

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

REPRÉSENTER LA FÉMINITÉ :
L'ŒUVRE DE GEORGES DE FEURE
ENTRE 1890 ET 1910

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
DE LA MAÎTRISE EN ÉTUDES DES ARTS

PAR
GENEVIÈVE-ANAÏS PROULX

DÉCEMBRE 2010

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.01-2006). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Je voudrais d'abord remercier Peggy Davis, ma directrice de recherche, pour sa patience et l'aide qu'elle m'a apportée tout au long de la conception et de la rédaction de mon mémoire.

Je tiens également à souligner l'assistance fournie par Caryl Burtner du Virginia Museum of Fine Arts et par le personnel de la Library of Congress à Washington. Je voudrais aussi remercier Madeleine Proulx, bibliothécaire à l'école Polytechnique pour son assistance bibliographique et ses encouragements.

Mes recherches en archives furent rendues possibles grâce à l'obtention d'une bourse de mobilité du Ministère de l'éducation du Québec qui me permit de séjourner à Paris à l'été 2007. Je tiens à remercier le personnel de la bibliothèque de l'Institut National d'Histoire de l'Art et, plus particulièrement, celui de la Bibliothèque des Arts Décoratifs ; lieu magique où j'eus pour la première fois l'impression d'être enfin à ma place.

La réalisation de ce mémoire s'inscrit dans la durée, ainsi un nombre important de personnes m'ont soutenue et encouragée durant sa confection. Je tiens, ici, à vous en remercier du plus profond de mon cœur. Tout spécialement à vous : Céline, Jean-Denis et Matthieu, qui ont été mes piliers. Les Filles, mes dix indéfectibles. Fredric, sans qui rien n'aurait pu se terminer; pour le courage, l'espoir et l'amour, merci.

Ce mémoire est dédié à ma grand-mère Laure Lacombe qui fut la première à me parler de l'art de peindre, de ce que ses yeux voyaient et que sa main révélait.

TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES FIGURES.....	vii
LISTE DES PLANCHES.....	xii
RÉSUMÉ.....	xiii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I SYMBOLISME ET FEMMES FATALES : INFLUENCES DANS LA REPRÉSENTATION DE LA FÉMINITÉ	
1.1 Introduction.....	7
1.2 Georges de Feure peintre symboliste.....	9
1.2.1 Historiographie du symbolisme.....	9
1.2.2 Georges de Feure et les milieux symbolistes parisiens.....	13
1.2.2.1 Montmartre et les lieux de diffusion de l'art.....	13
1.2.2.2 Premières manifestations de la Femme fatale : iconographie de la domination.....	18
1.2.3 Le groupe des Décadents.....	20
1.2.3.1 L'influence de Schopenhauer.....	22
1.2.3.2 L'influence de Baudelaire.....	25
1.2.3.3 La féminité perverse : iconographie de la toxicité...	26
1.2.4 Les théories symbolistes et l'art pictural : éléments présents dans les œuvres de Georges de Feure.....	27
1.2.4.1 Albert Aurier théoricien du symbolisme.....	29
1.2.4.2 La théorie d'Aurier et les œuvres de Georges de Feure.....	30

1.3	Représentation de la féminité durant la fin-de-siècle.....	31
1.3.1	Opposition des archétypes féminins de la pureté et du vice.....	32
1.3.1.1	Changements sociaux générateurs d'insécurité et des représentations du vice.....	34
1.3.2	La Femme fatale : sources historiques et présence dans la France fin-de-siècle.....	37
1.3.2.1	Théorisation sur le thème de la Femme fatale.....	39
1.3.2.2	Analyse des archétypes féminins provenant de l'œuvre de Charles Baudelaire.....	41
1.3.3	Multitude des représentations de la Femme fatale.....	45
1.3.3.1	La perversité consciente : iconographie de la cruauté.....	46
1.3.3.2	La perversité inconsciente : passivité et vice involontaire.....	48
1.4	Conclusion.....	49

CHAPITRE II

ART NOUVEAU ET FEMME À LA MODE : RECHERCHE DE MODERNITÉ DANS LA REPRÉSENTATION DE LA FÉMINITÉ

2.1	Introduction.....	50
2.2	L'Art nouveau français.....	53
2.2.1	Les origines européennes de l'Art nouveau.....	53
2.2.2	Manifestations françaises de l'Art nouveau.....	55
2.2.3	Les théories de l'Art nouveau.....	57
2.2.4	Georges de Feure vers l'Art nouveau.....	60
2.3	Georges de Feure, Samuel Bing et les arts décoratifs.....	62
2.3.1	La promotion des arts décoratifs en France.....	62
2.3.2	Samuel Bing et la galerie de l'Art Nouveau.....	65
2.3.3	Georges de Feure : entre allégories et recherche de modernité.....	70

2.4	Japonisme : élégance, indépendance et modernité.....	73
2.4.1	L'influence japoniste.....	74
2.4.2	Georges de Feure et le japonisme.....	76
2.4.3	Influence du japonisme dans la représentation de la féminité.....	77
2.4.3.1	Influences formelles du japonisme.....	78
2.4.3.2	Influence dans la représentation de l'indépendance.....	81
2.5	Ambivalence de la mode.....	82
2.5.1	Enjeux de la mode : mode et féminité.....	83
2.5.2	La modernité selon Baudelaire.....	86
2.5.3	Georges de Feure, mode et modernité.....	88
2.6	Conclusion.....	92

CHAPITRE III

AFFICHE ET FEMME NOUVELLE : TRANSFORMATION DES REPRÉSENTATIONS DE LA FÉMINITÉ

3.1	Introduction.....	93
3.2	L'affiche dans la fin-de-siècle.....	94
3.2.1	Georges de Feure affichiste.....	97
3.2.2	Affiches de café-concert et affiches artistiques.....	100
3.2.2.1	Changement dans les mondes de l'art.....	100
3.2.2.2	Changements significatifs au niveau formel.....	102
3.2.2.3	Changements significatifs au niveau iconologique..	103
3.3	De l'action à la réflexion : l'influence de la Femme nouvelle.....	106
3.3.1	La Femme nouvelle et les arts.....	106
3.3.2	La Femme nouvelle dans les affiches de Georges de Feure.....	112

3.3.3	Vers une Femme hybride.....	116
3.3.3.1	L'étape de transition.....	117
3.3.3.2	La femme hybride.....	120
3.3.3.3	Vers la Femme à la mode.....	127
3.4	Conclusion.....	128
	CONCLUSION.....	129
	ANNEXE A :	
	Les figures.....	133
	ANNEXE B :	
	Les planches.....	151
	BIBLIOGRAPHIE.....	160

LISTE DES FIGURES

*Sauf mention contraire, toutes les œuvres présentées sont de Georges de Feure.

Figure

1.1	<i>Le Pêcheur</i> , 1890-1892, huile sur toile, 49 x 81 cm, collection privée.....	133
1.2	<i>Tentation</i> , dans <i>Le Courrier français</i> du 26 juin 1892, photorelief, collection privée.....	133
1.3	<i>Charité</i> , dans <i>Le Courrier français</i> du 10 juillet 1892, photorelief, collection privée.....	133
1.4	<i>Le Premier Froid</i> , 1890-1892, Aquarelle et gouache sur papier en forme d'éventail, 25,5 x 51,5, collection privée.....	134
1.5	<i>La Course à l'abîme</i> , 1893-1894, gouache sur papier, 77 x 89,5 cm, collection privée.....	134
1.6	<i>Vision rouge</i> , 1892, gouache sur papier, 36 x 54 cm, collection Victor Arwas, Londres.....	135
1.7	<i>Dans la dune</i> , 1893, gouache sur papier, 27 x 43 cm, collection Gérard Lévy, Paris.....	135
1.8	<i>Déception ou hypocrisie</i> , 1893, gouache sur papier, 59 x 48 cm, collection privée.....	136
1.9	<i>Feux-Follets</i> , 1893, gouache sur papier, 45 x 27 cm, collection Félix Marcilhac, Paris.....	136
1.10	<i>Les Cœurs stériles</i> , 1893-1894, crayon, crayon bleu et encre de Chine sur papier, 23 x 15 cm, collection privée.....	136
1.11	<i>La Source du mal</i> , 1894, lithographie en couleur, 34,5 x 25 cm, collection privée.....	136

1.12	Paul Gauguin, <i>La vision après le sermon ou la lutte de Jacob et de l'ange</i> , 1888, huile sur toile, 72,2 x 91 cm, National Galleries of Scotland, Édimbourg.....	137
1.13	<i>L'Amour aveugle, l'Amour sanglant</i> , c. 1894, lithographie en couleur, 38,5 x 29 cm, collection Victor Arwas, Londres.....	137
1.14	<i>L'Huitre préférée</i> , 1896, lithographie en couleur, 39 x 31 cm, collection privée, Paris.	137
1.15	<i>La Femme fatale</i> , 1896, lithographie en couleur, 34,5 x 25,5 cm, collection Victor Arwas, Londres.....	138
1.16	<i>Salomé</i> , 1899, lithographie en couleur, 23 x 17 cm, collection Michel Romand, Paris.....	138
1.17	<i>Le fruit défendu</i> , 1895, gouache sur papier, 72,5 x 58 cm, collection privée.....	138
1.18	<i>La Fille de Léda</i> , 1896, huile sur toile, 81 x 65 cm, collection privée.....	138
2.1	<i>Le Diablotin</i> , 1892, Lithographie en couleur, 79,5 x 60 cm, Imprimerie J. Weiner, Paris, collection privée.....	139
2.2	<i>Dessin pour l'abat-jour d'une lampe</i> , c.1897, lithographie en couleur, 49 x 57 cm, collection Victor Arwas, Londres..	139
2.3	<i>Profil de femme</i> , c.1898, lithographie en couleur, 39 x 27 cm, collection Michel Romand, Paris.....	139
2.4	<i>Contemplation</i> , 1899, gouache sur papier, 32 x 49 cm, collection privée.....	139
2.5	<i>La Gourmandise</i> , 1897-1898, aquarelle sur papier, 42 x 53,5 cm, collection privée.....	140
2.6	<i>L'Orgueil</i> , 1897-1898, aquarelle sur papier, 34 x 51,5 cm, collection privée, Suisse.....	140
2.7	<i>Expérience ou Vice</i> , 1899, gouache sur papier, 32,5 x 50 cm, collection George Encil, Freeport, Bahamas.....	141

2.8	<i>Innocence ou Vertu</i> , 1899, gouache sur papier, 33 x 49,5 cm, collection George Encil, Freeport, Bahamas.....	141
2.9	Vue du pavillon de L'Art Nouveau, 1900, <i>Album de références</i> , Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris.....	142
2.10	Boudoir exposé au pavillon de l'Art nouveau, 1900, <i>Album de références</i> , Bibliothèque des Arts décoratifs, Paris.....	142
2.11	<i>Panneaux décoratifs du restaurant Konss</i> , 1901, huile sur toile, 220 x 70 cm, collection privée.....	143
2.12	<i>Vitrail</i> , 1901-1902, vitre, plomb, bois, 200 x 91 cm, Virginia Museum of Fine Arts, Richmond.....	143
2.13	<i>Femme sur une montagne</i> , 1900-1902, aquarelle et gouache sur papier, 54 x 42 cm, collection privée.....	144
2.14	<i>Les Chercheuses d'infini</i> , 1900-1902, aquarelle et gouache sur papier, 50 x 36 cm, collection Alain Lesieutre, Paris.....	144
2.15	<i>Robe de la maison Paquin</i> , photographiée par Léopold Reutlinger, <i>Les Modes</i> , Noël 1904, Library of Congress, Washington.....	144
	..	
2.16	<i>Femme à l'écharpe</i> , 1903, statuette, 25,5 cm, collection Victor Arwas, Londres.	144
2.17	<i>Pendule : les adieux</i> , 1901-1902, Haut. 35,5 cm, ancienne collection George Encil, Freeport, Bahamas.....	145
2.18	<i>Fantaisie sur la mode</i> , 1902, page couverture du magazine <i>Les Modes</i> , dimensions inconnues, Library of Congress, Washington.....	145
2.19	<i>Femme en rouge</i> , 1908-1910, Huile sur toile, 198 x 116 cm, collection S. Joël Schur, ville inconnue.....	145

2.20	<i>Le Figaro Illustré</i> , 1900, couverture imprimée, 41,5 x 31,5 cm, bibliothèque de l'institut national d'histoire de l'art, Paris.....	145
2.21	<i>Fleur d'automne</i> , 1900, dimensions inconnues, photo provenant de la revue <i>L'Art décoratif</i> , juin 1900, emplacement inconnu.....	146
2.22	<i>Aux courses</i> , 1902, page couverture du magazine <i>Les Modes</i> , dimensions inconnues, Library of Congress, Washington.....	146
2.23	<i>Variation sur la mode 1</i> , 1907, page couverture du magazine <i>Les Modes</i> , dimensions inconnues, Library of Congress, Washington.....	146
2.24	<i>Variation sur mode 2</i> , 1908, page couverture du magazine <i>Les modes</i> , dimensions inconnues, Library of Congress, Washington.....	146
2.25	<i>La Fumeuse</i> , 1908-1910, gouache sur papier, 51 x 40,5 cm, collection S. Joël Schur, ville inconnue.....	147
3.1	<i>Fonty</i> , 1893-1894, lithographie en couleur, 130 x 94 cm, imprimerie G. Bataille, Paris, collection du Musée de la Publicité, Paris.....	147
3.2	<i>Naya</i> , 1893-1894, lithographie en couleur, 191 x 94 cm, imprimerie G. Bataille, Paris, collection du Musée de la Publicité, Paris.....	147
3.3	<i>Genève</i> , 1893-1894, lithographie en couleur, 185 x 65 cm, imprimerie G. Bataille, Paris, collection du Musée de la Publicité, Paris.....	147
3.4	<i>Camille Roman</i> , 1893-1894, lithographie en couleur, 129 x 90,5 cm, imprimerie G. Bataille, Paris, collection Poster Photo Archives division, Posters Please, Inc., New York.....	148

3.5	<i>Isita</i> , 1895, lithographie en couleur, 125 x 91 cm, imprimerie Goosens, collection du Musée de la Publicité, Paris.....	148
3.6	<i>Jane Derval</i> , 1904, lithographie en couleur, 150 x 110,5 cm, Imprimerie J. Minot, Paris, collection Poster Photo Archives division, Posters Please, Inc., New York.....	148
3.7	<i>Salon des Cent</i> , 1894, lithographie en couleur, 62,2 x 41,2 cm, épreuve avant la lettre, imprimerie Bourgerie, Paris, collection Poster Photo Archives division, Posters Please, Inc., New York.....	148
3.8	<i>Paris Almanach</i> , 1894, lithographie en couleur, 77,8 x 58 cm, imprimerie Bourgerie, Paris, collection Poster Photo Archives division, Posters Please, Inc., New York..	149
3.9	<i>La Femme au chapeau noir</i> , 1898-1900, huile sur toile, 59,5 x 72,5 cm, collection Félix Marcilhac, Paris.....	149
3.10	<i>Affiches et estampes Pierrefort</i> , 1897-1898, lithographie en couleur, 64 x 83 cm, imprimerie Chaix, Paris, collection Poster Photo Archives division, Posters Please, Inc., New York.....	149
3.11	<i>Lithographies Originales</i> , c.1898, lithographie en couleur, 60 x 43,5 cm, imprimerie Lemercier, Paris, collection Victor Arwas, Londres.....	150
3.12	<i>Thermes Liégeois</i> , 1898-1899, lithographie en couleur, 81 x 61,5 cm, imprimerie Bourgerie, Paris, collection du Musée de la Publicité, Paris.....	150
3.13	<i>La Dépêche</i> , 1902, lithographie en couleur, 198,1 x 80 cm, imprimerie J. Minot, Paris, collection Poster Photo Archives division, Posters Please, Inc., New York.....	150

LISTE DES PLANCHES

*Sauf mention contraire, toutes les œuvres présentées sont de Georges de Feure.

