurice Bernhardt -, au théâtre des Nations, qui deviendra en 1899, après que la Ville de Paris en ait cédé le bail à la célèbre actrice décidément incontournable, le théâtre Sarah-Bernhardt, au théâtre du Chatelet... Elle fréquentait également des lieux moins courus et plus *selects*, réservés aux seuls initiés, comme le théâtre des Capucines, inauguré en 1898, et décrit par un journaliste du Figaro comme « un coquet théâtre, plutôt salon que salle de spectacle, [...] écrin qui convient aux grandes élégances »¹³¹, ou le théâtre d'application du 18 rue Saint-Lazare, fondé en 1887 par M. Bodinier¹³², qui n'était qu'une minuscule bonbonnière où s'exerçaient les élèves comédiens et tragédiens du Conservatoire, et qui n'était fréquenté que par les amateurs avertis¹³³. C'est sans doute au théâtre d'application que Louise Abbéma découvre pour la première fois les cafés-concerts d'Yvette Guilbert¹³⁴, qu'elle ira par la suite écouter au Chat Noir.

¹³⁰ Elle a par exemple réalisé un programme et un éventail pour le gala organisé à l'Opéra à l'occasion de la visite de l'escadre russe en France le 21 octobre 1893. Les programmes étaient destinés aux hommes et les répliques de l'éventail aux femmes. Voir Catalogue, Tome III bis, p.

¹³¹ Article in *Le Figaro*, 10 déc. 1901, n° 344, p. 5.

¹³² On nommait d'ailleurs facétieusement le théâtre d'application : « théâtre de la Bodinière », du nom de son propriétaire.

¹³³ Louise Abbéma a entrepris pour le théâtre d'application de grands travaux de décor, nous le verrons dans la partie suivante.

¹³⁴ Yvette Guilbert s'y produit régulièrement à partir de 1891.

Quelquefois, Louise Abbéma se rend à des bals donnés par l'un ou l'autre de ses amis : généralement, ces bals sont costumés, et le goût du jour fait communément se porter le choix des déguisements sur l'époque Louis XIII ou Louis XV, ou sur les personnages de la commedia dell'arte. M. de Pont-Jest, le père de Renée de Pont-Jest, amie intime de Louise Abbéma et de Sarah Bernhardt, organise beaucoup de ces mondanités festives, et Louise Abbéma est, bien entendu, toujours de la partie. Sarah Bernhardt ne demeure pas en reste : le journaliste Claude Berton, en 1926, rassemble ses souvenirs à propos d'une soirée fameuse que l'illustre actrice avait donnée en l'honneur de son fils Maurice Bernhardt, chez elle, rue de Fortuny, en 1880 :

« Ce bal fut une surprise, une très grande surprise, et un ravissement pour un adolescent qui y assista et dont les yeux curieux, mais épris de réalité, se sont difficilement accoutumés aux déguisements et aux costumes de théâtre. Lui-même, il était costumé en une sorte de berger des pastorales de Boucher et de Watteau, avec un habit à grande basque et une culotte couleur tabac, des bas blancs et un gros bouquet enrubanné sur le cœur. [...] Ses yeux revoient l'entrée du petit hôtel, encombrée par la foule des masques en train de se délivrer de leurs manteaux, le portrait noir de Sarah par Abbéma et dans l'atelier où l'on danse, au-dessus de la haute-cheminée, le portrait blanc de Clairin, qui semble présider à la fête. [...] Le joyeux remous de cette nuit éblouissante, tumultueuse, grisante, persiste encore dans son souvenir. C'est son premier grand bal masqué, chez une amie célèbre et qui l'a connu tout enfant.

Zaire, Phèdre, Doña sol¹³⁵, pour ce soir-là est une Pierrette, costume qu'elle a dessiné elle-même, en satin blanc neigeux, avec la collerette ruchée montante et des ornements de perles accrochés le long du cordage et de la jupe demi-courte, Maurice Bernhardt le roi du bal est en Zanetto, du Passant. Quelle ressemblance avec sa mère ! Et l'un de ses meilleurs amis, Stevens, le fils du peintre, est en garçon de café. Contraste ! Tous ces costumes d'ailleurs, déconcertent le faux train-bearer¹³⁶.

Quelle stupeur pour lui d'apprendre que ce clown bondissant, avec un papillon à la queue de sa perruque est Charpentier, le grand éditeur, que ce fou barbu, dans un indéfinissable costume et brandissant une échelle est Escalier, l'architecte qui a fait le plan de l'hôtel, que ce highlander est Detaille, le peintre célèbre, et ce lourd paysan

¹³⁵ C'est-à-dire Sarah Bernhardt...

¹³⁶ Claude Berton parle ici de lui-même, cinquante ans plus tôt. Il était déguisé en *train-bearer*, c'est-à-dire en garçon d'honneur (littéralement *porteur de traîne*).

d'Alsace, aux manières de croquant, Bastien-Lepage¹³⁷, que ce beau seigneur Louis XIII, c'est le mélancolique portraitiste Gustave Jacquet, et ce toréador qui fait des ronds de jambes, Périvier du Figaro. Ce moine qui intrigue tout le monde, c'est Bérardi de l'Indépendance Belge, comme ce coq grotesque à favoris bleuâtres est Arthur Meyer, du Gaulois... Et voici, en habits noirs recouverts de manteaux vénitiens Théodore de Banville, Bergerat, Liouville, Albert Wolff, Cernuschi... tous personnages que le page étonné connaît personnellement ou de réputation. [...]

Il est moins surpris par les costumes des femmes. Pierson : la Pompadour ; l'Espagnole Bianca, Marie Deifrène ; l'amie de Porto Riche, en odalisque ; Valentine de Maria qui sera le professeur de Bady, en Merveilleuse ; Jeanne Bernhardt en costume Watteau, Kalb, la soubrette du Français, en brigande, la ravissante Devoyod en Orientale, la plus belle du bal... et tant d'autres.

Soudain, un masque étrange pénètre dans la cohue des danseurs. Vêtu de noir, sévèrement, le nouveau venu porte, au sommet d'un faux-col démesuré, allongé en cou de girafe, un pot de fleurs en guise de tête et il balance gravement ce chef grotesque [...] Un cercle se forme autour de lui : « Qui est-ce ? Qui est-ce ? » demande-t-on intrigué.

Subitement, la Pierrette s'écrit : C'est lui ! c'est lui. C'est Geogotte ! C'est Geogotte ! La première elle a reconnu l'extravagant déguisé, dont nul ne pouvait voir le visage. »¹³⁸

L'extrait est un peu long, mais il est essentiel d'en avoir pris connaissance pour comprendre l'importance précise d'une des sources d'inspiration de Louise Abbéma... Chez Georges Petit, pratiquement tous les ans, elle expose en effet quelques portraits « de fantaisie », présentés sous des intitulés divers, tels que *Portrait d'une Arlequine*, *Portrait d'une Colombine*, *Portrait de M^{me} Blanche Pierson en Colombine*, *Portrait de M. Morlet en Saltarello*, *Portrait d'une Pierrette*, *Portrait d'une Colombine Pompadour*, autant de titres qui entrent en curieuse résonnance avec l'article de Claude Bertin (pour avoir un aperçu d'un de ces portraits, voir *L'Arlequine aux violettes*, réalisée en 1895-1896, ill. n° 38)... Cette série pourrait constituer pratiquement un sixième de sa production de portraits ! Il ne nous en reste malheureusement que très peu d'exemples exploitables ; mais cela ne nous empêche nullement de comprendre ce qui a pu motiver chez Louise Abbéma ce besoin de représenter

¹³⁷ Difficile d'être surpris du choix des costumes d'Édouard Detaille et de Jules Bastien-Lepage !

¹³⁸ Claude Bertin, « Le Bal de la Statue » in *La Femme de France*, n° 585, 25 juil. 1926, p. 19.

des personnages de la commedia dell'arte. Plutôt qu'un goût prononcé pour le théâtre italien, il faut voir ici une volonté (sans doute inspirée par quelques sentiments mercantiles nullement répréhensibles) de rendre compte des fêtes auxquelles elle assistait, en y portraiturant, dans leurs costumes de bals, les membres de la bonne société qui s'y donnaient à voir (et qui faisaient, généralement, partie du cercle de ses amis proches). Cette production - atypique - a pu être encouragée par des commandes, bien sûr, mais elle faisait sans nul doute également l'objet d'un petit jeu entre Louise Abbéma et ses contemporains, un petit jeu très mondain, duquel nous avons malheureusement aujourd'hui perdu les clefs de lecture ! Il est fort probable en effet, que derrière chaque déguisement d'Arlequine, de Colombine, de Pierrette, de Saltarello...etc. se cache le visage d'un ou d'une comédien(ne) connu(e), ou du moins d'un ou d'une ami(e) proche de Louise Abbéma. Aux expositions données chez Georges Petit, chacun devait y aller de son commentaire ou de sa suggestion sur l'identité de ces personnages, et, lorsqu'on découvrait sous un costume un visage connu, on devait se remémorer à soi-même certains moments fameux d'une soirée à laquelle on s'était rendue quelques mois auparavant. Il y a là un énorme travail d'identification à entreprendre, si l'on veut faire perdurer le jeu proposé par Louise Abbéma, et à condition que l'on exhume de nouvelles sources concernant cette série...

Les tableaux auxquels Louise Abbéma a dû ses principaux succès, et notamment ses succès de Salon, n'étaient pas de la veine de ceux que je viens d'évoquer ; pourtant, ils avaient encore tout à voir avec la mondanité. Prenons trois exemples concrets, à propos desquels nous disposons d'illustrations exploitables et d'informations vérifiées : *Matin d'Avril* (voir ill. n° 39), présenté au Salon de 1894, remarqué par la critique et beaucoup reproduit dans la presse, *L'Hiver* (voir ill. n° 40), pendant du premier, présenté au Salon de 1895, et *L'Automne* (voir ill. n° 41), exposé chez Georges Petit en 1896 - au côté de *l'Été*, qui vient compléter cette série¹³⁹ consacrée aux saisons, et duquel je n'ai malheureusement retrouvé aucune reproduction -. Ces trois tableaux - et on peut être certain que le dispositif qui préside à l'organisation de *l'Été* était tout à fait comparable - sont construits de la même manière : une jeune femme, très élégamment vêtue, et toujours de manière à ce que son costume soit adapté à la saison qu'elle « personnifie »¹⁴⁰, pose devant un fond paysager, qui est choisi systématiquement parmi les lieux emblématiques de la vie mondaine parisienne ; pour l'une,

¹³⁹ Louise Abbéma a proposé d'autres versions de cette série des Saisons, qui fonctionnent selon des modalités chaque fois différentes. La première série qu'on lui connaît lui avait assuré un grand succès au Salon de 1882 ; je l'ai déjà évoquée dans la première partie, et je lui consacrerai un petit paragraphe dans le chapitre suivant

¹⁴⁰ La présence de guillemets, ici, s'expliquera un peu plus loin.

c'est la place de la Concorde, pour l'autre, le jardin des Tuileries, pour la dernière enfin, l'Avenue du Bois, actuelle Avenue Foch.¹⁴¹ Les titres des tableaux ne doivent pas nous tromper : ces jeunes femmes ne sont pas à proprement parler des allégories. Ou, du moins, si elles le sont, elles ne sont pas les allégories auxquelles nous serions d'abord en droit de penser... Je m'explique : de mon point de vue, ces trois jeunes femmes (quatre si l'on compte celle qui apparaît dans *L'Été*) ne personnifient qu'un seul et même *abstractum*, et ne sont donc que les quatre faces d'un même objet : cet objet, c'est la *parisienne*, et même mieux, la *mondaine*, qui est représentée ici à des époques de l'année différentes, dans des costumes, dans des lieux différents, mais qui, finalement, dans l'esprit des contemporains de Louise Abbéma, ne pouvait correspondre qu'à la même entité sociale. Il est fort probable d'ailleurs que derrière ces quatre personnifications, il y ait en fait quatre portraits, correspondant à quatre jeunes femmes qui ont réellement existé ; pourtant, et ce fait est tout à fait inhabituel, la critique, lorsqu'elle a découvert ces quatre toiles, n'a presque jamais cherché à deviner l'identité des quatre portraiturées, et s'est bornée à louer chez Louise Abbéma le talent d'avoir su rendre la quintessence, le parfum, le principe essentiel de la parisienne.

C'est une qualité que l'on retrouve encore dans ses portraits : les amies mondaines y sont représentées dans les lieux habituels de la mondanité (intérieurs, avenue du Bois, ...etc.) et habillées de vêtements à la dernière mode, comme on a pu le voir avec certains tableaux déjà évoqués ; je n'aurais malheureusement pas le temps de multiplier les exemples, mais ils sont nombreux, et tous consultables dans le Catalogue (tome III).

D'autres peintres, dont la notoriété a souvent mieux perduré que celle de Louise Abbéma, se sont également fait connaître, à la fin du XIX^e siècle, par leurs représentations de la vie parisienne et mondaine : on pense bien sûr à Jean Béraud, Ernest Duez, Henri Gervex, Giuseppe de Nittis, Alfred Stevens, Jean-François Raffaelli... etc. On pourrait d'ailleurs trouver de nombreux points de convergence entre leur production et celle d'Abbéma. Elles diffèrent pourtant sur un point essentiel : quand la plupart de ces peintres se plaisaient à peindre l'anecdote, *via* des scènes - précises - et narratives de la vie quotidienne parisienne, Louise Abbéma s'obstinait toujours à peindre uniquement des figures, qui confinaient généralement à l'allégorie. Quand Jean Béraud se posait en observateur attentif du *parisianisme*, Louise Abbéma, de son côté, construisait une image idéelle - et idéale - de la

¹⁴¹ On sait en outre que la jeune fille personnifiant l'été était représentée sur la berge du lac du Bois de Boulogne. Voir Catalogue, Tome III, p. 65.

parisienne. Quand Jean Béraud représentait, au coin d'un boulevard animé, une jeune femme, il la peignait vivante, en mouvement, pressée par quelque affaire qui l'attendait ailleurs, au-delà du champ pictural ; chez Louise Abbéma, au contraire, elle affichait généralement l'impassible tranquillité qui convient aux Symboles¹⁴². On lui a quelquefois reproché de donner un peu trop dans la « gravure de mode » : remarque tout à fait révélatrice de ce même symptôme ! Louise Abbéma, en exagérant les traits de ce qu'elle concevait être la quintessence de l'esprit parisien, en renforçant les stéréotypes de l'idée qu'elle se faisait de la mondanité, risquait, à l'occasion, de verser quelque peu dans la caricature.

¹⁴² Ces parisiennes « types » n'étaient d'ailleurs pas peintes pour être parties intégrantes de scènes de la vie parisienne ! Les portraits étaient réalisés à l'atelier, et étaient ensuite « plaqués » sur des paysages parisiens qui avaient été exécutés en amont. Nous conservons la reproduction, photographiée par M. Abbéma père, de la vue de la place de la Concorde dans laquelle a été « inséré » par la suite le personnage de *Matin d'Avril*. Nous conservons également une photographie du tableau représentant le jardin des Tuileries qui a servi de fond à *l'Hiver*. Ces deux tableaux paysagers n'étaient pas de simples études préparatoires, la vue de la place de la Concorde a été exposée chez Georges Petit en 1895 (et peut-être en 1893 ?) en tant qu'œuvre achevée. Voir Catalogue, Tome III, pp. 211-212.

II. Louise Abbéma et le théâtre : l'opportunité offerte au grand décor

Son appartenance au Paris mondain a offert à Louise Abbéma de nombreuses opportunités de commandes : on pense bien entendu, en premier lieu, à la carrière prolifique qu'elle a eue en tant que portraitiste. Mais d'autres relations, qu'elle a pu nouer grâce à sa fréquentation assidue des sphères élitiques, lui ont permis de gagner de quoi mener une vie confortable. Elle a par exemple énormément travaillé pour la presse, du fait de sa proximité avec les milieux journalistiques : elle connaissait très bien, par exemple, Arthur Meyer, le directeur du *Gaulois*, qui était un fidèle de la première heure de Sarah Bernhardt. Une lettre autographe de Louise Abbéma, conservée actuellement au musée des beaux-arts de Pau, est accompagnée d'une petite aquarelle la représentant en train de coiffer la divine Sarah sous l'œil attentif d'Arthur Meyer (voir ill. n° 42). On comprend mieux pourquoi le *Gaulois* consacrait autant d'articles à ses expositions, et pourquoi cette revue très conservatrice lui commandait des dessins en si grand nombre. Louise Abbéma a également participé à l'illustration de plusieurs ouvrages¹⁴³ ; je ne développerai pas ce point plus avant, et il pourra éventuellement faire l'objet de recherches ultérieures, même s'il ne présente guère plus qu'un intérêt documentaire : elle reprenait souvent, dans ces travaux d'illustration, les recettes qui avaient fait son succès dans le domaine de la peinture. Dans *Le Jardin secret*, ouvrage de Marcel Prévost, paru en 1897, elle reproduit même quasiment à l'identique un motif qu'elle avait déjà utilisé pour *Le Déjeuner dans la Serre* (voir ill. n° 5).

Il est connu qu'elle entretenait également des relations très cordiales avec certains riches industriels : ses liens avec Fernand Le Grand, fondateur de la Société de la Bénédicte de Fécamp, ont déjà été étudiés dans des travaux antérieurs au mien : l'inventeur (ou le réinventeur, si l'on se fie à la légende officielle¹⁴⁴) de cette boisson très en vogue à la fin du

¹⁴³ Quinze précisément : *Croquis contemporains*, réalisé en collaboration avec Alfred Le Vasseur et paru en 1880, *Ma Vie de théâtre*, ouvrage de Sarah Bernhardt, publié en 1883, *Beaumignon*, ouvrage de Frantz Jourdain, paru en 1886, *Heures de Guérite*, ouvrage de Lucien Gillain, publié en 1893, *La Mer*, de René Maizeroy, publié en 1895, *Le Chemin de la Paix*, de J. Ricard, publié en 1896, *Les Écoles de Cavalerie, étude historique de l'équitation en France*, ouvrage du Baron Vaux publié en 1896, *Le Jardin secret*, de Marcel Prévost, publié en 1897, *Cœurs naïfs*, de Marcel Luguët, publié également en 1897, *La Mer, La Forêt, La Montagne*, ouvrage de Caroline Liais, publié toujours en 1897, l'édition de 1900 de *L'Aiglon*, d'Edmond Rostand, pour laquelle elle a réalisé la couverture, *Le Jardin de ma pensée*, de Sylvie Poirson, publié en 1904, *L'Éducation physique et sportive des jeunes filles*, d'Émile André, publié en 1908, *Sous l'Ombrelle*, de M.-A. Mézières, publié en 1914, et la biographie consacrée à *Sarah Bernhardt* de Ludovic Bron, publié en 1925. Voir Catalogue, Tome III bis.

¹⁴⁴ Selon cette légende, vraisemblablement montée de toutes pièces par Alexandre Le Grand, père de Fernand le Grand, la bénédicte, liqueur digestive constituée de nombreuses épices orientales et de plantes du pays de Caux, aurait été mise au point par un moine vénitien, Dom Bernardo Vincelli, à l'abbaye de Fécamp en 1510.

XIX^e siècle, a commandé à Louise Abbéma de nombreux menus publicitaires, des éventails, des calendriers, des vues pour des cartes postales...etc.¹⁴⁵ Très en avance sur son temps, Fernand Le Grand avait même obtenu de la peintre un moyen efficace pour faire la réclame de sa marchandise à peu de frais ; il lui fit commande, en 1899, d'un panneau décoratif, dont le titre laisse peu de place à l'équivoque : *La Renommée de la Bénédicte*¹⁴⁶ (voir ill. n° 43) ! Le panneau est exposé au Salon des Artistes Français en 1899, puis une seconde fois à l'Exposition universelle de 1900, s'assurant ainsi d'être vu par un public nombreux et, de surcroît, international ; voilà un coup médiatique rondement mené ! Et un admirable cas d'école pour les experts en marketing de notre époque ; souhaitons à M. Le Grand d'être un jour mis au programme des Hautes Études Commerciales...

Mais, si elle fréquentait journalistes, hommes politiques, industriels, etc., le réseau de sociabilité de Louise Abbéma était essentiellement polarisé autour du monde du théâtre. Quoi de plus normal pour une descendante de l'actrice Louise Contat, dont l'interprétation du rôle de Suzanne¹⁴⁷, en 1784, était restée légendaire ! Et quoi de plus naturel pour une amie intime de Sarah Bernhardt ! Et c'est surtout le monde du théâtre, force est faite de le constater, qui lui a permis de lancer sa carrière de peintre...

J'ai déjà évoqué le Salon de 1875 dans le premier chapitre, pour lequel Georges Clairin et Louise Abbéma avaient réalisé chacun un portrait de Sarah Bernhardt, ce qui leur assurera une certaine visibilité au milieu des milliers d'envois qu'accueillait le Salon des Artistes Français cette année-là. J'ai également soulevé le problème historiographique de la place quelque peu envahissante que prend Sarah Bernhardt dans la glose consacrée à Louise Abbéma. Il faut revenir maintenant sur les liens factuels – et vérifiés – qu'entretient son œuvre avec le théâtre en général, et non avec un de ses protagonistes particuliers, aussi célèbre soit-il ; nous verrons que, même s'il convient de déconstruire certains mythes, Sarah Bernhardt aura toutefois son importance...

Selon la légende, toujours, ce breuvage « médicinal » aurait été très apprécié par François I^{er} lui-même... Il ne subsiste, bien évidemment, aucune archive ni aucun document attestant la véracité du récit que colportait Alexandre Le Grand.

¹⁴⁵ Je n'ai malheureusement pas pu entrer en communication avec le personnel du musée de la Bénédicte, faute de temps ; peut-être que des archives concernant les liens de Louise Abbéma avec Alexandre Le Grand sont encore disponibles sur place ? Il y a là matière à entreprendre des recherches plus poussées.

¹⁴⁶ Concernant cette toile, on peut consulter l'analyse d'Anne Ferrette, historienne de l'art et conférencière, disponible sur le site du Corpus Étampois à l'adresse suivante : <http://www.corpusetampois.com/cae-19-abbema007.html>

¹⁴⁷ Dans *Le Mariage de Figaro* de Beaumarchais.

Il faut d'abord comprendre que l'actrice, au XIX^e siècle¹⁴⁸, est une entité sociale qui a pris une importance considérable dans les sphères de l'élite et du pouvoir en général, et dans le Paris mondain en particulier. Les grandes comédiennes, connues parfois à une échelle internationale, vont progressivement devenir les modèles à imiter, et cela même pour les membres de la haute-société, et elles vont s'imposer comme les arbitres de la mode et du « bon goût ». Il s'opère ici un véritable basculement du paradigme social qui avait longtemps prévalu, et dans lequel, je le rappelle, ces prérogatives étaient ordinairement l'apanage des aristocrates. De plus, et comme le souligne Sabine Denuelle dans son ouvrage *La Parisienne dans l'Art*¹⁴⁹, les actrices entretiennent des relations tout à fait privilégiées, voire intimes, avec les représentants des hautes-sphères, qu'ils soient des personnalités politiques ou aristocratiques. Napoléon III, avant l'avènement de la III^e République, avait d'ailleurs donné l'exemple : ses liaisons avec Rachel, avec Emma Cruch, avec Anne Deslions, avec Marguerite Bellanger, qui sont restées dans les mémoires, étaient le signe clair d'une ascension de la comédienne dans l'échelle sociale... Léonide Leblanc, une des plus célèbres *cocottes* du XIX^e siècle, avait été la maîtresse de Talleyrand, du prince Napoléon, puis du duc d'Aumale. Sarah Bernhardt, elle aussi, a entretenu pendant plusieurs années, dans sa jeunesse, une liaison avec un aristocrate belge, Eugène François Charles Lamoral, prince de ligne, puis a eu quelques courtes aventures avec des députés français (parmi lesquels on compte Léon Gambetta et le comte de Rémusat).

Evidemment, la très bonne connaissance que Louise Abbéma avait du milieu théâtral lui a permis de rencontrer quelques-unes des grandes personnalités de son temps, qu'elle ne laissait généralement pas indifférentes, car elle avait de la verve et de l'esprit : outre ses liens avec la haute-aristocratie, qui seront discutés dans la partie suivante, elle était très introduite chez les républicains : elle recevait chaque année à ses expositions chez Georges Petit la première dame de France, M^{me} Faure d'abord, puis M^{me} Carnot. Plus tard, au début du XX^e siècle, c'était elle qui était généralement chargée de faire visiter au président de la République les sections beaux-arts des expositions organisées par la Société Nationale d'Horticulture de France, (nous aurons l'occasion d'y revenir plus tard), et par la Société centrale pour l'amélioration des races de chiens en France.

¹⁴⁸ Et cela avait déjà commencé au XVIII^e siècle.

¹⁴⁹ Sabine Denuelle, *La Parisienne dans l'Art*, Paris : Citadelles et Mazenod, 2011.

Outre le fait de lui ouvrir les portes des cercles les plus *selects* de la capitale, le théâtre représentait également pour Louise Abbéma une manne en termes de commande et de notoriété : nous avons déjà évoqué quelques-uns des portraits qu'elle réalisait des comédiennes célèbres de son temps.¹⁵⁰ Le grand panneau qu'elle présenta au Salon de 1882 - qui était en fait un quadriptyque constitué de quatre toiles reliées entre elles par des baguettes de bois - , sobrement intitulé *Les Saisons*¹⁵¹ (voir ill. n° 8, 9, 10 et 11), avait fait beaucoup parlé de lui, et avait définitivement assis la célébrité de Louise Abbéma, non pas parce qu'elle y faisait la démonstration de ses grandes qualités de peintre (la plupart des critiques sérieux ont considérés que cette œuvre démeritait grandement la production habituelle de Louise Abbéma), mais parce que les quatre jeunes filles qui personnalisaient le printemps, l'été, l'automne et l'hiver n'étaient autres que Blanche Baretta, Jeanne Samary, Sarah Bernhardt et Suzanne Reichenberg, quatre grandes étoiles du Théâtre-Français !¹⁵²

Il arrivait même, parfois, que des amateurs lui commandent le portrait de telle ou telle actrice à la mode, sans avoir pourtant de liens particuliers avec ladite actrice : un certain M. Pasteur, qui n'a, semble-t-il, aucune parenté avec l'inventeur du vaccin contre la rage, lui en a même commandé une série assez importante, entre 1883 et 1885, dont il nous reste six opus, ce qui doit correspondre selon mes sources à la série complète. M. Pasteur était un collectionneur, installé au 56 de la rue Saint-Didier, qui avait réservé une des pièces de son coquet hôtel particulier à une grande galerie de portraits, exclusivement consacrée aux sociétaires de la Comédie-Française. Il faisait réaliser ces petits tableautins, de formats toujours identiques (environ 25 cm. de hauteur sur 20 cm. de largeur), par des artistes choisis parmi « les représentants les plus brillants de la jeune école »¹⁵³, dicit Octave Mirbeau, très célèbre journaliste du *Gaulois* (opérant ce jour-là sous le pseudonyme de « Tout-Paris ») : Théobald Chartran, Aimé Morot, Joseph Blanc, Honoré Bérard, Léon Commerre, Édouard Dantan, Gabriel Ferrier, Édouard Toudouze, François Schommer... Les sociétaires étaient représentés soit en costume de ville, soit dans celui du rôle qu'ils avaient choisi : parmi les six portraits peints par Louise Abbéma, Sarah Bernhardt, par exemple, est décrite avec les autours

¹⁵⁰ Et qui, ceux que l'on connaît aujourd'hui, ne doivent représenter que la pointe émergente de ceux qu'elle a réellement réalisés.

¹⁵¹ C'est la première série consacrée aux Saisons que l'on connaît de Louise Abbéma. Ce quadriptyque, qui a été démantelé peu de temps après le Salon de 1882 (certains témoignages en attestent), est perdu aujourd'hui. Je l'ai déjà évoqué dans la première partie du premier chapitre.

¹⁵² Bien que Sarah Bernhardt n'y était déjà plus. Elle avait démissionnée de la Comédie-Française en 1880.

¹⁵³ Article d'Octave Mirbeau sous le pseudonyme « Tout-Paris » in *Le Gaulois*, n° 1555, 1^{er} déc. 1886, p. 2.

de Doña Maria de Neubourg, la reine de *Ruy Blas*,¹⁵⁴ Blanche Baretta est représentée en Barberine,¹⁵⁵ Pauline Granger, en soubrette, Madeleine Brohan dans le costume qu'elle portait dans *Le Monde où l'on s'ennuie*, d'Édouard Pailleron, Sophie Croizette dans sa tenue de scène pour *l'Ami Fritz*, comédie de MM. Erckmann et Chatrian et Émilie Broisat dans celle qu'elle portait pour *Chatterton*, d'Alfred de Vigny. Au-dessus de chaque portrait sont peints à même la toile le nom de la sociétaire, ainsi que l'année de sa cooptation au sociétariat de la Comédie-Française ; au bas de chaque portrait était reportée sur la vitre qui abritait les peintures la signature autographe du portraituré, mais je doute qu'elles aient subsisté. M. Pasteur légua finalement sa collection au musée Carnavalet, le 31 mai 1913.¹⁵⁶ Concernant cette série, j'ai dit plus tôt qu'elle relevait d'un plus grand ensemble qui s'inspire plutôt de l'enseignement de Carolus-Duran. Cela est vrai sans doute, mais il faut garder à l'esprit que le contexte un peu particulier de cette commande a dû porter avec lui un ensemble de contraintes, notamment en ce qui concerne le fond abstrait des portraits, qui devait être une demande de M. Pasteur, et dont la présence peut donc difficilement être imputée à l'influence d'un de ses premiers maîtres sur le travail de Louise Abbéma.

Louise Abbéma a bien entendu réalisé d'autres portraits d'actrices et de comédiennes : le très beau *Portrait de Jeanne Samary*¹⁵⁷ de 1879 (voir ill. n° 22), est un superbe témoignage de la première manière de Louise Abbéma, alors qu'elle n'avait pas encore éclaircie sa palette. On pourrait en évoquer d'autres : le portrait d'Alice Regnault en amazone exposé au Salon des Artistes Français de 1880, ou le *Portrait d'Eugénie Doche* de 1878... On n'y retrouverait guère plus que les recettes utilisées habituellement par Louise Abbéma dans ses autres portraits de mondaines. En revanche, il y a un domaine dans lequel ses relations théâtrales l'ont portée vers une production véritablement originale, et ce domaine, c'est celui du grand décor... Il faut garder bien à l'esprit que les artistes femmes, à la fin du XIX^e siècle, étaient généralement exclues des campagnes décoratives audacieuses : Louise Abbéma, concernant ce point précis, fait vraiment figure d'exception. Elle est d'ailleurs la toute première femme de l'histoire à exposer un plafond au Salon !

Ses débuts dans le grand décor font suite à une commande de grande envergure qui lui est faite en septembre-octobre 1882 : l'acteur Aristidès Damala, marié à Sarah Bernhardt

¹⁵⁴ Pièce de Victor Hugo, créée en 1838.

¹⁵⁵ Héroïne de la pièce éponyme d'Alfred de Musset.