Planche

I	<i>La Voix du mal</i> , 1894-1895, huile sur bois, 65 x 59 cm, collection privée.....	151
II	<i>Féminies</i> , 1896, lithographie coloriée au pochoir, 23,5 x 15,4 cm, collection Jean-Édouard Gautrot, Paris.....	152
III	<i>La Verrerie</i> , 1899-1900, huile sur toile, 280 x 103 cm, collection de la Whitford and Hughes Gallery, Londres....	153
IV	<i>Vitraux des quatre saisons</i> , présentés dans le Pavillon de l'Art Nouveau, Exposition universelle de 1900 à Paris, (dimensions et emplacement inconnus), photo provenant de la revue <i>L'Art décoratif</i> , juin 1900, p. 90-91.....	154
V	<i>Promeneuses</i> , 1900-1903, gouache sur papier, 57,5 x 45,5 cm, collection Manoukian, Paris.....	155
VI	<i>Élégantes sur la plage</i> , 1900-1902, aquarelle et gouache sur papier, 55 x 41 cm, collection de la Bury Street Gallery, Londres.....	156
VII	<i>La Loïe Fuller</i> , 1895, lithographie en couleur, 125,5 x 89 cm, Imprimerie P. Lemenil, Asnières, collection Poster Photo Archives division, Posters Please, Inc., New York..	157
VIII	<i>Le Journal des ventes</i> , 1898, lithographie en couleur, 64 x 49,5 cm, Imprimerie Lemercier, Paris, collection du musée de la Publicité, Paris.....	158
IX	Page couverture du catalogue <i>Cubism and Abstract Art</i> , graphique préparé par Alfred H. Barr Jr. pour le Museum of Modern Art, New York, 1936.....	159

RÉSUMÉ

Entre 1890 et 1910 les œuvres de Georges de Feure (1868-1943) illustrent diverses représentations de la féminité. S'inscrivant tout d'abord au sein du symbolisme puis de l'Art nouveau, les œuvres créées par de Feure présentent des transformations dans le traitement du motif féminin.

Participant au mouvement symboliste, Georges de Feure collabore avec le milieu artistique montmartrois et aborde les thèmes décadents du pessimisme schopenhauerien, de la supériorité de l'Idée sur la réalité et de la perversité féminine. Influencé par les poèmes de Charles Baudelaire, de Feure représente abondamment le thème de la Femme fatale et ses différentes déclinaisons iconographiques liées à la domination, la toxicité, la cruauté et le vice involontaire.

Dans une deuxième partie de sa carrière, les œuvres de Georges de Feure adoptent l'esthétique Art nouveau et présentent plusieurs caractéristiques de modernité. La stylisation et le thème de l'industrialisation des arts décoratifs apparaissent comme nouveaux éléments des créations qu'il conçoit pour le Pavillon de l'Art Nouveau lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900. Influencé par le japonisme, des caractéristiques d'élégance et d'indépendance sont désormais présentes dans ses œuvres mettant en scène le type féminin de la Femme à la mode.

Le débat entourant la Femme nouvelle dans la fin-de-siècle eut des répercussions dans les affiches réalisées par de Feure. Les représentations de la Femme nouvelle apparaissent dans les affiches faisant la promotion de performances liées à la danse. Un changement de commanditaire modifie toutefois les représentations de la féminité dans les affiches. Dans les affiches artistiques conçues pour les éditeurs et galeristes de l'avant-garde, les représentations de la féminité introduisent graduellement des caractéristiques de la Femme à la mode ce qui participe à la création d'un nouveau type féminin que nous avons baptisé Femme hybride. Rapidement la Femme à la mode l'emporte complètement sur la Femme nouvelle dans les affiches conçues par de Feure après 1900 et c'est finalement à partir de ce moment que l'œuvre affichiste et l'œuvre peint de l'artiste se rejoignent.

Mots clés : Georges de Feure, fin-de-siècle, Femme fatale, Femme à la mode, Femme nouvelle.

INTRODUCTION

C'est en 1889 que la famille Van Sluÿters revient à Paris après un exil de près de vingt ans causé par la guerre Franco-prussienne de 1870. Né à Paris le 6 septembre 1868, Georges de Feure est un artiste d'origine franco-néerlandaise ayant grandi en Belgique et en Hollande¹. De retour à Paris, de Feure débute sa carrière artistique dans le quartier de Montmartre. Les œuvres qu'il réalise entre 1890 et 1910 mettent en scène plusieurs représentations de la féminité. Nous avons été intriguée par cette abondance et nous avons voulu en savoir davantage sur la présence des nombreux types de personnages féminins apparaissant dans les œuvres réalisées par de Feure.

Le but de notre recherche fut donc de déterminer par quels éléments spécifiques Georges de Feure pût être influencé dans l'élaboration de ses représentations de la féminité. En nous référant aux contextes artistiques et sociologiques entourant la création des œuvres, nous avons été en mesure d'établir quels éléments furent déterminants dans l'élaboration des motifs féminins que nous avons rassemblés autour de trois types principaux². C'est en étudiant les éléments iconologiques

¹ En ce qui concerne la transformation du nom de l'artiste, il est possible de consulter un article de Gabriel Weisberg à ce sujet : « Georges Van Sluïjters called "de Feure" : An Identity Unmasked », *La Gazette des Beaux-Arts*, vol. LXXXII, octobre 1974, p. 231-232.

² Nous nous inspirons dans notre démarche de l'approche de T.J. Clark qui écrit : «Ce que je veux tenter d'expliquer, ce sont les liens existant entre la forme artistique, les différents systèmes de représentation par l'image, les théories artistiques en vigueur, les autres idéologies, les classes sociales, et le phénomène plus général de la trame et de processus historiques.» T. J. Clark, « De l'histoire sociale de l'art », *Une image du peuple*, Art

provenant d'une soixantaine d'œuvres que nous avons pu déterminer la présence de représentations liées à la Femme fatale, à la Femme à la mode et à la Femme nouvelle, trois types féminins faisant l'objet de nombreux commentaires dans la presse écrite de la fin du XIX^e siècle. Selon notre hypothèse, les œuvres mettant en scène des représentations de Femmes fatales, de Femmes à la mode ou de Femmes nouvelles furent créés dans des contextes spécifiques et les groupes artistiques fréquentés par l'artiste influencèrent le type de féminité qu'il représentait.

Puisque notre analyse s'intéresse aux représentations de la féminité dans les œuvres de Georges de Feure, il nous a paru nécessaire de définir d'entrée de jeu ces deux termes au centre de notre recherche : « représentation » et « féminité ». Pour ce faire, nous nous sommes appuyée sur les concepts de la féminité et de la représentation élaborés par Griselda Pollock dans le livre *Vision and Difference*. Dans ce texte, Pollock détermine que le terme féminité n'est pas utilisé en tant que descripteur de l'expérience d'être femme, mais plutôt en tant que « fiction parlée, rêvée et fantasmée par cet Autre qui la définit : la masculinité »³. Elle insiste aussi sur le fait que les représentations ne sont pas un miroir du monde mais des reflets transformés et codés à l'aide de termes picturaux. Selon Pollock, les représentations agissent en tant que formes visibles des processus sociaux qui les ont mis au monde et elles produisent du sens et des positionnements qui sont adressés à leurs récepteurs, c'est donc en nous inspirant de cette théorie que nous avons entrepris notre recherche. C'est aussi une des raisons pour laquelle nous avons décidé de parler de « représentation de la féminité » plutôt que de « représentation des femmes ».

Éditions, 1991, p.23. (Nous tenons cependant à mentionner qu'afin de mieux servir notre sujet, nous avons remplacé l'analyse des classes sociales par une analyse genrée.)

³ Griselda Pollock, *Vision and Difference*, Routledge Classics, 2003, p. xvii.

L'élément de catégorisation par type féminin est très important pour notre travail et, dans l'espoir d'éviter les écueils liés à une telle démarche, nous avons cru bon nous inspirer d'une approche théorique féministe car, comme le mentionne Susan Shifrin dans son texte *Who's in the Picture?*⁴, l'histoire de l'art a souvent l'habitude de catégoriser les figures féminines représentées dans les œuvres selon leur métier, leur classe sociale, leur rôle de mère, d'épouse ou de concubine, ce qui selon Linda Nochlin, revient à toujours vouloir remettre les femmes « à leur place »⁵. Nous entendons donc éviter ce piège de deux manières. Premièrement, comme nous venons de le mentionner, en traitant de la représentation de la féminité, telle que définie par Griselda Pollock, plutôt que de la représentation des femmes. En agissant de la sorte, c'est-à-dire en focalisant notre attention sur les types de représentations plutôt que sur les types de femmes, nous serons mieux en mesure d'analyser les œuvres de Georges de Feure. De plus, en utilisant des termes comme « Femme fatale », « Femme à la mode » et « Femme nouvelle », nous faisons usage de termes consacrés par l'époque de l'artiste qui ne réfèrent pas à des « catégories de femmes », mais bien à des « idées de la féminité » telles qu'elles pouvaient être perçues par de nombreux observateurs à la fin du XIX^e siècle.

D'un point de vue théorique, au cœur de chaque chapitre, nous ferons l'analyse d'un type féminin spécifique. Dans le premier chapitre, nous présentons une analyse de trois théories de la Femme fatale élaborées respectivement par Martha Kingsbury, Edward Marsicano et Patrick Bade. Dans le second chapitre, nous examinons les écrits d'Octave Uzanne et Charles Baudelaire sur la Femme à la mode, ainsi que l'analyse approfondie qu'en fait Valerie Steele. Finalement, dans le dernier chapitre, nous analysons les théories de Ruth Iskin et Debora Silverman

⁴ Susan Shifrin, « Who's in the Picture? », *Re-framing Representations of Women*, The Philip and Muriel Berman Museum of Art and Ursinus College, 2008, p.12.

⁵ Linda Nochlin, *Representing Women*, Newsweek, 1972, p. 35

concernant la Femme nouvelle et nous utilisons le concept innovateur d' « action subversive » de Mary Louise Roberts dans l'analyse d'affiches représentant des artistes de la scène. Mentionnons également que dans ce chapitre, nous présentons la théorie de Howard Becker sur les changements dans le monde de l'art pour expliquer la transition des représentations de la Femme nouvelle vers un nouveau type féminin que nous avons nommé Femme hybride.

Notre recherche vise à comprendre les nombreuses représentations de la féminité produites par Georges de Feure, nous utilisons donc un nombre important d'œuvres pour notre analyse. Le corpus que nous étudions comprend plus d'une soixantaine d'œuvres produites entre 1890 et 1910 mettant en scène des représentations de la féminité pouvant être reliées à l'un ou l'autre des trois types féminins suivants : Femme fatale, Femme à la mode ou Femme nouvelle.

Comme il n'existe pas encore de catalogue raisonné des œuvres de Georges de Feure, nous sommes énormément redevable à l'unique monographie publiée sur l'artiste. Écrite par Ian Millman, celle-ci contient de nombreuses illustrations, il s'agit donc de notre source principale. Deux catalogues d'expositions dédiées à Georges de Feure dans les années 1990, également composés par Millman, nous ont aussi été très utiles. Nous utilisons aussi pour notre analyse des œuvres publiées dans le numéro de janvier 1900 du *Figaro illustré* que nous avons pu consulter à la bibliothèque de l'Institut national d'histoire de l'Art à Paris et les œuvres publiées par l'artiste dans la revue *Les Modes* que nous avons consultée à la Library of Congress à Washington.

Fortune critique de Georges de Feure

À son époque, Georges de Feure suscite beaucoup d'intérêt de la part de ses contemporains. Plusieurs articles lui sont consacrés entre 1895 et 1905⁶. Néanmoins, il faut attendre le mouvement de redécouverte du symbolisme des années 1970 pour qu'il fasse l'objet d'une étude plus approfondie et 1992 pour qu'un ouvrage entier lui soit consacré. Encore aujourd'hui ces deux publications restent les principales sources pour toute recherche concernant Georges de Feure⁷. Nous souhaitons donc résumer brièvement l'apport de ces deux chercheurs pionniers que sont Gabriel P. Weisberg et Ian Millman.

Weisberg est le premier chercheur de notre époque à s'être intéressé spécifiquement à Georges de Feure. En 1974, il publie un article traitant de la représentation des femmes dans l'œuvre de l'artiste. Dans « Georges de Feure's Mysterious Women a Study of Symbolist Sources in the Writings of Charles Baudelaire and Georges Rodenbach », il établit des liens entre les œuvres de l'artiste et certains textes symbolistes.

Pour sa part, Ian Millman entreprend un travail de grande envergure lorsqu'il amorce la rédaction de *Georges de Feure, maître du symbolisme et de l'art nouveau*. Son texte se fonde avant tout sur l'analyse des œuvres pour ensuite les

⁶ Afin d'être facilement identifiables, ces articles d'archives sont cités dans une catégorie à part au sein de notre bibliographie.

⁷ Ces textes sont fondateurs dans les recherches entourant de Feure, ils sont les premiers à véritablement analyser son œuvre. Les autres textes mentionnant de Feure entre 1969 et 1986 ne font que rapporter les mêmes informations, parfois erronées, publiées par les critiques contemporains de l'artiste. C'est le cas, par exemples, des livres suivants : Jane Abdy, *The French Poster: Chéret to Cappiello*, Studio Vista London, 1969, p. 150-157., Yvonne Brunhammer et al., *Art nouveau Belgium France*, Catalogue d'exposition, 1976, p. 472-473. Hans H. Hofstätter, *La Grafica Art nouveau*, Frassinelli, 1984, 294 p., Jean-Paul Bouillon, *Journal de l'Art nouveau 1870-1914*, Skira, 1985, 247p., Bram Dijkstra, *Idols of Perversity*, Oxford University Press, 1986, p. 348-349.

relier aux grands courants artistiques de la période concernée. Si le livre de Millman porte avant tout sur les œuvres de Georges de Feure, il s'applique quand même à décrire en détails les différents contextes de production, qu'ils soient stylistiques ou historiques, dans lesquels évolua l'artiste.

Nous sommes donc infiniment redevables aux publications de ces deux auteurs dans l'élaboration de notre analyse. Puisque les sources d'information concernant l'artiste sont peu nombreuses, nous avons plutôt cherché à établir des parallèles entre les œuvres de Georges de Feure et les textes des chercheurs s'intéressant à l'histoire des représentations de la féminité à la fin du XIX^e siècle. Ainsi, dans notre premier chapitre, nous présentons le parcours de Georges de Feure en tant que peintre symboliste. Les représentations de la féminité de cette époque se déclinant sur le thème de la Femme fatale, nous analysons les différentes influences du peintre et les sous-catégories iconographiques qu'il explore : images de la domination, de la toxicité, de la cruauté et du vice involontaire. Le second chapitre s'intéresse à la période Art nouveau et nous démontrons l'influence des arts décoratifs et du japonisme dans les œuvres créées par de Feure. En analysant les caractéristiques d'élégance et d'indépendance des représentations de la féminité, nous présentons la Femme à la mode comme témoignage de la recherche de modernité de l'artiste. Le troisième chapitre se concentre sur l'analyse des affiches réalisées par de Feure. Nous faisons ressortir la présence de la Femme nouvelle dans les affiches de cafés-concert et nous suggérons l'existence d'un type féminin que nous nommons Femme hybride au sein des affiches artistiques. L'originalité de notre travail se retrouvera donc surtout au sein des deux derniers chapitres de notre mémoire où nous présentons une interprétation inédite des représentations de la féminité créées par de Feure.

CHAPITRE I

SYMBOLISME ET FEMMES FATALES : INFLUENCES DANS LA REPRÉSENTATION DE LA FÉMINITÉ

1.1 Introduction

Par l'omniprésence des motifs féminins dans son œuvre, Georges de Feure exprime à la fois les thèmes obsédant son époque et ses influences personnelles. Dans ce premier chapitre, nous voulons démontrer l'importance du mouvement symboliste et de sa principale égérie, la Femme fatale, dans l'élaboration de l'œuvre de l'artiste entre 1890 et 1899.

Afin de mieux comprendre le contexte de création des premières œuvres de Georges de Feure, nous décrivons les milieux symbolistes que l'artiste fut amené à côtoyer au début de sa carrière. En présentant les lieux que l'artiste fréquenta, les revues et les journaux dans lesquels il publia des œuvres, les influences artistiques, philosophiques et littéraires qui le marquèrent, nous cernerons le contexte de production des premières représentations de la féminité dans son œuvre. Après avoir établi la présence de la pensée symboliste dans le travail de Georges de Feure, nous aborderons ensuite l'influence des écrits d'Albert Aurier qui eurent un impact artistique tant au niveau formel que théorique.