¹⁵⁶ Précision que je dois à Thomas Crosnier, in Thomas Crosnier, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁷ Jeanne Samary, comédienne au Français, est surtout connue pour avoir été un des modèles de Renoir.

depuis peu, signe à cette date avec Jean-Auguste Ballande¹⁵⁸ un traité qui lui octroie la direction du théâtre des Nations à partir de mai 1883¹⁵⁹ ; bien que le contrat soit dument ratifié, il ne sera en fait jamais appliqué, car Sarah Bernhardt connaîtra des ennuis financiers importants en 1883, quant à Damala, il sombrera cette année-là dans une morphinomanie grave, et quittera le domicile conjugal. Cependant, à la fin de l'année 1882, le couple Damala est particulièrement enthousiaste à l'idée de la concrétisation prochaine de ce projet : Sarah Bernhardt, surtout, qui n'a pas l'habitude de « marcher dans les sentiers battus, ni [de] suivre les errements des impresarii du passé »¹⁶⁰, nourrit pour les Nations de vastes ambitions. Tout d'abord, on rebaptisera le bâtiment « Théâtre-Moderne » !¹⁶¹ Et surtout, on le rénovera du sol au plafond, et on modernisera la décoration intérieure... Plusieurs peintres sont pressentis : Detaille, de Nittis, Carolus-Duran, Gérôme, etc.¹⁶² Sarah Bernhardt, se distinguant comme toujours par son esprit de camaraderie, charge Louise Abbéma de réaliser la pièce maîtresse de ce nouveau décor : le rideau de scène. Tâche particulièrement ardue pour une jeune peintre qui n'a encore jamais travaillé une surface aussi importante... (On sait en revanche qu'on lui avait commandé, en 1878, un petit panneau pour l'Opéra Garnier, mais celui-ci n'a jamais été mis en place, et je doute même personnellement de sa réalisation) Mais, nonobstant son inexpérience, Louise Abbéma, qui n'est pas de nature à s'effrayer de si peu, se met au travail ; elle esquisse une étude du rideau, décrite plusieurs fois dans la presse, et qui restera assez longtemps exposée dans son atelier. Les événements ayant pris la tournure que l'on sait, la commande de Sarah Bernhardt et de M. Damala, restera évidemment lettre morte.

Le projet n'est pas définitivement enterré pour autant : en septembre 1883, Sarah Bernhardt s'engage au théâtre de la Porte-Saint-Martin. Les premières pièces qu'elle y joue sont des fous noirs ; mais le 26 janvier 1884, exaspérée par plusieurs échecs successifs, elle s'essaie pour la première fois de sa carrière à endosser le rôle de Marguerite Gauthier, dans *La Dame aux Camélias*, de Dumas fils. C'est un triomphe incroyable ! La pièce, qu'elle rejouera souvent par la suite, a d'ailleurs beaucoup contribué à asseoir sa légende. Malheureusement, la saison n'a globalement pas été bonne pour la Porte-Saint-Martin, et le directeur, Derembourg, doit vendre... Sarah Bernhardt, forte de sa notoriété grandissante, impose un de ses amis, Félix Duquesnel, à la nouvelle direction ; ce qui lui permettra en réalité de prendre

¹⁵⁸ Directeur du théâtre des Nations de 1880 à 1885.

¹⁵⁹ Article de Prévot in *le Figaro*, n° 267, 24 sept. 1882, p. 3.

¹⁶⁰ Article anonyme sans titre in *Le Figaro*, n° 280, 7 oct. 1882, p. 3.

¹⁶¹ Le changement de nom ne sera, bien entendu, jamais acté.

¹⁶² Article anonyme sans titre in *Le Figaro*, n° 280, 7 oct. 1882, p. 3.

nombre de décisions importantes, d'autant qu'un nouveau succès, obtenu avec *Théodora*, une pièce de Victorien Sardou, conforte sa célébrité. L'idée lui vient alors qu'il faudrait un nouveau rideau au théâtre de Porte-Saint-Martin, et que si on le commandait à Louise Abbéma, on pourrait donner réparation de la première commande non honorée. Louise Abbéma se remet au travail, et exécute, cette fois, outre un premier *modelo*, un ensemble de portraits préparatoires à la sépia – le rideau étant prévu pour accueillir des personnages –, représentant plusieurs des comédiens et comédiennes célèbres : Madeleine Brohan, M. Berton, Blanche Pierson... Malheureusement, le sort s'acharne, et ce deuxième projet est également abrogé.

Ce n'est finalement qu'en 1888 que Louise Abbéma réussit à mener à terme un projet extrêmement similaire. M. Bodinier, ancien secrétaire de la Comédie-Française, avait fait construire l'année précédente, au 18 rue Saint-Lazare, le théâtre d'application¹⁶³ ; cette salle minuscule était destinée aux élèves comédiens et tragédiens du Conservatoire, qui venaient y faire leurs premières armes, deux fois par semaine, devant un public d'amateurs avertis. La commande était sans doute moins prestigieuse qu'aurait pu être celle du théâtre de la Porte-Saint-Martin, si elle avait abouti, mais elle permit du moins à Louise Abbéma de s'essayer véritablement à la peinture de grands décors, même si elle avait déjà, à cette date, produit quelques panneaux et un petit plafond pour le galeriste Georges Petit.

Son atelier du 47 rue Laffitte n'était évidemment pas assez vaste pour qu'elle puisse y réaliser un panneau aussi gigantesque : on lui prêta donc une salle du Palais de l'Industrie¹⁶⁴, et elle eut l'idée judicieuse de s'entourer de trois collaborateurs plus expérimentés qu'elle : MM. Auguste Rubé, Chapron et Marcel Jambon, tous trois maîtres dans l'art du décor théâtral. Grâce à ces solides assesseurs, la toile est brossée en moins de huit jours ; elle fut ensuite marouflée sur le rideau du Théâtre d'Application, qui était en métal et ne se levait pas : il s'enfonçait dans le sol, à la manière de ceux des théâtres antiques.¹⁶⁵

La composition imaginée par Louise Abbéma était très ambitieuse, et de nombreux témoignages journalistiques nous permettent de nous en faire une idée assez précise (car malheureusement, je n'ai pu en retrouver une reproduction imagée...). Le rideau accueille de

¹⁶³ Ces locaux sont aujourd'hui occupés par une synagogue privée, que je n'ai malheureusement pas pu explorer.

¹⁶⁴ Ce bâtiment, construit pour l'Exposition Universelle de 1855, occupait l'espace qui accueille aujourd'hui le Grand et le Petit Palais ; c'est au Palais de l'Industrie que se tenait, notamment, le Salon des Artistes Français.

¹⁶⁵ La partie mécanique du rideau est due à Abel Pifre, ingénieur à Levallois-Perret.

très nombreux personnages : des artistes de la Comédie-Française, pour la plupart, et quelques-uns de l'Odéon. Ils sont disposés sur un escalier monumental, qui donne sur une terrasse fleurie, elle même bornée par les deux bâtiments du Théâtre-Français et de l'Odéon. Deux grands arbres bouchent la perspective. Tous les comédiens sont portraiturés dans le grand rôle de leur carrière : Marais est représenté en Danicheff, Sarah Bernhardt en Théodora, Cadet en Monologue, Delaunay en Fortunio, Coquelin en Scapin... On y remarque encore, interprétés par des acteurs dont l'identité n'a malheureusement pu être retrouvée, Henri III, en pourpoint de velours noir, coiffé du toquet à aigrette, Lisette glissant un billet doux à Frontin, Zaïre et Phèdre, assises au-dessus du balcon, vêtues du costume consacré, en pleine conversation. Par-dessus le balustre, Rosine écoute Figaro qui lui fait la cour. Les personnages sont séparés en petits groupes grâce à une habile répartition de petites compositions. En haut du rideau est inscrite la devise *Ars et Labor*.

Ce rideau, très remarqué, a sans aucun doute contribué à faire la notoriété de Louise Abbéma dans le grand décor : un deuxième événement viendra la confirmer. À l'exposition universelle de Chicago de 1893, Louise Abbéma, désormais rompue dans la peinture de grand format, envoie deux grands panneaux : *La Ville de Paris portant à Chicago les arts de la femme* (connue également sous le titre : *La France sur la route de l'exposition de Chicago*), et *l'Amérique accueillant les Nations à l'Exposition de Chicago* (connue également sous le titre : *La Ville de Paris présente les Arts de la Femme à Chicago*) ; les deux panneaux, dont nous conservons encore des reproductions photographiques (voir ill. n^{os} 44 et 45), remportent un grand succès. Ils sont malheureusement perdus à l'issue de l'exposition, et ne rentreront jamais en France.

Le rideau du 18 rue Saint-Lazare, et les deux panneaux de l'exposition de Chicago, ont sans doute été remarqués par quelques amateurs, car, à partir de 1893, les commandes faites à Abbéma dans le domaine du grand décor deviennent de plus en plus nombreuses. En 1893, le couturier et styliste M. Félix lui demande quatre panneaux pour orner le « salon des robes »¹⁶⁶ de son *show room* nouvellement agrandi. M. Félix, dont on ne sait malheureusement pas grand-chose, produisait de nombreux costumes pour le théâtre. ; les quatre panneaux (voir ill. n^o 46) représenteront donc quatre actrices, juchées sur quelques marches formant podiums, installées sous des arches architecturées et fleuries, et vêtues de robes confectionnées par le

¹⁶⁶ Article anonyme sans titre in *Le Figaro*, 5 déc. 1893.

styliste Félix. Sarah Bernhardt est habillée en Doña Sol, l'héroïne d'*Hernani*¹⁶⁷, ou peut-être (et plus vraisemblablement) en Doña Maria de Neubourg, la reine de *Ruy Blas*¹⁶⁸, Sophie Croizette porte le costume de son rôle dans *Les Caprices de Marianne*, Adda Rehan, actrice américaine, celui de son rôle dans *School of Scandale*¹⁶⁹, pièce du dramaturge irlandais Richard Brinsley Sheridan, montée pour la première fois en 1777. La quatrième jeune femme est vraisemblablement seulement fictionnelle : le panneau sur lequel elle apparaît est référencé sous le titre : *Jeune femme en costume de fantaisie, époque Louis XV*. Cet ensemble décoratif a sans doute été inspiré de la série des *Saisons* de 1882, que j'ai déjà évoquée plus tôt, et de *la Comédie et la Tragédie*, œuvre présentée au Salon de 1886 (voir ill. n° 47).

En 1894, l'année suivante, un amateur de Roubaix¹⁷⁰, M. Amédée Prouvost lui commande un plafond, représentant une allégorie de la musique : une jeune femme, semi allongée sur des nuées, y tient une sorte de guitare à manche très long, probablement d'origine orientale, peut-être un *shamisen*, instrument japonais dont on peut observer un exemplaire sur une autre toile décorative de Louise Abbéma, intitulée *Japon* et présentée au Salon de 1890 (voir ill. n° 48). La jeune musicienne, tout en jouant, déchiffre une partition que lui présente un petit *putto*, qui flotte à côté d'elle. Ce plafond occupe une place particulièrement importante dans le corpus décoratif de Louise Abbéma : il inaugure une grande série à l'iconographie quasiment toujours identique, si l'on excepte quelques menues variations en terme de coloris et d'accessoires, qui deviendra un classique du répertoire de Louise Abbéma, y compris dans d'autres domaines que celui du décor, notamment dans celui des éventails, j'aurai l'occasion d'en parler dans le troisième chapitre.

Quelles sont, au juste, les caractéristiques principales de cette série ? Je l'ai déjà dit, elles résident principalement dans l'iconographie, mais on peut également remarquer une certaine tendance stylistique commune, dans laquelle il faut voir, de mon point de vue, l'influence de Chaplin (étonnante résurgence, plus de vingt ans après, des préceptes d'un maître qu'elle n'a côtoyé que quelques mois à l'atelier, mais duquel on sait, en revanche, qu'il entretint toujours avec elle des relations très amicales) : la touche est plus léchée, plus « fondue », les couleurs sont plus tendres... C'est sans doute la partie la plus académique et

¹⁶⁷ Article d'Eliane de Marly, in *The Queen* (Londres), 13 janv. 1894.

¹⁶⁸ Article anonyme sans titre in *Le Figaro*, 5 déc. 1893.

¹⁶⁹ Article anonyme sans titre in *Le Figaro*, 5 déc. 1893.

¹⁷⁰ Il semble que Louise Abbéma ait eu des affinités avec l'élite bourgeoise de cette petite ville du Nord, depuis laquelle on lui passait de nombreuses commandes...

conventionnelle de l'œuvre de Louise Abbéma, et avec certaines de ses figures de *putti* (voir ill. n° 49), on frôle véritablement le mauvais goût !

Concernant l'iconographie des œuvres appartenant à cette fameuse série, elle est, je l'ai déjà dit, quasiment toujours identique : une jeune femme, semi allongée, ou, plus rarement, assise, sur des nuées, est vêtue d'une draperie monochrome, et d'une ceinture ventrale, très large, peinte dans une teinte différente. Cette allégorie « passe-partout » va être utilisée par Louise Abbéma pour personnifier indifféremment différents *abstracta* : la musique, on l'a déjà vu, le printemps, l'aurore, la nuit, la femme, la peinture, la sculpture, la poésie... etc. L'allégorie est accompagnée de différents accessoires, qui permettent seuls de déterminer à quelle idée abstraite elle se rapporte, et parfois de petits *putti*, qui volètent autour d'elle, et qui soutiennent parfois la narration (en présentant à l'allégorie de la musique, par exemple, une partition, je l'ai déjà évoqué).

L'œuvre la plus représentative de cette série est l'ensemble décoratif commandé par un autre amateur de Roubaix, M. Masurel, en 1896¹⁷¹. De lui, on ne sait pratiquement rien, si ce n'est que la manufacture, sans doute textile, dont il était propriétaire, l'avait enrichi considérablement. Pour décorer une pièce de son hôtel particulier, M. Masurel demande à Louise Abbéma qu'elle lui produise six panneaux : les quatre plus importants, destinés à un plafond, représentent les allégories de la Musique, de la Sculpture, de la Peinture et de la Poésie¹⁷² (voir ill. n° 50, 51, 52 et 53). Ils sont accompagnés de deux petits dessus-de-porte à motifs végétaux : *Capucines et Dahlias* et *Clématites et Pavots*, dont on ne peut que regretter l'absence de documentation iconographique. Les allégories sont toutes les quatre vêtues de manière semblable : c'est-à-dire avec une draperie monochrome, qui couvre leurs jambes jusqu'aux pieds mais découvrent largement leur poitrine, et avec une large ceinture qui leur serre la taille, traitée dans une teinte qui tranche vivement avec la monochromie du reste du drapé. On les distingue cependant les unes des autres grâce à leurs accessoires : la Musique

¹⁷¹ Concernant cette commande, voir article in *Le Gaulois*, n° 5501, 28 nov. 1896, p. 3.

¹⁷² Un érudit corse, Michel-Édouard Nigaglioni, directeur du Patrimoine de la Ville de Bastia et conservateur délégué des Antiquités et Objets d'Art du département de la Haute-Corse, avait réussi il y a peu à déterminer l'iconographie de ce dernier panneau, en émettant l'hypothèse qu'il puisse s'agir d'une allégorie de la Poésie Lyrique. Bernard Gineste, le président émérite du corpus étampoïse, avait alors pensé que le panneau eût pu être réalisé comme pendant de *Musique !*, œuvre exposée au Salon de 1897. En vérité, il n'en est rien, comme le démontrent mes dernières recherches, mais l'intuition était bonne ! L'œuvre exposée au Salon de 1897 est en effet une copie plus ou moins conforme de *La Musique* réalisée pour M. Roubaix. Ce ne sont toutefois pas les mêmes œuvres : le journaliste du *Gaulois* écrivant dans le numéro du 28 novembre 1896 précise en effet que, à cette date, le plafond complet est à quelques jours seulement de son départ pour Roubaix. Voir article in *Le Gaulois*, n° 5501, 28 nov. 1896, p. 3.

joue du violon, et est assise sur un recueil de partitions (de *Sigurd*, selon les sources !¹⁷³) ; la sculpture tient un ciseau de sculpteur dans sa main droite et modèle un bloc de terre glaise dans l'intention, semble-t-il, d'en faire un buste ; la poésie tient un feuillet et s'apprête sans doute à déclamer quelques vers, tandis qu'à ses pieds repose une lyre, ornée de clématites ; la peinture tient une palette et des pinceaux dans la main gauche, et une brosse de la main droite, à ses pieds gisent éparses quelques sanguines.

L'année 1896 marquera un sommet dans la production de grand décor de Louise Abbéma ; outre cette commande roubaisienne, Louise Abbéma présente au Salon un grand plafond, que lui a commandé Pierre-François-Pascal Guerlain, le très célèbre parfumeur, pour décorer son magasin du 15 rue de la paix (actuel 2, place Vendôme). La toile, connue sous le titre *Parfums*, ou, plus rarement, *Le Jicky parfumant la femme* (voir ill. n° 54), remporte un beau succès. L'allégorie est vêtue des atours habituels : une grande draperie monochrome (ici orange) resserrée au niveau de la taille par une large ceinture violette. Elle repose sur des fumerolles, s'échappant d'un brûle-parfum, disposé en bas à gauche de la composition, et tient dans sa main gauche un flacon du fameux *Jicky*, parfum composé par Guerlain en 1889, qui lui avait assuré un succès immense. Le cadre du tableau est souligné par un élégant treillage Louis XV de boiseries entrelacées de végétaux, qui perpétue le goût rocaille autant qu'il annonce les volutes de l'art nouveau. On a peine à le concevoir, mais l'exposition de cette toile au Salon des Artistes Français est un moment historique : c'est la première fois qu'une femme y expose un plafond ! En 1897, l'année suivante, Louise Abbéma présente *Musique !*, dont la composition est calquée sur *La Musique* que lui avait commandé M. Masurel¹⁷⁴ ; elle conforte ainsi son statut de peintre décorateur, et prouve à ses confrères qu'une femme peut, elle aussi, mener des projets artistiques de grande envergure ; stratégie qui s'avérera gagnante, puisqu'elle recevra en 1902 une commande officielle de la Ville de Paris pour un panneau destiné à décorer la mairie du Xe arrondissement¹⁷⁵.

¹⁷³ Choix étonnant venant d'une parisienne aussi patriote que Louise Abbéma... Les relations avec l'Allemagne n'étaient toutefois pas aussi tendues qu'elles le deviendront à l'orée du XX^e siècle. Et surtout, dans cet opéra d'Ernest Reyer inspiré du récit des Nibelungen (comme le fût, quelques années auparavant, la tétralogie de Richard Wagner !) avait triomphé le talent d'une jeune cantatrice belge, Rose Caron, qui deviendra, pour la petite histoire, la compagne de Georges Clémenceau. Louise Abbéma devait nécessairement la connaître puisqu'elle fit d'elle un portrait en 1898, sans doute pour la presse. Voir Catalogue Tome III, p. 69.

¹⁷⁴ C'est en tout cas ce que laisse supposer les sources dont je dispose, puisque l'œuvre originale a disparu et que je n'ai pas pu en retrouver de reproductions.

¹⁷⁵ J'ai visité la mairie du X^e arrondissement pour retrouver ce fameux panneau. Il n'est vraisemblablement plus en place aujourd'hui.

À partir du début du XX^e siècle, Louise Abbéma produira de moins en moins de panneaux décoratifs. Sa côte commence lentement à décliner, et le grand décor, demandant de plus grands moyens financiers que le portrait ou le paysage, pâtit plus rapidement que ces autres domaines de sa chute de notoriété. La peintre continue pourtant, et jusqu'assez tard semble-t-il, de se réclamer du décor : elle expose notamment plusieurs travaux au Salon des artistes décorateurs, jusqu'en 1907.

La dernière grande commande décorative qu'elle reçoit lui est faite en 1909 par le comte et la comtesse de Paris, pour l'ornement du salon familial de leur château d'Eu : ces deux membres éminents de la Maison d'Orléans avaient une tendresse particulière pour la peintre, et nul doute qu'ils trouvaient là le moyen de lui être agréable, en même temps qu'ils embellissaient leur propriété normande. La relation particulière qui liait les d'Orléans à Louise Abbéma sera l'objet de la partie suivante...

III. Louise, Comtesse Abbéma, et la Maison d'Orléans

A chaque interview nouvelle donnée à un journaliste qu'elle rencontre pour la première fois, Louise Abbéma sert invariablement le même laïus : elle commence par faire part, un peu machinalement, de sa prestigieuse ascendance. Le propos est toujours le même, quelquefois un peu plus développé que de coutume, quelquefois orné d'enjolivements inhabituels, mais globalement, cela ressemble à quelque chose dans ce goût-là :

« M^{lle} Abbema (prononcez Abbéma), Louise ou Loulou, comme vous voudrez, née il y a quelques années de parents français, est, par sa mère, petite fille du comte de Narbonne et de M^{lle} Contat, la célèbre comédienne...

- *C'est pour cela que vous ressemblez à Louis XV ?*
- *Sans doute [...]... et, par son père, petite-fille du comte Abbema qui, gouverneur des possessions hollandaises dans les Indes, épousa à Java une jeune et belle fille de Brahma.*
- *C'est pour cela que vous ressemblez à Siva, la déesse, dont la figure énigmatique et troublante...*
- *Taisez-vous... »*¹⁷⁶

Louise Abbéma peut se vanter d'une lignée prestigieuse : son lien direct avec la Maison de France, dont elle s'enorgueillit au point de faire frapper ses armoiries d'une fleur de lys, n'est pas le témoignage le plus ancien de son appartenance à la noblesse, loin s'en faut. Déjà, en 1390, il est fait mention dans l'histoire des guerres de Frise d'un comte Abbema, aïeul fondateur d'une généalogie ininterrompue jusqu'au XIX^e siècle. Mais c'est véritablement autour de leurs ancêtres du XVIII^e siècle que les Abbéma vont élaborer leur mythologie familiale : et parmi les augustes figures tutélaires de ce panthéon, Louise Contat, assurément, tient la dragée haute ! La célèbre actrice, qui avait su en son temps « faire sa place » à la Comédie-Française et dans la bonne société aristocratique, représente évidemment, dans l'esprit de Louise Abbéma, le modèle à imiter. Le portait de l'illustre ancêtre trône d'ailleurs au milieu du salon du 47 rue Laffitte.

¹⁷⁶ Corbel, « Une visite à M^{lle} Louise Abbéma » in *La Journée*, janvier 1886.

Louise Contat est l'arrière-grand-mère de Louise Abbéma. Elle n'a pas pu la connaître, puisque celle-ci est morte en 1814, et M. Abbéma père non plus, puisqu'il est né seulement en 1826. Mais il ne faut pas pour autant passer sous silence son existence, du fait déjà que sa parentèle a sans aucun doute contribué à ce que Louise soit reçue à la Comédie-Française comme une « amie de la maison », comme on l'a vu, et également parce que les liens que M^{lle} Contat avait réussi à tisser de son vivant avec certains membres de la haute-aristocratie ont eu une influence importante sur les cercles que fréquenteront ses descendants, plusieurs générations plus tard.

Il faut d'abord bien garder à l'esprit que Louise Abbéma n'est pas une simple bourgeoise. Elle est noble. Elle n'a pas eu à gravir un à un les degrés d'une échelle sociale alors encore assez raide, comme ont du le faire d'autres artistes moins fortunés par leur naissance. Au dernier quart du XIX^e siècle, si elle a perdu l'essentiel des privilèges qui étaient les siens sous l'Ancien Régime, et si ses prérogatives politiques ont été progressivement transférées entre les mains des grands bourgeois, l'aristocratie conserve encore une influence non négligeable dans les sphères de la culture et du mécénat d'art : Louise Abbéma va pouvoir trouver des commanditaires pour son travail au sein même de sa niche sociale, parmi les membres de ses cercles de sociabilité proches, ou même parmi des amis de la famille. Le prestige social attaché à un titre de noblesse, plus important qu'on ne le pense dans le dernier quart du XIX^e siècle (et plus encore après la chute de Napoléon III, alors qu'une large partie de l'opinion et de la Chambre est acquise à l'idée d'une restauration monarchique), joue sans doute pour beaucoup dans la constitution de sa notoriété naissante.

Dans la famille Abbéma, on est bien entendu royaliste, depuis la grand-mère Astoin¹⁷⁷ jusqu'à la petite-fille, qui semble avoir néanmoins choisi la voie du bonapartisme dans sa prime jeunesse (imitant, sans doute, son amie Renée de Pont-Jest). On peut précisément dater de 1877 l'acquisition définitive de Louise à la cause royaliste, et plus particulièrement à la cause orléaniste. Comme on l'a vu, entre 1875 et 1879 environ, Louise Abbéma fréquente beaucoup Renée de Pont-Jest, qui est, pour la petite histoire, la future M^{me} Lucien Guitry. En 1877, les deux jeunes femmes ont choisis la même destination de villégiature, le Tréport, pour y passer la belle saison. C'est une destination tout à fait habituelle pour la famille Abbéma,

¹⁷⁷ Dont le maréchal Canrobert dira, devant un portrait d'elle exposé chez Georges Petit en mars-avril 1887, qu'elle a une vraie « tête de royaliste ». « Vous avez deviné, monsieur le Maréchal » lui répondra Louise. Selon Paul Gilbert, le journaliste qui retranscrivit l'échange dans *Le Journal des Artistes*, la grand-mère fut positivement enchantée quand on lui rapporta les propos de Canrobert. Sources : Article de Paul Gilbert, « Exposition de Portraits par M^{lle} Louise Abbéma » in *Le Journal des Artistes*, 9 avril 1887.

qui a l'habitude d'y prendre ses quartiers depuis 1872 au moins, en témoigne le paysage peint de la main de Louise Abbéma conservé au musée de la Vie Romantique à Paris (voir ill. n° 55). C'est aussi, à partir de 1872, une destination très prisée de tous les parisiens, qui peuvent facilement venir y prendre des bains de soleil et de mer, grâce à la nouvelle ligne de chemin de fer Paris-Tréport, qui vient juste d'être terminée et qui permet de faire la liaison entre la capitale et l'océan en trois heures de voyage seulement !¹⁷⁸

Le Tréport, le fait est moins connu, c'est également la Mecque des orléanistes de tous crins ; la vocation touristique même de la ville a été impulsée par Louis-Philippe, qui vient très fréquemment de 1821 à 1848 en villégiature dans le château qu'il possède à Eu, ville immédiatement contigüe au Tréport. Le roi émet rapidement le souhait de développer le front de mer, et, pour ce faire, annexe une partie de la ville de Mers-les-Bains, et condense ses efforts sur le Tréport : la ville, grâce à la vogue des bains de mer qui se développe surtout à partir de la décennie 1850, devient rapidement une destination très prisée. Le décret du 26 mai 1848, qui oblige la Maison d'Orléans à l'exil hors de France, entraîne l'abandon du château d'Eu et détermine, de fait, une période plus tranquille pour la ville balnéaire. Mais lorsque le décret de bannissement est aboli, le 8 juin 1871, le comte de Paris reprend immédiatement possession de la propriété d'Eu (qu'il n'a jamais connue, étant lui-même né en exil), engage Viollet-le-Duc pour les travaux de restauration nécessaires, et, comme son père, prend l'habitude de s'y installer à la belle saison. Le comte et la comtesse de Paris y passent d'ailleurs l'essentiel de l'été 1877, à quelques kilomètres seulement du lieu de villégiature des familles Abbéma et de Pont-Jest.

Or, M. de Pont-Jest, le père de Renée de Pont-Jest, sans être un intime, connaît déjà le comte et la comtesse de Paris. Il a rencontré une première fois le comte à la fin de l'hiver 1871, en Angleterre (alors que la Maison d'Orléans était encore en exil), dans sa résidence de Twickenham. Il était alors venu solliciter de sa part un geste financier pour une troupe française qui venait de faire faillite à Londres.

René de Pont-Jest est en fait le nom de plume¹⁷⁹ qu'il utilisait pour signer les chroniques qu'il publiait dans divers journaux français (*le Figaro* surtout, *le Moniteur*, *la France*, *le Pays*, *la Revue contemporaine*, *le Petit Journal*, ...etc.). D'abord capitaine au long cours, ayant voyagé dans la Baltique, en Chine et aux Indes, il publie en 1860 le premier livre

¹⁷⁸ La gare du Tréport est mise en service le 12 mai 1872 par la Compagnie du chemin de fer du Tréport. Il est fort probable que le premier séjour des Abbéma dans cette ville soit en fait dictée par une obligation professionnelle du père, qui, à son retour d'Italie, aurait pu proposer ses services à la Compagnie du chemin de fer du Tréport. Cela reste pour le moment une simple supposition.

¹⁷⁹ Il s'appelait en réalité Rémy Léon Delmas.

qui le rendra célèbre : *la Jeunesse d'un gentilhomme*. Quand il fait la connaissance des d'Orléans, il jouit donc déjà d'une petite notoriété. Il ne reste à Twickenham que le temps d'une soirée, qui semble suffisante au comte de Paris pour se le rendre sympathique, puisque de Pont-Jest le revoit immédiatement après le retour d'exil de la famille royale, et reçoit même les témoignages d'un traitement de faveur (il partagera le wagon du comte lors d'un voyage en train, de Paris jusqu'à Versailles, le comte se rendant à Eu).

En 1877, alors qu'il est au Tréport, il reçoit une invitation du comte de Paris, qui, ayant appris sa présence, le convie à venir passer une après-midi au château d'Eu. De Pont-Jest s'y rend dès le lendemain. Le comte l'accueille chaleureusement, et lui fait les honneurs de la visite de la demeure familiale, complètement rénovée par Viollet-le-Duc. Il lui fait même visiter sa galerie de portraits. C'est cet événement qui va permettre à Abbéma de se confronter aux commanditaires qui resteront parmi les plus prestigieux de sa longue carrière. Je laisse ici la parole à M. de Pont-Jest, qui, plus aguerri que moi dans l'art de captiver son auditoire, trouvera sans doute des termes mieux choisis :

« J'avais donc parcouru tout le château, et nous étions rentrés, le Prince et moi, dans les salons du rez-de-chaussée, remplis de toiles de premier ordre, telles que le portrait de Louis XIII, par Philippe de Champaigne, et les Saintes Femmes de Schœffer, lorsque je remarquai un tableau qui représentait Louis XV tout jeune. C'était le portrait frappant d'une jeune artiste de talent déjà fort connue : Louise Abbéma, et, me rappelant qu'elle descendait de Louis XV, je dis à Monsieur le comte de Paris, en lui désignant cette toile : « Monseigneur, si vous me le permettez, je vous ferai une seconde visite un de ces jours, en famille et accompagné d'une de mes jeunes amies, l'original vivant de ce portrait, et pour cause. » « Revenez demain », fit aussitôt le Prince, souriant et fort intrigué. Le lendemain, je revins au château, avec ma femme, ma fille et M^{lle} Louise Abbéma, dont la grand-mère s'appelait Louise de Narbonne et était la fille de M^{lle} Contat, de la Comédie-Française, et du comte Louis de Narbonne-Lars, fils de Louis XV. »¹⁸⁰

Abbéma fait apparemment bonne impression, et, bien évidemment, son lien de parenté avec Louis XV joue fortement en sa faveur auprès du prétendant au trône de France :

« Cette généalogie intéressa vivement le comte de Paris ; il fut charmant pour son arrière-petite-cousine de la main gauche, lui tendit la main droite, et M^{lle} Abbéma

¹⁸⁰ René de Pont-Jest, article in *Le Gaulois*, n° 5292, 11 sept. 1894, p. 1.