La suite de notre analyse s'intéresse plus spécifiquement au motif féminin tel qu'il est représenté par les symbolistes. Nous observerons tout d'abord que les représentations de la féminité produites durant la période fin-de-siècle se divisent en deux grandes catégories associées soit au vice, soit à la vertu. Nous justifierons cette polarisation en traitant des changements sociaux générateurs d'insécurité ayant marqué une époque qui vit éclore les revendications des premiers regroupements féministes. C'est à ce moment que nous aborderons plus spécifiquement la présence du motif de la Femme fatale dans l'art symboliste et, plus précisément, dans l'œuvre de Georges de Feure. Afin de démontrer l'une des principales inspirations de l'artiste, nous subdiviserons ensuite la grande catégorie des représentations féminines liée au « vice » en trois principaux archétypes pouvant être rattachés à l'œuvre poétique de Charles Baudelaire.

Notre démonstration des éléments clés issus du contexte artistique s'appuie sur une analyse des œuvres de l'artiste pouvant témoigner du développement de la représentation de la féminité. En démontrant les liens de Georges de Feure avec le symbolisme et en explorant de manière exhaustive les différentes représentations qu'il produit de la Femme fatale, notre but est d'établir clairement la première période de création de l'artiste. Afin de comprendre les influences qui ont marqué durablement de Feure, nous souhaitons faire ressortir certains éléments spécifiques de l'époque où se produit son développement artistique. Cette démonstration est par ailleurs essentielle si nous voulons être en mesure d'apprécier les changements qui surviennent dans les années subséquentes et, ainsi, pouvoir évaluer les principaux facteurs qui participent à l'évolution des représentations féminines.

1.2 Georges de Feure : peintre symboliste

1.2.1 Historiographie du symbolisme

Le manifeste du symbolisme est publié le 18 septembre 1886 dans *Le Figaro*. Loin d'établir les débuts d'une école littéraire, ce manifeste écrit par Jean Moréas confirme plutôt l'existence d'un style apparu au début des années 1870. Tout comme le symbolisme littéraire, qui s'inscrit en rupture avec les mouvements du naturalisme et du Parnasse¹, le symbolisme pictural n'est pas un courant uniforme mais plutôt un mouvement de protestation contre le positivisme scientifique ambiant². S'établissant en opposition au réalisme et à l'impressionnisme, le symbolisme pictural est décrit par la majorité des historiens d'art comme étant l'héritier des courants romantiques et préraphaélites³. Généralement considéré comme une « tradition alternative » dans l'histoire de l'art de la deuxième partie du XIX^e siècle, ce mouvement artistique s'est souvent vu attribuer toutes les œuvres ne faisant pas partie du réalisme, de l'impressionnisme ou du fauvisme⁴.

Le symbolisme se distingue donc par l'éclatement de ses formes, ce qui laisse place à plusieurs types d'interprétation et de définition du mouvement. Allant des

¹ Jean-Nicolas Illouz, *Le symbolisme*, Librairie Générale Française, 2004, p. 17.

² René Jullian, *Le mouvement des arts, du romantisme au symbolisme*, A. Michel, 1979, p. 410. « Il (le symbolisme) se relie ainsi à certains cheminements de la pensée, qui dessinent dans les dernières décennies du XIX^e siècle une réaction contre les orientations positivistes, rationalistes et scientifiques de l'époque du Réalisme ».

³ Les auteurs abondant dans ce sens incluent (mais ne se limitent pas à) : Robert L. Delevoy, *Journal du Symbolisme*, Skira, 1977, 246 p., Jean-Nicolas Illouz, *op. cit.*, 348 p., Philippe Jullian, *The Symbolists*, Phaidon, 1973, 240 p., Pierre-Louis Mathieu, *La génération symboliste 1870-1910*, Skira, 1990, 224 p.

⁴ Maryanne Stevens, « Symbolism in Europe 1860-1910 », *The Burlington Magazine*, vol. 118, no 875, 1976, p. 120.

tendances négationnistes au « tout est symbolisme », les positions des théoriciens et des historiens de l'art des 125 dernières années sont multiples et parfois contradictoires.

Lors du cinquantième anniversaire du symbolisme célébré en 1936, Paul Valéry, dans un texte écrit pour l'occasion, remet en question l'existence même du mouvement : « Nous construisons le symbolisme; nous le faisons naître aujourd'hui à l'âge heureux de cinquante ans. [...] Je suis heureux et honoré de prendre part à la génération d'un mythe, en pleine lumière. »⁵ S'il nie l'existence d'une « esthétique » symboliste, Valéry soutient pourtant que « les artistes symbolistes se reconnaissaient identiquement séparés du reste des écrivains et des artistes de leur temps »⁶. C'est en se basant sur cette idée de l'union dans la séparation de Valéry que Pierre-Henry Frangne élabore en 2005 sa théorie de la négation. Selon la thèse de cet auteur, il n'existe pas d'unité artistique chez les créateurs symbolistes, mais plutôt une unité philosophique liée en tout par le concept de négation. L'idée de l'union dans la négation édifiée par Frangne dépasse l'idée de Valéry, car ici la négation va au-delà de la simple opposition artistique et s'inscrit en tant « qu'*opération* logique et comme *principe* métaphysique d'où sort leur position esthétique, existentielle, sociale et politique »⁷. Cette idée du symbolisme en tant que mouvement qui rassemble les artistes dans leur refus d'une réalité généralement admise se retrouve aussi chez d'autres auteurs qui mettent cependant davantage l'accent sur la volonté de représentation de l'intangible. Par exemple, si l'on se fie à la définition qu'en fait Hans H. Hofstätter « l'art symboliste, par définition, propose des images contraires à la réalité visible et à l'exploration scientifique, afin de montrer qu'il existe une

⁵ Paul Valéry, « Existence du symbolisme », in *Œuvres*, Gallimard, 1957, p. 688-689.

⁶ Paul Valéry, *ibid.*, p. 690.

⁷ Pierre-Henry Frangne, « Le symbolisme existe-t-il ? », *La négation à l'œuvre*, Presses universitaires de Rennes, 2005, p. 21.

réalité cachée que l'on peut au moins concevoir même si on ne peut pas lui reconnaître une véritable existence »⁸. Selon cette conception, l'art symboliste s'inscrit donc encore dans une négation du réel, mais son objectif est tout de même précisé lorsqu'on mentionne la reconnaissance d'une « réalité cachée ». L'exploration de cette réalité parallèle est encore spécifiée par Alain Daguerre de Hureaux pour qui le symbolisme représente « l'effort d'une génération de créateurs soucieux de rendre à l'imagination et au rêve une prééminence qu'elle pensait avoir perdue »⁹. Cette précision sur la volonté de représentation de l'imagination et du rêve permet donc d'affirmer une volonté commune des artistes symbolistes plutôt que de s'en tenir à un refus global du monde dans lesquels ils évoluaient. Cependant, comme le fait remarquer Jean Clair, commissaire de l'exposition *Paradis Perdu : l'Europe Symboliste* présentée au Musée des Beaux-Arts de Montréal en 1995, « en tant que disposition générale de l'esprit humain, le symbolisme est aussi ancien que l'apparition de l'homme »¹⁰. Cette perspective élargie est très représentative des analyses du symbolisme mises en place depuis le début des années 1980¹¹. Qu'elles regroupent le symbolisme sous la bannière d'une représentation de l'intangible ou bien dans un ensemble négationniste, les analyses actuelles restent généralement très larges dans leurs définitions.

Néanmoins, cette tendance à l'inclusion qui prédomine auprès des historiens d'art n'est pas sans détracteurs. Contemporain du mouvement, le théoricien Albert Aurier (1865-1892) est le premier à établir cinq critères spécifiques auxquels devaient répondre les œuvres picturales afin de pouvoir être qualifiées de

⁸ Hans H. Hofstätter, « L'iconographie de la peinture symboliste », *Le symbolisme en Europe*, Réunion des Musées Nationaux, 1976, 274 p.

⁹ Alain Daguerre de Hureaux, « Le symbolisme dans les collections du Petit Palais », *Paris-musées*, no 17, octobre 1998, p. 9.

¹⁰ Jean Clair, « Introduction », *Paradis Perdu*, Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1995.

¹¹ Bogomila M. Welsh-Ovcharov, « Lost Paradise: Symbolist Europe, Montreal », *The Burlington Magazine*, vol. 137, no 1112, 1995, p. 769.

symbolistes. Nous reviendrons sur cette définition un peu plus loin dans ce chapitre afin d'en faire une analyse approfondie. Au XX^e siècle, c'est en reprenant ces caractéristiques formulées par Aurier que Robert Goldwater élabore une théorie moderniste du symbolisme. Œuvre posthume de Goldwater, *Symbolism* est publiée en 1979 et se base sur l'idée de la différence entre les peintres idéistes et idéalistes établie par Aurier. Selon Aurier et Goldwater, les peintres idéistes sont de vrais symbolistes à la recherche d'une unité expressive de la forme et de son contenu, alors que l'idéalisme caractérise des œuvres plus académiques où la personnification et l'allégorie sont dominantes. D'après la vision de Goldwater, les œuvres Art nouveau, au sein desquelles la forme domine sur le contenu, ne peuvent être considérées comme des œuvres symbolistes. Il différencie les deux mouvements en affirmant que l'Art nouveau est unidimensionnel, utilitaire et qu'il exprime le bien-être et la grâce alors que le symbolisme a des préoccupations philosophiques et exprime des émotions conflictuelles. Goldwater fixe la limite chronologique du symbolisme aux années 1890-1891, dates concordant avec la mort de Van Gogh et de Seurat, le départ de Gauguin pour Tahiti et l'arrivée des salons de la Rose+Croix¹².

De toutes ces visions du symbolisme, nous avons choisi de souligner les parallèles existants entre les créations de Georges de Feure et la théorie d'Aurier, la seule qui lui soit contemporaine. Nous établirons également l'appartenance thématique de l'artiste au mouvement symboliste en présentant des œuvres dont le sujet s'inscrit dans un des trois grands thèmes suivants : le pessimisme schopenhauerien, la prévalence du monde de l'Idée sur la réalité dans l'art et la misogynie.

¹² Robert Goldwater, *Symbolism*, Harper & Row, 1979, p. 74.

1.2.2 Georges de Feure et les milieux symbolistes parisiens

Nous souhaitons maintenant esquisser les milieux artistiques fréquentés par Georges de Feure au tout début de sa carrière. Nous établirons d'abord que la fréquentation d'un emplacement géographique particulier dans Paris, le quartier de Montmartre, eut un impact déterminant sur l'œuvre de l'artiste par les contacts qu'il pût y nouer. Nous aborderons ensuite le groupe artistique des *Décadents* auquel le peintre s'est intégré et nous expliquerons comment le décadentisme évolua et s'intégra au sein d'un plus large mouvement : le symbolisme. Suite à cette démonstration, nous pourrions finalement identifier la principale influence de ce courant dans l'œuvre de Georges de Feure.

1.2.2.1 Montmartre et les lieux de diffusion de l'art

Afin de pouvoir apprécier la situation particulière du quartier parisien de Montmartre, il convient tout d'abord de rappeler que c'est en son sein que furent fomentés les événements de la Commune au printemps 1871. Suite au dénouement sanglant de cette rébellion de la capitale française, ainsi qu'aux exécutions et à la déportation de plusieurs communards, l'esprit révolutionnaire et contestataire de la Butte perdura durant la décennie suivante, si bien que le gouvernement de la Troisième république finit par considérer Montmartre comme une « communauté délinquante »¹³. Ce n'est que dans les années 1880 qu'aura lieu une première détente entre le gouvernement républicain et les montmartrois car, à cette époque, les autorités permettent un retour d'exil des communards

¹³ John Kim Munholland, « Republican Order and Republican Tolerance in Fin-de-Siècle France », *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Rutgers University Press, 2001, p. 16.

déportés en Algérie et en Nouvelle-Calédonie. De manière générale, l'importante diminution de la censure des journaux, la tolérance accrue de l'affichage sur les murs de la ville (pourtant interdit par la loi) et la limitation des pouvoirs des préfets sur les cafés et les cabarets¹⁴ incitent les montmartrois à des revendications politiques plus modérées. Dans les années 1890, les aspirations révolutionnaires du quartier étant devenues culturelles plutôt que politiques, le gouvernement républicain perçoit un réel amoindrissement de la menace provenant de la Butte. Ainsi, la tolérance relative de la Troisième république envers les cabarets de Montmartre permet donc l'émergence d'une culture populaire davantage friande de divertissements que d'activités révolutionnaires, comme le formule John Kim Munholland : « The culture of anarchism gradually became domesticated in the new entertainment industry, and the district became better known as a site of leisure, pleasure, and tourism than a center of revolutionary violence. »¹⁵

C'est à partir de 1890 que Georges de Feure publia ses dessins et caricatures dans la revue *Le Courrier français*, un organe de presse typiquement montmartrois qui fut créé en 1884 afin d'assurer la publicité des pastilles Géraudel¹⁶. La mission officielle de la revue était de s'intéresser à la littérature, aux beaux-arts, au théâtre, à la médecine et à la finance¹⁷. La publication du *Courrier français* et les polémiques auxquelles il fut mêlé sont représentatives de la position singulière du quartier Montmartre sous la Troisième république. Dès sa première parution hebdomadaire, la revue devait avant tout servir à faire la publicité d'un traitement contre la toux (les pastilles Géraudel), cependant le but de son rédacteur en chef, Jules Hyppolite Roques, devint rapidement de publiciser les activités intellectuelles

¹⁴ Munholland, *ibid.*, p. 20-21.

¹⁵ Munholland, *ibid.*, p. 34.

¹⁶ Henri Dorra, « Les pastilles Géraudel et les grands maîtres fin-de-siècle », *Gazette des Beaux-Arts*, février 1984, p. 85.

¹⁷ Dorra, *ibid.*, p. 85.

et sociales de Montmartre, de militer en faveur de la liberté de presse¹⁸ et de s'opposer au républicanisme traditionnel incarné par la Troisième république¹⁹. Parmi les illustrateurs qui participèrent au *Courrier français*, nommons Adolphe Willette, Théophile-Alexandre Steinlen, Henri Pille, Henry Somm, Henri Rivière ainsi que Henri de Toulouse-Lautrec. Notons que c'est dans *Le Courrier français* du 25 septembre 1886 que Toulouse-Lautrec publia pour la première fois l'un de ses dessins²⁰.

Nous croyons que la participation rapide de Georges de Feure à la revue *Le Courrier français*, suite à son arrivée dans le quartier en 1889, permet de jauger son intégration rapide aux seins des cercles artistiques décadents. En effet, le *Courrier français* est reconnu pour ses publications de représentations féminines aux accents diaboliques de style typiquement décadent. Dans un livre intitulée *La Femme à Paris : nos contemporaines* publié par le critique Octave Uzanne en 1894, celui-ci souligne que la femme semble, pour les artistes parisiens, être passée du statut de « Muse » à celui de « Succube », et que ce type de représentations se retrouve partout : « Dans le livre, dans le journal, aussi bien que parmi les tableaux des Salons annuels, elle jaillit, elle éclate, elle s'affirme, depuis les illustrations de la *Vie parisienne* et du *Courrier français* jusqu'aux œuvres

¹⁸ Elizabeth K. Menon, « Images of Pleasure and Vice », *Montmartre and the Making of Mass Culture*, Rutgers University Press, 2001, p. 38.

¹⁹ Lors d'un procès houleux et fortement médiatisé concernant la censure du *Courrier français* qui avait publié une illustration de Louis Legrand nommée *Prostitution*, il souleva tout un débat sur la liberté de la presse et obtint un support populaire sans précédent. Étant donné la grande résonance de ce procès qui fut porté plusieurs fois en appel et qui ne fut clos qu'en 1889, les artistes des cercles montmartrois connaissaient la lutte contre la censure menée par Roques et aspiraient à publier leurs dessins et caricatures dans sa revue. À ce sujet, voir l'article de Gabriel P. Weisberg, « Louis Legrand's Battle over Prostitution : The Uneasy Censoring of *Le Courrier Français* », *Art Journal*, vol 51, no 1, 1992, p. 45-50.