*gagna à cette visite à Eu de devenir, en quelque sorte, le peintre attiré des princes d'Orléans. »*¹⁸¹

Ce récit de René de Pont-Jest est un document précieux, car il existe très peu de témoignages des rapports privilégiés qui ont pu s'établir entre Abbéma et la maison d'Orléans, et cela pour des raisons évidentes : les d'Orléans, placés dans une position politique très difficile à la fin du XIX^e siècle, et d'ailleurs tombés sous le coup d'une nouvelle loi d'exil en 1886 à cause du battage médiatique qui avait été fait autour du mariage d'Amélie d'Orléans¹⁸² et de Charles de Portugal à l'hôtel Matignon, savaient déjà, en 1877, qu'ils avaient tout à gagner à rester discret sur leur vie privée et sur les dépenses qu'ils étaient prêts à engager pour la décoration de leurs intérieurs. L'article de René Du Pont-Jest, que je cite ci-dessus, n'est d'ailleurs paru dans *le Gaulois* qu'après la mort du comte de Paris, alors que celui-ci n'avait plus rien à craindre des attaques de la presse et des républicains. Il n'est donc pas surprenant outre-mesure que les commentateurs avant moi aient pu manquer cette information qui me semble cruciale pour comprendre une partie du travail de Louise Abbéma.

Car le rapport qui lie Abbéma aux d'Orléans va avoir des conséquences tout à fait concrètes sur sa production, du moins telle est la conclusion logique à laquelle je suis arrivé après avoir pris connaissance de certains faits : on peut d'abord constater que la Maison d'Orléans a été un soutien important dans la majeure partie de la carrière de Louise Abbéma, en terme d'achat d'œuvres et de mécénat (de commandes également), mais en terme de gain de notoriété également. Il est évident que, lorsqu'un prétendant au trône de France, ou un de ses familiers, visite une exposition, cette dernière gagne aussitôt en visibilité : ce sera le cas de beaucoup d'expositions organisées chez Georges Petit, la liste des personnalités présentes aux vernissages étant de surcroît toujours diffusée par voie de presse.

C'est sur la question des acquisitions d'œuvres que j'aimerais d'abord revenir. On peut légitimement se poser l'interrogation suivante : comment le fait que les d'Orléans aient acheté de nombreuses œuvres à Louise Abbéma, sur une période assez longue, ait pu, jusqu'à aujourd'hui, passer inaperçu ? Pourquoi les commentateurs n'en ont-ils jusque là pas fait mention ? La réponse est en fait très simple : les d'Orléans sont toujours cités par leur titre, et non par leur patronyme. De quoi brouiller le jeu de piste auquel je me suis moi-même prêté... Car, si l'on ne connaît pas précisément la généalogie de la Maison d'Orléans, comment savoir

¹⁸¹ René de Pont-Jest, article in *Le Gaulois*, n° 5292, 11 sept. 1894, p. 1.

¹⁸² Fille aînée du comte et de la comtesse de Paris, devenu reine du Portugal à la suite de ce fameux mariage.

que le duc d'Aumale, le prince de Joinville, et le duc de Montpensier sont en fait les membres d'une même fratrie ? Que le comte de Paris et la comtesse d'Eu sont cousins par alliance ? Que le duc de Chartres est le frère cadet de Philippe d'Orléans, comte de Paris ? etc. De ces titres, on peut en effet difficilement déduire que leurs porteurs sont tous liés par le sang, porteurs qui ont pourtant tous, à un moment ou à un autre, été associés à la carrière de Louise Abbéma.

Il serait fastidieux de faire la liste, ici, des œuvres dont les d'Orléans ont fait commande auprès de Louise Abbéma : je propose cependant en annexe (voir ANNEXE VI) un petit schéma récapitulatif, immanquablement non-exhaustif (le problème des sources pose particulièrement problème ici, comme je l'ai déjà expliqué plus haut). Parmi les plus significatives, il faut néanmoins citer les quatre grands panneaux floraux installés en bonne place dans la salle à manger du château d'Eu, le portrait de l'empereur du Brésil¹⁸³ (voir ill. n° 35), père de la comtesse d'Eu, exposé chez Georges Petit en 1892, et une seconde fois en 1904, le portrait d'Antoine d'Orléans-Bragance (voir ill. n° 56), présenté au Salon de 1920, et les nombreux éventails et études que le duc de Chartres, le prince de Joinville, la comtesse de Paris ou la comtesse d'Eu achètent¹⁸⁴, souvent à l'occasion de l'exposition annuelle chez Georges Petit.

Dans le corpus orléaniste, une œuvre surtout se distingue par son prestige : En 1889, Mgr le Duc d'Orléans et sa sœur, la princesse Hélène, offrent à leurs parents, le comte et la comtesse de Paris, un panneau (d'un format que l'on peut supposer assez grand) pour célébrer leurs noces d'argent. Le tableau, intitulé *30 mai 1864 – 30 mai 1889*, et réalisé au pastel, est malheureusement perdu aujourd'hui ; mais les nombreuses descriptions qui en ont été données dans les journaux de l'époque permettent de s'en faire une idée assez précise, du moins en ce qui concerne l'iconographie. Sur un même panneau sont réunis trois ou quatre (selon les sources) lieux importants de la vie du comte et de la comtesse : les Tuileries, où le comte est né (rarement cité dans les sources et donc peu fiable), la chapelle de Queenstown, où le couple s'est marié, le château d'Eu et Sheen-House, qui sont les lieux de résidence du

¹⁸³ L'empereur Pedro II du Brésil tenait apparemment Louise Abbéma en haute estime, puisqu'il lui fit même l'honneur, le 19 octobre 1887, de visiter son atelier du 47 rue Laffitte. Cette visite tout à fait exceptionnelle est sans aucun doute due au fait que la peintre entretenait des relations tout à fait cordiales avec la comtesse d'Eu, relation qui sont certainement liées à ses liens avec la Maison d'Orléans. Louise fut d'ailleurs l'une des dernières personnalités extérieures à la famille de l'empereur à pouvoir le visiter avant sa mort. Article in *Le Gil Blas*, n° 2893, 20 oct. 1887, p. 1.

¹⁸⁴ Et que parfois, Abbéma offre...

couple respectivement en France et en Angleterre. La composition est accompagnée de branches de roses France, qui forment un cadre végétal séparant les différents tableaux, et est surmontée des armes de la Maison d'Orléans. Ce type de composition (vue d'un bâtiment emblématique de la monarchie cernée dans un cadre végétal) n'est d'ailleurs pas inhabituel dans l'œuvre d'Abbéma : la vue du Petit Trianon qu'elle propose en 1897 (voir ill. n° 57) et qui a peut-être également été peinte pour répondre à une commande des d'Orléans, en est un possible exemple.

En juillet 1909, le comte et la comtesse d'Eu accueille une semaine Louise Abbéma au château d'Eu ; quatre ans auparavant, ils avaient fait l'acquisition de l'édifice, qui était donc passé de la Maison d'Orléans à la Maison d'Orléans-Bragance (une branche cousine). À l'issue de ce séjour, les deux altesses impériales et royales lui passent commande d'un cycle de décor floral, constitués de quatre panneaux, pour orner la grande salle à manger familiale (voir ill. n°s 58, 59, 60 et 61) ; je ne sais presque rien des conditions de leur installation, mais le fait est que les panneaux sont toujours en place aujourd'hui ; ils sont la variation quatre fois répétée d'une même iconographie : au premier plan, un vase d'albâtre, posé sur un fronton d'inspiration baroque, déborde de bouquets de fleurs multicolores ; à son côté est disposée une grande corbeille de fruits. Un rideau, de velours rouge, vert ou, bleu bouche une partie de la perspective aérienne de l'arrière-plan. On est immédiatement frappé de l'anachronisme d'une telle iconographie ! Louise Abbéma s'est évidemment inspirée ici de la peinture décorative de l'ancien régime, et il est même fort probable qu'elle ait étudié les grands cycles floraux que Jean-Baptiste Monnoyer (1636-1699)¹⁸⁵, peintre de la fin du XVII^e siècle¹⁸⁶, avait réalisés en grande quantité pour orner certains appartements versaillais (voir ill. n°s 62 et 63). J'ai placé dans le tome des illustrations deux travaux parfaitement illustratifs du travail de Monnoyer : la ressemblance avec les panneaux peints par Louise Abbéma pour le château d'Eu ne saurait faire débat, et parle d'elle-même.

On trouve ailleurs, dans le travail de Louise Abbéma, d'étonnantes résurgences dix-huitiémistes : j'ai déjà évoqué dans une partie précédente ses nombreux portraits de Pierrette,

¹⁸⁵ Jean-Baptiste Monnoyer fut le peintre de fleurs le plus célèbre et le plus connu de son époque ; il collabora beaucoup avec Charles Le Brun, et il a peint de nombreuses décorations florales pour Versailles, Marly et Saint-Cloud.

¹⁸⁶ Ces panneaux de Monnoyer datent effectivement du XVII^e siècle, mais leurs caractéristiques iconographiques perdureront très longtemps au XVIII^e siècle, notamment sous Louis XV, où elles souffriront seulement quelques petites adaptations au goût rocaille. Le « style Monnoyer » sera notamment repris par son fils, Antoine Monnoyer (1672-1747), qui contribuera beaucoup à sa diffusion ; au XVIII^e siècle, ce style avait véritablement fait école, et Louise Abbéma ne pouvait pas l'ignorer.

d'Arlequine, de Colombine, de Saltarello... etc., qui, même s'ils ont été réalisés dans le contexte que l'on sait (celui de bals costumés tout à fait typiques du XIX^e siècle) n'en trahissait pas moins un goût prononcé pour l'iconographie du XVIII^e siècle. J'ai déjà évoqué également quelques éléments de décor indubitablement inspirés du rocaille, comme le treillage Louis XV de boiseries entrelacées de végétaux qui encadrait le plafond que lui commanda M. Guerlain, le célèbre parfumeur, en 1896. Son admiration pour Watteau et pour la Rosalba, attestée par de nombreux témoignages, et son utilisation fréquente du pastel¹⁸⁷, sur laquelle je ne pourrai malheureusement pas m'étendre, faute de temps, devaient la classer *ipso facto* dans le camp des admirateurs de l'art du XVIII^e siècle.

Plusieurs raisons peuvent expliquer l'engouement de Louise Abbéma pour la peinture ancienne ; la première est d'ordre marchande : à partir des années 1830, et comme l'explique Hélène Lafont-Couturier, conservateur du musée Goupil-Bordeaux et du musée d'Aquitaine, dans son ouvrage *Mémoires du XVIII^e siècle*¹⁸⁸, les côtes des grands artistes du siècle précédent (Watteau, Lancret, Boucher, Fragonard... etc.) remontent de manière spectaculaire, alors que ces peintres avaient été frappés d'ostracisme pendant près d'un demi-siècle, du temps où triomphaient le néo-classicisme et la peinture républicaine. Si le « goût XVIII^e » n'est d'abord partagé que par un petit cercle de connaisseurs très avertis, il se diffuse bientôt à grande échelle chez les amateurs moins éclairés. Les prix des originaux grimpent considérablement, et les moins fortunés des collectionneurs n'ont plus les moyens financiers d'en faire l'acquisition. Pour satisfaire la demande toujours croissante, certains artistes contemporains vont alors commencer à fabriquer en grande quantité des pastiches et des reproductions d'originaux ; on imprime à grands tirages des gravures en couleurs « façon » Debucourt ou Taunay¹⁸⁹, « on brosse des toiles « à la manière » de Watteau »¹⁹⁰... Certains travaux de Louise Abbéma participent, en quelque sorte, de cette tendance globale. Deuxième raison possible : que la peintre ait été affectée par ses liens avec des commanditaires aristocrates, et notamment avec la famille d'Orléans, ces derniers étant logiquement plus

¹⁸⁷ Qui ne pouvaient signifier alors que deux choses : soit que l'on appartenait au camp des néo-dix-huitiémistes, soit que l'on appartenait au camp des modernistes, les deux catégories n'étant d'ailleurs pas imperméables ! La fin du XIX^e siècle est fortement marquée par ce retour en force de la technique du pastel, en même temps que par la redécouverte des maîtres du XVIII^e siècle. Georges Petit organisait d'ailleurs fréquemment des expositions rétrospectives consacrées aux artistes pastellistes du siècle précédent.

¹⁸⁸ Hélène Lafont-Couturier, *Mémoires du XVIII^e siècle*, catalogue édité à l'occasion de l'exposition Mémoires du XVIII^e siècle présentée au Musée Goupil à Bordeaux du 15 mai au 29 août 1998, puis au musée de la Révolution Française à Vizille du 16 octobre 1998 au 18 janvier 1999, Bordeaux, éditions du Musée Goupil-Bordeaux, 1998.

¹⁸⁹ Hélène Lafont-Couturier, *op.cit.*, p.14.

¹⁹⁰ *Ibid.*, p. 41.

enclins à apprécier et acheter de la peinture « Ancien Régime ». Enfin, la troisième et dernière raison qui me semble envisageable, il faut la trouver dans l'histoire personnelle de Louise Abbéma : sa parenté avec les Bourbons, dont elle tirait un grand orgueil, on le sait, pouvait éventuellement provoquer chez elle une nostalgie fort compréhensible pour le siècle de Louis XV...

Ce goût de Louise Abbéma pour l'art de l'ancien régime n'avait d'ailleurs pas échappé à ses contemporains ; Jean le Fustec, journaliste au *Journal des Artistes* et à *la Vie Moderne*, avait même spécialement inventé pour elle un charmant surnom : M^{lle} Fragonard !¹⁹¹ Un autre journaliste, le Baron A. de l'Épine, expliquait pour sa part ces résurgences dix-huitiémistes par le concours de la « loi de l'atavisme » :

« Si nous retrouvons, dans les pages exquis peintes par Louise Abbéma, la grâce mutine et les frivolités hautaines du siècle des talons rouges, c'est que vraiment la loi de l'atavisme s'affirme parfois avec une force étrange. Sans doute Abbéma n'est pas, pour rien, l'arrière-petite-fille de ce grand seigneur bâtard de Bourbon, fils de Louis XV que fut Louis de Narbonne et qui aima la spirituelle comédienne Louise Contat. De cette griserie des âmes, du mutuel amour du fier rejeton royal et de la fine diseuse devait sortir, plus tard, la très experte artiste qu'est notre peintre. L'héritière de ces grandeurs et de ces talents devait ne pas dégénérer : elle aura le XVIII^e siècle dans les tons de sa palette comme dans le sang ; et l'on dirait que souvent le front de la descendance de ce pseudo-roi se souvient du voisinage de la couronne ! »¹⁹²

L'empreinte du « siècle des talons rouges » se distingue d'une manière tout à fait singulière dans une série de portraits, que Louise Abbéma inaugure en 1903 avec *le Portrait de la comtesse de Plater-Syberg*¹⁹³ (voir ill. n° 64), tableau présenté au Salon des Artistes Français. La composition de ce portrait très réussi est directement empruntée à certaines gravures du XVIII^e siècle : la jeune comtesse polonaise, en corsage décolletée et en manteau d'hermine et de petit gris, est représentée dans l'ovale d'un *oculus* de pierre, qui ouvre sur un fond paysager ; à la base de cette fenêtre, une petite cartouche baroque, surmontée de la couronne comtale, abrite le blason de la belle aristocrate. Il existe un nombre infini d'images, produites pendant les règnes de Louis XIV et de Louis XV, avec lesquelles ce portrait pourrait

¹⁹¹ Jean Le Fustec, « Femmes artistes » in *La Vie Moderne*, 14 nov. 1886.

¹⁹² Baron A. de l'Épine, « Médaillons contemporains, M^{lle} Louise Abbéma » in *La Femme Française*, n° 8, 22 mars 1903, p.298.

¹⁹³ De cette comtesse de Plater-Syberg, nous ne savons presque rien, si ce n'est qu'elle est vraisemblablement née à Varsovie, et qu'elle était mariée au comte Félix de Plater-Syberg, qui appartenait au « Cercle de l'Union ».

être comparé ; j'en ai sélectionné quatre (voir ill. n^{os} 65, 66, 67 et 68), qui sont, à mon sens, amplement suffisantes pour fonder la justesse de cette confrontation. Si l'on excepte les petites compositions florales qui encadrent *l'oculus* du *Portrait de la comtesse de Plater-Syberg* - et qui sont en quelque sorte la signature de Louise Abbéma -, l'iconographie est rigoureusement identique, et confine même au pastiche.

Louise Abbéma a dû se montrer particulièrement satisfaite de ce premier essai, puisqu'elle a perpétué ses caractéristiques iconographiques dans une série de portraits assez conséquente, peinte sur plusieurs années consécutives, et dont il doit nous manquer la majeure partie.¹⁹⁴ Parmi les œuvres appartenant à cette série, on distingue un *Portrait de M^{me} Duvelloy* de 1905 (voir ill. n^o 69), un *Portrait de M^{me} Carrié Wisler-Swain* de 1908 (voir ill. n^o 70), très élégant et très équilibré, et quatre belles allégories des saisons (voir ill. n^{os} 71, 72, 73 et 74), peintes et exposées chez Georges Petit en 1904.

J'aimerais revenir, avant de terminer ce chapitre, sur une œuvre tout à fait singulière et particulièrement réussie, présentée actuellement dans une galerie florentine, *La Corte Degli Ulivi*, et à propos de laquelle nous avons eu de longues discussions, Thomas Crosnier, médiateur du musée d'Étampes, Sylvain Duchêne, conservateur de la même institution, et moi-même. Il s'agit d'une huile sur toile de 113 cm. de hauteur par 100 cm. de large, intitulée - et ce n'est certainement pas son titre d'origine -, *Une gentilhomme parisienne* (voir ill. n^o 75). Le galeriste florentin qui s'est occupé de la mettre en vente partage le même sentiment que moi à son propos : il s'agit très vraisemblablement d'un autoportrait travesti, la ressemblance est en tout cas tout à fait frappante. J'avais déjà évoqué ce tableau dans le premier chapitre de ce mémoire, concernant la question de l'homosexualité supposée de Louise Abbéma ; au point où nous sommes rendus, cet autoportrait prend un tout autre sens. La peintre se serait-elle représentée en peintre courtisan versaillais, en se transposant un siècle plus tôt ? Ou se serait-elle, pourquoi ne pas l'envisager, représentée sous les traits de Louis XV lui-même ? A la question d'un jeune journaliste, dans un entretien que j'ai déjà rapporté au début de cette partie, Louise Abbéma propose l'énigmatique réponse suivante :

« - *C'est pour cela que vous ressemblez à Louis XV ?*
- *Sans doute, j'en ai porté le costume d'une façon très réussie... »*¹⁹⁵

¹⁹⁴ À partir de 1903-1904, les sources concernant Louise Abbéma commencent malheureusement à se tarir.

¹⁹⁵ Corbel, « Une visite à M^{lle} Louise Abbéma » in *La Journée*, janvier 1886.

Assurément, la peinture évoque ici le souvenir d'un bal costumé auquel elle aurait participé : se pourrait-il qu'il s'agisse du même costume que celui qu'elle a endossé pour *Une gentilhomme parisienne* ? Cet autoportrait pourrait-il signifier pour la peintre autre chose qu'un trait d'esprit mondain, destiné à amuser ses familiers à l'occasion d'un de ses salons, au 47 rue Laffitte ? Le mystère reste entier...

TROISIÈME PARTIE :

LOUISE ABBÉMA ET LA PEINTURE DE SON TEMPS



I. Le japonisme

Comme nombre de ses contemporains, Louise Abbéma a développé, très tôt dans sa carrière, une curiosité et un goût avérés à l'égard de l'art exogène, de l'exotisme, et plus particulièrement de la peinture japonaise. On connaît d'elle un sonnet, qu'elle destinait à accompagner un éventail qu'elle avait peint, et qui témoigne de son intérêt pour la péninsule nippone ; le souvenir de ce petit poème a perduré jusqu'à nous grâce au concours de Maurice Guillemot, qui rapporte dans son ouvrage *Villégiatures d'artistes* les quelques vers composés par la peintre :

« Nuit japonaise, éventail

*Un rayon délicat vient caresser la terre,
Le fin croissant du soir dans le ciel violet,
Baigne de la pâleur de son tremblant reflet,
Les îles de Yedo, et la mer qui s'éclaire.*

*Un parfum très subtil monte avec volupté
Des pâissants iris et des pivoines roses,
Quel mystère charmant enveloppe les choses
En l'exquise douceur des belles nuits d'été!*

*Tout repose et se tait. Sous les brises très molles,
Les Pavots endormeurs effeuillent leurs corolles
Qu'un souffle tendre et frais entraîne en voltigeant.*

*Sur les bateaux légers aux frissonnantes voiles,
La blonde Séléné fait pleuvoir des étoiles,
Et le Japon s'endort en un rêve d'argent »¹⁹⁶.*

Si Louise Abbéma avait effectivement un goût pour le Japon qui infléchira, nous le verrons, le style et l'iconographie de certaines de ses toiles, elle ne faisait pas montre en cela d'une grande originalité, puisque le japonisme s'était profondément immiscé dans le milieu artistique parisien dès 1867. Cette année-là, la ville de Paris avait été chargée de

¹⁹⁶ Maurice Guillemot, *op. cit.*, p. 251

l'organisation de l'Exposition Universelle, et on avait fait le choix de consacrer une grande partie des espaces d'expositions à l'Extrême-Orient¹⁹⁷. La découverte de l'art japonais n'avait du reste pas attendu cette prestigieuse exhibition : peu après l'ouverture du pays au reste du monde (en 1853), certains amateurs éclairés, comme Charles Baudelaire (1821-1867), James Tissot (1836-1902), Jules Champfleury (1821-1889), Philippe Burty (1830-1890), James Abbott MacNeill Whistler (1834-1903), Félix Bracquemond (1833-1914), Henri Fantin-Latour (1836-1904), ou les frères Jules et Edmond de Goncourt (respectivement 1830-1870 et 1822-1896), avaient déjà commencé à collectionner estampes, statuettes, armes et artefacts nippons de toutes sortes... Quelques magasins, comme *La Porte Chinoise*, fondée en 1831 par M. Houssaye et sise rue de Vivienne¹⁹⁸, proposaient à l'appréciation des connaisseurs quelques objets d'art directement importés du pays du Soleil Levant. Mais ceux-ci demeuraient rares, comme le souligne Yvonne Thirion dans son article « Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise » :

« De la réouverture du Japon à l'Exposition de 1867, l'intérêt pour les productions du lointain archipel ne donna lieu qu'à des manifestations isolées. La pénétration des occidentaux sur le sol étranger se heurtait à l'hostilité du peuple insulaire : elle y détermina la révolution de 1868. C'est assez dire la rareté des œuvres japonaises qui parvinrent en France pendant cette première période. »¹⁹⁹

L'année 1867, grâce à l'Exposition Universelle, fut le point de départ d'un développement extraordinaire du goût porté à l'art japonais, et également celui de l'augmentation croissante du nombre d'objets disponibles à la vente ; bientôt, alors que les boutiques consacrées aux bibelots extrême-orientaux se multipliaient dans les rues de la capitale, ce « goût japonais » contaminait tout le Paris mondain, et, en premier chef, les artistes... Cet engouement soudain, soutenu essentiellement par un public de bourgeois préoccupés de se tenir au goût du jour, fut copieusement raillé par les collectionneurs de la

¹⁹⁷ 792 m² pour être précis, que le Japon disputait au Siam et à la Chine. C'était d'ailleurs la toute première exposition internationale à laquelle le Japon prenait part. p. 56.

¹⁹⁸ Manuela Moscatiello, *Le Japonisme de Giuseppe de Nittis : Un Peintre Italien en France à la Fin du XIX^e Siècle*, Bruxelles, éditions Peter Lang, 2010, p. 61.

¹⁹⁹ Yvonne Thirion, « Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n^o 13, 1961, pp. 119-120.

première heure, Champfleury en tête, qui lui consacra un petit article satyrique dans *La Vie Parisienne* en 1868 : « La Mode des Japonaiseries »²⁰⁰.

On sait que Louise Abbéma avait eu le temps, à son retour d'Italie, de visiter l'Exposition Universelle de 1867, comme je l'ai déjà signalé dans la première partie de ce mémoire. Elle avait certainement pu prendre connaissance, à cette occasion, des œuvres et des objets d'artisanat nippons qui y étaient présentés. Un peu plus tard, vers 1870-1872, elle avait entamé, comme la plupart de ses amies mondaines (et notamment Sarah Bernhardt), une collection disparate de japonaiseries en tous genres, qui s'étaient progressivement accumulées sur les étagères et les meubles de son atelier, et qui allaient désormais lui servir, à l'occasion, d'accessoires pour quelques-uns de ses portraits...

La première œuvre japonisante qu'on lui connaît est datée de 1871, alors qu'elle n'avait encore que 17 ou 18 ans. C'est très tôt : rappelons qu'à cette date, elle n'avait pour ainsi dire pas véritablement entamé sa formation, si l'on fait abstraction de l'enseignement que lui avait dispensé Louis Devedeux. Ce premier témoignage, connu sous le titre *L'atelier d'un peintre français au Japon* (voir ill. n° 76), petite esquisse dont on ne sait par ailleurs que peu de choses, témoigne néanmoins de l'intérêt précoce que portait la jeune peintre aux civilisations orientales.

Il semblerait toutefois que cette première intrusion dans le japonisme n'ait été qu'un épisode sans lendemain : cette œuvre fait en effet pratiquement figure *d'unicum* dans sa production entre 1867 et 1880²⁰¹. Il ne faut pas exclure que le manque de sources relatives à cette période de jeunesse puisse éventuellement brouiller les pistes ; mais, finalement, une production japoniste assez limitée avant 1880 ne serait pas illogique. Les chercheurs ont encore du mal aujourd'hui à déterminer précisément quels types d'objets japonais étaient présentés à l'Exposition Universelle de 1867. Un seul fait est avéré : la peinture était vraisemblablement très minoritaire devant le mobilier et les objets décoratifs.²⁰²

À l'exposition de 1878, en revanche, de nombreux albums gravés et panneaux peints étaient proposés à la vue et à l'appréciation du public, fournis pour quelques-uns d'entre eux

²⁰⁰ Champfleury, « La Mode des Japonaiseries » in *La Vie Parisienne*, 21 nov. 1868, p. 862-863 ; Cité par Manuela Moscatiello in *op.cit.*, p. 54.

²⁰¹ Il convient toutefois de mentionner une œuvre dont on ne connaît malheureusement rien, excepté son titre : *Japoniserie Parisienne*. Cette toile avait été présentée en 1878 au Salon des Amis des Arts de Pau, au côté du *Déjeuner dans la Serre*. Elle avait, à cette occasion, été vraisemblablement achetée par un particulier.

²⁰² Manuela Moscatiello, *op.cit.*, p. 56.

par de prestigieux collectionneurs parisiens, comme Jules Jacquemart (1837-1880), Antoine de la Narde, marchand d'art, et Émile Guimet (1836-1918)²⁰³, célèbre collectionneur qui a donné son nom au musée Guimet, et qui avait prêté le temps de l'exposition « un paravent sur le thème d'un débarquement de portugais, et six panneaux peints sur or représentant les trente-six poètes célèbres du Japon »²⁰⁴.

Cette seconde impulsion, que constitua l'Exposition Universelle de 1878, devait relancer durablement le goût japonais, jusqu'au début du XX^e siècle. Elle permit surtout à de nombreux artistes de se faire une idée beaucoup plus précise des caractéristiques et des spécificités de l'art nippon, qui exercera, on le sait, une influence importante sur le cours de la peinture occidentale. On ignore si Louise Abbéma a visité la section orientale de l'Exposition Universelle de 1878, mais, ce qui est en revanche avéré, c'est qu'elle n'échappera pas à cette nouvelle déferlante japonisante.

Le japonisme va effectivement prendre une place importante dans sa peinture à partir de 1880, et connaître son apogée entre 1888 et 1895. Il a d'abord exercé une influence assez superficielle sur certains éléments d'iconographie, avant d'impacter véritablement son style et ses méthodes de composition, comme je vais tenter de le démontrer dans les pages suivantes.

Il faut en effet distinguer chez Louise Abbéma ce qui appartient simplement à la « mode des japonaiseries », en vogue à Paris depuis 1867, et ce qui relève réellement de sa connaissance de l'art japonais... En 1879, elle peint par exemple un tableau intitulé *Coin d'Atelier*, illustration typique d'une peinture dans laquelle se reflètent effectivement les goûts de ses contemporains pour le Japon, mais qui, du point de vue du style et de la composition, n'a absolument rien de japoniste. *Coin d'Atelier* est par malheur perdu aujourd'hui, mais il en reste encore une reproduction photographique (voir ill. n° 77), qui permet de comprendre comment le tableau s'articulait : une jeune femme, semi-allongée sur des coussins disposés à même le sol, est installée dans une pièce chargée de plantes tropicales, de bibelots et de vases débordants de fleurs, pièce qui semble vraisemblablement être l'atelier du 47 rue Laffitte (la reproduction photographique conservée de cette œuvre étant d'assez mauvaise qualité, il est toutefois difficile d'en être tout à fait certain)... La jeune femme est vêtue d'un kimono distinctement japonisant, et consulte quelques feuillets de ce qui pourrait être un recueil de dessins, peut-être d'estampes. Ce tableau est iconographiquement très proche d'autres qui ont

²⁰³ Émile Guimet revenait, en 1878, d'un voyage au Japon qu'il avait entrepris l'année précédente.

²⁰⁴ Manuela Moscatiello, *op. cit.*, p. 59.

pu être réalisés à la même époque, par d'autres artistes : on pense évidemment à certains portraits de James Whistler, et notamment au *Caprice en pourpre et or*²⁰⁵ (voir ill. n° 78), réalisé en 1864, et connu également sous le titre *Paravent doré*. La comparaison entre ces deux œuvres (le *Caprice en Pourpre et Or* de Whistler et le *Coin d'Atelier* de Louise Abbéma) est extrêmement éclairante : les différences de traitement sont nombreuses, et démontrent que Louise Abbéma n'avait, en 1879, qu'une connaissance très superficielle de la peinture japonaise, ou, du moins, qu'elle ne lui trouvait aucune application dans son art, autres qu'iconographiques... Whistler, pour sa part, avait déjà parfaitement intégré certaines méthodes de composition propres à l'art nippon : la vue en plongée, la construction en diagonale depuis le coin inférieur droit du tableau, le cadrage insolite, qui tronque de manière abrupte la petite chaise en bois laqué en haut à droite, font preuve d'une originalité que ne possède pas la toile de Louise Abbéma, construite, quant à elle, selon des préceptes tout à fait occidentaux. La vue est extrêmement frontale, prise parallèlement à la ligne de sol ; la jeune femme au kimono est centrée sur l'axe vertical médian ; les éléments de décorum sont également répartis à droite et à gauche, pour parvenir à un équilibre global des masses. Tout au plus le cadrage témoigne-t-il d'une certaine audace dans la partie supérieure, et encore... L'effet recherché est extrêmement différent de celui auquel parvient Whistler : même teintée de japonisme, Louise Abbéma continue à faire ici de la peinture « parisienne ».

C'est vraisemblablement vers 1888-1890 que Louise Abbéma engage son travail japoniste dans une démarche plus rigoureuse et plus documentée, et les principes de compositions qui régissent certaines de ses toiles vont, à partir de cette période, commencer à se modifier subtilement. Je ne lui connais que très peu d'expérimentations en ce qui regarde les angles de prises de vue : elle n'essaiera que très rarement de construire une image en vue plongeante, et les vues en contre-plongée que l'on repère dans son œuvre ne concernent pas son corpus japonisant. L'influence de l'art japonais chez Louise Abbéma va surtout se faire ressentir dans l'articulation qu'elle fait des différents plans de la représentation, articulation qui, à partir de 1888-1890, change radicalement dans quelques-unes de ses œuvres. Les éléments du premier plan vont parfois prendre une place prépondérante au sein de la surface globale de la toile, et « boucher », en quelque sorte, les plans suivants. Considérons un exemple concret : dans le panneau *Coucher de Soleil* (voir ill. n° 79) que Louise Abbéma présente en 1891 lors de son exposition annuelle chez le galeriste Georges Petit, les chardons

²⁰⁵ Conservé aujourd'hui à la *Freer Gallery of Art* de Washington.

du premier-plan, cadrés très serrés, et disposés selon une diagonale qui s'amorce au coin inférieur droit, occupent pratiquement un tiers de la surface de la toile. Le paysage est relégué dans les lointains, et est également construit sur une diagonale inversée par rapport à la première. Ce mode de composition est à l'évidence inspiré de modèles japonais. Dans certaines toiles du même genre, qui mêlent décors floraux au premier-plan et paysage circonscrit dans les lointains, la comparaison est encore plus saisissante. Dans les deux œuvres suivantes (voir ill. n^{os} 80 et 81), dont des reproductions photographiques ont été conservées dans la documentation de M. Abbéma père²⁰⁶, et que l'on peut dater des environs de 1890-1895, la composition florale du premier-plan a encore développé son emprise sur la surface picturale, au point de camoufler en grande partie le paysage de l'arrière-plan. Ce procédé était fréquent dans la peinture japonaise, et rarement employé dans l'art occidental jusqu'au dernier quart du XIX^e siècle. On le retrouve par exemple dans certaines estampes du cycle des *Cent vues des lieux célèbres d'Edo*, la très célèbre série d'Utagawa Hiroshige (1797-1858), dont est extraite la planche *Jardin d'iris à Horikiri* que je porte au tome d'illustration (voir ill. n^o 82).

L'intérêt que porte Louise Abbéma à l'art et à la culture nippons culmine vraisemblablement entre 1888 et 1891. On peut expliquer peut-être ce nouvel élan par la découverte que la peintre avait faite d'une pièce de théâtre, qui avait fait grand bruit lors de sa création le 21 avril 1888 au théâtre de l'Odéon : *La Marchande de sourires*²⁰⁷ de Judith Gautier²⁰⁸ (1845-1917). Louise Abbéma avait apparemment beaucoup apprécié la pièce : plusieurs de ses œuvres en sont directement inspirées, comme l'éventail *Fleur de Roseau*, daté de 1888-1889, qui porte le nom d'une des protagonistes de *La Marchande de sourires*, ou l'éventail *Souvenir de la marchande de sourires* (voir ill. n^o 83), de 1890.

Pendant deux années successives, elle présente au Salon des Artistes Français des tableaux très clairement japonistes : *Japon* en 1890, et *Objets chinois* en 1891 (voir ill. n^{os} 84 et 85). La première de ces deux œuvres est une huile sur toile de 290 cm. de hauteur pour 150

²⁰⁶ Elle ne fut malheureusement pas référencée par M. Abbéma père. Dans le souci de simplifier les études futures, j'ai proposé le titre suivant : *Étude de fleurs devant un paysage*, mais c'est évidemment un titre hypothétique.

²⁰⁷ Judith Gautier, *La Marchande de sourires*, Paris, G. Charpentier et C^{ie}, 1888.

²⁰⁸ Judith Gautier faisait certainement partie du cercle proche de Louise Abbéma. Petite-fille de Théophile Gautier, ex-femme de Catulle Mendès, dont elle s'était séparée en 1878 parce qu'il entretenait une liaison avec Augusta Holmès, elle était très introduite auprès de Sarah Bernhardt pour qui elle écrira une pièce, *La Fille du ciel* (1911), en collaboration avec Pierre Loti. Elle faisait partie des dames fondatrices de l'Orphelinat des Arts, au même titre que Louise Abbéma. In *Le Gaulois*, n^o 636, 10 juin 1881, p. 4.

cm. de large ; Louise Abbéma y a représenté une figure de japonaise en pied, tenant un chrysanthème dans la main droite et un éventail dans la gauche, vêtue d'une robe de soie mauve - d'après les sources²⁰⁹ - et brodée de paillettes d'or. La jeune femme repose sur une incroyable pyramide de bibelots et d'artefacts orientaux en tout genre : dans cette étrange nature-morte, on découvre, en vrac, un Bouddha de bronze entouré de branches de chrysanthèmes, un encensoir duquel s'échappent quelques fumerolles parfumées, un lotus d'or, une petite grue forgée en métal, divers emblèmes guerriers, un casque, des sabres, un masque de théâtre Nô disposé sur un éventail, ainsi qu'un *shamisen*, sorte de petite guitare japonaise à long manche que j'ai déjà évoqué plus tôt. En arrière-plan, Louise Abbéma a composé un petit paysage idéal, qui associe à gauche le Palais impérial et les fossés de Tokyo, et la baie de Sendai à droite. Si le rendu final de cette œuvre est assez fantaisiste, Abbéma avait pourtant fait preuve d'un réel souci de vraisemblance, les armes et les emblèmes religieux qu'elle y a représentés lui ayant été prêtés par un collectionneur parisien qui avait passé plusieurs années au Japon. Elle s'était également servie, pour le fond, d'albums photographiques, originellement en noir et blanc, mais qui avaient été colorisés par un artiste japonais, ce qui lui a permis de se faire une idée des tons locaux.²¹⁰ La composition, même si elle est organisée, à la manière occidentale, autour de l'axe vertical médian, s'autorise cependant quelques originalités dans l'articulation des plans, qui est, quant à elle, certainement inspirée de l'art oriental.

Ce panneau a été très remarqué par la critique du Salon de 1890, pas nécessairement en bien d'ailleurs : on lui a beaucoup reproché son caractère fantasque, et l'énorme nature-morte du premier-plan, notamment a été assez mal reçue. Albert Lagarde, journaliste de *La Silhouette*, lui consacra même un petit quatrain satyrique :

« En art, foin des galanteries,
 La peintresse ici s'abusa ;
 C'est une erreur. Du Japon, ça ?
 Tout au plus des chinoiseries. »²¹¹

Il est possible que le panneau connu sous le nom *La Japonaise aux Papillons* de 1888 (voir ill. n° 86), et qui serait, selon Thomas Crosnier, le portrait d'une certaine M^{me} Lutz²¹², ait

²⁰⁹ Article anonyme in *L'Art et la Mode*, 15 mars 1890.

²¹⁰ *Id.*

²¹¹ Article d'Albert Lagarde in *La Silhouette*, 25 mai 1890.

²¹² Thomas Crosnier, *op. cit.*, p. 51.

pu servir de modèle au *Japon* de 1890 ; la composition de ces deux panneaux est en tout cas assez semblable. En revanche, leurs caractères iconographiques diffèrent du tout au tout... Tandis que, dans *Japon*, Louise Abbéma a manifestement essayé de proposer un tableau documenté et sérieux, même s'il n'a pas été perçu comme tel par la critique, *La Japonaise aux Papillons* est une œuvre hautement fantaisiste, une pure japonaiserie de parisienne... Il y a là deux pôles qui s'affrontent, et qui s'affronteront constamment dans le corpus japoniste de Louise Abbéma : Le japonisme sérieux, renseigné, qui insuffle à sa peinture de nouvelles directions en termes d'iconographies et de méthodes de composition, et le japonisme rêvé, fantaisiste, extravagant, généralement honni par la critique, mais adoré – et acheté – par les amies mondaines...

Louise Abbéma a produit finalement assez peu de peintures et d'huiles sur toile dans un goût japonisant. Il est en revanche un domaine, dans lequel elle a été extrêmement prolifique toute sa carrière, où le japonisme a exercé une influence prépondérante : celui de l'éventail. Voilà qui paraît tout à fait logique, l'éventail étant sans doute la japonaiserie par excellence, recherchée de toutes les mondaines « à la page ». La tradition veut d'ailleurs que l'on attribue l'invention de ce précieux accessoire, si prisé des élégantes, à un artisan japonais de Tim-Ba, vivant sous le règne de l'empereur Tan-Ji (vers 670 de notre ère).

L'éventail, à la fin du XIX^e siècle, a déjà une longue histoire derrière lui. Il a de tout temps été estimé, en France et en Europe, des femmes de l'aristocratie et de la haute-bourgeoisie, et il avait même déjà connu une première mode exotique sous le règne de Louis XV, du temps où les chinoiseries étaient très appréciées à la cour... Sous le Second Empire, alors que l'industrie se perfectionne, la production s'intensifie considérablement, et l'éventail se généralise, même dans les milieux les plus défavorisés. Le coût de fabrication de cet objet devient si ridiculement bas qu'il peut parfois être offert gratuitement, à l'occasion de fêtes, ou pour assurer la promotion d'une enseigne. On connaît d'ailleurs de Louise Abbéma deux éventails de type publicitaire, produit l'un pour le restaurant Le Helder, l'autre pour faire la réclame de la Bénédictine (voir ill. n^{os} 87 et 88).

En parallèle de cette production en série, certains éventailistes renommés, comme Duvelleroy, avec qui Louise Abbéma travaillait en exclusivité, Alexandre, Vanier, Van de Voorde, vont développer, pour les élégantes, des gammes de haut-standing, en s'assurant du concours des artistes les plus en vue pour réaliser l'illustration de l'avers, et en imaginant des montures de plus en plus luxueuses. L'éventail, d'objet essentiellement pratique, acquiert le

statut d'objet de collection et d'art, comme le souligne Henri Clouzot dans un article de 1920 intitulé « L'Évolution de l'éventail » :

« Plus que jamais, on demande la feuille aux peintres récompensés dans les Salons et les expositions : l'éventailiste assujettit la monture au genre et aux dimensions de la gouache. C'est le métier à l'envers, l'importance de plus en plus prépondérante donnée à la signature. Tous les maîtres y passent. Chaplin caresse des figures de femmes, Detaille évoque des scènes militaires, Madeleine Lemaire des fleurs, Lambert des chats, de Penne des chasses, Jacquet, Worms, Louise Abbéma, Maurice Leloir, surtout, des sujets de genre. »²¹³

La signature de Louise Abbéma, comme celles de ses confrères et consœurs renommés, devait certainement s'arracher à prix d'or. Cela explique sans doute l'abondance de sa production d'éventails, qui lui demandaient sans doute assez peu de travail et lui assuraient une rémunération plus que satisfaisante. Louise Abbéma, comme pour le grand décor, avait inventé une « formule » de composition type, qu'elle appliquait pratiquement à l'identique à nombre de ses éventails, et qui devait constituer une sorte de « pré-cadre » lui permettant de travailler plus vite²¹⁴ : elle disposait, sur l'un des côtés de la « feuille », une gerbe de fleurs cadrée très serrée, et parfois tronquée par un cadrage audacieux ; au centre, elle représentait une figure féminine, évoluant généralement dans les airs, soit qu'elle soit disposée sur des nuées, soit qu'elle prenne appui sur une branche d'arbre, soit qu'elle soit portée par un gigantesque papillon (comme c'est le cas pour *La Japonaise* de 1888)... Le côté libre de l'éventail était réservé à la description d'un petit paysage, repoussé dans les lointains. Cette série était communément réservée à une iconographie japonisante, mais pas systématiquement : il arrivait également qu'elle abrite des représentations d'inspiration dix-huitiémistes, comme c'est le cas par exemple pour *l'Arlequine noire*, de 1892 (voir ill. n° 89), ou des petits paysages parisiens, comme c'est le cas pour *Hiver*²¹⁵, de 1893 (voir ill. n° 90).

L'inspiration japonaise est tout à fait prégnante dans l'éventail connu sous le titre *Japon*, réalisé en 1892 (voir ill. n° 91) : une jeune nippone, occupée à jouer du *shamisen*, est juchée sur une large feuille ronde, qui semble appartenir au massif de lotus qui se développe

²¹³ Henri Clouzot, « L'Évolution de l'éventail » in *La Renaissance de l'art français et des industries de luxe*, n° 1, janv. 1920, p. 27.

²¹⁴ En même temps qu'une signature visuelle immédiatement identifiable par les connaisseurs...

²¹⁵ Petite variation ici : la figure féminine flottant dans les airs est absente, et la composition de chrysanthèmes qui occupe le côté gauche de l'éventail a été considérablement développée, pour combler l'espace vide du centre...

sur le côté droit de l'éventail. La partie gauche est réservée, comme à l'ordinaire, à la description d'un petit paysage, qui est ici malheureusement difficile à identifier, la reproduction photographique que nous conservons de cette œuvre étant très abîmée. L'organisation en plans successifs, qui se dégradent depuis la droite vers la gauche, et surtout le « surgissement » de la composition florale au premier-plan, sont typiquement japonistes. *Japon* n'est pas un cas unique, loin de là, et les exemples de ce type sont nombreux : on aurait pu étudier par exemple, *l'éventail au kiosque japonais* de 1891 (voir ill. n° 92) dont l'image est conservée dans la documentation de M. Abbéma père, ou celui que j'ai identifié comme étant le *Portrait de la princesse Georges Bibesco*, réalisé en 1892 (voir ill. n° 93).

La majorité des éventails produits par Louise Abbéma sont toutefois consacrés à une iconographie exclusivement florale²¹⁶. Mais dans ceux-là aussi, la marque du japonisme se fait ressentir ; la composition est généralement déséquilibrée, et se développe à partir d'une des deux extrémités de l'éventail. Le cadrage très serré, et les tronquages qui en résultent, rappellent le travail d'autres artistes japonistes, comme Giuseppe de Nittis ou Édouard Manet ; la ressemblance entre l'éventail *Pavots*, exposé chez Georges Petit en 1897 et signé de la main de Louise Abbéma, et l'éventail de Giuseppe de Nittis connu sous le titre *Feuillage de vigne*²¹⁷ (voir respectivement ill. n°s 94 et 95), est frappante... Certains éventails de Manet, comme *Chrysanthèmes* (voir ill. n° 96), réalisé en 1881, ont également pu être une source d'inspiration pour la peintre. On sait qu'elle entretenait par ailleurs des liens assez étroits avec certains artistes de la modernité, sur lesquels je reviendrai dans le chapitre suivant.

Pour conclure en ce qui concerne le japonisme dans l'œuvre de Louise Abbéma, il faut savoir qu'il ne constitue pas la seule marque de l'intérêt qu'elle portait aux arts exogènes : on trouve également dans son travail quelques témoignages orientalistes, tout à fait marginaux toutefois. On sait qu'elle a réalisé en 1908 quatre panneaux décoratifs pour le Palais du Gouverneur à Dakar²¹⁸ (actuel Palais de la République), qui furent présentés à l'exposition coloniale de Marseille de 1908²¹⁹. Cet ensemble décoratif lui avait valu d'accéder à la dignité de Commandeur de l'Étoile noire. Deux photographies, conservées dans la documentation de

²¹⁶ Il nous reste malheureusement assez peu d'exemples illustrés de ce type-là, mais l'occurrence importante des noms de fleurs dans les titres des éventails que Louise Abbéma expose, par exemple, chez Georges Petit, ne trompe pas.

²¹⁷ L'illustration de cet éventail est empruntée à l'ouvrage de Siegfried Wichmann, *Japonisme*, Paris, éd. du Chêne, 1982, p. 166.

²¹⁸ Je ne sais pas si ces panneaux sont encore en place aujourd'hui. Il y a là matière à mener une enquête plus approfondie.

²¹⁹ Article in *Le Figaro*, 26 fév. 1908, p. 3.

M. Abbéma père (voir ill. n^{os} 97 et 98), semblent se rapporter à des panneaux de cette série : ils représentent chacun un visage noir, encadré de palmes, l'ensemble étant composé selon une esthétique très décorative, et très fantaisiste. L'orientalisme, comme le japonisme, relevaient davantage chez Louise Abbéma d'un engouement pour l'exotisme, d'une évocation d'un « orient rêvé » par une parisienne qui ne le connaissait qu'à travers les gravures qu'elle avait pu en voir, et par les quelques visites qu'elle faisait, pour ses emplettes, à la *Porte Chinoise*, que d'un sujet d'étude sérieux et documenté.

II. Louise Abbéma et la peinture « moderne »

Louise Abbéma, au tout début de sa carrière, plus précisément avant 1880-1882, entretenait à l'évidence des accointances très fortes avec les courants les plus modernes de la peinture de son époque. La proximité formelle et stylistique du *Déjeuner dans la Serre* avec certains travaux de Manet ou de Bazille ne fait aucun doute,²²⁰ au point qu'un commentateur, dans son compte-rendu du Salon de 1877, ait eu ce cri du cœur, en parlant de cette grande toile et de la jeune peintre qui l'avait réalisée : « *Les impressionnistes font leur entrée au Salon [!]* »²²¹. La célèbre journaliste féministe Séverine²²², qui relate dans un article l'arrivée de son amie Louise dans l'atelier de Chaplin, laisse un intéressant témoignage de l'intérêt que la jeune artiste portait, avant même qu'elle ait suivi une réelle formation de peintre, à la peinture moderne :

« ...Et elle entra chez Chaplin. Là, dès le début, les bonnes camaraderies se manifestèrent. Louise Abbéma, ayant copié le modèle tel qu'elle le voyait, à son idée, enfin, l'atelier tout entier derrière son dos, se réjouissant de la réprimande que le patron allait infliger à cette brutale, non affiliée, non servile, prenant, de la manière du maître, ce qu'elle en trouvait bon, laissant le reste.

Chaplin arriva, s'arrêta devant l'esquisse de la débutante.

- *Ça, mon enfant, c'est du Manet...*

Les élèves, en chœur, s'esclaffèrent. Alors, le peintre, insistant :

- *Oui, j'ai dit du Manet, c'est-à-dire quelque chose de beau ! Vous autres, les malignes, vous ferez à perpétuité des chaplinades, des demoiselles en rose, avec des tourterelles et des rubans bleus ! Elle, cette petite, ira plus loin, beaucoup plus loin... c'est une personnelle. »*²²³

²²⁰ Bien que, on l'a dit, elle puisse lui venir en partie de son apprentissage chez Carolus-Duran, voir Partie I, chapitre I.

²²¹ A. Descubes, « Le Salon de 1877 : Suite », in *Gazette des lettres, des sciences et des arts*, n° 16, 1^{er} juin 1877, p. 251.

²²² Séverine a été l'une des premières femmes journalistes à vivre de sa plume. Elle a collaboré au *Gil Blas*, au *Gaulois*, à *L'Écho de Paris*, à *La Libre Parole*, à *La Fronde*, et à de nombreuses autres revues, et a même codirigé *Le Cri* au côté de Jules Vallès. Féministe de la première heure, elle était en outre une grande amie de Louise Abbéma, qui a réalisé un portrait d'elle en 1894.

²²³ Séverine, article in *La Femme Française*, n° 8, 22 mars 1903, p.298.

L'anecdote est un peu naïve, et on peut douter que Louise, comme le sous-entend Séverine, ait pu produire du « Manet » par accident. Il est plus probable qu'elle ait découvert le travail du peintre lors d'une exposition, au salon de 1869 par exemple, à l'occasion duquel est exposé *Le Balcon* (voir ill. n° 99), toile qui sera, comme on le sait, abondamment commentée par la critique, ou lors d'une visite chez Durand-Ruel²²⁴, qui avait acheté - et exposé - vingt-quatre toiles de Manet en 1872, un an avant l'entrée de Louise Abbéma dans l'atelier de Chaplin. Il est également possible qu'elle ait été attentive à la production du maître du fait de leur intérêt commun pour la peinture espagnole du XVII^e et du XVIII^e siècle. On sait qu'Abbéma, comme Manet, se rendait fréquemment au Louvre pour copier les œuvres de Velázquez. Mais l'intérêt de l'anecdote rapportée par Séverine réside surtout dans le fait qu'en faisant récit à son amie journaliste de ce moment fondateur de sa carrière, près d'une décennie après sa sortie de l'atelier de Chaplin, Louise Abbéma signale, à la lectrice de la *Femme Moderne* et, sans s'en douter, à la postérité, qu'elle ne conçoit pas les relations entre son travail et la peinture moderne sur le mode de l'indifférence ou du rejet. En vérité, après avoir recouper les sources, les témoignages qu'elle a pu fournir à la presse et à ses contemporains, et malgré tout ce que cela peut comporter de contre-intuitif pour nous, observateurs du XXI^e siècle, on ne peut que constater que Louise Abbéma, au plus fort de sa carrière, se sentait profondément moderne.

Ce sentiment d'appartenance au camp des modernes, contre le camp des académistes et des conservateurs, est particulièrement prégnant, par exemple, dans le plaidoyer que Louise Abbéma donne dans *Le Journal des Artistes* du 15 avril 1894, alors que fait furieusement débat la question de savoir si le musée du Luxembourg doit ou non accepter le legs Caillebotte. Louise Abbéma a une opinion très tranchée sur ce sujet, que je reproduis *in extenso* ci-après :

« Oui, plaçons-les au Luxembourg les peintres de la donation Caillebotte. Le musée est encombré ; eh bien ! Qu'on fasse de la place ; si une salle ne suffit pas, qu'on en déblaie deux pour y mettre ceux-là. Le public a le droit d'en exiger pour tous les goûts. Ceux qui ont les idées tristes et qui aiment la peinture sombre iront dans telle salle ; ceux qui veulent du soleil et de la peinture gaie dans telle autre salle et tout le monde sera content. Et les artistes aussi doivent demander qu'on rende à ces exilés leur droit de cité. Tous, nous qui peignons clair, nous procédons de ces gens-là. Donc,

²²⁴ Installé alors à la double adresse du 11, rue Le Peletier, et 16, rue Laffitte, à quelques centaines de mètres seulement de l'appartement du 47 rue Laffitte.

rendons-leur hommage par reconnaissance : nous étouffions, nous avons besoin d'air, et personne ne voulait leur ouvrir la fenêtre, ils ont cassé les vitres. On leur en veut, on leur reproche leurs exagérations, leurs procédés excentriques, est-ce une raison pour cacher leurs œuvres aux jeunes. Ceux qui ont du goût et qui doivent faire quelque chose d'art dans la vie sauront bien se garder de leurs exagérations : ils profiteront de leurs bons exemples et n'imiteront pas ce qui doit être écarté. Puis les imitateurs, quels qu'ils soient, ne valent pas la peine qu'on s'en inquiète : les sous-Manet et les sous-Pissaro sont aussi méprisables que les sous-Carolus. Mais encore une fois, rendons hommage à ceux qui ont tirés (sic) du feu les marrons que nous mangeons. Soyons reconnaissants, et soyons aussi respectueux. Ces gens-là, si quelques-uns d'entre eux commencent à se tirer d'affaires, il n'y a pas si longtemps qu'ils mourraient de faim : je connais un très bon Monet qui a coûté cent francs. Respect à ceux qui ont crevés (sic) la misère pour leurs convictions, c'était si simple à eux de faire des couvertures pour Boussod-Valadon ou quelqu'autre du métier d'art où l'on gagne hôtel, voiture, etc., naturellement ce sont les meilleurs commerçants parmi les artistes qui vont crier le plus fort après ces braves gens. Pour moi, voilà mon opinion très carrée, je vous la donne pour ce qu'elle vaut, elle est en tout cas sincère. »²²⁵

Ce témoignage peut surprendre : Abbéma, nous l'avons vu plus tôt, est généralement connue pour ses opinions plutôt conservatrices, notamment sur le terrain des mœurs. Il bouleverse également l'opinion générale que l'on se fait de son œuvre de maturité, souvent très léchée, très conventionnelle et très bourgeoise... En fait, l'impression d'appartenance à la modernité que ressent Abbéma tient beaucoup aux sujets qu'elle privilégie (la parisienne contemporaine, vêtue à la toute dernière mode, dans les lieux les plus en vue de la capitale), et surtout - elle nous en fournit la clef dans le plaidoyer reproduit ci-dessus -, dans sa manière d'utiliser la couleur et de la lumière. Louise Abbéma se réclame de la *manière claire*. Son sentiment d'appartenance à la modernité, elle ne le trouve pas dans la « touche impressionniste », elle le puise plutôt dans la poursuite du ton exact, réel, dans l'effet de lumière, qui est d'ailleurs le propos principal du *Déjeuner dans la Serre*, et dans la recherche du plein-air, entre autres. Son rejet de l'académisme et de l'immobilisme, elle l'envisage comme le refus des conventions picturales poussiéreuses et désuètes des pompiers : les sujets antiques, la peinture d'histoire, et, pour ce qui relève proprement de la matière picturale et du

²²⁵ Louise Abbéma, « Opinion de M^{lle} Abbéma » in *Le Journal des artistes*, Paris, 15 avril 1894.

coloris, le « jus de pipes » et les « terres de momies »²²⁶ qui assombrissent les toiles académistes qui s'accumulent au fil des Salons. « M^{lle} Abbéma peint en pleine pâte », disait Frantz Jourdain, « et je ne saurais trop la féliciter d'avoir évité le travers étrange de certains [...] qui massent au bitume – la bête noire de ce pauvre Manet – et qui reprennent ensuite leurs toiles avec des glacis dans les ombres et des empâtements dans les lumières. »²²⁷

C'est un point de vue sur le modernisme qui était partagé par nombre de ses contemporains, et je pense que l'on a tort aujourd'hui d'opposer, dans un jeu purement manichéen, les impressionnistes et Manet d'un côté aux académistes et aux « beaux-arts » de l'autre : c'est ignorer qu'entre les deux camps, de nombreux artistes se sentaient « modernes », « actuels », sans pour autant « tomber dans l'Impressionnisme ! »²²⁸. Ces artistes, qui ont pour nom Jean Béraud, Henri Gervex, Giovanni Boldini, Jean-François Raffaelli, Ernest Duez²²⁹ (1843-1896), Alfred Stevens²³⁰ - pour les plus fameux – et que l'on regarde peu aujourd'hui du fait qu'ils ont justement, tous, à nos yeux, raté le coche de la « modernité en peinture », avaient paradoxalement tous le sentiment très vif d'appartenir au clan des modernes.

On pourrait compliquer encore l'analyse, et parler des très nombreux cas d'artistes limites, qui semblent n'avoir pas su se situer dans l'une ou l'autre des deux factions ennemies, et qui ont commis, au même moment de leur carrière et sans en ressentir la piquante contradiction, à la fois des toiles très académiques et des tableaux très modernes, en terme d'iconographie et de traitement pictural : C'est le cas notamment de peintres comme Jean-Arsène Garnier, Pascal Dagnan-Bouveret, Jean-Louis Forain...

²²⁶ Joris-Karl Huysmans, *Écrits sur l'Art*, Paris, GF Flammarion, 2008, p. 154.

²²⁷ Frantz Jourdain, article in *La Vie Moderne*, 24 oct. 1885.

²²⁸ Le critique Gustave Haller, commentant le portrait de Gyp que Louise Abbéma présente au Salon de 1892, est à l'origine de cette formule : « Voilà une artiste qui fait « actuel » sans tomber dans l'Impressionnisme ! » ; Gustave Haller, *Le Salon, dix ans de peinture*, Paris, éd. Calman-Levy, 1902, pp. 58-59.

²²⁹ Dont l'œuvre entretient à l'évidence des rapports de ressemblance très forts avec celui de Louise Abbéma ! Il y a ici, encore une fois, des recherches à entreprendre pour approfondir ce point, que je n'ai pas eu le temps de faire cette année.

²³⁰ *Les Quatre Saisons* (1870-1878 environ) d'Alfred Stevens, que j'ai évoquées dans la première partie de ce mémoire, sont tout à fait illustratives de ce sentiment d'appartenance à la modernité. En choisissant de représenter les allégories des saisons dans des costumes et dans des cadres contemporains, Alfred Stevens se posait en rupture complète avec les conventions académiques en vigueur. Le critique d'art Camille Lemonnier disait d'ailleurs de cette œuvre qu'elle illustrait une « théorie nouvelle de la peinture » et qu'elle portait « admirablement bien l'empreinte de notre siècle positif [id. le XIX^e siècle] ». En reprenant la même iconographie en 1882, Louise Abbéma devait penser faire la démonstration qu'elle appartenait résolument au camp des modernes ! Camille Lemonnier, *Les Peintres de la vie*, Paris, A. Savine, 1888, p. 152.

Je pense, à titre personnel, que Louise Abbéma fait partie de ceux-là. Elle a cultivé à la fois un goût pour le moderne dans certains de ses portraits, et surtout, dans ses paysages, nous allons y venir, tout en réalisant de très nombreuses toiles conventionnelles et bourgeoises (qu'il est néanmoins impossible de considérer comme des travaux académistes à proprement parlé), surtout dans les domaines du décor, de l'illustration et de l'éventail. La raison de ce « double-jeu » me semble extrêmement claire : elle dépend d'avantage de facteurs sociologiques que de véritables choix d'orientations artistiques. Le premier de ces facteurs est évident, et apparaît d'une façon tout à fait limpide si l'on examine, comme on l'a fait plus haut, quels domaines de la peinture de Louise Abbéma sont plutôt réservés à une expression picturale « moderne », et quels autres domaines, en revanche, à une expression plus conventionnelle : ce premier facteur, c'est la loi du marché ! Louise Abbéma vivait essentiellement des décors qu'on lui commandait, de ses activités dans la presse, et surtout de ses éventails, qui lui demandaient peu de travail et étaient vendus très chers aux femmes du Tout-Paris, prêtes à déboursier de très fortes sommes pour une « signature » à la mode. Il est donc tout à fait normal que ce soit dans ces trois domaines là que l'on retrouve l'essentiel de son travail de type « conventionnel ». *A contrario*, elle ne vendait que peu de tableaux de paysages (à ma connaissance) : elle pouvait dès lors y laisser libre cours à une expression plus libre, et bien entendu, moins à même de faire consensus chez les acheteurs potentiels.

Il existe évidemment d'autres facteurs qui ont pu mener Louise Abbéma à partager son travail entre toiles modernes et toiles plus conventionnelles : la bonne société qui l'entourait était elle-même distribuée entre survivants de l'ancien régime (aristocrates, orléanistes...), qui ont pu orienter une partie de son travail, on l'a vu plus tôt, vers la peinture néo-XVIII^e siècle (pas nécessairement incompatible avec les idées modernes, en ce qui concerne la technique picturale), grands bourgeois et riches entrepreneurs, qui lui commandaient des toiles de grands décors de style conventionnel-bourgeois, et artistes, peintres, comédiens et musiciens, plus enclins (dans l'entourage de Louise Abbéma) à un geste d'ouverture vers la modernité. En fait, si l'on peut dire, en art comme en politique, Louise Abbéma était tout ce qu'il y a de plus orléaniste : libérale, progressiste, certes, mais en aucun cas révolutionnaire !

Il est possible qu'elle se soit approprié cette vision un peu « tiédie » de la modernité - vision qui ne tient pas compte, ou peu, des évolutions qui concernent le traitement pictural proprement dit - sous l'influence de théoriciens et de critiques appartenant à ses cercles

proches. Huysmans, par exemple, qu'elle fréquentait²³¹, a beaucoup écrit à propos de cette exigence que devait avoir la peinture moderne quant aux sujets qu'elle traite, mais surtout quant à l'adéquation de l'*éclairage* et du sujet, du lieu et de l'époque. Il commence le compte-rendu qu'il donne de l'Exposition des Indépendants de 1880 par un long réquisitoire contre les peintres qui, « depuis des milliers d'années (sic) [...] empruntent leurs procédés d'éclairage aux vieux maîtres. »²³² Son opinion tient en peu de mots : La lumière des maîtres flamands, des maîtres espagnols ou des maîtres italiens, ne peut pas servir à éclairer un sujet moderne : pour Huysmans, une telle méthode relève tout à la fois de la supercherie et du non-sens, de « l'absence d'observation », du « manque de scrupules », et même, « de l'inconscience »²³³ ! Infiniment plus blâmables encore sont les artistes qui « se contentent des simples tricheries enseignées dans les classes des beaux-arts » et « pratiquent, suivant les usages reçus, un petit jour commode, en manœuvrant des rideaux sur des tringles, éclairant de la même façon les scènes d'intérieur, qu'elles se passent à un rez-de-chaussée, dans une cour, ou à un cinquième étage sur un boulevard, dans des pièces nues ou capitonnées d'étoffes, éclairées par une tabatière ou par un vitrail, les paysages, par n'importe quelle saison, qu'il soit midi ou cinq heures, que le ciel soit limpide ou couvert. »²³⁴ On sait que le « truc » a pourtant été usé jusqu'à la corde par les académistes, pour réaliser portraits, paysages ou petites scènes de genre. Le modernisme huysmansien, au contraire, c'est « la vérité scientifique » triomphant dans le rendu de la lumière !