²⁰ Dorra, *loc. cit.*, p. 89.

interprétées par la lithographie, l'eau-forte ou le verni-mou. »²¹ *Le Courrier français* auquel collabore intensément de Feure entre les années 1890 et 1892 est donc ouvertement reconnu pour ses représentations diabolisant les femmes.

Dès son arrivée dans la capitale française en 1889, Georges de Feure s'installe à Montmartre et participe à la vie artistique du quartier. Comme le mentionne Ian Millman dans son livre *Georges de Feure du symbolisme à l'Art nouveau*, le peintre fréquente les cafés-cabarets où il rencontre plusieurs artistes et se trouve alors en contact avec les œuvres et les idées qui l'influenceront pour les années à venir²². Il assiste entre autres aux soirées de *La Plume* qui se tiennent au café Soleil d'Or et fréquente assidûment le Chat-Noir et l'Âne-Rouge où il expose parmi d'autres artistes. Il collabore à plusieurs petits journaux, mais principalement au journal *Le Courrier français* comme illustrateur et caricaturiste. C'est également durant cette période que de Feure produit ses premières affiches de cafés-concert dans lesquelles il utilise des couleurs vives pour faire la promotion de différents cafés et cabarets, ainsi que de quelques revues. Ce parcours, pour un jeune artiste de l'avant-garde est cohérent et reste similaire à celui emprunté par d'autres artistes soutenus par *La Plume*²³.

²¹ Octave Uzanne, *La Femme à Paris : nos contemporaines*, Librairies-Imprimeries Réunies, 1894, p. 28.

²² Ian Millman, *Georges de Feure, Maître du symbolisme et de l'Art nouveau*, ACR édition, 1992, p. 12-13.

²³ Dans sa thèse « The 'Salon de La Plume' (1892-1895) », University of Kansas, 1991, Yolanda Edith Batres trace un portrait des expositions auxquelles participèrent les collaborateurs à la revue *La Plume*: « Prior to their inclusion in the Salon de La Plume series, several artists had exhibited at various avant-garde halls : Salon des Indépendants, Rose+Croix, Le Barc de Boutteville, and Le Salon des Arts Libéraux. [...] Eight among the Salon de La Plume artists had participated in various exhibitions held at Le Barc de Boutteville before 1893 : Bernard, Ibels, de Feure, de Groux, d'Espagnat, Guiguet, Séon and Willette » (p. 120) Batres témoigne aussi de l'implication des artistes dans des publications comme *Le Courrier Français* : « A large number of the Salon de la Plume artists dedicated themselves to the graphic arts and frequently designed for avant-garde and satirical journals. The senior among them was Adolphe Willette, whose contribution to the new and influential genre, the 'artistic' or fantasist caricature (made public by *Le Chat*

Afin de juger de l'importance des expositions auxquelles participa de Feure, il convient de rappeler qu'à la fin de l'année 1880, l'État avait décidé de se retirer de l'organisation du Salon annuel et de constituer la Société des artistes français afin qu'elle mette elle-même sur pied l'exposition annuelle²⁴. Durant les années qui suivirent plusieurs groupes d'artistes manifestèrent leur dissidence en formant des regroupements qui créèrent leur propre Salon, les plus importants étant le Salon des Indépendants et le Salon de la Société nationale des beaux-arts. Cette tendance au regroupement d'artistes partageant les mêmes affinités ne fit que s'accroître et, lorsque de Feure s'installe définitivement à Paris au début des années 1890, la scène artistique locale offre de nombreuses opportunités. À partir de 1892, Georges de Feure participe à plusieurs expositions : on le retrouve à la Galerie des Artistes modernes, aux Salons de la Société nationale des Beaux-Arts, aux Exposition des peintres impressionnistes et symbolistes de la Galerie Le Barc de Boutteville, au deuxième Salon de la Rose+Croix du Sâr Péladan, aux Salons des Cent organisés par *La Plume* et à l'Artisan Moderne²⁵. L'intégration de Georges de Feure aux milieux artistiques parisiens se fait donc de manière rapide, cependant il convient maintenant d'évaluer à quel cercle spécifique il peut être le plus aisément rattaché. Les expositions auxquelles il participe nous donnent à ce sujet de très bons indices. Ses participations à la Rose+Croix et au Salon des Cent sont particulièrement parlantes et permettent de le relier aux décadents. Cependant sa proximité avec les décadents se fait sentir de manière plus profonde que par une simple présence à des expositions spécifiques, elle s'incarne avant tout dans des thématiques de représentations communes.

Noir and *Le Courrier Français* in the 1880s), was paramount [...]. Boutet, de Feure, and Lebègue also published in *Le Courrier Français* and Henri-Gabriel Ibels made his debut there. » (p. 124)

²⁴ Anne Martin-Fugier, *La vie d'artiste au XIXe siècle*, Hachette, 2008, p. 224.

²⁵ Millman, *op. cit.*, p. 12-13.

1.2.2.2 Premières manifestations de la Femme fatale : iconographie de la domination

Les œuvres produites par de Feure dans les premières années de son installation à Paris présentent déjà un motif féminin récurrent qui exprime le pouvoir de la féminité sur les hommes. Ces premières œuvres que nous présentons ici ont été conçues entre 1890 et 1892, nous les avons regroupées sous le thème de la domination.

Le Pêcheur, [fig. 1.1].

Dans le tableau intitulé *Le Pêcheur* la domination apparaît de deux manières : par le positionnement du personnage féminin dans la partie supérieure du tableau alors que l'homme se trouve dans la partie inférieure et par la différence des classes sociales suggérées par le peintre. En représentant la figure féminine sur le pont et en séparant ainsi les deux protagonistes, la femme semble inatteignable, autant par sa position physique que par l'aspect bourgeois de ses vêtements alors que le pêcheur est accroupi, comme écrasé par l'indifférence féminine.

Tentation, [fig. 1.2].

Dominant l'homme courbé par le travail, le personnage féminin adopte une pose aguichante. Prostitution, invitation ou simple parade, la volonté de séduction de la femme sur l'homme est néanmoins évidente, de même que la victimisation du protagoniste masculin. Selon Ian Millman : « Déjà dans ces premières caricatures, de Feure dépeint une forme embryonnaire de la femme fatale montrant l'homme dans "sa platitude de serf amoureux, de chien à l'attache" (Riotor 1892) »²⁶. Dans cette illustration, la différence entre les classes sociales des protagonistes est

²⁶ Millman, *op. cit.*, p.15

encore accentuée par les vêtements de travail de l'homme et les accessoires de modes, tel que chapeau et ombrelle, portés par la femme.

Charité, [fig. 1.3].

Dans cette autre illustration parue dans *le Courrier français* l'artiste accentue encore davantage l'aspect dominateur de sa vision de la féminité. L'homme qui effectue un travail manuel est complètement plié sous le regard de deux passantes qui s'adressent à lui. Encore une fois ici la domination s'illustre à plusieurs niveaux : par le nombre, puisque les femmes sont deux et que l'homme est seul, par leur condition sociale supérieure qui se voit dans leurs vêtements et par cette charité que la femme à l'avant plan semble lui faire en lui montrant ses chevilles. Néanmoins, ce geste par lequel le personnage féminin relève ses jupes pourrait très bien être une invitation faite à l'homme et une allusion à la prostitution pratiquée par la femme²⁷.

Nous concluons donc que le système iconographique mis en place pour exprimer la domination comprend trois éléments essentiels. Premièrement, le peintre représente toujours la femme de manière à ce qu'elle occupe une position spatiale surélevée par rapport à l'homme. Deuxièmement, l'homme est toujours afféré à une tâche physique (pêche, fanage du foin ou coupe du bois) lorsqu'il aperçoit la femme qui, elle, pose ou se promène. Troisièmement, les vêtements des femmes sont toujours recherchés et agrémentés d'accessoires comme un chapeau ou une ombrelle ce qui accentue la différence de classe sociale entre hommes et femmes et ce, au bénéfice de ces dernières.

²⁷ Elizabeth K. Menon, *Evil by Design*, University of Illinois Press, 2006, p. 107

1.2.3 Le groupe des décadents

Le terme *décadence* est employé de manière contemporaine pour la première fois par Paul Bourget dans *Le Siècle littéraire* du 1^{er} avril 1876. Celui-ci reprend l'héritage de Baudelaire lorsqu'il écrit : « Nous acceptons sans humilité comme sans orgueil ce terrible mot de décadence ». Bourget sera le premier à écrire une théorie de la décadence en 1881 dans son ouvrage *Essais de psychologie contemporaine*. Dans l'œuvre de Bourget se retrouvent déjà les thèmes principalement chers aux décadents : le pessimisme et le spiritualisme. Les influences de Baudelaire, Schopenhauer, Barbey d'Aurevilly et des peintres préraphaélites anglais sont également présentes²⁸.

Utilisé de manière péjorative par les critiques, le terme décadence illustre dans les premiers temps les œuvres littéraires qui succèdent à l'école du Parnasse. Récupéré par les poètes, ce terme d'abord négatif, une fois assumé par eux, vient confirmer leur volonté de représenter un monde allant à sa perte. Dans un article intitulé « Les annales du Symbolisme » paru dans la revue *La Plume* en 1891, Achille Delaroche exprime à cet effet son mécontentement face à cet adjectif lancé par les critiques à la nouvelle génération de poètes :

On aura peine à concevoir dans l'avenir par quelle étrange aberration du sens critique, cette splendide renaissance, attestant une fois de plus notre prodigieuse vitalité artistique, ait pu, dès l'abord, être taxée de « *Décadence*. » Ce qui était en décadence, vers l'an 1883 c'était précisément l'état où les *Symbolistes* trouvèrent l'idée poétique, malgré « l'honorable et mesquine tentative des Parnassiens, » comme la qualifia M. Moréas, par euphémisme courtois.²⁹

²⁸ Jean Pierrot, *L'imaginaire décadent: 1880-1900*, Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007, p.11-27.

²⁹ Achille Delaroche, « Les annales du Symbolisme », *La Plume*, no 43, (1891), p. 14.

Établir la définition d'une œuvre symboliste et comprendre la distinction existant entre une œuvre symboliste et une œuvre décadente sont des tâches rendues ardues par les relations omniprésentes entre le domaine poétique et le domaine pictural durant la période fin-de-siècle. Les acteurs des deux milieux se côtoient régulièrement, de plus, les historiens de l'art réfèrent abondamment aux phénomènes littéraires pour expliquer le mouvement décadentiste dans l'art. Nous avons déterminé que cette confusion est également accentuée par les différences importantes existant entre la chronologie des mouvements poétiques et picturaux. En effet, nous avons pu remarquer qu'en poésie les œuvres décadentes sont considérées comme faisant un pont entre le naturalisme et le symbolisme³⁰, alors qu'en peinture, les œuvres symbolistes apparaissent dans l'histoire de l'art avant les œuvres décadentes. Mentionnons aussi que, contrairement à d'autres groupements d'artistes comme les Nabis, le Talisman ou l'école de Pont-Aven généralement classés sous la grande détermination du symbolisme ou parfois du post-impressionisme, les décadents ne se sont pas regroupés dans le but de découvrir de nouveaux moyens formels d'expression, mais plutôt pour exprimer une similarité de pensée et de perception du monde, toutes deux inspirées par les œuvres de Charles Baudelaire et d'Arthur Schopenhauer.

En France, dans le domaine des arts picturaux, Gustave Moreau et Puvis de Chavannes sont considérés comme étant les précurseurs les plus importants du symbolisme³¹. Selon Philippe Julian, ils seraient tous deux à la base d'une branche différente du symbolisme. En tant que mouvement polarisé au sein de son intérêt pour la spiritualité, le symbolisme voit deux tendances principales se développer. La première réunirait entre autres Puvis de Chavannes, Maurice Denis et Eugène Carrière dans la conservation des signes propres à la religion catholique, alors que

³⁰ Pierrot, *op. cit.*, p.13.

³¹ Illouz, *op. cit.*, p. 21.

la seconde, davantage orientée vers un mysticisme ésotérique, inclurait Gustave Moreau, Lucien Lévy-Dhurmer et Alphonse Mucha³².

Plusieurs artistes décadents cherchèrent donc de nouvelles expériences du côté des pratiques occultes, celles-ci connaissant un succès énorme à partir de 1850. Un spiritualisme éclectique se retrouve aux Salons de la Rose+Croix entre 1892 et 1897. Les rosicruciens n'avaient pas de programme unique, sinon une vision mystique ou occulte. Leurs œuvres démontrent une grande influence des peintres préraphaélites anglais ainsi que des précurseurs du symbolisme en France : Gustave Moreau et Odilon Redon. Ils étaient réunis autour de la personnalité de l'écrivain mystique Sâr Joséphin Péladan qui voyait ces Salons comme le dernier refuge pour l'abstrait et le beau. Georges de Feure participa par ailleurs au deuxième salon de la Rose+Croix en y exposant quatre tableaux³³.

1.2.3.1 L'influence de Schopenhauer

La principale influence philosophique des écrivains et artistes décadents provient du philosophe allemand Arthur Schopenhauer car, même si son œuvre maîtresse *Le Monde comme volonté et comme représentation* est publiée dès 1818-1819, c'est uniquement entre les années 1874 et 1888 que l'établissement de la traduction française se fait définitivement. La traduction française de Jean Bourdeau intitulée *Pensées, Maximes et Fragments*, publiée en 1880, est probablement celle qui a le plus facilité l'accès de la génération symboliste à la pensée schopenhauerienne. Des écrivains symbolistes comme Albert Aurier, Jules Laforgues, Villiers de l'Isle Adam et Félix Fénéon, qui avaient lu les œuvres du philosophe, le citaient abondamment dans leurs écrits au sein des revues

³² Hofstätter, *op. cit.*, 274 p.

³³ Millman, *op. cit.*, p. 38.

symbolistes. Mentionnons également que dans *À Rebours*, l'un des grands succès littéraires de l'époque, l'auteur Joris-Karl Huysmans aborde l'œuvre de Schopenhauer alors que son héros Des Esseintes qualifie la théorie du Pessimisme de Schopenhauer comme étant « la grande consolatrice des intelligences choisies, des âmes élevées »³⁴.

Selon Shehira Doss-Davezac l'intérêt des symbolistes pour Schopenhauer fut facilité par leur connaissance préalable des écrits sur l'art de Delacroix et de Baudelaire car tous les deux établissaient également la supériorité de l'Idée sur la réalité. Selon elle, l'influence Schopenhauerienne se retrouve dans trois aspects principaux de la pensée décadente : le pessimisme, la préséance de l'Idée sur la réalité dans l'art et la misogynie³⁵. Dans les œuvres de jeunesse de Georges de Feure ces trois caractéristiques sont présentes. Le pessimisme se retrouve dans plusieurs œuvres comme *Le premier froid* [fig. 1.4], *La course à l'abîme* [fig. 1.5] et *Déception ou Hypocrisie* [fig. 1.8], où les personnages semblent écrasés par l'irréversible cycle de la vie. Dans ces œuvres les figures féminines sont représentées en tant que victimes de la nature. Dans *Le premier froid* [fig. 1.4], les saltimbanques sont victimes des saisons, de l'approche de l'hiver plus précisément. Dans *La course à l'abîme* [fig. 1.5], l'instinct guerrier des hommes les poussent à partir combattre ensemble alors que les femmes restent seules et démunies à les attendre. Dans *Déception ou hypocrisie* [fig. 1.8], les femmes y sont représentées comme étant victimes de leur propre fécondité et délaissées par l'Église qui est personnifiée par le prêtre qui leur tourne le dos. Le thème de la préséance de l'Idée sur la réalité dans l'art se retrouve quant à lui dans les œuvres *Vision rouge* [fig. 1.6] et *Feux-Follets* [fig. 1.9] dont les significations sont difficiles à percer mais dont on peut relier le sujet à la suprématie de l'âme sur le monde réel. Et, finalement, le dernier thème, très présent dans les œuvres de Georges de

³⁴ J. K. Huysmans, *À rebours*, G. Charpentier et Cie éditeurs, 1884, p. 112.