S'il revient aux impressionnistes d'avoir ouvert cette voie nouvelle, Huysmans considère qu'ils ne disposaient malheureusement pas du talent nécessaire pour assouvir leurs ambitions, et que de surcroît - le célèbre écrivain souscrivant à une opinion assez commune et absolument détestable - que les impressionnistes souffraient d'une « maladie rapidement amenée par la tension de l'œil, par l'entêtement si humain de ramener à un certain ton aperçu et comme découvert, un beau jour, à un certain ton que l'œil finit par revoir, même quand il n'existe plus, par la perte de sang-froid venue dans la lutte et dans la constante âpreté des recherches »²³⁵. Les impressionnistes hors-course, c'est à Abbéma et à ses comparses modernistes – mais pas trop – que revient la tâche de trouver la vérité dans la lumière, le ton

²³¹ La bibliothèque de l'Arsenal (Paris) conserve dans ses collections une lettre manuscrite de Louise Abbéma adressée au célèbre auteur d'*À Rebours* (sous la côte : Ms Lambert 28 (64)). Je n'ai malheureusement pas pu accéder à ce document, la bibliothèque de l'Arsenal étant actuellement fermée au public pour réfection.

²³² Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*, p. 105.

²³³ Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*, p.106

²³⁴ *Ibid.*, p. 106

²³⁵ *Ibid.*, pp. 107-108.

juste qui saurait rendre l'atmosphère de l'Ile-de-France. Nous savons qu'Abbéma, qui ne pouvait déceimment pas s'installer en extérieur pour peindre, du moins dans la capitale – elle peignait en revanche selon toutes vraisemblances « sur le motif » en été, lorsqu'elle quittait Paris pour retrouver les Petites-Dalles ou Plailly – faisait fréquemment des « relevés » de palette sur le terrain, confortablement installée dans son Tilbury, pour fixer le ton juste qui lui servira plus tard, à l'atelier, à colorer sa composition. Les portraits qu'elle superposait ensuite à ses paysages parisiens étaient en revanche réalisés dans son atelier du 47 rue Laffitte, ou, plus rarement, chez le/la portraituré(e). Elle ne souscrivait pas sur ce point aux doléances de Joris-Karl Huysmans.

Pour Huysmans, nous l'avons dit plus haut, la modernité en peinture réside également dans les choix iconographiques. La règle est simple : pour faire de la peinture moderne, il faut peindre des sujets modernes ! Louise Abbéma, de ce point de vue, est un peu hors-concours : elle se refuse généralement à peindre des scènes de genre²³⁶. « A quoi bon représenter un cardinal qui se fait la barbe ? dit-elle. Le tableau de genre n'a pas de raison d'être. »²³⁷ Mais ses portraits, dans lesquels elle met tellement « d'air du temps », pour lesquelles elle costume ses actrices, ses comtesses, ses princesses, de robes, de fourrures, de bijoux de la dernière vogue, quitte à ce que les habits puissent paraître démodés quelques années après seulement - et au risque de se faire accuser de donner dans la « gravure de mode » - ont clairement l'accent du moderne, au sens huysmansien du terme. Certes, ses actrices - surtout -, sentent un peu le cold-cream et la poudre de riz, le fard et le carmin, mais elles satisfont au moins à une autre exigence formulée par Huysmans : elles ne sont pas le simulacre de ce qu'elles ne sont pas. Cela tient bien sûr au genre particulier qu'est le portrait, genre dans lequel le modèle n'est pas sensé « simuler », « composer » un personnage. Mais Abbéma excelle à rendre « l'esprit des choses », pour reprendre une formule du peintre Fromentin, elle s'illustre d'ailleurs dans un art du portrait que beaucoup ont qualifié de *psychologique*.

« Je ne veux pas dire qu'il faille avoir beaucoup d'esprit, mais voir l'esprit des choses [...] Mais voyez comme les peintres de la modernité sont bêtes ! J'étais chez l'un deux, il y a huit jours. Entre, avec un moutard morveux fabriqué dans les lieux de la Reine-Blanche, une petite fille de vingt ans, l'air canaille, jolie comme tout et pour un sou de noir de fumée sous les yeux ! Superbe à faire pâmer un « voyant ». Le peintre la fait se

²³⁶ Elle en a tout de même réalisé plusieurs, qui appartiennent, il est vrai, également au genre du portrait : *Le Déjeuner dans la Serre* (1877), *Chanson d'après-midi* (1885), *La Tasse de thé* (1892), ...

²³⁷ Maurice Guillemot, « Louise Abbéma » in *La Vie Moderne*, 24 oct. 1885.

débarbouiller, flanque le moutard dans un coin, jette une belle robe de velours sur cette catin, lui met un bibelot dans les pattes, et cette salope, si jolie à peindre en salope, devient une dame regardant une chinoiserie ! La modernité, mon jeune ami, la modernité !! – Mais il fallait aller chez une vraie dame, si l'on voulait peindre une dame ! »²³⁸

Comme Fromentin, Huysmans dénonce la futilité d'un tel procédé : « La fille, dit-il, sent la fille et la femme du monde sent la femme du monde »²³⁹. Abbéma est assurément du même avis que l'écrivain : quand elle peint une comtesse, celle-ci « sent » la comtesse, et quand elle peint une actrice, elle « sent » l'actrice. De fait, la thèse de Huysmans sur la modernité - et la pratique d'Abbéma - procèdent en grande partie d'une volonté de naturalisme, ce qui n'a rien d'étonnant, lorsque l'on sait que Huysmans était très proche de Zola, et étiqueté écrivain naturaliste jusqu'en 1884, année de la publication d'« À Rebours ». On peut d'ailleurs se demander si, en refusant la scène de genre, Abbéma ne refuse pas en quelque sorte de fournir une entrée au simulacre dans sa pratique ; pour une amatrice de théâtre, c'est un comble (!) : il n'y a pas la moindre once de sentiment théâtral dans sa peinture, si l'on excepte des expériences isolées, comme son *Napoléon et Joséphine* (voir ill n° 100) de 1894. Ses *colombines*, ses *arlequines*, ses *pierrettes*, ses *dominos*..., ne sont pas autre chose que des comtesses et des actrices qui se rendent à un bal du plus pur XIX^e siècle, et on y trouve encore un témoignage - assumé ! - de la vie contemporaine de Louise Abbéma, alors que l'on y cherchait une plongée rétrospective dans le siècle de Louis XV.

En fait, dans la charge de Fromentin (que nous avons retranscrite plus haut) comme dans la pensée de Huysmans, la modernité en peinture ne se situe pas tant dans la peinture elle-même, ou dans les procédés picturaux, que dans une sorte d'exigence, réclamée à l'artiste, d'*honnêteté naturaliste*, à laquelle souscrivait assurément Abbéma, et dans laquelle elle a pu puiser le sentiment de sa propre appartenance à la modernité.

Cela n'empêche pas pour autant Abbéma de se risquer dans d'autres voies, et notamment de se rapprocher d'un *peindre* impressionniste dans certaines de ses toiles. C'est dans ses paysages, généralement, qu'elle entreprend ses expériences picturales les plus audacieuses. Stratégie commerciale sans doute, car on sait que sa clientèle était peu encline à lui commander des toiles paysagères, et qu'elle ne prenait finalement que peu de risques

²³⁸ Propos d'Eugène Fromentin, rapporté par Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*, p. 68.

²³⁹ Joris-Karl Huysmans, *op. cit.*, p. 69.

pécuniaires à expérimenter dans ce genre des techniques et des procédés nouveaux. Malheureusement, il ne reste dans nos musées que très peu de paysages de la main de Louise Abbéma, du fait justement qu'elle n'ait pas dû en vendre beaucoup de son vivant : ses expositions personnelles chez Georges Petit comportaient pourtant un grand nombre de marines du Tréport et des Petites-Dalles, puis de nombreuses vues et études de la campagne de Plailly.

S'il ne demeure pratiquement aucun original exploitable, nous disposons, grâce aux imposants volumes composés par M. Abbéma père, de plusieurs reproductions photographiques, d'assez mauvaise qualité malheureusement, mais qui permettent tout de même de se faire une idée de la conception qu'avait Louise Abbéma de l'art du paysage. La touche qu'elle y déploie semble plus libre, plus papillonnante, moins policée. Les cadrages sont dans l'ensemble plutôt resserrés (voir ill. n° 101), la composition est libre, et les toiles, de petit format, semblent avoir été peintes sur le motif. Les vues sont rarement frontales, et généralement construites autour de grandes diagonales qui forment lignes de force (voir ill. n°s 102 et 103). Louise Abbéma s'essaie également parfois - rarement - à de timides vues en plongée. La description de la profondeur, comme chez les impressionnistes, ne semblent pas être le propos principal, et les superpositions des différents plans (peu nombreux) semblent moins régies par des règles perspectivistes que par l'exigence d'une composition harmonieuse en surface. Les contrastes forts entre les zones sombres et les zones claires, réparties par « taches » accolées, trahissent l'importance qu'attribue Louise Abbéma au traitement de la lumière : les rayons lumineux sont fragmentés par la végétation environnante, selon un procédé très proche de celui employé par les impressionnistes (voir ill. n° 102); on est d'ailleurs parfois surpris des rapports de ressemblances que l'on peut établir avec certains paysages d'Alfred Sisley (pour comparaison, voir ill. n°s 104 et 105) et de Camille Pissarro.

Mais il semble que Claude Monet soit le maître dont elle se soit le plus inspiré. Il existe dans le corpus des œuvres de Louise Abbéma une série tout à fait singulière, qui laisse peu de place au doute quant au modèle qui a pu motiver son exécution. En 1892, Louise Abbéma présente en effet, lors de l'exposition annuelle chez Georges Petit, une série... de meules (voir quelques exemples des œuvres de cette série dans le tome des illustrations, ill. nos 106, 107, 108, 109, 110 et 111)²⁴⁰ ! Les noms de chaque étude semblent directement

²⁴⁰ Le reste étant consultable dans le catalogue, tome III.

calqués sur celles qu'avait exécutées, à Giverny, un certain Claude Monet²⁴¹ : *La Meule, Le Matin, Le Soir, Effet de lune, Soleil couché, ...etc.* Les titres, et les reproductions photographiques dont nous disposons, exposent clairement le programme de Louise Abbéma pour cette série : étudier les effets de la lumière à différents moments de la journée, et suivre en cela les traces du maître impressionniste qui l'a précédée. En 1889, déjà, Louise Abbéma présentait au Salon *Falaise Fleurie* (voir ill. n° 112), que l'on peut difficilement dissocier de toiles de Monet extrêmement similaires dans leur thème et dans leur cadrage, comme *Les Coquelicots à Argenteuil* (voir ill. n° 113), de 1872, ou *La Promenade sur la falaise* (voir ill. n° 114), de 1882. Louise Abbéma devait nécessairement connaître le maître impressionniste ; de 1881 à 1886, ils fréquentent en effet le même lieu de villégiature, les Petites-Dalles : au vu de la modeste taille de cette bourgade cauchoise, il ne peut subsister qu'une probabilité infime qu'ils ne s'y soient jamais rencontrés.

Ultimus at non minime, du moins point supplémentaire à verser au dossier des rapports bienveillants qu'entretenait Abbéma à l'égard de la modernité, et à celui de son hostilité face aux conservatismes de tout crin, elle s'est toujours distinguée dans l'invention et l'utilisation de nouvelles techniques picturales, notamment dans la peinture à la cire, très en vogue à la fin du XIX^e siècle dans les milieux des artistes modernes²⁴² et complètement abandonnée ensuite. Abbéma est également connue pour avoir découvert un procédé permettant de fixer le pastel, dont elle se servait pour certaines de ses compositions et pour ses éventails. Louise Abbéma expérimente même parfois des mélanges de techniques hasardeux, au point que certains amateurs, palois entre autres, n'arrivent plus à s'y retrouver :

« Avec quoi est-il peint ce tableau ? se demandaient deux visiteurs au moment où nous approchions du tableau de M^{lle} Louise Abbéma.

-Ce sont des couleurs à la cire, disait l'un.

- C'est de l'huile, du pastel, de la gouache...

- C'est tout ce que vous voudrez, Messieurs. M^{lle} Abbéma mêle ses couleurs avec une drogue qui ne se trouve pas chez le marchand, et qui s'appelle la quintessence de

²⁴¹ Il se pourrait même que la série de meules de Louise Abbéma ait été réalisée en été 1891, même si elle ne fut présentée chez Georges Petit que l'année suivante. Elle serait alors immédiatement contemporaine de celle de Monet. L'information est troublante, et demande quelques vérifications supplémentaires, que je n'ai malheureusement pas eu le temps d'entreprendre cette année. Voir Article in *Le Gaulois*, 23 oct. 1891.

²⁴² Marcel Proust disait de cette technique qu'elle portait en elle « la devise de l'école moderne : "Mate et sincère" ». Marcel Proust, *Le Mensuel Retrouvé*, Paris, éd. des Busclats, 2012, p. 96.

*l'esprit parisien. La passante (n° 1) est un petit, tout petit souvenir, que le charmant peintre envoie en passant à ses nombreux admirateurs de Pau. Merci pour notre part. »*²⁴³

Dans ce mélange des techniques, gouaches aquarellées, aquarelles rehaussées de pastel, peinture à la cire, Louise Abbéma perpétue une recherche constante d'effets nouveaux sur la texture, la brillance, le coloris, la lumière... etc. De ce point de vue, Louise Abbéma se rallie encore au camp des modernes, au camp des « bricoleurs de génie », qui, ne se satisfaisant plus des pinceaux académiques, étalent la peinture à la brosse, au couteau... C'est également particulièrement vrai en ce qui concerne l'emploi du pastel : ce médium, en grande vogue au XVIII^e siècle, et tombé en désuétude complète depuis l'ère néoclassique, constitue à la fin du XIX^e siècle plutôt le terrain de jeu des nabis et des impressionnistes.

Il faut simplement rappeler qu'Abbéma vivait à une époque où la modernité en peinture était encore une notion en devenir : si elle a, comme on l'a vu, assurément profité des innovations introduites par des maîtres certainement plus « modernes » qu'elle (les impressionnistes, Manet...), et si on la situe aujourd'hui plutôt dans le champ d'une peinture conventionnelle et bourgeoise, cela ne l'a pas empêchée, à son époque, de se sentir appartenir pleinement au camp des modernes, contre les tenants du conservatisme et de l'académisme. Le « sentiment de la modernité » est extrêmement diffus et peut tenir à peu de choses, à des choix iconographiques, à des choix techniques bien sûr, ou à un simple refus du simulacre, comme le pensent Huysmans et Fromentin... Les critères actuels qui définissent la modernité en peinture, la volonté d'autonomie de l'art, la crise d'un système symbolique qui prévalait jusqu'à Manet, la résolution de bousculer les paradigmes existants... etc. n'en sont pas moins pertinents aujourd'hui ! Mais à la fin du XIX^e siècle, il me semble qu'il existait d'autres pensées alternatives suffisantes (et non nécessaires) à provoquer ce « sentiment de modernité » qui était celui de Louise Abbéma. On ne peut réduire cette question à un simple duel des impressionnistes et Manet *versus* tous les autres.

²⁴³ Article in *Le Moniteur des Arts*, 18 janv. 1884.

III. Louise Abbéma et la nature

Louise Abbéma, en parfaite mondaine qu'elle était, avait l'habitude de passer les mois chauds en villégiature, comme cela se pratiquait alors. Elle mettait ces longs séjours à profit pour se dépayser, se déshabituer de la vue des grands boulevards et des majestueuses places parisiennes, se libérer des contraintes de la vie citadine, et, surtout, pour renouveler son art.

Dans sa jeunesse, sa famille avait l'habitude de prendre ses quartiers en bord de mer, soit au Tréport, comme on l'a vu, soit à Arromanches, ou à Villerville... À partir de 1880, Louise Abbéma et ses parents s'installent régulièrement aux Petites-Dalles, petit bourg situé à quelques kilomètres de Fécamp. Le village est de taille modeste, et il n'y a ni casino, ni champ de courses, ni salle de bal pour troubler la tranquillité de cette petite vallée cauchoise, enserrée entre deux hautes falaises « recouvertes de fleurs, de bruyères et d'ajoncs ». Le cadre est positivement enchanteur, et attire, en conséquence, nombre de visiteurs prestigieux : Henri de Blowitz (1825-1903), très célèbre correspondant du Times, le sénateur Henri Wallon (1812-1904), qui est également éminent historien, M. Staag, l'ingénieur du métropolitain, Gustave Eiffel (1832-1923), Ernest Daudet (1837-1921), le frère d'Alphonse Daudet, et Claude Monet, qui vient tous les ans y visiter son frère, Léon Monet...²⁴⁴ La famille Abbéma occupe, quant à elle, un appartement qui donne sur la mer à l'hôtel Vézier²⁴⁵.

C'est pendant ces long mois de villégiatures que Louise Abbéma s'adonne à la peinture de paysage, genre pour lequel elle n'est que peu reconnue de ses contemporains, mais qui représente pourtant une large partie de son œuvre. Ses séjours aux Petites-Dalles lui ont surtout été prétextes à réaliser de nombreuses marines, dont on ne conserve malheureusement que peu d'exemples²⁴⁶. Parmi celles-ci, ses études de rochers (voir ill. n^{os} 115, 116, 117 et 118), surtout, sont remarquables, et trahissent encore un goût précoce pour le japonisme²⁴⁷, et sans doute également un intérêt porté au travail de son confrère Claude Monet...

²⁴⁴ Léon Monet a acheté un terrain aux petites-dalles en 1875.

²⁴⁵ Article d'Un Domino in *Le Gaulois*, 17 août 1888, n^o 2180, p.1.

²⁴⁶ Quelques reproductions de ces marines sont toutefois conservées dans la documentation de M. Abbéma père.

²⁴⁷ Siegfried Wichmann distingue dans le motif des rochers en mer une résurgence manifeste de l'art japonais dans la peinture occidentale de la fin du XIX^e siècle. Se rapporter à son ouvrage : *Japonisme*, ..., p. 146-153.

À partir de 1891, la famille Abbéma abandonne la côte atlantique, après avoir fait l'acquisition d'un petit corps de ferme à Plailly²⁴⁸, petit village de l'Oise situé à une dizaine de kilomètres au sud-ouest d'Ermenonville. Le domaine est connu sous le titre de Manoir du Puits-aux-Loups²⁴⁹ ; Maurice Guillemot, dans son ouvrage *Villégiatures d'artistes*, en a proposé une description assez précise :

*« C'est au milieu du village de Plailly, dans l'Oise, une réunion de trois ou quatre corps de bâtiment groupés en une propriété terrienne de deux hectares. Pas de style, mais un délicieux aspect de vraie campagne, avec des murs que décorent des glycines, avec des façons de granges qui sont devenues là un atelier, ici des chambres d'amis, avec des tonnelles exquises, arcades de vignes, avec un jardin aux allées de mousse, aux fouillis de branches, aux brassées de fleurs avec de grands vergers. »*²⁵⁰

Plailly a constitué pour Louise Abbéma un formidable terrain d'étude pour le paysage : elle y pratiquait apparemment le plein-air, ce qui, comme je l'ai indiqué dans le chapitre précédent, tend à la rapprocher des impressionnistes, et notamment de Monet. C'est d'ailleurs - vraisemblablement - en 1891, lors de sa première année de villégiature au Manoir du Puits-aux-Loups, qu'elle réalise la série de meules qu'on lui connaît²⁵¹. Elle exécute également cette année-là plusieurs séries de vues autour de son nouveau domicile secondaire, de son jardin, et des environs proches... C'est en tout cas le témoignage qu'elle donne à un journaliste du *Gaulois*, venu l'interroger sur ses travaux de l'été :

« Et l'aimable peintre des fleurs et des femmes nous invite à l'accompagner dans son atelier, où elle fait défiler devant nos yeux étonnés – des études toutes différentes comme genre de celles qu'elle a faites jusqu'ici.

Voilà le Puits-aux-Loups sur toutes ses faces. La maison, le jardin, sont ensoleillés, avec les petites portes enfouies dans la verdure... un joli lever de lune, calme et mélancolique : c'est bien là la vraie campagne, dans toute sa tranquille limpidité. Voici la pelouse abandonnée, sur laquelle ont poussées (sic) de véritables forêts de pavots, dont les fleurs rouges et mauves papillonnent sur le gazon. Voici la même

²⁴⁸ Article in *Le Gaulois*, 23 oct. 1891.

²⁴⁹ Parfois orthographié Puits-au-Loup.

²⁵⁰ Maurice Guillemot, *Villégiatures d'artistes*, Paris, Flammarion, 1897, p. 252.

²⁵¹ Un seul article de presse situe la réalisation de cette série en 1891. Les Meules ne sont exposées chez Georges Petit qu'en 1892, année que j'ai finalement choisie pour les intégrer au catalogue de l'œuvre complet de Louise Abbéma, tome III. Il est possible qu'il faille en remonter la datation, mais l'information mériterait d'être confirmée par d'autres sources. Voir article in *Le Gaulois*, 21 oct. 1891.

*meule, effet du matin, effet du soir, et toujours, dans le fond, le clocher du village... »*²⁵²

Ces tableaux ne sont pas de simples ébauches : ils constituent généralement des œuvres finies, destinées à être exposées chez Georges Petit²⁵³. Ils peuvent néanmoins parfois servir de fonds à des œuvres futures, et notamment à des portraits. Ainsi, *Dans les Fleurs*, le portrait de M^{lle} A. Lacressonnière que Louise Abbéma présente en 1893 au Salon des Artistes Français, est directement issu d'une étude paysagère exécutée préalablement à Plailly, sans doute en 1892 (voir ill. n^{os} 119 et 120), et à peine modifiée.

Comme le fait remarquer Thomas Crosnier, sa proximité avec la nature pendant les mois d'été va conduire la peintre à renouveler sa pratique, et c'est essentiellement dans le domaine du portrait que se ressentiront les changements les plus profonds... Louise Abbéma, pendant ses séjours aux Petites-Dalles, puis au Puits-aux-Loups, expérimente ses premiers portraits en plein-air, qui sont sans doute réalisés, pour certains, directement « sur le motif ». C'est le cas, par exemple, du *Portrait de jardinier* (voir ill. n^o 121) de 1893, que l'on imagine mal avoir pu être peint en atelier. Le portrait *in situ* va progressivement prendre une place de plus en plus importante dans son œuvre, et les paysages qui encadrent ses figures seront toujours choisis dans un « répertoire » constitué à l'occasion de ses voyages : de la période des Petites-Dalles, elle réalisera essentiellement des fonds de marins, comme celui de *La Dame au voile*, petite huile sur toile présentée chez Georges Petit en 1889 (voir ill. n^o 122). Pendant la période où elle réside à Plailly, en revanche, elle installe généralement les jeunes femmes qu'elle peint dans des jardins, des parcs, des sous-bois, ou même le long des chemins de l'Oise...

Sa rencontre avec la nature va avoir une deuxième conséquence sur son travail : Louise Abbéma va se consacrer avec de plus en plus d'ardeur à la peinture de fleurs, qu'elle pratiquait assez peu avant 1885, et qui va constituer, vers 1896 et jusqu'à la première guerre mondiale, l'essentiel de sa production. Son heureuse disposition dans les arts floraux sera unanimement reconnue par ses contemporains, au point d'éclipser parfois son talent de portraitiste.

²⁵² Article anonyme sans titre in *Le Gaulois*, 21 oct. 1891.

²⁵³ Je ne m'étendrais pas outre mesure ici sur la question du paysage, qui a déjà été abordée dans le chapitre précédent.

Louise Abbéma utilise fréquemment les fleurs comme un matériau décoratif, qui lui sert à égayer les grands cycles de décor qu'on lui commande (Le rideau du théâtre d'application du 18 rue Saint-Lazare par exemple, comme on l'a vu plus tôt), ou certains de ses portraits... Au manoir du Puits-aux-Loups, Louise Abbéma profitait des modèles végétaux que lui offrait la nature environnante pour se constituer un répertoire de motifs qu'elle pourrait réemployer plus tard, dans son atelier parisien ; elle avait donné aux grands carnets dans lesquels elle collectionnait par centaines les études florales le nom de « dictionnaire », comme le rapporte Jules Adac, journaliste au *Moniteur des Arts* :

« L'été, à la campagne, notre artiste passe son temps à confectionner ce qu'elle appelle son dictionnaire. Il se compose d'une série de feuilles demi-grand aigle, sur lesquelles elle jette, pêle-mêle et sans ordre, toutes les fleurs qui lui passent devant les yeux. Tout est bon pour le dictionnaire. La belle Rose France coudoie la vulgaire marguerite, et les capucines font bon ménage avec les coquelicots. A Paris, tout cela sert, on y pioche et on y trouve des idées. De cette façon, les fleurs sont toujours fraîches, on les a toute l'année et il n'est plus nécessaire d'attendre les saisons. Cela n'empêche pas d'en avoir chez soi ; au contraire. L'atelier de la rue Laffitte en est toujours rempli ; il est vrai que les amis contribuent beaucoup à cet ornement. »²⁵⁴

La peinture de fleurs pouvait également constituer, chez Louise Abbéma, un genre indépendant. Les panneaux floraux peints à l'huile, et les études de même nature, souvent réalisées à l'aquarelle et certainement extraites du fameux dictionnaire dont je viens de parler, représentaient d'ailleurs le matériau principal, en termes de volume, de ses expositions chez Georges Petit à partir de 1895-1896. En cela, Louise Abbéma était loin de constituer un cas unique dans le paysage artistique de son époque... Comme le font remarquer Élisabeth Hardouin-Fugier et Étienne Gafé, dans leur ouvrage commun *Les Peintres de fleurs en France : de Redouté a Redon*²⁵⁵, l'art floral avait connu un véritable retour en grâce à partir des années 1870, alors qu'il était de nouveau plébiscité par des artistes importants comme Henri Fantin-Latour (1836-1904), Ernest Duez (1843-1896) et la plupart des peintres impressionnistes. La fleur, qui avait été un peu laissée à l'écart par les peintres du Second Empire, retrouvait sous la III^e République ses lettres de noblesses et ses artistes dédiés : Madeleine Lemaire, l'« impératrice des roses »²⁵⁶, Victoria Dubourg-Fantin (1840-1926),

²⁵⁴ Jules Adac, article in le *Moniteur des Arts*, 24 déc. 1897, p. 162.

²⁵⁵ Élisabeth Hardouin-Fugier, Étienne Gafé, *Les Peintres de fleurs en France : de Redouté a Redon*, Paris, éd. de l'amateur, 2003.

²⁵⁶ Surnom qui lui avait été décerné par Robert de Montesquiou.

Georges Jeannin (1841-1925), Achille Cesbron (1849-1913), Edmond Allouard (1800-1900)...

En parallèle de ce nouvel engouement s'opéraient des changements profonds dans la manière de concevoir la peinture florale : la pratique du plein-air, initiée par l'école de Barbizon et les impressionnistes, avait conduit à imaginer de nouvelles formules iconographiques. La traditionnelle nature-morte, les compositions florales savamment arrangées dans un vase, étaient de plus en plus souvent détrônées par des représentations plus libres, plus sauvages, dans lesquelles la fleur s'épanouissait dans son cadre naturel. C'est ce que Élisabeth Hardouin-Fugier et Étienne Grafe nomme « l'intrusion du jardinier [...] dans le bureau de l'intellectuel »²⁵⁷ :

*« Finis les ciseaux de la mutilation et le vase de la mort, finies la dissection et la botanique! Le jury se dévergonde en proposant des sujets appelés — c'est un comble! — fouillis, jetés, brassés et même gâchés! Voilà les fleurs dispersées sur la terre nourricière, voilà des tiges sur pied et des fleurs dans leur champ natal ! »*²⁵⁸

Louise Abbéma, comme la plupart de ses contemporains, était particulièrement sensible à l'esthétique de cette fleur « laissée au naturel », que le critique Léon Lagrange appelait « fleur paysagère », et que l'on désignait également sous le terme « fleur in situ ». Les exemples de ce type sont certainement nombreux dans son œuvre, même s'il est impossible aujourd'hui d'évaluer précisément leur importance : le corpus floral de Louise Abbéma, par ailleurs assez bien documenté, est en large partie perdu, et il ne subsiste aujourd'hui qu'une dizaine de tableaux exploitables, ainsi que quelques photographies d'époque dans la documentation de M. Abbéma père. De représentations de fleurs « paysagères », on ne conserve que *Roses Trémières* (voir ill. n° 123), petit panneau conservé au musée municipal d'Étampes, qui pourrait avoir été présenté à l'exposition chez Georges Petit de 1889, et *Passe-roses blanches* (voir ill. n° 124), de 1909.

L'art floral de Louise Abbéma procédait vraisemblablement de trois sources d'inspiration apparemment antagonistes : la peinture de fleurs in situ, création, comme on l'a vu, de son époque, qui entretient des liens très forts avec la pratique des artistes de la modernité, la peinture du XVIII^e siècle, et le japonisme. Le néo-dixhuitièmisme, dans la peinture florale de Louise Abbéma, était essentiellement prétexte à produire des panneaux

²⁵⁷ Élisabeth Hardouin-Fugier, Étienne Grafe, *op.cit.*, p. 202.

²⁵⁸ *Id.*

décoratifs imitant ceux de l'Ancien Régime ; j'ai déjà évoqué le cycle de décor qu'elle réalisa en 1909 pour la comtesse d'Eu, dans le but d'ornez la salle à manger familiale du château d'Eu. On peut également introduire dans cette catégorie le grand panneau *Vase de Fleurs* (voir ill. n° 125) de 1892, exécuté pour le célèbre docteur Thomas Evans²⁵⁹ (1823-1887), qui faisait partie d'une commande plus importante, sans doute destinée au palais qu'il avait fait construire au 43 avenue du Bois²⁶⁰, ainsi que d'autres opus, comme *Rose-France* (voir ill. n° 126) de 1892 (dont le cadre, notamment, est tout à fait Ancien-Régime), *Bouquets de Dahlias devant un paysage* (voir ill. n° 127), non daté, ou l'*Étude de fleurs (dans un pot)* (voir ill. n° 128), non datée également, mais probablement réalisée vers 1890-1895.

Si les maîtres du XVIII^e siècle ont sans doute eu une influence sur son travail, il semblerait que ce soit dans le japonisme et dans la peinture de la modernité que Louise Abbéma a puisé l'essentiel de son inspiration pour l'art floral. La majorité des toiles et des études qu'elle produit dans ce domaine sont d'une facture très libre, et ne semblent régies par aucun principe de composition : les fleurs paraissent venir d'avoir été coupées, et simplement jetées sur une surface plane, sans effort de disposition, avant d'être reproduites par la peinture. On ne connaît malheureusement de ces œuvres que des reproductions photographiques de M. Abbéma père, et il est donc difficile de distinguer le traitement qui leur était réservé en ce qui concerne la « touche », mais on l'imagine rapide et déliée. Les exemples de ce type sont nombreux, bien que la plupart d'entre eux doivent avoir disparus aujourd'hui : j'en propose quelques-unes en tome des illustrations (voir ill. n°s 129 - 144), les autres étant consultables dans le catalogue, Tome III bis.

Dans quelques-unes des œuvres appartenant à cette catégorie semble transpirer toutefois un certain souci de composition, mais toujours très libre, et fortement inspirée de l'art japonais : c'est une caractéristique distinctement visible dans l'*Étude de liserons* exécutée à une date inconnue (voir ill. n° 145), ou dans les deux panneaux centraux d'un *Paravent à quatre volets* (voir ill. n° 146) que Louise Abbéma avait réalisé, selon toutes

²⁵⁹ Thomas Evans, comme je l'ai déjà signalé, était le dentiste personnel de Napoléon III et de toute la famille impériale. Sa maestria était connue dans toute l'Europe. Extrêmement riche, le docteur Evans était également un amoureux des arts, et un fervent collectionneur de Manet ; il était notamment le propriétaire du tableau *L'Automne*, allégorie réalisée par le maître moderne en 1882 (que j'ai déjà évoquée dans la première partie de ce mémoire), et qui était en réalité un portrait de la comédienne Anne Rose Loupiot, autrement connue sous le nom de scène de Méry Laurent. M^{lle} Loupiot était la maîtresse du docteur Evans. Pour de plus amples informations concernant le docteur Thomas Evans, voir l'ouvrage d'Henri Lamendin, *Thomas Evans (1823-1897) le dentiste de Napoléon III*, Paris, éd. l'Harmattan, 2012.

²⁶⁰ À l'emplacement de l'actuel 41 avenue Foch. L'immeuble d'Evans est détruit en 1906.

vraisemblances, vers 1890-1900. Dans ce dernier surtout, on est vivement frappé de l'absence apparente de profondeur dans la représentation, du moins de l'absence de continuité entre les plantes du premier-plan et le paysage de marines qui se développe en arrière, et de l'effet extrêmement décoratif que ce parti pris induit. Le motif de ces branches d'arbres, à l'esthétique très linéaire et très graphique, a certainement été emprunté à quelque carnet d'estampes japonaises que Louise Abbéma aurait consulté chez un de ses amis collectionneurs. Son association à un cadre proprement rocaille surprend, mais n'est pourtant pas sans rappeler certaines productions *modern style* presque contemporaines (voir ill. n° 147, *Paravent à quatre pieds* d'Émile Gallé²⁶¹).

Le caractère décoratif de ces panneaux et de ces études n'avait pas échappé à ses contemporains ; je rapporte ci-dessous les propos d'un journaliste de la revue *L'Art et la Mode*, retrouvés dans un article publié en 1903 :

« M^{lle} Louise Abbéma cherche dans les fleurs la grâce de leurs lignes, les jeux infinis de leurs tonalités sous des ciels transparents, sur des fonds qui ont toute la légère fluidité de la nature ; elle a fait de merveilleuses trouvailles décoratives de fleurs peu connues ou dédaignées jusqu'à elle, telles que les roses trémières aux teintes si variées, les jasmins de Virginie avec leurs jolies grappes et leurs tons si chauds, les capucines qui enroulent gentiment leurs fines étoiles jaunes autour de grands vases décoratifs de marbre dressés au fond de parcs. Elle a ouvert une voie nouvelle et féconde dans l'art décoratif, et nous sommes étonné (sic) qu'elle n'y soit pas plus suivie. »²⁶²

À l'orée de XX^e siècle, le succès de Louise Abbéma dans l'art floral est à son apogée, et la peinture de fleurs devient un pôle essentiel de sa production. C'est durant cette période également que la peintre prend activement part aux expositions organisées par la Société Nationale d'Horticulture de France (SNHF), qui va, nous allons le voir, renforcer son statut d'artiste dédiée à la fleur.

La SNHF, association créée le 11 juin 1827 sous l'impulsion du Vicomte Héricart de Thury, était à l'origine un club de passionnés d'horticulture, qui avaient trouvé dans cette structure un moyen d'échanger des informations sur les nouvelles technologies culturales, sur les techniques de greffe et sur l'acclimatation des espèces exotiques. D'abord confidentielle,

²⁶¹ Illustration empruntée à l'ouvrage de Sigfried Wichmann, *Japonisme*, ..., p. 158.

²⁶² Article in *L'Art et la Mode*, 30 mai 1903.

l'association avait connu une expansion incroyable après qu'elle ait participé, à la demande de Napoléon III, à l'Exposition Universelle de 1855. Elle s'appelait alors Société impériale et centrale d'horticulture, et était présidée par le duc de Morny²⁶³, demi-frère de l'empereur. Malgré une faible subvention de l'État, l'association avait réussi à faire construire, pour la prestigieuse exhibition, un pavillon tout à fait grandiose sur le Champ-de-Mars, qui comprenait plusieurs serres (summum de l'architecture moderne d'alors !) un jardin, et des constructions de fantaisie, notamment deux kiosques, l'un chinois et l'autre indien²⁶⁴... Le pavillon abritait, outre des plantes de toutes sortes et des fruits exotiques, une section beaux-arts, réservée aux arts floraux et aux natures-mortes.

Devant le succès que remporta cette première édition auprès du public parisien, la SNHF proposa rapidement une exposition annuelle, qui se tenait généralement soit aux Tuileries, soit dans les serres du Cours-la-Reine²⁶⁵. La section beaux-arts fut cependant évincée pendant quelques temps, et n'opéra son retour en grâce qu'en 1898 : cette année-là, Louise Abbéma présente déjà quatre études à l'aquarelle et un panneau floral. En 1899, elle entre au comité d'organisation, et est chargée, en outre d'illustrer la couverture du catalogue. L'année suivante, elle prend la vice-présidence de la section, aux côtés de Louis Lemaire. Elle en sera même la présidente en 1910, si l'on se fie au témoignage d'un journaliste du *Figaro*²⁶⁶.

L'exposition de la SNHF était très courue, et a assurément permis à Louise Abbéma, qui était déjà, dès 1898, l'une des exposantes les plus célèbres de la section, d'offrir une visibilité accrue à son travail floral. Elle était d'ailleurs généralement chargée de faire la visite aux hôtes prestigieux, notamment au président de la République²⁶⁷, qui se rendait chaque année à l'inauguration, parfois accompagné de son ministre de l'agriculture, parfois d'autres dignitaires, sénateurs, préfets, députés... C'est sans nul doute le prestige de la SNHF, et la masse importante de visiteurs que l'exposition annuelle de cette société drainait, qui ont conduit Louise Abbéma à réaliser tant de panneaux de fleurs dans la dernière moitié de sa longue carrière.

²⁶³ Qui était, jusqu'à sa mort, le protecteur de Sarah Bernhardt, d'aucun ont même dit le père biologique...

²⁶⁴ Pour plus d'informations à ce sujet, un article est consultable sur le site de la SNHF à l'adresse suivante : <http://www.jejardine.org/autour-du-vegetal/histoire-de-lhorticulture/617.html>

²⁶⁵ À partir de 1903.

²⁶⁶ Article in le *Figaro*. 5 nov. 1910, n° 309, p. 1.

²⁶⁷ Émile Loubet (1838-1929), président de la III^e République de 1899 à 1906, puis Armand Fallières (1841-1931), président de la III^e République de 1906 à 1913.

Avant de conclure ce dernier chapitre, consacré aux liens de l'art de Louise Abbéma avec la nature, j'aimerais revenir sur un genre qu'on lui connaît et qui n'a été pourtant que très peu étudié par les commentateurs de son œuvre : la peinture animalière. Louise Abbéma, je l'ai déjà évoqué, était passionnée des chiens, et en particulier des caniches et des griffons. Elle partageait apparemment cette passion avec nombre de ses amis, et notamment avec M^{lle} Marie-Louise Grenier, et William Busnach. Certaines mondaines, à l'occasion, lui passaient commandes de portraits de leurs animaux de compagnie, portraits dont Louise Abbéma était, à juste titre, très fière, et qu'elle exposait généralement chez Georges Petit.

Elle intégrait fréquemment, dans les portraits qu'elle réalisait, la figure d'un petit chien, qui venait ajouter à la toile un surcroît d'expressivité. C'est le cas par exemple dans le portrait de son père (voir ill. n° 148), qu'elle présenta au Salon de 1887, et qui remporta un très vif succès auprès des amateurs. Il est plaisant de constater que, dans ce portrait, ce ne fut pas tant l'effigie du père qui fut commentée par les critiques, mais davantage celle du petit griffon, *Spleen*, qui se tient sur ses genoux :

« M^{lle} Louise Abbéma, dit le catalogue, a peint le portrait de M. Abbéma. Je ne dis pas, loin de là, que le portrait soit mauvais. Mais M. Abbéma tient, sur ses genoux, un petit griffon fort bien peint, et si vivant, et si expressif, les yeux si flambants sous ses bouquets de poils hirsutes ou retombants, qu'il est impossible de rêver un chien mieux peint. M^{lle} Abbéma aurait dû le mettre à part ; il fait du tort au sujet principal. »²⁶⁸

Ailleurs, ce ne sont pas des griffons, mais des cerbères plus imposants qui accompagnent la figure de quelque amie mondaine, comme celle de Saryta Bernhardt, la nièce de Sarah Bernhardt, qui apparaissait déjà, toute petite fille, dans *Le Déjeuner dans la Serre* de 1877. En 1888, le « baby blond »²⁶⁹, qui quémandait auprès de sa mère, dix ans plus tôt, une grappe de raisin, a déjà bien grandi, et se fait dorénavant accompagner d'un gigantesque danois gris de fer qui impose le respect : ce *Portrait de Saryta Bernhardt* (voir ill. n° 149), avait été très remarqué au salon de 1888, et une nouvelle fois grâce à la présence de l'énorme molosse, au faciès très expressif, qui occupe le coin inférieur gauche de la composition. Ce motif récurrent a pu lui être inspiré par Vélasquez, qu'elle admirait profondément, mais probablement aussi par le comte Lepic, qui avait été, on le sait, très prolifique dans la peinture

²⁶⁸ Camirat, article in *Le Soleil*, 30 mai 1887.

²⁶⁹ Frédéric Chevalier, « L'impressionnisme au Salon » in *L'Artiste*, juillet 1877, pp. 38-39.

animalière, et qui avait été, un temps, un disciple de l'artiste belge Charles Verlat (1824-1890).

Louise Abbéma a mis quelquefois son talent de peintre animalier au service de la Société centrale pour l'amélioration des races de chiens en France, qui organisait chaque année une Exposition canine, et réservait quelques-unes de ses salles aux peintres et aux sculpteurs²⁷⁰. On sait qu'Abbéma y participa au moins sept fois, en 1907, 1908, 1909, 1911, 1912, 1913 et 1914. C'est à l'occasion de ces expositions que Louise Abbéma développa un goût pour l'iconographie de la chasse et de la vénerie, goût dont on peut avoir un aperçu, par exemple, dans le très beau portrait de M^{lle} Delettrez, connu sous le titre *Diane* (voir ill. n° 150), qui avait été présenté au Salon des Artistes Français de 1907, puis, en 1909, au Salon des artistes peintres et sculpteurs de chasse et de Vénerie. Dans ce tableau tardif, Louise Abbéma déploie toute l'étendue de son talent : les coloris sont clairs, lumineux, le ton sur ton de la chevelure rousse de M^{lle} Delettrez sur le feuillage d'automne est parfaitement maîtrisé, la composition est équilibrée, mais n'est pas pour autant ennuyeuse... La figure de la chasseresse, surtout, est parfaitement rendue, et il se dégage comme un sentiment de vigueur et de force de cette jeune femme plastronnant sous sa redingote bleue à col et parement de velours d'or ; le visage fier sous son tricorne, le regard porté haut vers les sous-bois, elle maîtrise d'une main nonchalante et souple une paire de puissants danois, et arrime fermement, de son autre main relevée sur sa hanche, une fine badine de cuir. Le thème de ce portrait, s'il n'est pas à proprement parler dix-huitiémiste, trahit toutefois l'engouement de ses contemporains pour les plaisirs aristocratiques de l'Ancien Régime : il ne pouvait que faire florès chez Louise Abbéma, puisqu'il satisfait tout à la fois son goût pour le sport et la nature, sa volonté de décrire des scènes de la vie mondaine de son époque, et sa nostalgie des siècles précédents...

²⁷⁰ La section beaux-arts de l'Exposition canine était connue sous le nom de Salon des artistes peintres et sculpteurs de chasse et de vénerie.

CONCLUSION

À partir de 1914, le style de Louise Abbéma ne souffre plus la moindre évolution. Dépassée par les événements, et par les nouveaux courants picturaux introduits par les avant-gardes, la peintre ne pouvait plus désormais que péricliter en termes de notoriété et de commandes. Après 1911, Louise Abbéma cesse tout à fait de présenter ses travaux chez Georges Petit, comme elle le faisait régulièrement depuis 1888. Elle continue toutefois d'envoyer, chaque année, un ou deux tableaux au Salon des Artistes Français, mais la grande exposition a déjà perdu beaucoup de son lustre, et ne mobilise plus les foules comme elle le faisait encore deux ou trois décennies auparavant...

Passée de mode, Louise Abbéma peine à conserver sa clientèle, et commence à éprouver quelques difficultés financières... Quelques journaux, après sa mort, rapportent certains témoignages touchants à propos des vieux jours de cette artiste, réduite aux derniers expédients, après être passée d'une célébrité immense à un quasi-anonymat. Louise Abbéma, pour survivre, doit vendre ses chers souvenirs, les œuvres et les bibelots que ses amis artistes lui laissaient en cadeau, du temps où le Tout-Paris se pressait dans son salon du 47 rue Laffitte :

« Il y a quelques années, un marchand d'autographes lui avait acheté un manuscrit de Barbey d'Aurevilly, auquel elle tenait particulièrement. Or, elle possédait, dans son appartement, le portrait de l'auteur des Diaboliques ; mais, le jour où elle fit venir chez elle le libraire à qui elle céda les feuillets précieux, le cadre contenant l'image de l'écrivain avait été tourné contre le mur. »²⁷¹

La peintre, comme le rapporte Thomas Crosnier²⁷², peine toutefois à admettre la désaffection dont elle est désormais l'objet. Forte de l'expérience de plusieurs commandes publiques, que la ville de Paris lui avait passées entre 1900 et 1914²⁷³, et confortée par plusieurs achats de l'état réalisés pendant la même période, elle tente, en 1921, de convaincre le musée du Luxembourg de faire l'acquisition de son ultime *Portrait de Sarah Bernhardt* (voir ill. n° 151) qui dépeint l'actrice dans sa résidence de Belle-Isle-en-Mer. Elle sollicite

²⁷¹ Article anonyme et non titré in *Le Gaulois*, 16 déc. 1927, n° 18334, p. 1.

²⁷² Thomas Crosnier, *op.cit.*, p. 65-67.

²⁷³ Elle a notamment réalisé des panneaux décoratifs pour les mairies du VII^e, du X^e et du XX^e arrondissement, qui ne sont, pour la plupart, plus en place aujourd'hui.

même, pour ce faire, l'appui du Ministre de l'Instruction Publique et des Beaux-arts ! Ce dernier, ne pouvant assumer seul la décision, prend conseil auprès de Léonce Bénédite, qui est alors conservateur en chef du Musée du Luxembourg... La réponse est sans appel :

*« Je ne vois pas l'intérêt de ce tableau au Luxembourg. Mais la notoriété de l'artiste est telle qu'il pourrait bien être attribué au Musée de Versailles. »*²⁷⁴

Décision somme toute logique. Louise Abbéma, si elle avait, comme on l'a vu dans ce mémoire, entretenu des accointances très fortes avec certains artistes de la modernité, restait, dans l'esprit des spécialistes, une peintre conventionnelle, et d'un autre temps. Du point de vue de l'art, en 1921, elle était déjà morte et enterrée. Il est toutefois intéressant de constater que, même à la fin de sa carrière, elle mettait encore tout en œuvre pour être exposée au côté des modernes²⁷⁵.

C'est triste, la mort d'un artiste qui a fait son temps... En succombant foudroyé au faite de sa gloire, on peut au moins espérer la reconnaissance populaire, sinon celle de l'État, quand il se met en frais d'organiser des funérailles nationales. À l'enterrement de Louise Abbéma, il n'y avait en tout et pour tout qu'une dizaine de convives ; c'est peu, pour une artiste qui, à la Belle-Époque, avait été le centre de la vie mondaine, avait été fêtée, entourée, collectionnée, admirée... C'est peu pour une artiste qui avait été l'une des premières femmes peintres de l'histoire à se voir décorer de la Légion d'honneur. C'est peu pour une artiste qui avait eu une carrière aussi prolifique que la sienne, aussi complète, et dont la production avait été, un temps, aussi prisée des amateurs...

Mais les amateurs, depuis longtemps déjà, ne la collectionnaient plus. Et ses amies mondaines, avec lesquelles elle partait, dans sa jeunesse, se promener du côté du Bois de Boulogne, pour faire de l'équitation, ou de la barque, et qu'elle recevait, plus tard, lorsque la nuit commençait à tomber, dans son atelier du 47 rue Laffitte, avaient, pour la plupart, trépassé avant elle. Louise Abbéma portée au tombeau, c'est un peu une époque que l'on ensevelissait.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ En 1921, Léonce Bénédite avait modifié les règles qui prévalaient alors au musée du Luxembourg. Il n'était plus question d'y exposer uniquement les artistes vivants, mais plutôt, comme le rapporte Jesús Pedro Lorente dans son ouvrage *Les musées d'art moderne ou contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, de constituer « une anthologie de référence pour le développement de l'art à partir du XIX^e siècle. Vivant ou mort, à partir du moment où l'artiste serait considéré comme un "maître moderne", sa place serait au Luxembourg et non au Louvre ». Jesús Pedro Lorente, *Les musées d'art moderne ou contemporain : une exploration conceptuelle et historique*, Paris, L'Harmattan, 2010, p. 132.

Car, oui, Louise Abbéma était résolument une peintre du XIX^e siècle. Elle l'était sans doute à meilleur titre que des artistes dont la renommée a mieux perduré jusqu'à nous, comme Edouard Manet, ou les impressionnistes. Ceux-là, sans s'en douter, écrivaient l'histoire de l'art des décennies à venir ! Louise Abbéma seulement celle de son temps...

Est-ce à dire qu'elle n'a plus aujourd'hui d'intérêt autre que documentaire ? Que ses portraits de parisiennes ne peuvent plus servir qu'à dépeindre les mœurs d'une époque, déjà révolue au moment de la mort de l'artiste ? Je ne le pense pas ; évidemment, Louise Abbéma constitue un miroir fascinant de la vie, de la société et des évolutions (artistiques et morales) qu'ont connu la fin du XIX^e siècle et la Belle-Époque, mais elle permet surtout de remettre plusieurs problématiques en perspective ; la question du genre, d'abord, puisque, comme on l'a vu, elle avait, sur ce point, une position tout à fait personnelle et originale, du moins si l'on se fie à l'historiographie consacrée aux autres artistes femmes de son temps. Se tenant toujours loin des féministes et de leur lutte émancipatrice, Louise Abbéma brise un certain nombre de préjugés qu'ont pu former quelques spécialistes sur son compte ; ses prises de positions, souvent conservatrices, démontrent que, pour le meilleur ou pour le pire, toutes les femmes artistes de la fin du XIX^e siècle n'étaient pas des M^{me} Bertaux, ni non plus des Camille Claudel.

Plus généralement, le cas de Louise Abbéma permet, comme de nombreux autres, de sortir du manichéisme qui a longtemps opposé les artistes de la modernité aux tenants de l'académisme. L'existence d'artistes « entre-deux eaux », dont le travail, comme celui de Louise Abbéma, puise ses racines dans un art conventionnel, mais entretient toutefois des liens très forts avec la modernité, est assurément troublante pour les historiens de l'art, et souffre quelques ambiguïtés qu'il faudra démêler à l'avenir. En témoigne l'exemple de l'exposition *L'Impressionnisme et la mode*²⁷⁶, au sein de laquelle, malgré son titre, une large partie des tableaux présentés n'était pas le fait d'artistes impressionnistes, mais plutôt celui de ces artistes « entre deux eaux », que Jean-Louis Crespelle²⁷⁷ appelait les « petits maîtres du XIX^e siècle ».

Louise Abbéma, comme nombre de ses confrères et consœurs « petits maîtres », était, comme je pense l'avoir démontré dans ce mémoire, une peintre sous influences. Elle a su toutefois, au contact des divers courants artistiques de son temps (le japonisme,

²⁷⁶ Présentée du 25 septembre 2012 - 20 janvier 2013 au musée d'Orsay.

²⁷⁷ Jean-Paul Crespelle, *Les maîtres de la Belle Époque*, Paris, Hachette, 1966

l'impressionnisme...) forger un style original, qui recèle bien plus de « modernité » que ce que l'on aurait pu penser de prime abord. À travers ce mémoire, j'ai tenté d'explorer plusieurs pistes nouvelles et inédites, en étudiant notamment ses liens avec Claude Monet, avec Edouard Manet et Alfred Stevens... Le temps m'a manqué pour le reste, et les ouvertures que je propose attendent, pour quelques-unes d'entre elles, les confirmations que fourniront immanquablement, dans les années à venir, les sources et les archives restées inexplorées. Je sais que les études futures ne se feront pas attendre, compte tenu du regain de popularité que connaît Louise Abbéma depuis quelques années ; j'espère que cette modeste contribution saura être d'un quelconque secours aux bonnes volontés à venir...

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

OUVRAGES SPÉCIALISÉS

GELLINI, Denise. — *Louise Abbéma, Peintre dans la Belle-Époque*. Paris : Le Jardin d'essai, 2006. –

TRAVAUX UNIVERSITAIRES

CROSNIER, Thomas. — *Abbéma : Femme et peintre*. Mémoire d'étude de 1^{ère} année de 2^e cycle présenté sous la direction de M^{me} Catherine Chevillot et M. Dominique Lobstein, école du Louvre, 2011. –

DROIN Olivia. — *Louise Abbéma (1853-1927)*. Mémoire de DEA d'Histoire de l'Art soutenu à l'Université Panthéon-Sorbonne de Paris I sous la direction du Professeur Daniel Rabreau, octobre 1993. –

OUVRAGES GÉNÉRAUX

BARTONELA, Simona. — *Femmes artistes : de la Renaissance au XXI^e siècle*. Paris : Gallimard, 2003. –

BONA, Dominique. — *Berthe Morisot, le secret de la femme en noir*. Paris : éditions Grasset, 2000. –

CHADWICK, Whitney. — *Women, Art, and Society*. Londres : Thames and Hudson, 1991. –

CRISPELLE Jean-Paul. — *Les maîtres de la Belle-Époque*. Paris : Hachette, 1966. –

DENUELLE, Sabine. — *La Parisienne dans l'art*. Paris : Citadelles et Mazenod, 2011. –

JULLIAN Philippe. — *Sarah Bernhardt*. Paris : Balland, 1977. –

LAFONT-COUTURIER, Hélène. — *Mémoires du XVIII^e siècle*. Catalogue édité à l'occasion de l'exposition présentée au Musée Goupil à Bordeaux du 15 mai au 29 août 1998, puis au

musée de la Révolution Française à Vizille du 16 octobre 1998 au 18 janvier 1999.
Bordeaux : éditions du Musée Goupil-Bordeaux, 1998. –

LEFEBVRE Christiane. — *Alfred Stevens*. Paris : éditions Brame et Lorenceau, 2006. –

LORENTE, Jesús Pedro. — *Les musées d'art moderne ou contemporain : une exploration conceptuelle et historique*. Paris : L'Harmattan, 2010. –

TAMAR Garb. — *Sisters of the Brush. Women's artistic culture in late Nineteenth-Century's Paris*. Londres : Yale University Press, 1994. –

JAPONISME

MOSCATIELLO, Manuela. — *Le Japonisme de Giuseppe de Nittis : Un Peintre Italien en France à la Fin Du XIX^e Siècle*. Bruxelles : éditions Peter Lang, 2010. –

WICHMANN, Siegfried. — *Japonisme*. Paris : éditions du Chêne, 1982. –

PEINTURES DE FLEURS

HARDOUIN-FUGIER, Élisabeth, GRAFE, Étienne. — *Les Peintres de fleurs en France : de Redouté à Redon*. Paris : éditions de l'amateur, 2003. –

ARTICLES

FERRETTE, Anne. — « La Bénédictine de Fécamp de Louise Abbéma ». Article consultable sur le site du Corpus Étampois à l'adresse suivante : <http://www.corpusetampois.com/cae-19-abbema007.html>. Consulté en mai 2013. –

FOUCHER, Charlotte. — « Le Péril Bleu ». Consultable sur le site du Centre Pompidou : <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=289>. Consulté en mai 2013. –

NOËL, Denise. — « Les Femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle » in *CLIO. Histoire, femmes et sociétés*, n° 19, 2004. –

THIRION, Yvonne. — « Le japonisme en France dans la seconde moitié du XIX^e siècle à la faveur de la diffusion de l'estampe japonaise » in *Cahiers de l'Association internationale des études françaises*, n° 13, 1961. –

TEXTES D'ÉPOQUE

ANDRÉ, Émile. — *L'Éducation physique et sportive des jeunes filles*. Paris : Flammarion, 1908. —

AUTEUR non renseigné. — *Onzième exposition à Nîmes, 1909. Catalogue explicatif des ouvrages de peinture, sculpture, dessin, architecture etc. admis à l'exposition*. Nîmes : Imprimerie d'A. Chastanier, 1909. —

BROCA, Paul. — *Sur le Volume et la Forme du Cerveau, suivant les individus et suivant les races*. Paris : Typographie Hennuyer, 1861. —

BRON, Ludovic. — *Sarah Bernhardt*. Paris : La Pensée française, 1925. —

CHEVALIER, Michel. — *Rapports du jury international publiés sous la direction de M. Michel Chevalier ; exposition universelle de 1867*. Paris : imprimerie administrative de Paul Dupont, 1868. —

GAUTIER, Judith. — *La Marchande de sourires*. Paris : G. Charpentier et C^{ie}, 1888. —

GUILLEMOT Maurice. — *Villégiatures d'artistes*. Paris : Flammarion, 1897. —

GILLAIN, Lucien. — *Heures de Guérite, poésie d'un dragon*. Paris : Flammarion, 1893. —

HALLER, Gustave. — *Le Salon, dix ans de peinture*. Paris: Calman-Levy Editeurs, 1902. —

HEILLY (D') Georges. Opérant sous le pseudonyme : Edmond Antoine Poinot. — *Dictionnaire des Pseudonymes*. Paris : Dentu, 1887. —

HUYSMANS, Joris-Karl. — *Écrits sur l'Art*. Paris : GF Flammarion, 2008. —

LEMONNIER, Camille. — *Les Peintres de la vie*. Paris : A. Savine, 1888. —

LEVASSEUR, Alfred. — *Croquis contemporains, pointes sèches de Louise Abbéma*. Paris, A. Cadart éditeur imprimeur, 1880.

LIAIS, Caroline. — *La Mer, la forêt, la montagne*. Paris : éditions Charles Delagrave, 1897. —

LUGUET, Marcel. — *Cœurs Naïfs*. Tours : A. Munie et Fils éditeurs, 1897. —

- MAHALIN Paul. — *Les Jolies actrices de Paris*. Paris : Pache et Defaux, 1878. —
- MAIZEROY, René. — *La Mer*. Paris : Petit éditeur, 1895. —
- MATHIEU, Pierre-Louis. — *L'Assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau*. Fontfroide : Bibliothèque artistique et littéraire, 1984. —
- MÉZIÈRES, M.- A. — *Sous l'Ombrelle*. Paris : A. Michel, 1914. —
- MONTESQUIOU (de), Robert. — *Les Quarante Bergères*. Paris : Librairie de France, 1925. —
- NORDAU Max. — *Psycho-physiologie du génie et du talent*. Paris : Éditions Félix Alcan, 1897. —
- POIRSON, Sylvie. — *Le Jardin de ma pensée*. Paris : Le Livre et l'Estampe, 1904. —
- PRÉVOST, Marcel. — *Le Jardin secret*. Paris : Lemerre, 1897. —
- PROUST, Marcel. — *Le Mensuel Retrouvé*. Paris : éditions des Busclats, 2012. —
- RICARD, Jules. — *Le Chemin de la Paix*. Paris : Calman-Lévy, 1896. —
- ROSTAND, Edmond. — *L'Aiglon*. Paris : Charpentier & Fasquelle, 1900. —
- UZANNE, Octave. — *Etudes de sociologie féminine : Parisiennes de ce temps en leurs divers milieux, états et conditions*. Paris : Mercure de France, 1910. —
- VAUX, Baron. — *Les Écoles de Cavalerie, étude historique de l'équitation en France*. Paris: J. Rothschild, 1896. —
- ZOLA, Émile. — « Lettres de Paris. Une exposition de tableaux à Paris », publié en juin 1875 dans la revue *Le Messager de l'Europe*, consultable en ligne sur le site *Cahiers Naturalistes* à l'adresse suivante : [http ://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/00-06-75.html](http://www.cahiers-naturalistes.com/Salons/00-06-75.html). —

DIVERS

LAMENDIN, Henri. — *Thomas Evans (1823-1897) le dentiste de Napoléon III*. Paris : édition l'Harmattan, 2012. –

LEPAGE, Édouard. — *Une conquête féministe : M^{me} Léon Bertaux*. Paris : imprimerie française, 1911. –

WEBOGRAPHIE

Site internet du Corpus Etampois [En ligne]

<http://www.corpusetampois.com/>

Site internet de la Société Nationale d'Horticulture de France [En ligne]

<http://www.snhf.org/>

PRESSE

- 1868 : 21 nov. : CHAMPLEURY. « La Mode des Japonaiseries » in *La Vie Parisienne*.
- 1876 : 30 avril : Article anonyme et sans titre in *Zigzags*, n° 1.
- 1877 : 1^{er} juin : DESCUBES, A. « Le Salon de 1877 : Suite », in *Gazette des lettres, des sciences et des arts*, n° 16.
- 1877 : juillet : CHEVALIER, Frédéric. « L'Impressionnisme au Salon » in *L'Artiste*.
- 1881 : 13 janv. : Article anonyme et sans titre in *Le Gaulois*.
- 1881 : 10 juin : Article anonyme et sans titre in *Le Gaulois*, n° 636.
- 1881 : 7 août : ÉNAULT, Louis. Article sans titre in *Henri IV* (reproduit dans le *Journal des Femmes Artistes*, n° 1, déc. 1890).
- 1882 : 15 mars : Article anonyme et sans titre in le *Gil Blas*, n° 848.
- 1882 : 24 sept. : PRÉVOT. Article sans titre in *Le Figaro*, n° 267.
- 1882 : 7 oct. : Article anonyme et sans titre in *Le Figaro*, n° 280.
- 1884 : 18 janv. : Article anonyme et sans titre in *Le Moniteur des Arts*.
- 1885 : 24 oct. : GUILLEMOT, Maurice. « Louise Abbéma » in *La Vie Moderne*.