³⁵ Shehira Doss-Davezac, «Schopenhauer according to the Symbolists». In *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*, Cambridge University Press, 1996, p. 249-276.

Feure : la misogynie, qui prend plusieurs formes et dont nous traquerons la présence dans les représentations de la féminité.

En plus du pessimisme et du spiritualisme, la misogynie est donc un élément central de l'esthétique décadente. Cette misogynie s'inscrit dans le sentiment profondément antinaturaliste des décadents qui voient la nature comme étant cette « machine infernale » assujettissant les hommes. La nature, responsable du désir sexuel des hommes, serait donc un obstacle à leur quête spirituelle et artistique puisqu'elle les ramène constamment vers l'état naturel et animal de la femme³⁶. Le positionnement des femmes dans le monde instinctif et irrationnel de la nature permet aux hommes de se poser en victimes d'un besoin naturel de reproduction afin d'assurer la survie de l'espèce. Cette vision des femmes tentatrices apparaît dans la représentation de nombreuses figures à la féminité perverse et à la sexualité dominante que l'on nommera Femmes fatales³⁷. Plusieurs artistes ont recours à des personnages féminins mythiques lorsqu'ils veulent représenter les femmes comme étant à la source de l'immoralité, de la cruauté et de la perversité. En voici quelques exemples qui ont été souvent repris par les artistes : Ève (Paul Gauguin, *Ève exotique*, 1890. Georges de Feure, *Tentations*, 1893, Salomé (Gustave Moreau, *L'Apparition*, 1876. Aubrey Beardsley, *J'ai baisé ta bouche Iokanaan*, 1893), Salammbô (Victor Prouvé, *Salammbô*, 1893) et Judith (Gustav Klimt, *Judith I*, 1901). Dans ces représentations, la féminité est donc perçue comme étant « dominée, guidée par ses instincts et donc incapable d'une quelconque expérience purement spirituelle »³⁸

³⁶ Ghislaine Wood, *Art Nouveau and the Erotic*, Harry N. Abrams, 2000, p. 65.

³⁷ Paul Greenhaigh et Ghislaine Wood, « Symboles du sacré et du profane », *Art nouveau*, La Renaissance du Livre, 2006, p. 82.

³⁸ Millman, *op. cit.*, p. 44.

Dans les œuvres des artistes décadents, la Femme fatale se caractérise généralement par sa propension à faire le mal, que celui-ci soit le résultat de sa perversité ou de sa naïveté. Dans le chapitre « L'éclipse de la femme fatale », Gilles Lipovetsky mentionne « [...] les artistes fin-de-siècle et *modern style* ont cherché à exprimer la cruauté infernale de la femme, créature sans âme qui fait le mal, suscite la souffrance et la mort en ramenant l'homme à l'anarchie des sens et au chaos. »³⁹ Comme nous le verrons, Georges de Feure loin d'échapper à cette tendance dans la représentation des femmes, va au contraire y puiser beaucoup d'inspiration, tout particulièrement dans les poèmes de Baudelaire.

1.2.3.2 L'influence de Baudelaire

Selon Gabriel P. Weisberg, ce serait durant sa jeunesse en Hollande, alors qu'il travaillait dans une librairie à La Haye, que de Feure découvre les auteurs Charles Baudelaire (1821-1867) et Georges Rodenbach (1855-1898), tous deux figures de proue du symbolisme littéraire⁴⁰. Dès les premières expositions du peintre, les critiques remarquèrent le contenu symbolique et l'imagerie féminine omniprésente dans les œuvres de Georges de Feure.

Dans l'un des premiers articles contemporains à avoir été publié sur Georges de Feure, Gabriel P. Weisberg expose les parallèles pouvant être établis avec des vers provenant du recueil *Les Fleurs du mal* de Baudelaire. Souvent, l'indice le plus significatif sur la provenance de l'inspiration de l'artiste se retrouve dans le titre même des œuvres produites par de Feure. Ainsi, une gouache sur éventail

³⁹ Gilles Lipovetsky, « L'éclipse de la femme fatale », *La troisième femme*, Gallimard, 1997, p. 172.

⁴⁰ Gabriel P. Weisberg « Georges de Feure's Mysterious Women », *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 82, n° 1269, (1974), p. 223-230.

dont le titre est *Comme un bétail pensif*⁴¹ peut facilement être reliée au poème *Femmes damnées* dont le premier vers est le titre choisi par de Feure. Un autre exemple serait *La Voix du mal* [pl. I] dont il est possible de retracer le sujet dans le poème *La voix* également paru dans *Les Fleurs du mal*.

Ian Millman insiste lui aussi sur l'importance de l'influence de Baudelaire et donne pour exemple deux œuvres du peintre : *Dans la dune* [fig.1.7] et *L'Amour aveugle, l'amour sanglant* [fig.1.13] qu'il est possible de relier à deux poèmes des *Fleurs du Mal* : « Lesbos » et « Femmes damnées » dans lesquels est mis en scène le thème de l'amour saphique, thème également prépondérant dans l'œuvre de Georges de Feure⁴². Millman aborde aussi l'influence de Baudelaire dans le traitement de la « féminité perverse », le prochain thème que nous souhaitons aborder dans les œuvres de l'artiste.

1.2.3.3 La féminité perverse : iconographie de la toxicité

Dans les premiers textes consacrés à de Feure, les critiques Léon Rictor et Paul Adam remarquent déjà la présence du thème de la féminité perverse dans le travail de l'artiste dès 1892. L'élaboration de ce thème prend plusieurs formes, nous présentons ici deux œuvres exprimant la toxicité de la femme.

Les Cœurs stériles, [fig.1.10].

Représentée nue, à son état naturel, la figure féminine est encadrée de fleurs épanouies. Penchée au dessus d'une plante, le sang s'écoule de son cœur et tue

⁴¹ Georges de Feure, *Comme un bétail pensif*, 1897-1898, gouache sur papier, 34 x 25 cm, collection privée. Illustrée dans Ian Millman, op. cit., p 134.

⁴² Nous reviendrons plus en détails sur les représentations de l'amour saphique dans la section 1.3.2.2 du présent chapitre et dans la section 2.4.3.2 du deuxième chapitre.

la fleur qui en perd tous ses pétales. La toxicité de la femme est donc représentée par cet effet mortifère qu'elle a sur la nature qu'elle contamine et détruit.

La Source du mal, [fig.1.11].

Dans cette lithographie, la représentation de la féminité est une fois de plus située au cœur de la nature qu'elle pollue par sa présence. Le corps avachi de la femme se penche sur un cours d'eau dans lequel sa chevelure trempe. Le titre de l'œuvre, comme sa composition, indique bien que c'est ce contact qui est responsable de la pollution des eaux et de l'air. En effet, l'artiste représente à la fois la chevelure de la femme comme si elle était fumante et se propageait dans l'air en même temps que décolorée et partie prenante de l'eau.

Il semble donc que l'iconographie de la toxicité soit démontrée de manière semblable dans ces deux lithographies : ce sont des exhalaisons provenant du corps féminin, dans l'une le cœur, dans l'autre les cheveux, qui sont responsables de la pollution de la nature par la femme.

1.2.4 Les théories symbolistes et l'art pictural : éléments présents dans les œuvres de Georges de Feure

En partageant avec les artistes symbolistes une vision de la supériorité de l'Idée sur la réalité dans l'art, les artistes décadents s'inscrivent en tant que branche d'un regroupement plus large. Caractérisées par des représentations spiritistes, pessimistes ou misogynes, les œuvres des peintres décadents se démarquent dans le choix de leur sujet plutôt que par une recherche picturale spécifique. En établissant une comparaison entre deux œuvres dans lesquelles un artiste symboliste et un artiste décadent ont utilisé exactement les mêmes moyens plastiques, nous verrons que la différence se retrouve dans le choix de sujets très

différents. Si nous comparons l'œuvre symboliste *La vision après le sermon ou la lutte de Jacob et de l'ange* [fig. 1.12] de Paul Gauguin et l'œuvre décadente *La Voix du mal* [pl. I] de Georges de Feure, nous remarquons d'abord que les deux artistes ont eu recours à un même procédé formel inspiré des *Ukiyo-e* japonais où les protagonistes représentés occupent la plus grande partie de l'espace pictural du premier plan alors que l'objet de leur rêverie ou de leur vision est représenté dans un des coins supérieurs du tableau. Néanmoins, les deux artistes diffèrent dans le choix du sujet traité. Dans le tableau de Gauguin, la vision des femmes bretonnes s'incarne dans un sujet lié à la religion chrétienne. De son côté, de Feure s'inspire plutôt d'un sujet décadent. Il propose comme objet de la rêverie féminine une scène où l'on voit deux femmes nues et passives qui incarnent une représentation misogyne typique de l'amour saphique⁴³. Voilà pourquoi nous pouvons conclure que dans les deux œuvres citées précédemment seuls les thèmes représentés diffèrent alors que les procédés picturaux demeurent les mêmes.

Cela étant dit, si elle n'offre pas d'innovations d'un point de vue formel, l'œuvre de Georges de Feure s'inscrit tout de même au cœur de son époque puisqu'elle présente des caractéristiques formelles spécifiques aux symbolistes. Dans la partie suivante nous présenterons donc la théorie picturale élaborée par Albert Aurier qui fut le premier à concevoir une vision théorique du symbolisme. Une fois cette théorie expliquée, nous présenterons les liens pouvant être tissés avec les œuvres de Georges de Feure.

⁴³ Pour plus d'informations concernant la vision de l'amour saphique par les décadents voir : Nicole G. Albert, *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*, Éditions de la Martinière, 2005, 361 p.

1.2.4.1 Albert Aurier théoricien du symbolisme

Albert Aurier (1865-1892) est le critique d'art le plus important du symbolisme pictural. En effet, lorsque Jean Moréas publie le manifeste du symbolisme en 1886, l'auteur résume les idées d'un groupe de créateurs avant tout composé de poètes et de littéraires. L'établissement d'un texte fondateur pour les œuvres picturales est donc encore à faire. C'est ce qu'accomplira Albert Aurier dans deux textes qu'il publiera en 1890 et 1891 dans la revue *Le Mercure de France*. Ces deux textes ont d'ailleurs la particularité d'être les premiers d'importance à s'intéresser respectivement aux œuvres de Vincent Van Gogh et Paul Gauguin. En tant que critique d'art, Aurier est mêlé de près aux cercles symbolistes. Il assiste aux rencontres du mardi chez Mallarmé, il fait partie des fondateurs de la revue symboliste *Le Mercure de France* en plus d'être éditeur au *Moderniste* et de collaborer avec la revue *Le Décadent*.

En 1890, c'est dans le texte intitulé « Les Peintres Symbolistes » qu'Aurier s'intéresse d'abord à l'œuvre de Van Gogh pour y faire l'apologie de la représentation de l'idée au détriment de la réalité. Ce texte reprend de manière évidente les idées formulées par Schopenhauer dans le texte *Le monde comme volonté et comme représentation*⁴⁴. Dans un second texte publié en 1891 intitulé « Le Symbolisme en Peinture : Paul Gauguin » Aurier s'inspire du tableau de Gauguin *La vision après le sermon ou la lutte de Jacob et de l'ange* [fig. 1.12] pour formuler les bases de sa théorie « idéiste »⁴⁵. Aurier y dresse pour la première fois une liste des caractéristiques auxquelles devraient répondre les œuvres d'art de son temps. D'après sa théorie, l'œuvre doit d'abord être *idéiste*, c'est à dire, qu'elle doit avant tout exprimer une idée. Deuxièmement, elle est *symboliste*, puisque

⁴⁴ Doss-Davezac, *loc. cit.*, p. 249-276.

⁴⁵ Henri Dorra, *Symbolist Art Theories : A Critical Anthology*, University of California Press, 1994, p. 194.

cette Idée sera exprimée par des formes. Troisièmement, elle sera *synthétique*, puisque ces formes et ces signes seront organisés selon un « mode de compréhension général »⁴⁶ exprimant l'Idée. Quatrièmement, elle sera *subjective* car cette Idée qu'elle exprime sera toujours représentée telle qu'elle est perçue par le sujet. Finalement, Aurier déclare qu'étant donné ses quatre premières caractéristiques, l'œuvre sera également *décorative* puisque « la peinture n'a pu être créée que pour *décorer* de pensées, de rêves, et d'idées les murales banalités des édifices humains »⁴⁷. Dans ce texte, l'auteur oppose les artistes réalistes aux artistes idéistes. S'il admet que les œuvres réalistes peuvent avoir des caractéristiques esthétiques intéressantes, selon lui, seuls les artistes idéistes ont véritablement accès à l'art *suprême*, car ils délaissent la matière pour atteindre l'Idée.

1.2.4.2 La théorie d'Aurier et les œuvres de Georges de Feure

Nous ne sommes pas la première à remarquer la similarité entre la théorie exprimée par Aurier et certaines œuvres de Georges de Feure. Avant nous, le critique Camille Mauclair a relevé la volonté apparente de l'artiste d'intégrer cette théorie à ses œuvres. Dans un article paru dans le *Mercure de France* en 1894, Mauclair présente de Feure comme un « décorateur à idée », ses sujets sont « étranges et profonds » alors que son exécution est « strictement picturale » et possède un « sens synthétique »⁴⁸. Cette description du travail de l'artiste s'applique aux tableaux présents lors d'une exposition de Georges de Feure à la Galerie des Artistes Modernes. Parmi ceux toujours connus aujourd'hui notons

⁴⁶ Albert Aurier, « Le symbolisme en peinture : Paul Gauguin », *Textes critiques 1889-1892*, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 1995, p. 35.

⁴⁷ Albert Aurier, *Op. Cit.*, p. 36.

⁴⁸ Camille Mauclair, « Choses d'art », *Le Mercure de France*, mai 1894, p. 92-93.

Feux-Follets [fig. 1.9] et *La Course à l'Abîme* [fig. 1.5], deux gouaches très colorées où apparaissent une végétation luxuriante et des femmes nues. Ian Millman spécifie à ce sujet que la perception de Mauclair s'appuie sur deux aspects fondamentaux à l'œuvre de Georges de Feure : « la création d'une œuvre qui fonctionnait, non seulement en tant que décoration, à travers sa beauté visuelle, mais aussi comme objet de réflexion, à travers son contenu philosophique et littéraire »⁴⁹.

1.3 Représentation de la féminité durant la période fin-de-siècle

Durant la dernière décennie du XIX^e siècle, plusieurs types de représentations de la féminité sont présents dans les arts visuels. Comme aux autres moments de l'histoire de l'art, le créneau dans lequel elles s'inscrivent est très large et va des images religieuses à celles franchement érotiques. Cependant, il faut remarquer l'obsession particulière des artistes symbolistes, et plus spécifiquement des artistes décadents, pour la représentation du type féminin nommé Femme fatale. Spécialiste de l'art de l'époque fin-de-siècle, Gabriel Weisberg spécifie que parmi les icônes symbolistes se trouvent plusieurs types des représentations féminines comme celles aux allures maternelles, contemplatives ou sensuelles, mais que la plus populaire, celle qui fut la plus utilisée au courant de la décennie de 1890, est définitivement la Femme fatale.⁵⁰

⁴⁹ Millman, *op. cit.*, p. 56.

⁵⁰ Gabriel P. Weisberg, *Images of Women. Printmakers in France from 1830 to 1930*, Utah Museum of Fine Arts, 1977, 169 p.