- 1885 : 24 oct. : JOURDAIN, Frantz. Article sans titre in *La Vie Moderne*.
- 1886 : janv. : CORBEL (pseudonyme certainement). « Une visite à M^{lle} Louise Abbéma » in *La Journée*.
- 1886 : 17 janv. : Article anonyme et sans titre in *Le Ménestrel*, n° 7.
- 1886 : 14 nov. : LE FUSTEC, Jean. « Femmes artistes » in *La Vie Moderne*.
- 1886 : 1^{er} déc. : MIRBEAU, Octave, sous le pseudonyme « Tout-Paris ». Article sans titre in *Le Gaulois*, n° 1555.
- 1887 : 9 avril : GILBERT, Paul. « Exposition de Portraits par M^{lle} Louise Abbéma » in *Le Journal des Artistes*.
- 1887 : 11 et 12 avril : DELAVILLE, Camille. « Mes Contemporains » in *Le Constitutionnel*.
- 1887 : 7 mai : FABIENUS. Article sans titre in *La Fédération Artistique* (Bruxelles).
- 1887 : 30 mai : CAMIRAT. Article sans titre in *Le Soleil*.
- 1887 : 17 juil. : Article anonyme et sans titre in *Seine et Oise* (illustré).
- 1887 : 20 oct. : Article anonyme et sans titre *Le Gil Blas*, n° 2893.
- 1888 : 17 août : UN DOMINO. Article sans titre in *Le Gaulois*, n° 2180.
- 1890 : 15 mars : Article anonyme et sans titre in *L'Art et la Mode*.
- 1890 : 25 mai : LAGARDE, Albert. Article sans titre in *La Silhouette*.
- 1890 : 8 juin : Article anonyme et sans titre in *Le Rabelais*.
- 1891 : 3 mai : POTONIE-PIERRE, Eugénie. Article sans titre in *Le Droit des Femmes*.
- 1891 : 21 oct. : Article anonyme et sans titre in *Le Gaulois*.
- 1891 : 23 oct. : Article anonyme et sans titre in *Le Gaulois*.
- 1892 : 6 mars : Article anonyme et sans titre in *Le Ménestrel*, n° 10.
- 1893 : 26 mars : Article anonyme et sans titre in *Le Ménestrel*, n° 13.
- 1893 : 11 avril : MAIZEROY, René. « Instantanés. Louise Abbéma » in *Gil Blas*.
- 1893 : 3 mai : DALLIGNY, A. Article sans titre in *Le Journal des Arts*.
- 1893 : 5 déc. : Article anonyme et sans titre in *Le Figaro*.

- 1894 : 13 janv. : MARLY (de), Eliane. Article sans titre in *The Queen* (Londres).
- 1894 : 15 avril : ABBÉMa, Louise. « Opinion de M^{lle} Abbéma » in *Le Journal des artistes*.
- 1894 : 11 sept. : PONT-JEST, René. Article sans titre in *Le Gaulois*, n° 5292.
- 1895 : 31 janv. : Article anonyme et sans titre in *Le Figaro*.
- 1895 : 1^{er} avril : Article anonyme et sans titre in *Le Matin*.
- 1895 : 4 mai : Article anonyme et sans titre in *Le Matin*.
- 1896 : 20 avril : Article anonyme. « Après le Congrès, Le Féminisme jugé par les femmes artistes », in le *Gil Blas*, n° 5999.
- 1896 : 28 nov. : Article anonyme et sans titre in *Le Gaulois*, n° 5501.
- 1897 : 9 janv. : Article anonyme et sans titre in *Le Gil Blas*, n° 6263.
- 1897 : 24 déc. : ADAC, Jules. « Louise Abbéma » in le *Moniteur des Arts*.
- 1898 : 7 janv. : Article anonyme et sans titre in *Le Matin*.
- 1900 : 6 juin : Article anonyme et sans titre in le *Gil Blas*, n° 7506.
- 1900 : 16 nov. : Article anonyme et sans titre in le *Gil Blas*, n° 7669.
- 1901 : 9 déc. : WALEFFE (de), Maurice. « La femme artiste est-elle heureuse ? », in *Le Figaro*.
- 1903 : 22 mars : DE L'ÉPINE, Baron A. « Médaillons contemporains, M^{lle} Louise Abbéma » in *La Femme Française*, n° 8.
- 1903 : 22 mars : RÉMY, Caroline, dite SÉVERINE. Article sans titre in *La Femme Française*, n° 8.
- 1903 : 30 mai : Article anonyme et sans titre in *L'Art et la Mode*.
- 1906 : 15 avril : Article anonyme et sans titre in *L'Écho du merveilleux*, n° 223.
- 1907 : 15 janv. : *Bulletin municipal officiel de la Ville de Paris*.
- 1907 : 25 juil. : VAUXCELLES, Louis. « Peintresses » in le *Gil Blas*, n° 10137.
- 1908 : 26 fév. : Article anonyme et sans titre in *Le Figaro*.
- 1908 : 3 mai : Article anonyme et sans titre in le *Gil Blas*, n° 10416.

- 1909 : 24 fév. : Article anonyme et sans titre in le *Gil Blas*, n° 10706.
- 1910 : 5 nov. : Article anonyme et sans titre in *Le Figaro*.
- 1911 : 23 janv. : Article anonyme et sans titre in le *Gil Blas*, n° 12398.
- 1911 : 15 fév. : Article anonyme et sans titre in *Le Rappel*, n° 14950.
- 1912 : 12 déc. : Article anonyme. « M^{me} Louise Abbéma porte le costume tailleur et n'est pas féministe », in *Le Matin*, n° 10150.
- 1913 : 17 juin : Article anonyme et sans titre in le *Gil Blas*, n° 13266.
- 1924 : 13 avril : ÉMILE-BAYARD, Jean. « Les Hydropathes » in *La Rampe* (Paris), n° 371.
- 1926 : 25 juil. : BERTON, Claude. « Le Bal de la Statue » in *La Femme de France*, n° 585.
- 1927 : 30 juil. : SANVOISIN, Gaëtan. « Louise Abbéma » in *Le Gaulois*, n° 18195.

SOURCES

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DE FRANCE

Manuscrits de Louise Abbéma

Cotes NAF 15050, NAF 15051, NAF 15992, NAF 16261

BIBLIOTHÈQUE JACQUES DOUCET

Documents Louise Abbéma, cote NF 1-26.

MUSÉE D'ORSAY

Deux classeurs de documentation consacrée à Louise Abbéma. Divers : reproduction de catalogues de ventes, articles, photographies. Non référencé. Approximativement 300 pages chacun.

MUSÉE MUNICIPAL D'ÉTAMPES

Onze volumes de documentation composée par M. Abbéma père. Non référencé. Approximativement 100 pages chacun.

MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE PAU

Dossier d'œuvre du *Déjeuner dans la Serre*. Non référencé. Approximativement 150 pages.

ARCHIVES EN LIGNE GALLICA

Consultables à l'adresse suivante :

<http://gallica.bnf.fr/Search?ArianeWireIndex=index&p=1&lang=FR&q=abb%C3%A9ma>

518 résultats de recherche.

Dont : 254 résultats en Presse et Revue, chacun des résultats donnant accès à une nouvelle arborescence qui comprend généralement entre 10 et 250 résultats (voir surtout *le Figaro*, *Le Gaulois*, *Gil Blas*, *Le Temps* et *Le Matin*).

239 résultats en Livre.

24 résultats en Image.

1 résultat en Manuscrit.

Consulté de novembre 2012 à mai 2013. Dernière consultation le 19 juin 2013.

BIBLIOGRAPHIE SÉLECTIVE

BARTA-CALMUS Sylvie, RIVIERE Cécile. — « Peintres d'Etampes : L. Abbéma, une femme peintre » in *Les Cahiers d'Etampes, Histoire n°6*, 2004. —

BAUTHEAC-BOUCHART, Nadine, LAITER, Joël. — *L'art de vivre au temps de M. Proust*. Paris : Flammarion, 1999. —

BENEDITE, Léonce. — *Women Painters of the World, from the time of Caterina Vigri, 1413-1463, to Rosa Bonheur and the Present day*. Londres : The Art and Life Library, 1905. —

BERNHARDT, Sarah. — *Ma double vie, mémoires*. Paris : édition des Femmes, 1980. —

BONNET, Alain. — *L'enseignement des arts au XIX^e siècle. La réforme de l'École des beaux-arts de 1863 et la fin du modèle académique*. Rennes : Presses universitaires de Rennes (Collection « Art et Société »), 2006. —

BRETON, Jean-Jacques. — *Anthologie des peintres pompiers*. Paris : Bibliothèque des introuvables, DL 2010. —

CASTAGNARY, Jules-Antoine. — *Salons 1872-1879*. Paris : Charpentier, 1892. —

CLARÉTIE, Jules. — *Croquis Contemporains, pointes sèches de Louise Abbéma*. Paris : A. Cadart éditeur imprimeur, 1881. —

CLARÉTIE, Jules. — *La Vie à Paris*. Paris : éditions Eugène Fasquelle, 1901. —

CLARÉTIE, Jules. *L'Art et les artistes français contemporains*. Paris : Charpentier et Cie, 1876. —

COLLECTIFS D'AUTEURS, sous la direction de Jean-Louis CABANÈS. — *Les Goncourt dans leur siècle, Un siècle de "Goncourt"*. Lille : PU du Septentrion, 2005. —

COLLECTIF D'AUTEURS. — *Au temps de Marcel Proust, la collection François-Gérard Séligmann au musée Carnavalet*. Catalogue de l'exposition présentée entre octobre 2001 et janvier 2002 au Musée Carnavalet, Paris. Paris : Paris Musées, 2001. —

COLLECTIF D'AUTEURS. — *Femmes peintres et salons au temps de Marcel Proust, de Madeleine Lemaire à Berthe Morisot*. Catalogue de l'exposition présentée en avril-juin 2010 au Musée Marmottan-Monet à Paris. Paris : Hazan, 2010. —

COLLECTIF D'AUTEURS. — *Le triomphe des mairies : Grands décors républicains à Paris, 1870-1914*. Catalogue de l'exposition présentée au Musée du Petit-Palais, Paris de novembre 1986 à janvier 1987. Paris : édition du Petit-Palais, 1986. —

COLLECTIF D'AUTEURS. — *Overcoming all Obstacles. The Women of the Académie Julian*. Catalogue de l'exposition de New York et Memphis en 1999-2000, organisée conjointement par The Sterling and Francine Clark Art Institute Williamstown, Dahesh Museum New York et The Dixon Gallery and Gardens Memphis. New Brunswick : Rutgers University Press, 1999. —

COLLECTIF D'AUTEURS. — *Portrait(s) de Sarah Bernhardt*. Catalogue de l'exposition présentée à la galerie Mazarine, octobre 2000-janvier 2001. Paris : éditions de la BNF, 2000. —

COLLECTIF D'AUTEURS. — *Sur scène en 1900 : Portraits d'acteurs*. Catalogue de l'exposition présentée au musée d'Évreux en février-avril 2003. Paris : Somogy, 2003. —

CRESPELLE, Jean-Paul. — *Peintre de la Belle Époque*. Paris : D. Thibaud, 1973. —

DEMONT-BRETON, Virginie. — « La femme dans l'art », in *Revue des revues*, XVI, 1^{er} mars 1896. —

ELLIOT, Maud Howe. — *Art and Handcraft in the Women Building of the World Columbian Exposition*, Chicago, Rand, McNally & Company, 1894. —

FERRIER, Jean-Louis. — *L'Aventure de l'art au XIX^e siècle*. Paris : éditions du Chêne ; Hachette, 1991. —

FOCILLON, Henri. — *La peinture au XIX^e siècle, du réalisme à nos jours*. Paris, Flammarion, 1928. —

GERE, Charlotte. — *L'époque et son style, la décoration intérieure au XIX^e siècle*. Paris, Flammarion, 1989, p. 44. —

GERMOND, Adeline. — « Charles J. Chaplin, la vie et l'œuvre 1847-1870 » in *Le Journal des arts*, n° 328, 25 juin - 8 juillet 2010, p. 33. —

GONNARD Catherine, LEBOVICI, Élisabeth. — *Femmes Artistes / Artistes femmes*. Paris : Hazan, 2007. —

GONCOURT (de), Edmond et Jules. — *Arts et artistes*. Textes réunis et présentés par Jean-Paul Bouillon. Paris : Hermann, 1997. —

GREER, Germaine. — *The Obstacle Race. The Fortune of women painters and their work*. Londres : Secker & Warburg, 1979. —

HARRIS, Ann Sutherland, NOCHIN, Linda. — *Femmes peintres (1450-1950)*. Editions des femmes, 1981. —

LECOCQ, Georges. — *Louise Abbéma*. Paris : Librairie des bibliophiles, 1879. —

LOBSTEIN, Dominique. — *Les salons au XIX^e siècle*. Paris : La Martinière, 2006. —

LORRAIN, Jean. — « Le fils du Rajah, étude sur Louise Abbéma » in *Le courrier français*, 19 juin 1887. —

LORRAIN, Jean. — *Dans l'oratoire*. Paris : C. Dalou, 1888. —

MANTZ, Paul. — « Le Salon de 1876 » in *Le Temps*, 4 juin 1876. —

MANTZ, Paul. — « L'exposition de Louise Abbéma à la galerie Georges Petit » in *Le Temps*, 19 nov. 1885. —

MANTZ, Paul. — « L'exposition de Louise Abbéma à la galerie Georges Petit » in *Le Temps*, 28 mars 1889. —

MANTZ, Paul. — « Le Salon de 1874 » in *Le Temps*, 3 juin 1874. —

MANTZ, Paul. — « Le Salon de 1875 » in *Le Temps*, 18 juin 1875. —

MANTZ, Paul. — « Le Salon de 1877 » in *Le Temps*, 27 mai 1877. —

MANTZ, Paul. — « Le Salon de 1878 » in *Le Temps*, 11 juillet 1878. —

- MANTZ, Paul. — « Le Salon de 1880 » in *Le Temps*, 30 mai 1880. —
- MANTZ, Paul. — « Le Salon de 1881 » in *Le Temps*, 5 juin 1881. —
- MANTZ, Paul. — « Le Salon de 1883 » in *Le Temps*, 27 mai 1883. —
- MANTZ, Paul. — « Le Salon de 1884 » in *Le Temps*, 25 mai 1884. —
- MANTZ, Paul. — « Le Salon de 1887 » in *Le Temps*, 5 juin 1887. —
- MANTZ, Paul. — « Le Salon de 1888 » in *Le Temps*, 3 juin 1888. —
- MARTIN-FUGIER, Anne. — *La vie d'artiste au XIX^e siècle*, Paris : Louis Audiber éditions, 2007. —
- MARTIN-FUGIER, Anne. — *Les Salons de la III^e République*, Paris : Perrin éditeurs, 2003. —
- MASSON, Frédéric. — *Charles Chaplin et son œuvre*, Paris : Boussod et Valadon, 1888. —
- MATHIEU, Pierre-Louis. — *L'Assembleur de rêves. Écrits complets de Gustave Moreau*. Fontfroide : Bibliothèque artistique et littéraire, 1984. —
- MELLOT, Philippe. — *Vivre à Paris de la Restauration à la Belle-Epoque*. Paris : Omnibus, 2012. —
- MONTESQUIOU (de), Robert. — *Les Quarante Bergères*. Paris : Librairie de France, 1925. —
- MOWLL MATHEWS, Nancy (dir.). — *Cassatt and her Circle. Selected Letters*. New York : Abbeville Press, 1984. —
- NOCHLIN, Linda. — *Femmes, Art et Pouvoir et autres essais*. Trad. de *Women, Art and Power and other essays*, 1989. Nîmes : Jacqueline Chambon, 1993. —
- PESLIN, Daniela. — *Le théâtre des nations, Une aventure théâtrale à redécouvrir*. Paris : L'Harmattan, 2009. —
- PICARD, Roger. — *Femmes célèbres entre Seine et Oise*. Paris : Presses Franciliennes, 2005. —

PINGEOT, Anne. — *La Femme artiste : d'Elisabeth Vigée-Lebrun à Rosa Bonheur*. Catalogue de l'exposition du donjon Lacataye, Mont-de-Marsan présentée de novembre 1981 à février 1982, et organisée par le musée Despiau-Wlérick et Dubalen. Mont-de-Marsan : éditions inconnues, 1982. —

RITZENTHALER, Cécile. — *L'École des beaux-arts du XIX^e siècle : les pompiers*. Paris : Mayer, 1987. —

SANCHEZ, Pierre, SEYDOUX, Xavier. *Les catalogues de Salons, 1801 – 1904*. Dijon : L'Echelle de Jacob, 2006. —

SAUER, Marina. — *L'entrée des femmes à l'École des beaux-arts : 1880-1923*. Paris : ENSB-A, 1991. —

SCHURR, Gérald. — *Les petits maîtres de la peinture: valeur de demain, 1820-1920*. Paris, éditions de l'amateur, 1982. —

SILVESTRE, Armand. — *Figures Contemporaines, tirées de l'Album Mariani*. Paris : Floury, 1896-1908. —

THIÉBAUD, Jean-Marc. — *La Présence française au Japon : Du XVI^e siècle à nos jours*. Paris : L'Harmattan, 2008. —

WHITE, Harrison C. et Cynthia A. — *La Carrière des peintres au XIX^e siècle : du système académique au marché des impressionnistes*. Paris : Flammarion, 1991. —

INDEX NOMINUM

B

BARRETTA, Blanche, 29, 53, 57, 68, 69
BÉRAUD, Jean, 10, 29, 63, 64, 103
BERNHARDT, Jeanne, 50, 61
BERNHARDT, Sarah, 3, 13, 15, 21, 24, 25, 26, 27,
29, 42, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 53, 58, 59, 60, 65,
66, 67, 68, 69, 70, 72, 73, 91, 94, 119, 121
BERTAUX, Hélène, 14, 30, 36, 37, 41, 123
BONHEUR, Rosa, 5, 11, 15
BOUGUEREAU, William, 10, 36
BROHAN, Madeleine, 53, 56, 58, 69, 71
BOLDINI, Giovanni, 29, 103
BUSNACH, William, 26, 120

C

CABANEL, Alexandre, 10, 36
CAROLUS-DURAN, 23, 24, 25, 27, 28, 36, 49, 57,
69, 70, 100
CHAMPFLEURY, Jules, 90, 91
CHAPLIN, Charles, 22, 23, 36, 73, 97, 100, 101
CLAIRIN, Georges, 25, 26, 27, 54, 60, 66
Comte de Paris, 8, 80, 81, 82
Comtesse d'Eu, 39, 82, 83, 116
CONTAT, Louise, 12, 17, 49, 52, 58, 66, 77, 78,
80, 85
CROIZETTE, Sophie, 13, 24, 69, 73

D

DE NITTIS, Giuseppe, 10, 29, 63, 70, 90, 98
DEMONT-BRETON, Virginie, 5, 11, 14, 30, 42
DEVEDEUX, Louis, 22, 91
DUEZ, Ernest, 63, 103, 114

E

ÉVANS, Thomas, 16, 29, 116

G

GAUTIER, Judith, 94
GÉRÔME, Jean-Léon, 10, 30, 70
GERVEX, Henri, 29, 36, 63, 103

H

HENNER, Jean-Jacques, 23, 25, 36
HOLMÈS, Augusta, 15, 46, 47, 55, 94
HUYSMANS, Joris-Karl, 103, 105, 106, 107, 110

L

LACRESSONNIÈRE, M^{lle} A., 36, 55, 113
LE GRAND, Fernand, 65, 66
LEMAIRE, Madeleine, 14, 30, 42, 53, 97, 114, 118
LEPIC, Ludovic-Napoléon, 16, 21, 22, 52, 56, 119
LESSEPS (de), Ferdinand, 54, 57

M

MAIZEROY, René, 11, 65
MANET, Edouard, 4, 16, 24, 27, 29, 98, 100, 101,
102, 103, 110, 116, 123, 124
MANTZ, Paul, 29, 54
MONET, Claude, 16, 24, 102, 108, 109, 111, 112,
124

N

NAJAC (de), Raoul, 26

P

PONT-JEST (de), René, 60, 79, 80, 81
PONT-JEST (de), Renée, 26, 50, 60, 78, 79

R

REICHENBERG, Suzanne, 13, 29, 68
RÉMY, Caroline, dite SÉVERINE, 42, 100, 101

S

SAMARY, Jeanne, 29, 57, 68, 69
STEVENS, Alfred, 10, 21, 26, 28, 29, 36, 60, 63,
103, 124

T

THOLER, Gabrielle, 53, 56, 58

W

WHISTLER, James Abbott MacNeill, 90, 93

INDEX RERUM

A

Atelier du 47 rue Laffitte, 12, 13, 17, 21, 27, 29, 52, 53, 54, 55, 56, 67, 68, 71, 77, 87, 92, 106, 121, 122

C

Chanson d'Après-midi, 28, 53, 56, 58, 106
Comédie-Française, 8, 24, 49, 53, 56, 58, 68, 69, 71, 72, 77, 78, 80

E

École des beaux-arts, 14, 30, 31, 35, 37, 44, 45
Éventails, 12, 23, 38, 53, 59, 66, 73, 82, 89, 94, 95, 96, 97, 98, 104, 109
Exposition canine, 120
Exposition Universelle, 11, 20, 21, 28, 42, 66, 71, 72, 90, 91, 92, 118

F

Féminisme, 14, 15, 31, 36, 41, 43, 45, 46, 100, 123
five o'clock, 52, 56, 58

I

Impressionnisme, 4, 10, 16, 28, 100, 102, 103, 105, 107, 108, 109, 110, 112, 114, 115, 123, 124

J

Japon, 73, 94, 95
Japonisme, 15, 17, 21, 89, 90, 91, 92, 93, 96, 98, 99, 111, 115, 116, 117, 123

L

Le Déjeuner dans la Serre, 3, 5, 24, 26, 27, 28, 50, 53, 56, 57, 58, 65, 91, 100, 102, 106, 119

P

Peintres pompiers, 10, 102
Petites-Dalles, 16, 106, 108, 109, 111, 113
Plailly, 13, 106, 108, 112, 113
Prix de Rome, 14, 31, 44

S

Salon des Amis des Arts de Pau, 21, 91
Salon des Artistes Français, 11, 23, 25, 27, 28, 42, 49, 55, 56, 66, 69, 75, 85, 94, 113, 120, 121
Société centrale pour l'amélioration des races de chiens en France, 67, 120
Société du Doigt dans l'Œil, 26, 27
Société Nationale d'Horticulture de France, 8, 67, 117, 118

U

Union des Femmes Peintres et Sculpteurs, 40, 41, 42, 43

ANNEXES

TABLE DES ANNEXES

ANNEXE I : REPÈRES BIOGRAPHIQUES.....	145
ANNEXE II : EXPOSITIONS AU SALON DES ARTISTES FRANÇAIS.....	147
ANNEXE III : CONFÉRENCE SUR <i>LE DÉJEUNER DANS LA SERRE</i>	149
ANNEXE IV : DE NAJAC, POÈME POUR LA SOCIÉTÉ DU DOIGT DANS L'ŒIL.....	161
ANNEXE V : MONTESQUIOU, POÈME : « ABÎME ».....	162
ANNEXE VI : LOUISE ABBÉMA ET LA MAISON D'ORLÉANS	163

ANNEXE I : REPÈRES BIOGRAPHIQUES

30 octobre 1853 : Louise Abbéma naît à Étampes.

1859 : Départ de la famille Abbéma pour l'Italie. Déménagements successifs à Bologne, Rimini et Ancône.

1867 : Retour de la famille Abbéma en France, juste avant l'Exposition Universelle.

1868-1870 : Louise entame sa formation sous la tutelle de Louis Devedeux.

1870 : Départ de Louis Devedeux.

1871 : Louise Abbéma rencontre Sarah Bernhardt.

1873 : Louise Abbéma entre dans l'atelier de Charles Chaplin, qu'elle quitte rapidement.

1873 : Louise Abbéma entre dans l'atelier de Carolus-Duran.

1874 : Premier envoi au Salon.

1876 : Envoi du *Portrait de Sarah Bernhardt* au Salon. Premier succès.

1877 : Première rencontre avec le comte et la comtesse de Paris.

1881 : Elle reçoit la mention honorable le *Portrait de M^{me} F. Martin*, présenté au Salon.

1882 : Exposition des Saisons au Salon des Artistes Français.

1883 : Le grand duc de Saxe-Cobourg-Gotha, second fils de la Reine Victoria d'Angleterre, fait l'acquisition de *L'Amazone*, et décore pour cette occasion Louise Abbéma du titre d'Officier du Mérite des Arts de Saxe-Cobourg-Gotha.

1885 : Première exposition chez Georges Petit.

1887 : Louise Abbéma est décorée des Palmes Académiques.

1888 : Réalisation d'un grand rideau de théâtre pour le théâtre d'application du 18 rue Saint-Lazare.

1891 : Acquisition du Manoir du Puits-aux-Loups de Plailly.

1893 : Participe à l'Exposition Universelle de Chicago.

1896 : Réalisation du plafond *Parfums*, pour M. Guerlain, qui lui vaut un beau succès lors de son exposition au Salon.

1897 : L'École des beaux-arts ouvre ses portes aux étudiantes femmes.

1899 : Réalise le panneau La Renommée de la Bénédictine, pour Alexandre Le Grand. Début d'une fructueuse collaboration.

1903 : Mort d'Augusta Holmès, l'amie fidèle.

1905 : Mort de M^{me} Abbéma, née d'Astoin, mère de Louise Abbéma.

1909 : Réalise le cycle de décor floral du salon familial du château d'Eu.

1911 : Dernière exposition chez Georges Petit.

1915 : Mort de M. Abbéma père.

1923 : Mort de Sarah Bernhardt.

29 juillet 1927 : Mort de Louise Abbéma, à Paris, à l'âge de 74 ans.

ANNEXE II : EXPOSITIONS AU SALON DES ARTISTES FRANÇAIS

- 1874 : *Portrait de M^{me} Abbéma*, mère de l'artiste.
- 1875 : *Portrait de la duchesse Josiane ; Sarah Bernhardt* (médaillon en plâtre).
- 1876 : *Portrait de Sarah Bernhardt ; Portrait de M^{me} Duègne*.
- 1877 : *Le Déjeuner dans la Serre*.
- 1878 : *Lilas Blancs ; Portrait de M^{me} Doche*.
- 1879 : *Portrait de Jeanne Samary ; Portrait de M^{me} du Fresnay*.
- 1880 : *Portrait de M^{me} Blanche Baretta ; L'Amazone* (portrait de M^{lle} Alice Regnault)
- 1881 : *Portrait de M^{me} F. Martin ; L'Heure de l'étude*.
- 1882 : *Les Saisons*.
- 1883 : *Portrait de M. Auguste Vitu ; Portrait de M^{lle} Marie-Louise Grenier*.
- 1884 : *Portrait de Ferdinand de Lesseps*.
- 1885 : *Chanson d'après-midi ; Portrait de M. le comte de Sauvage*.
- 1886 : *Tragédie et Comédie*.
- 1887 : *Portrait de M. Abbéma*, père de l'artiste.
- 1888 : *Portrait de M^{lle} Saryta Bernhardt*.
- 1889 : *Falaise Fleurie ; Portrait de M. H. Bonnaud*.
- 1890 : *Japon ; Esquisse d'un petit portrait de Mgr le duc d'Orléans*.
- 1891 : *Portrait de M^{me} Curtenaz. ; Objets chinois*.
- 1892 : *Portrait de M^{me} la comtesse de Martel*.
- 1893 : *Dans les fleurs* (portrait de M^{lle} A. Lacressonnière).
- 1894 : *Matin d'Avril*.
- 1895 : *Hiver*.
- 1896 : *Parfums*.
- 1897 : *Musique ! ; Portrait de M^{me} ****

1898 : *Portrait de M^{me} B***, née Madeleine Chabrilat ?

1899 : *La Renommée de la Bénédictine*.

1901 : *Portrait de Fernand le Grand*.

1902 : *Portrait de Pierre ; Au bord de la mer*.

1903 : *Portrait de la comtesse Plater-Syberg*.

1905 : *Automne*.

1906 : *Portrait de M^{me} Bobier ; Roses de Trianon*.

1907 : *Diane*.

1908 : *Portrait de Mgr Kandelafté*, archevêque de Palmyre ; *Portrait de M^{me} Carrié Wisler-Swain*.

1910 : *Chasse à tir ; Habit rouge*.

1911 : *Portrait de M^{me} Beaufile ; Portrait de la Duchesse Anne de Bretagne*.

1912 : *Portrait du Général Berthaut*.

1913 : *Flore*.

1914 : *La Toilette de la Vérité*.

1920 : *Portrait de M^{me} P** ; Portrait de S.A.R. le Prince Antoine d'Orléans et Bragance*.

1921 : *Portrait de M^{lle} Y. G.*

1922 : *Portrait de Sarah Bernhardt dans son atelier de Belle-Isle-en-mer*.

1923 : *Portrait de M^{me} Suzanne Tourtel*.

1924 : *Portrait de la dame en gris ; Portrait de M^{me} Samson*.

1925 : *Portrait de M^{me} Laval-Degaby*.

1926 : *Portrait fleuri*.

ANNEXE III : CONFÉRENCE SUR LE DÉJEUNER DANS LA SERRE

Retranscription de la conférence donnée au musée des beaux-arts de Pau le 12 octobre 2012, par moi-même.

« Le tableau dont j'ai choisi de vous entretenir aujourd'hui est cette huile sur toile qui se tient derrière moi, intitulée *Le déjeuner dans la serre*, et que vous connaissez forcément si vous avez déjà participé à une visite avec l'un des médiateurs du musée, ou du moins si vous êtes un habitué des lieux ; il faut dire que l'on peut difficilement passer à côté d'elle sans la voir, de par ses dimensions d'abord – elle mesure très précisément 194 cm de hauteur pour 308 de large-, et du fait, il faut le dire, de la place privilégiée que l'on lui a réservé dans ce grand hall central dans lequel nous nous tenons aujourd'hui.

Pour ceux d'entre vous qui la découvre, et afin de lever toutes ambiguïtés, je vous propose avant d'aller plus loin de l'observer ensemble en détail... Que voit-on dans ce *déjeuner dans la Serre* ? Six personnages, sept si l'on compte le petit chien, appartenant selon toutes vraisemblances à trois générations successives, sont regroupés autour d'une table, sur laquelle on aperçoit les reliefs d'un repas fraîchement achevé, les fruits du dessert qui n'ont pas encore été débarrassés, et les flacons des digestifs.

Le doyen du groupe, qui se tient debout, un peu à droite du centre de la composition, adresse à l'homme plus jeune qui lui fait face une harangue que l'on imagine volontiers un peu paternaliste, mais que le jeune homme écoute, selon toutes vraisemblances, avec une grande attention. Il en oublie même le cigare qu'il tient dans sa main droite, et qui finit de se consumer, et le verre de muscat qu'il a abandonné à son côté sur un petit guéridon d'inspiration orientaliste. Parmi le groupe des femmes, la dame la plus âgée, qui se tient à la droite du doyen, ainsi que la jeune femme brune placée à l'extrême-droite de la composition, semblent toutes deux prêter l'oreille à la discussion, avec plus ou moins d'attention. La dame âgée, surtout, affiche une mine approbative qui est, vous en conviendrez je pense, particulièrement bien rendue. La petite fille au ruban rose du premier plan, et la jeune fille blonde qui lui fait vis-à-vis, n'expriment en revanche aucun signe visible de l'intérêt qu'elles pourraient éventuellement porter à la conversation en cours. Elles forment d'ailleurs un couple assez clos par rapport aux autres personnages.

Ce qui peut sembler le plus atypique et le plus curieux, dans ce tableau, aux observateurs contemporains que nous sommes, c'est peut-être l'étrange décorum qui abrite cette scène de repas. On aperçoit beaucoup de plantes, plutôt exotiques à première vue, à gauche on distingue assez nettement le très large feuillage de ce qui pourrait être un aralia, en bas les quelques feuilles rondes d'un calathea, et en arrière-plan (assez mal, le tableau a certainement du noircir quelque peu après ses 150 années d'existence) la silhouette en dent de scie d'un palmier d'intérieur. S'il peut sembler d'une grande originalité, cet intérieur exotique est en fait assez courant au XIX^e siècle, notamment dans les maisons bourgeoises et dans les ateliers d'artistes, qui cédaient alors souvent à la vogue de l'orientalisme. (Parallèle avec la maison de Pierre Loti, entre autres exemples).