1.3.1 Opposition des archétypes féminins de la pureté et du vice

Selon le philosophe Michel Onfray, la pensée platonicienne opposant l'âme et le corps est à la base de cette dualité, encore présente de nos jours, entre l'amour céleste et l'amour terrestre. Apparaissant pour la première fois sous les traits des deux Aphrodite (l'Aphrodite d'Ouranos et l'Aphrodite Pandémos), l'opposition de ces deux visions de l'amour (l'une céleste, l'autre vulgaire) est donc inscrite dans la culture occidentale depuis le discours de Pausanias dans le *Banquet* de Platon. Dans son essai *Théorie du corps amoureux*, Onfray établit la dualité de ces archétypes féminins : « [...] il suffit d'opposer deux Aphrodites, dont l'une, ancienne, est dite céleste et l'autre terrestre et populaire. Du côté de l'Aphrodite vulgaire, la sexualité s'exprime de façon animale. [...] En revanche, l'Aphrodite céleste autorise l'exercice spirituel de haute volée intellectuelle, conceptuelle et cérébrale. »⁵¹ Cette opposition, présente dans l'Antiquité et perpétuée à l'ère chrétienne, se métamorphosera dans l'art en une opposition entre des archétypes féminins de vertu et de vice. Dans l'histoire de l'art de notre ère, cette dualité sera représentée sous plusieurs traits féminins spécifiques, les principales protagonistes étant habituellement Marie pour la vertu et Ève ou Salomé pour le vice. Le XIX^e siècle n'échappe pas au phénomène et les artistes s'adonnent à un travail de récupération impressionnant en ressuscitant nombres de figures mythiques afin d'illustrer cette opposition des archétypes féminins. Comme nous le verrons dans cette partie du chapitre, plusieurs éléments contextuels contribuèrent à accentuer ces types de représentations.

Plusieurs auteurs s'entendent pour diviser la représentation des femmes durant le mouvement symboliste en deux grandes catégories. Nos lectures nous ont permis de déterminer que si le vocable utilisé diffère entre les auteurs, la signification de leur propos est bien la même. En effet, que l'on utilise les pôles « positif/négatif »,

⁵¹ Michel Onfray, *Théorie du corps amoureux*, Librairie Générale de France, 2001, 256 p.

«sainteté/perversité » ou « vertu/vice », nous comprenons que le motif de la femme fatale s'inscrit dans le dernier point de ses comparaisons⁵².

Dans la première catégorie des représentations qualifiées par les historiens l'art de positives, saintes et vertueuses, les femmes sont idéalisées et possèdent les caractéristiques suivantes : douces, angéliques et méditatives. Elles peuvent également être associées à la Madone lorsque les représentations sont axées sur la maternité. Dans un texte intitulé « La liberté pour l'art » paru dans le catalogue de l'exposition *Le symbolisme et la Femme*, Béatrice de Andia cite en exemple les personnages féminins peints par Maurice Denis⁵³.

Pour sa part, la seconde catégorie comprend des représentations où, sous un voile de sourires, la femme est dure, bestiale ou sadique. De Andia note à ce propos l'influence qu'ont pu avoir sur l'imagination des peintres les demi-mondaines Cléo de Mérode et Liane de Pougy, toutes deux danseuses et courtisanes de haut rang. Les femmes fatales sont également souvent représentées en créatures perverses et malades utilisant leur pouvoir sexuel pour saper la force des hommes et troubler leurs émotions. Selon Gabriel Weisberg, ce type de représentations pourrait être une échappatoire romantique permettant aux artistes d'éviter de traiter de la plus dure réalité de leur temps : l'omniprésence de la prostitution et la propagation de maladies comme la syphilis qui en découlait.⁵⁴

⁵² Le pôle « positif/négatif » est développé par Béatrice de Andia dans « La liberté pour l'art », *Le symbolisme et la Femme*, Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1986, 119 p. Le pôle « sainteté/perversité » est développé par Gabriel P. Weisberg dans *Images of Women*, *op. cit.* Le pôle « vice/vertu » est développé par Elizabeth K. Menon dans « *Pleasure and Vice* », *op. cit.*

⁵³ Béatrice de Andia, *op. cit.*, p. 37.

⁵⁴ Weisberg, *Images of Women*, *op. cit.*, p.31-32.

1.3.1.1 Changements sociaux générateurs d'insécurité et des représentations du vice

Les années 1880 et 1890 offrirent aux femmes françaises des changements significatifs dans les sphères légales et professionnelles. Ces modifications eurent un impact réel pour un nombre limité d'entre elles, mais cette émergence d'une « femme nouvelle » était néanmoins dotée d'une symbolique puissante. La menace de cette femme quittant maison et famille est abondamment illustrée dans les journaux et les revues qui publient plusieurs caricatures où les rôles dévolus traditionnellement aux femmes et aux hommes sont inversés⁵⁵.

L'augmentation de la présence des femmes dans la sphère publique peut être attribuée à plusieurs facteurs de type complètement différents. De l'augmentation du nombre de prostituées dans les rues, au nombre grandissant de femmes se rendant travailler ou faire des emplettes dans les grands magasins, à la fréquentation des lycées par les jeunes filles ou à la tenue de deux congrès féministes dans la ville de Paris en 1889, cela provoqua une anxiété chez les hommes qui fut accentuée par les réformes législatives favorables aux femmes⁵⁶. Incidemment, en réaction à cette incursion féminine dans un monde auparavant réservé aux hommes, la « femme nouvelle » est attaquée. Comme nous l'avons démontré plus tôt, la théorie en vogue à l'époque voulant que la femme appartienne au monde instinctif de la nature alors que l'homme occupe la sphère cérébrale de la culture influencera beaucoup les représentations de la fin du siècle.

Selon Virginia M. Allen, auteure de la thèse «The Femme Fatale: A Study of the Early Development of the Concept in Mid-Nineteenth Century Poetry and Painting», la diffusion à grande échelle du motif de la Femme fatale serait le

⁵⁵ Debora L. Silverman, *L'Art nouveau en France*, Flammarion, 1994, p. 73-74.

⁵⁶ Silverman, *ibid.*, p. 72.

résultat entre autres choses d'une réaction aux débuts des mouvements féministes⁵⁷. De son côté, l'auteure Karen Offen situe en 1889 le passage à maturité des mouvements féministes français⁵⁸. Cela s'explique par le nombre important de congrès féministes ayant lieu dans la capitale française entre 1889 et 1900. L'année de l'Exposition universelle de 1889, en plus d'accueillir l'Internationale ouvrière socialiste, l'Exposition accueillit les premiers congrès internationaux sur les droits des femmes et des associations féminines. De plus, la tenue de tels congrès se répéta à Paris en 1892, 1896 et 1900. Durant les mêmes années, entre 1889 et 1900, vingt-et-un périodiques féministes virent le jour en France⁵⁹.

Le « féminisme familial »⁶⁰ français, dont le slogan particulier « maternité, patrie et pot-au-feu » peut nous apparaître bien peu subversif aujourd'hui, revendiquait une « égalité dans la différence » et soulignait ainsi qu'il n'était pas question de revendiquer pour les femmes un autre rôle que celui de mère au foyer. Les deux objectifs principaux des féministes françaises visaient, premièrement, une solidarité féminine alliant les femmes de classes sociales différentes et, deuxièmement, une réforme du code Civil afin de donner à la femme mariée un certain contrôle sur les finances de la famille. alors que celle-ci n'avait qu'un statut de « mineur à charge » qui l'obligeait à remettre à son mari toutes ses ressources

⁵⁷ « The femme fatale in her mature form, a compound of beauty, seductiveness, independence, sterility and death may be a projection of erotic fantasy and fear, but may also be a response to the social developments of the nineteenth century: a reaction to the beginning of the feminist movement.» Virginia M. Allen, « The Femme Fatale: A Study of the Early Development of the Concept in Mid-Nineteenth Century Poetry and Painting », Thèse de doctorat, Boston University, 1979, p. viii.

⁵⁸ Karen Offen, « Depopulation, Nationalism and Feminism in Fin-de-Siècle France », *The American Historical Review*, vol. 89, no 3, (1984), p. 653.

⁵⁹ Silverman, *op. cit.*, p. 70-71.

⁶⁰ Ce concept est élaboré par Karen Offen dans le texte « Depopulation, Nationalism and Feminism in Fin-de-Siècle France », *op. cit.*

financières. Nous croyons que dans cette dernière revendication, les hommes pouvaient voir une ingérence des femmes dans un domaine spécifiquement masculin : les finances.

L'obtention de certains droits civiques pour les femmes accroît d'autant plus la menace car une nouvelle loi sur le divorce est votée en France durant l'année 1884. Celle-ci permettait aux femmes d'entreprendre une procédure de ce type contre leur époux. Cette innovation, alliée au déclin du taux de natalité français, est une cause d'inquiétude tant pour les hommes que pour le gouvernement. En effet, à partir de 1870 le taux de natalité décline progressivement en France, au point qu'en 1891, il est à peu près la moitié de celui des Allemands. La dénatalité joint au quadruplement de la capacité des industries allemandes, préoccupe beaucoup les dirigeants français qui prévoient que dans quatorze ans le nombre des conscrits allemands sera le double des conscrits français⁶¹.

Une autre cause d'inquiétude est le produit de l'accession d'un certain nombre de Françaises à l'éducation supérieure et à des carrières professionnelles autrefois réservées aux hommes. À partir de 1880, grâce à la loi Camille Sée, les jeunes filles eurent accès à une éducation secondaire laïque financée par l'État. La création d'un système scolaire laïque par la Troisième république visait à retirer l'exclusivité de l'éducation féminine des mains de l'Église⁶². Cette initiative devait permettre de mieux préparer les filles de la bourgeoisie à leur rôle d'épouse et de mère afin qu'elles transmettent à leurs enfants les valeurs républicaines. Cependant, la possibilité qu'avaient maintenant les filles d'obtenir leur diplôme de Baccalauréat eut des conséquences inattendues car bon nombre d'étudiantes choisirent d'entreprendre une carrière professionnelle. Debora Silverman présente des statistiques convaincantes à ce sujet : entre 1885 et 1900, le nombre de

⁶¹ Silverman, *op. cit.*, p. 73.

⁶² Françoise Mayeur, « L'éducation des filles : le modèle laïque », *Histoire des femmes en Occident*, Plon, 1991, p. 233.

bacheliers passa de 4300 à 13000. En 1896, 46000 femmes enseignaient au niveau primaire alors qu'elles avaient été formées dans des instituts créés à cet effet qu'à partir de 1880. La décennie de 1890 vit également l'arrivée des premières femmes dans les facultés universitaires. En 1895, elles étaient 842 à être inscrites et 20 femmes médecins et 10 avocates complétaient leurs études⁶³.

L'ensemble de ces changements participa donc à la création des représentations de la Femme fatale. Réagissant à la menace ressentie par la présence accrue des femmes dans la sphère publique, les artistes développèrent une iconographie propre à ce type de représentation.

1.3.2 La Femme fatale : sources historiques et présence dans la France fin-de-siècle

« L'homme de la fin du dix-neuvième siècle est terrorisé par la femme ⁶⁴ » écrit Guy Cogeval dans un texte du catalogue de l'exposition *Paradis Perdu : l'Europe symboliste* présentée à Montréal en 1995. Ce constat, Octave Uzanne le fait dans son ouvrage *La femme à Paris, nos contemporaines* qu'il publie en 1894. Dans un chapitre intitulé *Le nu moderne*, Uzanne détermine qu'à la suite de Félicien Rops et d'Auguste Rodin est apparue une génération d'artistes, qu'il nomme « mouvement sensualiste », étudiant la femme avec un « raffinement décadent » :

Jamais la hantise, l'obsession de la femme, le culte de son corps, la curiosité de sa peau, l'étude haletante, fiévreuse de ses névroses, de ses détraquements, de ses vibrations charnelles n'auront autant et si profondément absorbé l'art et la littérature d'une époque. La femme n'inspire plus seulement

⁶³ Silverman, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁴ Guy Cogeval, « La femme fatale », *Paradis Perdu : L'Europe symboliste*, Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, p. 305.

l'artiste en ce temps-ci, elle le domine; ce n'est plus la Muse, c'est la Succube; elle ne pose plus nimbée de splendeur et de perfection, elle entraîne son visionnaire au sabbat des sens, elle vit, elle palpite, elle se convulse comme une démoniaque luxurieuse, et la nudité qu'elle expose exprime une beauté malsaine et sincère, une volupté perverse, une manière de sadisme délirant et capiteux.⁶⁵

Amateur d'art et critique pour des revues artistiques importantes comme *The Studio* et *Art et Décoration*, Octave Uzanne compare la représentation des femmes à son époque et aux précédentes. Ainsi, il remarque : « Jamais les Jules Romain, les Carrache, les Carême, les Monet, les Eisen, les Déveria en leurs compositions galantes, poussées jusqu'au borborygme de l'érotisme, n'ont présenté à nos yeux un style de nu empreint d'une telle exsudation de poison pervers, d'une telle ardeur fiévreuse de canaillerie épanouie en d'exquises et mièvres distinctions de détails »⁶⁶.

L'analyse méticuleuse de l'époque fin-de-siècle par les historiens de l'art entraîna l'écriture de nombreuses études s'intéressant à la représentation du type féminin généralement nommé « Femme fatale ». Les analyses des experts tentent souvent de circonscrire les différentes sous-catégories de représentations s'inscrivant sous le type général de Femme fatale. Nous présentons ici les conclusions issues des thèses, articles et livres s'intéressant à cette question. Après avoir dressé ce portrait nous présenterons notre analyse des différents genres de femmes fatales représentées par de Feure. Nous démontrerons que ces représentations correspondent également aux types féminins présents dans l'œuvre du poète Charles Baudelaire.

⁶⁵ Uzanne, *op. cit.*, p. 27.

⁶⁶ Uzanne, *op. cit.*, p. 28.

1.3.2.1 Théorisation sur le thème de la Femme fatale

Dans un article intitulé *The Femme Fatale and Her Sisters* Martha Kingsbury tente de déterminer quels sont les principaux attributs relatifs à la femme fatale. Dans ce texte publié en 1972, elle dénote que dans plusieurs œuvres de Gustav Klimt et d'Edvard Munch, la femme fatale est vue de face, se tient droite, a le menton relevé, le front renversé vers l'arrière, elle regarde le spectateur de haut et a les paupières lourdes ou à demi fermées. L'auteure affirme qu'il y aurait deux traditions dans la représentation des femmes fatales. Dans la première, elle inclut les représentations de femmes mythiques, bibliques, allégoriques et de personnalités théâtrales comme les actrices ou les danseuses populaires de l'époque. Dans la seconde tradition, elle rassemble plutôt des représentations archétypales où la femme est anonyme et prend avant tout la forme d'un type de séductrice universelle. Dans cette dernière catégorie, elle cite en exemple la « Gibson girl » créée par Charles Dana Gibson, les illustrations des magazines de mode et les affiches publicitaires⁶⁷.

Quelques années plus tard, dans sa thèse déposée en 1983, Edward Farrell Marsicano s'intéresse aux diverses représentations du mythe de la femme fatale entre 1880 et 1920. Son travail de recherche lui permet de déterminer l'existence de quatre types principaux dans la représentation des femmes fatales. Il inclut dans le premier type les représentations mythologiques, classiques ou bibliques ; dans le second, les représentations où les femmes prennent des poses aguichantes et langoureuses ; dans le troisième, les représentations de la prostitution où la nudité est omniprésente ; et, finalement, dans le quatrième, les « princesses sociales », ces actrices, danseuses et courtisanes formant le cœur du demi-monde⁶⁸.

⁶⁷ Martha Kingsbury, « The Femme Fatale and Her Sisters », *Woman as Sex Object*, Newsweek, 1972, p. 183-205.

Dans un livre analysant la présence de la femme fatale dans les œuvres fin-de-siècle, Patrick Bade analyse tour à tour toutes les sous-catégories de représentations où les femmes apparaissent sous des traits de destructrices ou de séductrices⁶⁹. La caractéristique commune à toutes ces représentations reste la sexualité marquée des protagonistes. Celui-ci mentionne aussi que le concept de femme fatale fut déterré par les poètes du XIX^e siècle avant de l'être par les peintres, il cite en exemple *La Belle Dame Sans Merci* de John Keats, la Cléopâtre de Théophile Gautier, la prêtresse Salammbô de Gustave Flaubert et les femmes de Charles Baudelaire. Parmi les types de Femmes fatales représentées par les peintres il mentionne les figures issues de la Bible (Lilith, Judith, Salomé, Dalila), de la mythologie grecque (Hélène de Troie, Circé, Méduse, Médée), de l'Antiquité (Messaline, Cléopâtre), du Moyen-Âge (Iseult, Guenièvre, Morgane la fée) et de la Renaissance (Lucrece Borgia et Marie Stuart). Bade remarque également l'augmentation des représentations d'êtres mythiques comme les sirènes, les nymphes et les vampires, en plus de celles concernant les « femmes fatales réelles », des courtisanes telles Cora Pearl, La Païva, Lillie Langtry ou la belle Otéro.

Si nous acceptons la majeure partie de ces définitions, nous devons néanmoins nous distancier des auteurs lorsqu'ils prétendent inclure les personnalités populaires comme les actrices et les danseuses au sein du type féminin de la Femme fatale. Nous présentons dans le troisième chapitre la vision de Mary Louise Roberts à ce sujet et adhérons à son concept d'action subversive qui nous permet de considérer les représentations d'artistes performeuses comme étant plutôt des Femmes nouvelles.

⁶⁸ Edward Farrell Marsicano, *The Femme Fatale Myth: Sources and Manifestations in Selected Visual Media 1880-1920*, thèse de doctorat, Emory University, 1983, p. 142.

⁶⁹ Patrick Bade, *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*, Mayflower Books, 1979, p.6.

Lorsque nous analysons le type de femmes fatales représentées par Georges de Feure en regard de ces classifications théoriques, nous remarquons néanmoins que les œuvres du peintre s'inscrivent dans plusieurs de ces catégories. S'intéressant tant aux représentations mythiques avec des œuvres mettant en scène Ève, Salomé ou Hélène, les femmes fatales le plus souvent représentées restent toutefois des femmes anonymes, fonctionnant plutôt comme des archétypes. Alors qu'elle remarque ce genre de représentations dans deux œuvres d'Edvard Munch, Martha Kingsbury explique: « the woman is less specific and represents by implication all women or any woman both seductive and destructive »⁷⁰.

Parmi ces femmes anonymes, trois types apparaissent plus souvent dans l'œuvre de Georges de Feure. Nous tenterons dans la section suivante d'établir des liens entre ces types de représentations tels qu'ils se manifestent dans l'œuvre de Charles Baudelaire et tels qu'ils sont illustrés par de Feure.

1.3.2.2 Analyse des archétypes féminins provenant de l'œuvre de Charles Baudelaire

On peut aisément faire un parallèle entre les archétypes féminins présents dans les poèmes de Baudelaire et ceux que l'on voit dans les œuvres de Georges de Feure. Étant l'influence la plus marquante des artistes décadents, il n'est pas étrange de voir l'inspiration majeure que Georges de Feure puisa dans le travail de Baudelaire. De l'opinion de Gabriel P. Weisberg : « It appears as if de Feure tried to use Baudelaire's theory of correspondences whereby artistic and literary

⁷⁰ Martha Kingsbury, *op. cit.*, p. 185.

sources were united not through direct imitations but by suggestion, paraphrase and metamorphosis. »⁷¹ En effet, cette influence peut se percevoir sous la forme de « paraphrases » dans certaines illustrations littérales que le peintre fait de l'œuvre du poète mais, également de façon plus globale, dans une conception similaire du féminin, par exemple lorsque de Feure puise dans les œuvres de Baudelaire son inspiration pour trois archétypes féminins liés au saphisme, à la prostitution et à la nature. Nous croyons que ce serait à partir de ces trois thèmes abordés à plusieurs reprises dans l'œuvre de Baudelaire que de Feure élabore une correspondance, que ce soit par le biais de « suggestion » ou de « métamorphose », entre son œuvre et celle du poète.

Les archétypes féminins de la femme saphique, prostituée ou incarnation de la nature que l'on voit chez de Feure sont donc également présents chez Baudelaire, dans le recueil des *Fleurs du mal*, nous avons retrouvé le thème saphique dans les poèmes « Lesbos », « Delphine et Hyppolite » et « Comme un bétail pensif sur le sable couchées », des références à la prostitution dans « La muse vénale », « Le Jeu », « Les plaintes d'un Icare » et « Une nuit que j'étais près d'une affreuse Juive » et une association littérale de la femme à la nature dans « La Géante », « À celle qui est trop gaie » et « Ciel brouillé ». Sans en référer directement à ces poèmes, de Feure amalgame ses références à Baudelaire alors qu'il s'inspire de ces trois thèmes dans ses œuvres. Nous décrivons ici de quelle manière les représentations du saphisme, de la prostitution et de l'association des femmes à la nature s'inscrivent dans l'œuvre de Georges de Feure.

L'utilisation du thème des amours saphiques apparaît dès les premières années de production de l'artiste. Les œuvres en question sont tout d'abord facilement associables aux deux poèmes « Femmes damnées » issus des *Fleurs du mal*. Avec les années, les références à Baudelaire deviennent plus subtiles comme c'est le

⁷¹ Gabriel P. Weisberg, « Georges de Feure's Mysterious Women », *loc. cit.*, p. 229.

cas de *La Voix du mal* [pl. I] où en plus du titre qui se rapproche de celui du célèbre recueil de Baudelaire, il est possible de faire une association avec le poème *La Voix* où le poète entendit une voix lui parler : « Viens! oh! viens voyager dans les rêves, / Au-delà du possible, au-delà du connu ! ». De Feure reprend cette thématique lorsqu'il représente une femme perdue dans une rêverie, qui est illustrée à la manière des artistes japonais en la situant dans un des coins supérieurs du tableau, où l'on voit deux femmes nues dans une étreinte. Il y aurait donc ici une métamorphose de l'inspiration baudelairienne alors que le peintre décide de conjuguer deux images proposées par le poète, celle de la rêverie et des amours saphiques. Mentionnons que lorsque de Feure délaisse l'approche symboliste et que son style devient davantage marqué par l'Art nouveau, la thématique saphique demeure tout de même présente, comme le démontre les œuvres *Les deux Amies* (après 1920) et *La Danse dans la forêt* (après 1925). Il est donc possible d'affirmer que si l'intérêt de Georges de Feure pour les représentations saphiques lui fut tout d'abord insufflé par la poésie de Baudelaire et l'esprit des décadents, l'artiste s'est rapidement approprié ce type de représentations qu'il a continué d'illustrer tout au long de sa carrière. En effet, même après le déclin du symbolisme, et ce, jusque dans ses dernières œuvres, ce thème n'a jamais cessé d'apparaître dans ses tableaux. Nous pensons donc que les représentations saphiques peuvent être considérées comme une constante dans l'œuvre de Georges de Feure et qu'elles ne sont pas que la transcription d'une tendance à la mode ou d'un symptôme de l'air du temps.

Dans la préface qu'il écrit pour *Les Fleurs du mal*, Théophile Gautier aborde la signification de *l'éternel féminin* dans l'œuvre de Baudelaire, il remarque que : « Parmi ces femmes, les unes symbolisent la prostitution inconsciente et presque bestiale [...]; les autres, d'une corruption plus froide, plus savante et plus perverse

[...], transposent le vice du corps à l'âme»⁷². De la même manière, dans ses œuvres, Georges de Feure représente souvent sa vision des conséquences du vice de l'esprit des femmes plutôt que de représenter la prostitution de plein front, comme n'hésitent pas à le faire certains de ses contemporains. Aucune des œuvres de Georges de Feure ne porte de titre permettant de l'identifier clairement en tant qu'illustration de ce thème. Cependant, l'idée d'une femme vénale préférant l'argent ou la richesse à l'amour des hommes est présente à plusieurs reprises dans les œuvres où sont représentées des femmes fatales. C'est le cas de *La Voix du mal* [pl. I], *Féminies* [pl. II] et *L'Huître préférée* [fig. 1.14], où les femmes sont représentées en possession d'or ou d'objets de valeur alors qu'elles se détournent de l'amour des hommes. Dans la *Voix du mal* [pl. I], la femme rêve à de possibles amours saphiques alors que sont posés devant elle plusieurs bijoux en or. Dans *Féminies* [pl. II], des pièces d'or et d'argent sont disposées devant une femme qui poignarde une rose alors qu'un groupe d'hommes pendus se balance sur un fond de ville en flamme. Et, dans *L'Huître préférée* [fig. 1.14], probablement la référence la plus directe au commerce sexuel, une femme tient dans sa main gauche une huître ouverte où l'on peut voir des perles alors qu'un homme l'attend assis sur un lit occupant l'arrière plan. La prostitution est donc évoquée dans certaines œuvres, mais en tant qu'élément du vice plutôt que par volonté de représenter une réalité sociale.

L'association des femmes et de la nature est chose courante durant la fin-de-siècle. Selon les auteurs Ghislaine Wood et Paul Greenhalgh, cette association fonctionne selon deux types d'analogies. La première est littérale : dans ce cas la femme est représentée au sein de la nature. La seconde est métamorphique puisque la femme devient elle-même la nature, ou un élément provenant de la nature, en s'incarnant dans un insecte, une plante, un animal, l'air, l'eau, le feu ou

⁷² Théophile Gautier, *Notice*, publiée dans Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, L'Aventurine, 2000, p. 10.

la terre⁷³. Certains artistes présentent aussi la nature en tant que lieu d'échange érotique et sexuel, ce qui est le cas de plusieurs œuvres de Georges de Feure. Selon les auteurs Wood et Greenhalgh, de Feure représentait souvent « ses lesbiennes prédatrices » dans une nature dépourvue de contrainte pouvant être assimilée au paradis perdu : le jardin d'Éden avant la chute⁷⁴. En observant plusieurs œuvres, nous avons remarqué que, tout comme Baudelaire, de Feure utilise tout autant l'association littérale que l'association métamorphique pour lier la femme à la nature. En situant des images de femmes fatales dans la nature (*La Femme fatale*, [fig. 1.15]) ou avec un attribut issu de la nature (*Féminies*, [pl. II]) de Feure utilise une analogie dite littérale. Pourtant, dans d'autres œuvres comme *Les Cœurs stériles* [fig. 1.10] et *La Source du mal* [fig. 1.11], la femme est partie prenante de la nature car elle participe à sa pollution et à sa destruction par le sang qui s'écoule de son cœur et la fait mourir ou par ses cheveux qui contaminent l'eau dans laquelle ils trempent. L'utilisation que l'artiste fait de l'association métamorphique, non pas en incarnant la femme sous la forme d'un insecte ou d'une plante mais en la représentant comme un élément destructeur et pollueur de la nature, pourrait donc être interprétée comme étant une représentation de l'autodestruction. Mentionnons par ailleurs une œuvre de Georges de Feure intitulée *Feux Follet* [fig. 1.9] où une femme ailée est représentée dans un paysage très coloré.

1.3.3 Multitude des représentations de la Femme fatale

Le concept de femme fatale est donc très présent dans les peintures, aquarelles et lithographies des premières années de la production de Georges de Feure. Comme le fait remarquer Ian Millman, deux visions de ce thème cohabitent dans

⁷³ Paul Greenhalgh et Ghislaine Wood, « Symboles du sacré et du profane », *op. cit.*, p. 84.

⁷⁴ Paul Greenhalgh et Ghislaine Wood, *ibid.*, p. 85.

l'œuvre de l'artiste : dans certaines créations la femme fatale est une femme faisant souffrir l'homme par sa perversité inconsciente, mais de manière plus générale de Feure représente des femmes fatales pêchant consciemment afin de faire le mal pour satisfaire leur désir pervers. Ces deux types de représentations sont présentes simultanément dans l'œuvre du peintre, elles ne se succèdent pas, se chevauchent plutôt. Nous présentons ici les œuvres incarnant le mieux ces différents types de représentations.

1.3.3.1 La perversité consciente : iconographie de la cruauté

Féminies, [pl. II].

Dédiée à servir de couverture pour un livre d'Octave Uzanne rassemblant « huit chapitres inédits dévoués à la femme, à l'amour, à la beauté », cette image est une représentation de la femme fatale qui est iconographiquement très complète. À l'arrière plan, une église en flammes et cinq hommes pendus ajoutent une touche sinistre à l'illustration. Ces événements ont lieu derrière un personnage féminin poignardant une rose de la main gauche, la « senestre », main du diable. Une haie de fleurs jaunes sépare les deux scènes. Devant la femme, qui est représentée de trois-quarts et richement vêtue, sont disposées des pièces d'or et d'argent dont certaines s'ornent de motifs semblables à des cœurs et à des mains. Le symbolisme de ces nombreux éléments nous porte à penser qu'il s'agit là de la représentation d'une courtisane, la femme fatale par excellence car elle ruine les hommes qui s'attachent à ses charmes sans jamais se soucier des conséquences, d'où sa cruauté inhérente. Plusieurs éléments nous portent vers cette interprétation : l'église en flammes rappelle l'aspect amoral de son comportement, les cinq pendus évoquent les hommes morts et/ou ruinés pour elle, la haie de fleurs séparant et protégeant le personnage féminin (et l'argent disposé devant elle) des tristes scènes de l'arrière plan illustre bien son indifférence et l'aspect

habituel que revêtent pour elle ces événements. De plus, la cruauté féminine est particulièrement mise en valeur par le poignard que la femme tient dans sa main gauche et qui transperce une rose, cela pouvant être interprété symboliquement comme un geste meurtrier envers l'amour, la vie ou la beauté.

La Femme fatale, [fig. 1.15].

Produite la même année que *Féminies*, cette représentation au titre évocateur réutilise certains motifs de l'image précédente. Cette fois la femme fatale est montrée de profil, elle est habillée richement d'une fourrure d'hermine se reconnaissant aux taches noires qui l'ornent et sa chevelure abondante. Son profil a des traits accentués, le nez est bas, fin et pointu, les lèvres sont rouges, le menton proéminent, la paupière est lourde et tombante, le sourcil épilé, ce qui, selon Millman, « contribue à lui donner un profil de rapace ». Le même auteur élabore une interprétation très complète des différents éléments iconographiques présents au sein de l'œuvre : « Comme sur la couverture de *Féminies*, autre œuvre-clé sur le même thème, on peut distinguer un pendu à l'arrière-plan. Une bulle d'air qui sort de sa bouche visualise son souffle vital. Elle est sur le point d'être percée par une étamine en forme de queue de diable courbée au-dessus de la fleur qui pousse de la poitrine d'un oiseau perché sur la main de la femme. »⁷⁵

Salomé, [fig. 1.16].

Cette œuvre met en scène une femme fatale mythique : Salomé. Lorsqu'il conçoit cette lithographie pour la revue *L'Art décoratif*, de Feure a recourt aux mêmes processus formels de représentation : la figure féminine est de profil et son visage est marqué par son long nez pointu, des lèvres minces et des paupières tombantes. Tout comme dans les œuvres *Féminies* et *La Femme fatale*, les vêtements qu'elle porte sont très recherchés et sa coiffure très élaborée. La tête de saint Jean-Baptiste qu'elle transporte dans un plateau est ornée de fruits et d'un

⁷⁵ Millman, *op. cit.*, p.72.

oiseau, elle a donc été apprêtée, ce qui révèle d'autant plus l'esprit volontairement cruel de la femme et représente littéralement Salomé comme une dévoreuse d'homme.

Pour illustrer la perversité consciente et la cruauté qui en découle, de Feure a donc recours à des moyens formels de représentation qui sont similaires. Parmi ceux-ci notons que les femmes ne sont jamais représentées de face, elles sont disposées de trois-quarts ou de profil et l'accent est mis sur leur vêtement et leur coiffure. Elles sont habituellement accompagnées de fleurs ou d'oiseaux, ce qui contribue à montrer leur artifice et leur cruauté inhérente.

1.3.3.2 La perversité inconsciente : passivité et vice involontaire

Le fruit défendu, [fig. 1.17].

Un personnage féminin, représentant une jeune femme nue, a le haut du corps camouflé par des fleurs et tient dans sa main un fruit d'où s'écoule du sang. Elle porte un air d'innocence et de tristesse sur son visage, alors qu'à l'arrière plan, séparées d'elle par un mur de brique, des festivités païennes prennent place. Les femmes qui dansent sont nues pour la plupart mais certaines d'entre elles portent des bas mi-cuisses ce qui leur donne un côté apprêtées. De Feure témoigne ici de la conséquence du geste de la jeune femme qui n'a fait que goûter un fruit, ce qui a déclenché, sans qu'elle le veuille, tout un monde de perversion.

La Fille de Léda, [fig. 1.18].

Ce titre permet aux spectateurs de reconnaître dans le personnage féminin représenté l'image d'Hélène de Troie. En effet, selon la mythologie grecque, Léda fut fécondée par Zeus qui lui apparut sous forme de cygne et, de cette union, naquit Hélène qui épousa le roi Ménélas avant d'être enlevée par le troyen Pâris.