Pour ceux qui l'ignoreraient encore, cette toile a été peinte en 1877 par une certaine Louise Abbéma, Celle-ci est né en 1853, et non en 1858 comme l'indique le cartel et la plupart des publications qui lui sont consacrées, puisque l'artiste avait décidé, à un moment de sa vie, de se rajeunir de 5 ans, par coquetterie sans doute, et la fable a fonctionné assez bien d'ailleurs, puisque nombreux sont ceux qui s'y laissent prendre encore aujourd'hui. Louise Abbéma est originaire de la ville d'Etampes, qui se trouve à une cinquantaine de kilomètres au sud-ouest de Paris, et qui n'était alors qu'une petite bourgade ; elle n'y est guère restée, puisque ses parents entreprennent un long voyage en Italie alors qu'elle est encore toute jeune. La famille Abbéma habite successivement Bologne, Rimini et Ancône : c'est à l'occasion de ce périple que la jeune Louise va se découvrir une passion pour l'art et le dessin. Au retour des Abbéma en France, elle cultive ses dons précoces sous les directions successives de Charles Chaplin, de Carolus-Duran et de Jean-Jacques Henner, trois peintres d'une sensibilité plutôt académique, qui vont lui enseigner les rudiments de la peinture...

Elle va très tôt cultiver un style assez personnel, et rompre avec l'académisme qui lui a été d'abord professé, pour s'essayer à une peinture peut-être plus énergique et souple, plus audacieuse aussi sans doute... Certains critiques de l'époque comparèrent sa manière à celle de Manet ; c'est certainement un peu exagéré. Louise Abbéma ne poussât jamais la hardiesse au niveau de celle du maître du modernisme. Elle a su malgré tout tirer partie des trouvailles picturales de son temps, surtout en ce qui concerne la touche. Vous pourrez vous approcher tout à l'heure de la toile, et constater par exemple avec quelle liberté elle rend la lumière qui accroche le satin de la robe de cette jeune fille blonde, ou avec quelle audace elle a réalisé la petite nature morte du coin droit de la toile, à larges coups de brosse énergiques et rapides...

Il est vrai que cette partie du tableau est effectivement réalisée dans une manière assez proche de celle de Manet, comme l'amas d'objet qui surplombe le doyen de l'assemblée.

En 1877, lorsque Louise Abbéma se lance dans la réalisation de cette toile de grande ampleur, son objectif premier est de la présenter la même année à la grande exposition parisienne de l'époque, le passage obligatoire pour tout artiste en quête de notoriété et de commandes, je veux bien entendu parler du Salon, qui ne doit pas être complètement inconnu à certains d'entre vous.

La toile reçoit un accueil assez mitigé au salon. On lui reproche notamment ses couleurs un peu trop criardes, mais elle est remarquée par quelques critiques tout de même, ce qui n'est pas si mal dans une exposition qui accueille, je vous le rappelle, quelques milliers d'œuvres. Malheureusement pour Louise Abbéma, le tableau n'est pas primé par le jury. Qu'importe ! N'ayant pas rencontré le succès qu'elle espérait, Abbéma choisit alors l'option généralement prise par de nombreux artistes dans la même situation qu'elle, elle décide d'envoyer son tableau en province, où de nombreux salons sont organisés à la fin du XIX^e siècle, peu ou prou sur le même modèle que celui de la capitale. C'est pour cette raison, vous l'avez deviné, que le tableau arrive à Pau, un an après son exposition à Paris, c'est-à-dire en 1878, à l'occasion de la quatorzième édition du salon de la société des amis des arts de Pau. *Le déjeuner dans la serre* est exposé aux côtés de plus de 400 toiles dans les locaux du musée de l'époque - c'est-à-dire dans une des salles basses du parlement de Navarre - et il est finalement acheté par la municipalité, qui fait également l'acquisition parmi d'autres toiles du tableau qui constitue aujourd'hui incontestablement le clou des collections paloises : *Le Bureau de coton à la Nouvelle-Orléans* de Degas. Pour l'anecdote, les deux toiles sont achetées au même prix, soit 2000 francs de l'époque chacune, avec l'argent du legs Noulibos. Si l'on s'en tient aux cotations de l'époque, ce n'est vraiment pas cher payé pour une œuvre des dimensions du *déjeuner dans la serre* ! Le prix correspond mieux, en revanche, à la valeur d'une toile de la taille du *bureau de coton*, d'autant plus que Degas n'a pas encore conquis la renommée qu'il connaîtra quelques années plus tard, et que le thème de la toile, une activité de commerce, devait paraître trivial, voire vulgaire, à la plupart des observateurs de l'époque. Le jury palois du salon de 1878 a certainement cru faire une affaire en or avec l'achat du *Déjeuner* ; on sait aujourd'hui que le meilleur investissement n'est pas celui auquel on a pu croire d'abord, puisque le Degas est actuellement estimé à un prix environ trente fois supérieur à celui du *Déjeuner dans la serre*.

On dispose dans le dossier d'œuvre, qui regroupe l'ensemble des documents relatifs au tableau qui ont été conservés depuis son acquisition, d'un télégramme signé de la main de Louise Abbéma, dans lequel elle accepte l'offre de 2000 frs qui lui est faite. On trouve dans ce même dossier un échange assez bref entre Charles Le Cœur, l'illustre conservateur de l'époque, et Alphonse de Monpeyrat, alors maire de Pau, concernant l'achat de la toile, mais qui ne contient que très peu d'éléments pouvant servir à une base d'étude. Si j'insiste sur la pauvreté des sources, c'est surtout que de cette époque, et cet élément va avoir une très grande importance par la suite, vous allez le comprendre très vite, on ne dispose d'*aucune* description du tableau, et d'aucuns éléments d'identification concernant les six personnages qui participent à cette scène. Ces informations, très précieuses pour nous aujourd'hui, ne devait sans doute pas constituer l'intérêt principal du public d'alors. Il est évident pourtant que, lorsque le tableau arrive à Pau en 1878, certains spécialistes ont du reconnaître au moins quelques-uns des personnages de la toile, ou même, peut-être, que des parisiens de passage, plus tard, ont pu renseigner les amateurs locaux sur leur identité. Mais dans le courant du siècle suivant, ces informations, qui n'ont été consignées nulle part, sont peu à peu déformées, ou même tout simplement complètement oubliées. Nous allons voir tout de suite que cela va conduire à un bel imbroglio qui pose encore problème de nos jours, et que les recherches que j'ai entreprises en amont de cet exposé contribueront à démêler, je l'espère.

Pour commencer, pour ceux d'entre vous qui n'ont encore jamais entendu parler de ce tableau j'aimerais vous familiariser avec l'identification traditionnelle qui en a été donné par Philippe Comte, conservateur du musée de 1969 à 2000, et qui fait encore référence aujourd'hui, tout du moins jusqu'à la fin de cette conférence, car il me semble avoir réuni suffisamment d'indices pour prouver qu'elle est en grande partie erronée. Faisons ensemble le tour des personnages, si vous le voulez bien. Nous commencerons d'abord par ces deux jeunes femmes à droite : dans la jeune fille blonde, élégamment vêtue d'une longue robe blanche satinée ourlée de vison et de dentelles, on a voulu voir la célébrissime Sarah Bernhardt, que vous connaissez tous pour être allé visiter au moins une fois la villa d'Edmond Rostand à Cambo-les-Bains, je l'espère, sinon je vous conseille de faire au plus vite ce pèlerinage, ou que vous connaissez par sa grande renommée qui a traversée les années jusqu'à nos jours : Pour ceux qui ignorent encore qui elle est, Sarah Bernhardt est généralement considérée comme la plus grande tragédienne française du XIX^e siècle ; surnommée « La Voix d'or », ou parfois, « La Divine », elle a tenu les rôles phares de nombreuses pièces

écrites par les plus grands auteurs de son temps : Victor Hugo, Edmond Rostand donc, Oscar Wilde, Alexandre Dumas, François Coppée... Elle est également célèbre aujourd'hui pour avoir tenu un rôle d'importance dans la société mondaine et intellectuelle de son époque : elle fréquentait les personnages les plus illustres de son époque. Je n'ai malheureusement guère le temps de m'étendre sur sa biographie aujourd'hui, sachez que de très nombreux ouvrages lui ont été consacrés pour ceux d'entre vous qui voudraient en savoir plus.

Mais revenons au tableau si vous le voulez bien ; Aux cotés de la présumée Sarah se tient la peintre elle-même, Louise Abbéma, qui s'est donc autoportraituree pour l'occasion, et qui porte un costume plus stricte que celui de sa camarade, taillé dans un style, si l'on peut dire, plus britannique. Nous disposons d'un certain nombre de portraits et d'autoportraits de l'artiste, certains datés de la même période, et effectivement, pour ce personnage-là, il n'y a pas d'erreur possible, il s'agit bien de Louise Abbéma.

Dans les deux personnages plus âgés qui se tiennent au second plan, on a voulu reconnaître la mère et le père de Louise Abbéma, et dans le jeune homme à gauche, le librettiste Emile de Najac, qui composait à cet époque des petites pièces et des opérettes pour la Comédie-Française. Enfin, personne n'a réussi à découvrir l'identité de la petite fille blonde au premier plan, et on a fini par conclure qu'elle devait simplement être un personnage inventé, dont se serait servi l'artiste pour équilibrer la composition. En réalité il n'en est rien, et j'ai le privilège de vous annoncer que vous allez bientôt entrer dans le cercle des rares *happy fews* qui connaissent le nom de cette petite fille. Mais il vous faudra patienter encore quelques minutes, puisque j'y reviendrai tout à l'heure.

Alors, vous me direz, si ce n'est que l'on ignore encore qui est la petite fille au ruban rose, qu'est-ce qui pose problème au juste dans cette identification proposée par Philippe Comte ? Reprenons si vous le voulez à partir du personnage pour lequel il ne subsiste absolument aucun doute, la jeune Louise Abbéma, qui a alors 24 ans au moment où elle exécute cette toile. Comme je vous le disais précédemment, on peut être parfaitement certain qu'il s'agit d'elle, car nous disposons d'assez de documents iconographiques de la même période pour établir un rapprochement incontestable. Il pourrait alors paraître parfaitement logique qu'elle soit accompagnée de Sarah Bernhardt, et même installée tout près d'elle, car, vous le savez peut-être, les deux jeunes femmes entretenaient une liaison homosexuelle dont nous possédons des preuves sûres, le musée détient par exemple dans ses réserves une lettre autographe d'Abbéma à Sarah Bernhardt, que j'ai faite sortir pour l'occasion, et que vous

pourrez observer en détail à la fin de la conférence. De toutes manières, les deux femmes ne camouflaient guère leur passion réciproque à leurs contemporains, ce qui leur valait d'être régulièrement raillées –gentiment- dans la presse et la littérature légère de l'époque. Je dis « gentiment », car contrairement à ce qu'on a pu écrire sur la pudibonderie et la morale rigoriste de la société du second empire et de la troisième république, l'homosexualité féminine était, sinon licite, plutôt bien tolérée.

Il ne peut pourtant s'agir de Sarah Bernhardt dans ce tableau. Du fait d'abord que cela poserait certains problèmes au niveau de la chronologie, et c'est d'ailleurs ce premier indice qui m'a mis sur la voie. Car si Louise Abbéma a seulement 24 ans en 1877, Sarah Bernhardt, son aînée de dix ans, entre alors dans sa 34^e année. Vous conviendrez comme moi je pense, que si l'on s'en tient à l'interprétation de Comte, Abbéma aurait alors considérablement rajeunie la célèbre comédienne. Mais il y a plus grave : la jeune fille blonde que nous voyons ici ne ressemble pas vraiment aux portraits peints à la même époque que l'on conserve de Sarah Bernhardt : l'actrice était en effet plutôt brune, parfois rousse, ses cheveux étaient très bouclés, presque crépus, ses sourcils étaient plus arqués, son visage plus anguleux. Elle était également plus mince. J'ai apporté ici quelques exemples de ces portraits, et je pense que vous conviendrez comme moi qu'il ne peut s'agir de la même personne. Tout au plus y-a-t-il entre ces deux femmes un petit air de famille...

Mais alors, si ce n'est pas Sarah Bernhardt, qui est cette jeune fille blonde ? En fait, la réponse se trouve dans la première notice qui a été donné du tableau, qui est conservée aujourd'hui encore dans le dossier d'œuvre, et qui doit dater sans doute de la première moitié du XX^e siècle. La personne qui s'est occupé de cette notice propose une identification, qui est, comme celle de Comte, en grande partie erronée, mais qui nous fournit néanmoins un précieux indice. Elle nous dit que sur le tableau figurerait Sarah Bernhardt, mais que Sarah ne serait pas la jeune fille blonde, mais la jeune fille brune qui se tient derrière elle ! Or, nous savons que cela est rigoureusement impossible, puisque nous venons justement d'identifier cette jeune femme brune de manière certaine comme étant Louise Abbéma. Mais la notice précise également que l'actrice est accompagnée de sa jeune sœur, Jeanne Bernhardt, qui serait donc la jeune fille blonde en robe blanche.

Il n'a pas été facile de retrouver des portraits de Jeanne Bernhardt de la même période, mais j'ai tout de même réussi à exhumer une photographie la représentant. Et je pense qu'il ne

peut y avoir ici aucune hésitation, vous en conviendrez également j'espère, la ressemblance est flagrante.

Si Jeanne a été évacuée rapidement des identifications successives qui ont été données de ce *Déjeuner dans la Serre* au profit de sa sœur Sarah, c'est d'abord du fait de la liaison homosexuelle entre l'actrice et Louise Abbéma, comme nous l'avons vu, qui a pu mener à la conclusion naturelle que la jeune fille blonde ne pouvait être que Sarah Bernhardt, mais c'est peut-être aussi parce que, au XX^e siècle, Jeanne, contrairement à sa grande sœur, n'avait absolument pas marquée la postérité. En choisissant Sarah plutôt que Jeanne, on gagnait non seulement en cohérence, mais aussi en prestige ! Et pourtant, Jeanne Bernhardt, dont la vie est complètement méconnue de tous aujourd'hui, avait elle aussi conquis une certaine renommée dans le Paris du dernier quart du XIX^e siècle, même si elle est, naturellement, toujours restée dans l'ombrage de sa grande sœur : comme Sarah, elle était actrice, d'abord à la Gaité, où elle avait obtenu son tout premier rôle en 1868, puis à l'Odéon deux ans plus tard, enfin au théâtre du Gymnase, dans lequel elle jouait encore l'année de la réalisation de ce *Déjeuner dans la Serre*. Elle partit également travailler plusieurs fois en province et à l'étranger, souvent en compagnie de sa sœur. Elle l'accompagnât d'ailleurs lors de sa grande tournée aux Etats-Unis, en 1880.

Sa carrière n'a pas été couronnée de succès particulièrement éclatants, et Jeanne a souvent été confinée à des rôles accessoires, généralement celui de la soubrette ou de l'ingénue. Et pour cause ! Elle ne brille apparemment ni par son jeu ni par sa diction (un journaliste du Figaro l'accuse même de zézayer), mais elle a tout de même pour elle d'être jolie fille, et d'être toujours charmante et souriante, ce qui n'est déjà pas si mal. Un quatrain écrit en son honneur par Eugène Hubert et Christian de Trogoff, et publié dans un ouvrage intitulé « Les actrices de Paris », est sur ce point particulièrement édifiant :

*« Vous demandez pour l'admirer
Ce qu'elle a d'extraordinaire ?
Elle a l'esprit de se montrer,
C'est tout ce qu'il lui faut pour plaire ! »*

Si elle ne réussit pas à asseoir sa renommée par son jeu, Jeanne Bernhardt est en revanche assez célèbre pour ses caprices et ses excentricités. On sait que Sarah Bernhardt avait eu un temps la fantaisie de dormir dans un cercueil, ce qui avait bien entendu défrayé la

chronique ; la jeune Jeanne, ne voulant pas demeurer en reste, avait alors fait peindre des potences sur les murs de son appartement. On sait également par la presse qu'elle refusait régulièrement les rôles qu'on lui proposait, quand elle ne les trouvait pas à sa mesure. Le 27 septembre 1888, un journaliste du Figaro écrit à ce propos l'entrefilet suivant : « M. Montbars et M^{lle} Jeanne Bernhardt ne sont pas satisfaits des rôles qui leur ont été distribués dans la *Jeunesse de Louis XIV*. Ce pauvre M. Alexandre Dumas ne s'attendait pas à cela ! En présence de ces résistances inattendues, M. Chabrillat a immédiatement résilié leurs engagements. Ces deux artistes, si difficiles à contenter, seront remplacés, croyons-nous, par M. Clérin et M^{lle} Louise Magnier. »

Quand Jeanne réussissait à obtenir les rôles qu'elle convoitait, il lui arrivait malgré tout de ne pas venir aux répétitions, voire même aux représentations ! En février 1882 par exemple, elle joue au théâtre-français de Bordeaux le rôle de *Dora* dans la pièce éponyme de Victorien Sardou. La salle est comble, Jeanne joue le premier acte et s'acquitte, selon les critiques, tout à fait honorablement de son rôle, quoiqu'elle soit, nous dit-on, « visiblement émue ». Le rideau se baisse, on applaudit à tout rompre, et c'est l'entracte. Vient le début du deuxième acte, et là, stupeur, il est impossible de remettre la main sur la jeune comédienne. Jeanne Bernhardt, peut-être affolée par la foule, peut-être déçue de sa prestation, s'est éclipsée pendant l'entracte. On l'a retrouvée chez elle, quelques heures plus tard, fort mal en point : la jeune fille a en effet tenté de mettre fin à ses jours en avalant une pleine fiole de laudanum. L'histoire se finira heureusement bien, et la jeune actrice sera vite à nouveau en état de remonter sur les planches.

Mais vous l'aurez sans doute compris à travers cette petite anecdote, Jeanne Bernhardt est psychologiquement fragile. Comme Damala, le mari de sa sœur, elle est en outre morphinomane et cocaïnomanie, deux addictions assez fréquentes à l'époque, mais qui ne devait guère améliorer son équilibre mental, ni son état de santé général. Elle meurt d'ailleurs relativement jeune, à l'âge de 49 ans, d'une crise d'anémie, au domicile de sa sœur, qui la veillera lors de ses derniers instants.

Poursuivons si vous le voulez bien le tour de présentation de ces six personnages. Dans le couple plus âgé, puisqu'il s'agit bien d'un couple, Philippe Comte a voulu voir les parents de Louise Abbéma. Sur ce point, nous sommes tout à fait d'accord. C'est du moins une certitude en ce qui concerne le père, puisque nous conservons de lui un portrait au fusain de la main de sa fille, qui ne laisse aucune place à la confusion. C'est en revanche un peu

moins sûr pour la mère. Je n'ai en effet pas réussi à retrouver le moindre document iconographique qui aurait pu permettre d'établir une comparaison. Il existe pourtant un portrait d'elle, toujours de la main de Louise Abbéma, mais il a certainement disparu, ou peut-être est-il entreposé dans un musée qui ne l'a pas encore inventorié (?). Cela restera pour le moment un mystère...

De la vie de M. et M^{me} Abbéma, nous ne savons que très peu de choses. Ils sont tous les deux nés en 1826, et ils ont donc environ 51 ans au moment où cette toile est peinte, ce qui semble cohérent avec l'âge qu'ils semblent avoir sur la toile. Ils sont tout deux issus de noblesse, puisque monsieur possède un titre de vicomte, et que madame est la fille du comte Louis de Narbonne-Lars, lui-même fils adultérin de Louis XV. Louise Abbéma hérite donc par sa mère d'une ascendance directe avec la dynastie Bourbonne. On sait également que le père est en charge de la direction de la petite gare d'Etampes. Et c'est à peu près tout.

On en sait en revanche beaucoup plus sur le jeune homme moustachu qui se tient assis à gauche du tableau, et qui suit l'exposé du Vicomte avec une concentration manifeste. Généralement, on l'identifie comme étant le comte Emile de Najac, librettiste de son état, comme on l'a déjà signalé tout à l'heure. Malheureusement, il se pose encore une fois un problème chronologique avec cette identification, puisque Emile de Najac est né, comme les parents de Louise Abbéma, en 1826. Le jeune homme aurait donc le même âge que le vicomte qui lui fait face, ce qui semble, selon toutes vraisemblances, assez improbable. C'est le personnage qui m'a posé le plus de problèmes lors de mes recherches : j'ai d'abord essayé de retrouver un librettiste de la même époque qui aurait pu lui ressembler, tâche qui s'est révélée, je pense que vous pouvez l'imaginer, assez ardue. Mais en fait la solution était somme toute très simple, puisqu'il s'agit bien d'un de Najac, non pas d'Emile comme on a pu d'abord le croire, mais de son fils, Raoul Charles Eugène de Najac, quatrième et dernier comte du nom. Celui-ci est né en 1856, il aurait donc 21 ans en 1877, ce qui semble assez plausible. Nous ne disposons malheureusement d'aucun document iconographique pour établir une comparaison fiable, à l'exception d'un portrait postérieur de quelques années à celui du Déjeuner *dans la Serre*, exécuté par Boutet de Monvel, et sans doute un peu fantaisiste puisqu'il était destiné à illustrer un recueil de contes, mais qui est tout de même assez ressemblant, au détail près que Raoul de Najac se serait un peu dégarni dans l'intervalle.

Ce Raoul de Najac est une personnalité vraiment curieuse : comme son père, il a embrassé la carrière de librettiste, qu'il entame très tôt, puisqu'il fait jouer à seulement 19 ans

sa première opérette, une petite pièce en un acte intitulée *Maitre Grelot* qu'il a coécrite avec son père. Raoul va très vite conjuguer sa profession d'écrivain avec une passion qu'il a et qui occupe le plus clair de son temps : celle de la nature en général, et celle des oiseaux en particulier. Et, de fait, l'intrigue de ses historiettes fera souvent la part belle à la gente à plume : en 1880, il fait publier *Le Nid de Pinson*, un recueil de contes, puis, en 1882, *Lettres d'oiseaux*, qui regroupe dans un ouvrage plusieurs petites nouvelles. Si vous ne devez lire qu'une seule œuvre de lui, je vous conseille la petite comédie en un acte qu'il a composée en 1888, sobrement intitulée *Le Perroquet*, dans laquelle Jacquot, perroquet bavard et très savant, tient le rôle vedette de l'histoire. Parmi les autres protagonistes, on retrouve quelques membres d'une certaine famille Bernard, nom que De Najac a du choisir en hommage à la grande Sarah, ou en celui de sa petite sœur qui sait, ainsi qu'une jeune héroïne du nom de Marguerite. S'il a choisi ce nom de Marguerite, c'est parce que quatre ans auparavant, Raoul de Najac a épousé une certaine Marguerite Chaplin. Son nom de famille doit vous être familier, puisque la jeune femme est en fait la fille de Charles Chaplin, le premier maître de Louise Abbéma, que l'on a évoqué au début de cette conférence.

À la toute fin du XIX^e siècle et au début du XX^e, Raoul de Najac cesse d'écrire des comédies, et se consacre exclusivement au pantomime, un genre un peu désuet alors, bien qu'il semble terriblement moderne à nous autres, observateurs contemporains. Il rédige quelques pièces, comme *Barbe-bleuette* par exemple, dont je vous conseille la lecture si vous n'avez jamais vu de quel manière une pantomime est rédigée. Il lui arrive également de monter sur scène. Il rencontre d'ailleurs un certain succès, attirant l'attention de quelques critiques dramatiques, Francisque Sarcey et Jules Lemaitre entre autres. Il fonde d'ailleurs en 1888 le Cercle funambulesque, avec ses amis Paul Marguerite et Félix Larcher, une petite troupe qui s'illustre exclusivement dans le spectacle de mime. Raoul de Najac écrira même un petit traité de pantomime à l'usage des gens du monde (1887).

Nous avons pratiquement bouclé le tour de cette assemblée, et il ne reste plus maintenant que la petite fille. Les commentateurs qui m'ont précédé ont tous présumés d'un lien privilégié entre cet enfant au ruban rose et la jeune fille blonde en robe blanche qui la regarde, et d'ailleurs, plus que privilégié, d'un lien maternel... Malheureusement cela ne pouvait pas cadrer avec l'identification antérieure : Sarah Bernhardt n'a eu qu'un fils, Maurice, né en 1864, qui embrassera d'ailleurs une carrière assez brillante de comédien et de directeur de théâtre. Mais pas de fille.

La difficulté se résorbe avec la nouvelle identification que je propose. Cette petite fille au nœud rose serait, tout naturellement, la fille de Jeanne Bernhardt, que l'on avait baptisé Sarah, comme son illustre tante, mais qui restera à la postérité sous son nom de scène, Saryta Bernhardt. Car, pour ne pas rompre avec la tradition familiale, la jeune fille deviendra bien entendu comédienne.

On sait très peu de choses sur sa vie également. On n'est pas sûr, par exemple, de l'identité de son père ; il s'agirait sans doute du député charentais Oscar Planat, héritier des cognacs Planat, qu'avait épousé très jeune Jeanne Bernhardt, mais il est assez difficile d'en être sûr... Les deux sœurs Bernhardt, poussées par une mère maquerelle, Julie-Judith Bernhardt, fréquentaient beaucoup, et se laisser entretenir par une cour nombreuse de gentilshommes, même après qu'elles aient été mariées. Il est d'ailleurs particulièrement difficile de retracer dans le détail les amours de Sarah Bernhardt, et Jeanne, si elle a moins intéressé les historiens, ne devaient pas être en reste par rapport à sa sœur quant au nombre de ses conquêtes. Il est donc impossible de certifier que du sang Planat coule effectivement dans les veines de la petite Saryta, d'autant que le député charentais, sitôt son mandat achevé, rejoignit bien vite les terres qui l'avaient élu, et on entendit bientôt plus parler de lui.

Ce qui est sûr en revanche, c'est qu'elle a commencé à jouer très jeune, parfois avec sa mère ou avec sa tante, et qu'elle a même réussi à décrocher quelques rôles prestigieux ; c'est par exemple elle qui créa le rôle de la princesse dans *l'Aiglon* de Rostand. Malheureusement, suivant le mauvais exemple de sa mère, elle devient rapidement morphinomane et cocaïnomanie à son tour, et elle mourra assez jeune, en 1907, chez sa tante, sept ans seulement après que sa mère se soit éteinte.

Vous voyez que ce tableau, d'apparence très policée, porte secrètement sa part de drame et sa part de souffre, entre amours lesbiens, toxicomanie, suicides et prostitutions... Mais ce n'est pas ce qu'il faut en retenir d'abord ! Car finalement, l'identité des personnages importe assez peu, même si les circonstances et les nécessités de la recherche m'ont conduit à travailler surtout sur cet aspect-là. Personnellement, je pense qu'il faut voir ce tableau non comme une somme de plusieurs portraits individuels, mais plutôt comme le portrait unique, et presque archétypal, de la famille bourgeoise telle qu'elle se donne à voir à la fin du XIX^e siècle.

D'ailleurs, vous avez peut-être remarqué en observant la toile, que finalement, et contrairement à ce que l'on serait en droit d'attendre en découvrant le titre du tableau, la scène du repas n'est qu'un prétexte pour réunir ces personnages en un lieu unique, et qu'elle n'est absolument pas le propos principal qui sous-tend la narration ! Ce que Louise Abbéma met en scène ici, c'est d'abord l'acte de la parole, mais pas de la parole échangée, non, l'acte de la parole donnée, de la parole délivrée par une personne seule, en l'occurrence le chef de famille, le seul à se tenir debout sous un étrange amas d'objet – assiette, tissus divers, palmes – qui ressemble à s'y méprendre à un trophée guerrier encadré de drapeaux. Le vicomte Abbéma incarne parfaitement cette figure du *pater familiae*, qui dispense ses avis et ses conseils, l'index dressé, aux membres plus jeunes, moins aguerris, de sa petite « tribu » ; et pas à n'importe quel membre d'ailleurs, au seul élément masculin – le vicomte excepté – de l'assemblée. Les femmes se contentent d'acquiescer, s'ennuient ou s'épanouissent dans la maternité, étant sans doute trop frivoles, trop légères, trop futiles pour prendre une part active à une conversation aussi sérieuse. Louise Abbéma, qui s'est taillée une réputation sulfureuse du fait de son homosexualité dont elle ne faisait pas mystère et de son goût pour les accoutrements masculins, propose ici un tableau assez convenu, qui, malgré quelques audaces stylistiques, ne brise en aucun cas les conventions sociales et les codes établis de son époque. Il faut rappeler pour sa défense, que *le Déjeuner dans la Serre* étant destiné à l'origine à orner les cimaises du Salon, elle ne pouvait guère se permettre trop d'écarts par rapport aux règles morales de son époque.

Pour conclure sur une note un peu légère, il reste dans ce tableau un dernier mystère que je ne suis pas parvenu à percer. Louise Abbéma porte en sautoir une décoration, fortement mise en exergue par sa posture, que je n'ai pas réussi à identifier. On sait qu'elle a été faite officier de l'Académie en 1882, mais il aurait alors fallu qu'elle se déplace jusqu'à Pau pour l'ajouter. Aussi, si l'un de vos amis ou vous-même – êtes piqués de phaléristique, puisque c'est ainsi que l'on nomme la discipline qui étudie les décorations et les médailles, n'hésitez pas à apporter votre contribution. Pour le moment, le champ des possibles reste ouvert. »

ANNEXE IV : DE NAJAC, POÈME POUR LA SOCIÉTÉ DU DOIGT DANS L'ŒIL

Poème de six quatrains écrit par Raoul de Najac et publié dans *Les jolies actrices de Paris* de Paul Mahalin, Paris, Pache et Defaux, 1878, pp. 179-180 :

Je vais (et j'en crève d'orgueil)
Aux accents mesquins de ma lyre,
Ignorante foule, te dire
Ce que c'est que le Doigt dans l'Œil.

Fermer l'oreille à la critique
Mépriser l'insolent bourgeois,
Tous réunis n'être que trois,
Et, séparément, être unique...

Puis s'écrier : « Nous sommes fiers ! »
Mais qu'importe si cela choque
De la gloire de notre époque
Chacun de nous forme le tiers.

Etre deux femmes, plus un homme
Egaux tous les trois devant l'Art
En outre penser qu'on se nomme
Abbéma, Clairin et Bernhardt ;

Posséder le double avantage
De pécher par la quantité,
En brillant par la qualité
Du cœur ainsi que du visage ;

Au rimeur franchissant le seuil
Avoir toujours la main tendue...
Ô foule ignorante salut,
Je t'ai montré le Doigt dans l'Œil.

ANNEXE V : MONTESQUIOU, POÈME : « ABÎME »

Robert de Montesquiou, *Abîme*

Poème publié in *Les Quarante Bergères*, Paris : Librairie de France, 1925, pp. 94-95.

« Non, rien n'est absolu » disait un jour Catulle ;
Le vice, qui chez nous, Saphique s'intitule
Et consiste à mettre elle à la place de lui,
A des soirs de relâche et des matins d'ennui.
Qui souhaitent parfois connaître autre chose
Que l'effort sans effet et l'effet sans cause.
Sappho fut fidèle et Phaon le passeur,
Dont l'étreinte n'était pas celle d'une sœur,
La reprit à la douce Attys, à ses compagnes,
Qui s'en allaient à deux errer dans les campagnes.
Abîme, qui depuis les ans a le renom
D'avoir une compagne au lieu d'un compagnon,
Abîme, je vous jure, amis, m'a pris la...main,
Et ce geste, m'a fait, j'avoue une peur bleue.

ANNEXE VI : LOUISE ABBÉMA ET LA MAISON D'ORLÉANS.