Selon l'expression de Christopher Marlowe (*Doctor Faustus* c.1590-1604) « was this the face that launch'd a thousand ships », Hélène est souvent considérée comme étant responsable du commencement de la guerre de Troie. En la représentant ainsi, les mains entourant son visage sur lequel on peut lire un air d'incompréhension, de Feure affirme que l'aspect fatal d'une femme peut être involontaire et simplement lié à sa beauté.

Dans ces deux exemples de perversité inconsciente de Feure suggère l'innocence des femmes représentées dans l'expression de leur visage. Dans les deux cas, il réfère le spectateur à des métaphores littéraires, qu'il s'agisse d'Ève ou d'Hélène de Troie. Cependant mentionnons que dès 1892, le critique Léon Riator remarque cette présence de la perversité inconsciente dans l'œuvre de Georges de Feure lorsqu'il écrit : « il suppose les femmes riches, jolies, bien vêtues, les regards flambants, les hommes pauvres, flétris, loqueteux, minables, écroulés dans une lassitude désespérée. Il a pris dans la femme son côté douloureux, et cruel, son charme de perversité inconscient.⁷⁶ »

1.4 Conclusion

Après avoir établi la présence de Georges de Feure au sein du mouvement symboliste, nous avons déterminé que ses liens avec le milieu artistique montmartois, ses collaborations avec le journal *Le Courrier Français* et sa participation active aux activités de *La Plume* le situaient plus spécifiquement au sein du groupe des Décadents. Les thèmes abordés dans ses œuvres, qu'il s'agisse d'un pessimisme schopenhauerien, de la supériorité de l'art de l'Idée sur la réalité, mais surtout de la représentation du type féminin nommé Femme fatale, sont les principaux arguments que nous avons évoqués. Nous avons également

⁷⁶ Léon Riator, « Le Salon de 'La Plume' », *La Plume*, no 81, septembre 1892, p. 387.

creusé plus spécifiquement la grande influence du poète Charles Baudelaire sur ses représentations de la féminité. Nous verrons dans le prochain chapitre que l'arrivée d'une nouvelle influence stylistique transformera les créations de l'artiste et qu'une recherche de modernité deviendra caractéristique de son œuvre.

CHAPITRE II

ART NOUVEAU ET FEMME À LA MODE : RECHERCHE DE MODERNITÉ DANS LA REPRÉSENTATION DE LA FÉMINITÉ

2.1 Introduction

En 1903, dans un texte publié au sein du catalogue accompagnant l'exposition consacrée aux œuvres de Georges de Feure à la Galerie de l'Art Nouveau, un critique exprime dans ces mots son admiration pour les créations de l'artiste :

M. de Feure a fait mieux que de passer maître dans les multiples branches de l'art nouveau : il a créé un nouvel art, qui est l'expression parfaite et très sûre de la vie nouvelle et de la pensée moderne; qui est merveilleusement représentatif de notre humanité, de nos aspirations, de nos besoins moraux et sociaux.¹

S'il faut en croire Marcel Batilliat, en quelques années, de Feure s'est beaucoup transformé. De peintre décadent, il est devenu un maître de l'Art nouveau et ses œuvres expriment maintenant la modernité de leur temps. Si cette transformation fut graduelle, les réalisations de Georges de Feure témoignent toutefois d'une période charnière de changements entre 1897 et 1899. Nous démontrerons que cette transition du symbolisme vers l'Art nouveau peut se remarquer par une augmentation de la stylisation au sein des créations de l'artiste. Ces

¹ Marcel Batilliat, « Le Rêve dans l'art », Catalogue de l'exposition Georges de Feure à l'Art Nouveau, 1903, non paginé.

transformations sont particulièrement évidentes dans une série de six œuvres de formats semblables que nous analyserons.

Après avoir établi que l'esthétique Art nouveau prédomine dans les créations élaborées après 1897, nous analyserons les œuvres présentées par de Feure au Pavillon de l'Art nouveau, à l'Exposition universelle de 1900. Nous pourrions ainsi observer des changements majeurs dans l'aspect formel des représentations. Nous présenterons une mise en contexte de cette exposition afin de souligner le rôle important du marchand Samuel Bing² dans le développement de l'artiste. En analysant les œuvres conçues pour le Pavillon de l'Art Nouveau dans lesquelles de Feure représente la féminité, nous mettrons en évidence la présence d'une ambivalence entre la production industrielle et l'élégance décorative des œuvres Art nouveau.

L'observation subséquente des liens entre l'artiste et les cercles japonistes nous permettra d'établir l'apport du japonisme dans les représentations de la féminité imaginées par de Feure. Après avoir souligné les influences formelles de l'art japonais qui se retrouvent dans les œuvres réalisées par de Feure, nous suggérerons une influence thématique dans la représentation de l'élégance et de l'indépendance féminine.

Les observateurs de la fin du XIX^e siècle s'intéressant à la vie des femmes soulignent la popularité et les effets de l'arrivée de deux nouveaux phénomènes : l'ouverture des grands magasins et l'invention du prêt-à-porter. Ces innovations ayant eu une influence directe sur l'occupation de l'espace public par les femmes dans la société française, nous aborderons ces questions et présenterons les commentaires positifs et négatifs exprimés sur le sujet. Nous évaluerons également les conséquences des discours concernant l'intérêt grandissant des

² Une description de la carrière de Samuel Bing et de son rôle dans l'art de la Fin-de-siècle est proposée à la note 35 du présent chapitre.

femmes pour la mode dans les représentations de la féminité. C'est en nous inspirant des écrits de l'historienne du costume Valerie Steele que nous déterminerons que les représentations de la Femme à la mode permettent à Georges de Feure de s'inscrire dans une recherche de modernité, telle que proposée par Charles Baudelaire dans son texte *Le peintre de la vie moderne*.

Selon les critiques contemporains de Georges de Feure, de même que pour les spécialistes actuels de son œuvre, les représentations de la féminité de ses œuvres Art nouveau agissent simplement en tant que motifs décoratifs. Nous croyons que cette vision est limitée et nous voulons pousser cette réflexion plus loin en expliquant que la représentation de la mode relève pour de Feure d'une volonté de s'inscrire dans la modernité. C'est en étudiant les différentes catégories de représentations des œuvres Art nouveau et en recherchant leurs différents contextes de production que nous pourrons établir la présence d'une recherche de modernité de la part de l'artiste. Cela nous permettra donc de proposer une nouvelle interprétation des représentations de la féminité d'esthétique Art nouveau créées par de Feure.

2.2 L'Art nouveau français

2.2.1 Les origines européennes de l'Art nouveau

Les sources à l'origine de l'Art nouveau français sont multiples, elles sont à la fois paneuropéennes et françaises. Les influences étrangères proviennent avant tout de Grande Bretagne, mais aussi de Belgique. En France, le mouvement de redécouverte du XVIII^e siècle, présent dès les années 1860, marquera l'Art nouveau par un retour aux formes inspirées de la nature et l'importance qui sera donnée aux arts décoratifs. Nous retracerons brièvement chacune de ces sources

afin de pouvoir mieux comprendre l'amalgame d'influences ayant mené à la domination de l'esthétique Art nouveau entre les années 1895 et 1910 en France.

La reconnaissance du mouvement Arts and Crafts britannique comme précurseur de l'Art nouveau ne fait aucun doute pour Samuel Bing qui écrit en 1902 : « le mouvement initial avait démarré en Angleterre, sous l'influence des préraphaélites et des idées de Ruskin, et fut concrétisé par l'admirable génie de Morris »³. Fondateur de l'Arts and Crafts, William Morris partageait les idéaux de Ruskin et souhaitait voir un retour à l'utilisation des modes de production artisanaux au détriment des techniques industrielles. Les artistes de l'Arts and Crafts s'investirent dans la production artisanale d'objets destinés à toutes les classes sociales car leur volonté commune était d'établir une démocratisation de la beauté en permettant à tous de posséder des objets faits à la main. Cette volonté de démocratisation se retrouvait également dans leur concept d'unité des arts où toute hiérarchie était rejetée⁴.

Importées sur le continent européen par des artistes belges, les œuvres de Charles Rennie Mackintosh et Charles Robert Ashbee, deux figures de proue de l'Arts and Crafts, furent exposées en Belgique, à partir de 1894. À Bruxelles, le groupe nommé *Les XX* (Les Vingt) rassemble des artistes postimpressionnistes depuis 1884 ; dans les années 1890 le groupe se transforme et devient la Libre Esthétique. C'est donc lors de la première exposition de la Libre Esthétique qu'Ashbee est invité à exposer en 1894. L'année suivante on le réinvite, ainsi que son collègue Mackintosh, lors de l'exposition *L'œuvre artistique* organisée par le

³ Samuel Bing, « L'Art Nouveau », *The Craftsman*, vol. 5, no 1, (1903), p.7.

⁴ Membre de l'Arts and Crafts, le designer C. R. Ashbee affirmait : « Nous avons une approche globale de l'Art, nous ne raisonnons pas en termes de peinture... ou d'art décoratifs, pour lesquels la peinture d'un tableau est d'importance mineure ». C. R. Ashbee, « Decorative Art from a Workshop Point of View », conférence pour l'Edinburgh Congress for Art (Londres, 1889). Citation provenant de Paul Greenhalgh, *Art nouveau, 1890-1914*, La Renaissance du Livre, 2006, p. 19.

designer Gustave Serrurier-Bovy à Liège⁵. Il s'agit donc de la première introduction d'œuvres du courant Arts and Craft sur le continent.

2.2.2 Manifestations françaises de l'Art nouveau

En France, l'Art nouveau est présent dans plusieurs manifestations souvent liées aux arts décoratifs. Afin de broser le paysage de la scène Art nouveau française, nous décrivons brièvement les intérêts particuliers des acteurs et des groupes artistiques y ayant participé.

Samuel Bing ouvre en 1895 un magasin qu'il nomme *L'Art Nouveau* dans lequel il présente des décors et des objets d'art innovateurs conçus par des artistes provenant de partout en Europe. Dans la capitale française, ces créations aujourd'hui connues sous le vocable d'Art nouveau étaient alors qualifiées de *Modern Style*. L'utilisation du terme *Modern Style* pour désigner les créations où la ligne « coup de fouet » est présente témoigne bien de l'impression qu'il s'agissait d'un style étranger importé en France. Néanmoins, avec le temps, l'adoption du terme Art nouveau fera consensus pour décrire l'ensemble des œuvres appartenant à cette esthétique⁶. En 1900, Bing présente le Pavillon de l'Art Nouveau à l'Exposition universelle. Ce pavillon est constitué d'œuvres commandées par le marchand à des artistes travaillant sous sa gouverne, parmi ceux-ci se trouve Georges de Feure.

⁵ Stephen Escritt, *L'Art nouveau*, Phaidon, 2002, p. 66.

⁶ Les dénominations sous lesquelles étaient connues les œuvres aujourd'hui rattachées à l'Art nouveau sont multiples. L'Angleterre utilisait le terme Arts and Craft, l'Allemagne le Jugendstil, l'Autriche le Secession, l'Italie le Liberty Stile et la France le Modern Style. Mentionnons aussi que si le magasin de Samuel Bing s'appelait L'Art Nouveau, avec un 'N' majuscule, il est généralement admis que le nom de l'esthétique doit s'épeler Art nouveau, avec un 'n' minuscule.

En 1896, un groupe incluant un peintre, trois sculpteurs et un architecte se forme à Paris, d'abord connu sous le nom des « Cinq », le groupe change d'appellation et se fait reconnaître à partir de 1898 par la dénomination « L'Art dans Tout ». Ce groupe est formé à la base de Félix Aubert, Alexandre Charpentier, Jean Dampé, Henry Nocq, Charles Plumet, auxquels viendront s'ajouter le peintre Étienne Moreau-Nélaton et le décorateur Tony Selmersheim. Ce groupe a comme volonté de présenter à un nouveau public des œuvres d'art utiles devant embellir leur cadre de vie⁷.

La troisième manifestation, probablement la plus importante au niveau du volume de la production, fut officiellement fondée en 1901 sous le nom de l'Alliance des Industries d'Art, mieux connue aujourd'hui sous le nom d'École de Nancy. Formée par un groupe d'industriels provenant des provinces françaises de l'Est, l'Alliance souhaite encourager l'unité des arts et ainsi mettre fin à la division entre les arts décoratifs, considérés mineurs, et les beaux-arts, considérés majeurs⁸. Les œuvres d'art des artistes et artisans de l'École de Nancy proposent un style où la nature occupe une place prépondérante. Ne servant plus d'élément décoratif, la nature est souvent à la source même de la forme de l'objet. Poursuivant des objectifs voués à la concrétisation de ce nouveau style (d'abord nommé néo-rococo par les autorités officielles) ces créations sont considérées comme typiquement françaises, contrairement à d'autres œuvres présentées à Paris (particulièrement à la galerie de Samuel Bing), dont on condamne l'internationalisme.

⁷ Rosella Froissart Pezone, *L'Art dans Tout*, Paris, CNRS Éditions, 2004, p. 13.

⁸ Jean-Michel Leniaud, *L'Art nouveau*, Citadelles & Mazenod, 2009, p. 250.

2.2.3 Les théories de l'Art nouveau

Paul Greenhalgh résume bien le manque de consensus chez les historiens d'art concernant les définitions de l'Art nouveau :

There has been no consensus, for example, on whether it was a style or a movement. [...] Some have believed that 'there is not a single Art Nouveau style, but that it comprises a number of varied and conflicting movement', whereas others have preferred it as a very specific visual development, a 'style of art which... has as its main theme a long, sensitive, sinuous line that reminds us of seaweed or of creeping plants'. [...] ⁹

Définir l'Art nouveau pose donc un problème sérieux. L'importance de sa diffusion en Europe au tournant du XX^e siècle fut si large qu'il est impossible de le réduire à des caractéristiques spécifiques pouvant s'appliquer à toutes ses manifestations. Considéré à la fois comme étant rationaliste et anti-rationaliste, décadent et socialement engagé, intimiste et urbain, pragmatique et rebelle, national et international, il devient tentant de le définir comme étant la manifestation de toutes les dichotomies¹⁰. Le seul point sur lequel s'entendent l'ensemble des historiens d'art, c'est que l'Art nouveau se situe complètement en dehors de la tradition moderniste¹¹.

Cette difficulté de définition affecte bien-sûr toutes les tentations de classification des œuvres pouvant s'y rattacher. Reconnu avant tout pour sa présence dans les

⁹ Paul Greenhalgh, *Art Nouveau 1890-1914*. Catalogue d'exposition, Tournai (Belgique): La Renaissance du Livre, 2006, p. 15.

¹⁰ Ces multiples oppositions dans les discours entourant l'Art nouveau sont soulignées dans le texte de Paul Greenhalgh, *ibid.*, p. 15.

¹¹ L'exemple le plus parlant de ce positionnement est le graphique préparé par Alfred H. Barr Jr. qui illustre le catalogue de l'exposition *Cubism and Abstract Art* présentée en 1936 au Museum of Modern Art de New York. (Voir planche IX). Tel que nous l'indiquons sur le graphique, le vide présent entre les années 1891 et 1905 correspond précisément à la montée et à l'apogée de l'Art nouveau.

arts décoratifs et l'architecture, l'Art nouveau apparaît aussi dans les œuvres picturales et imprimées. En raison du fractionnement stylistique déjà bien présent dans l'art pictural français de la fin du XIX^e siècle, vouloir déterminer quelles œuvres appartiennent à l'Art nouveau est une mission ardue. Avant de nous lancer dans cette aventure, nous souhaitons donc établir les faits sur lesquels nous appuierons notre définition.

Parmi toutes les définitions de l'Art nouveau, nous avons choisi de nous appuyer sur la plus récente, celle établie par Jean-Michel Leniaud en 2009: « il est impossible de définir les œuvre de l'Art nouveau comme un style. En revanche, c'est une esthétique commune qui inspire au tournant des XIX^e et XX^e siècles une partie des créateurs¹² ». En tant que manifestation esthétique n'appartenant spécifiquement à aucun groupe artistique, l'Art nouveau se retrouve donc dans les œuvres d'artistes aux nationalités variées. Selon Alastair Duncan :

Menées par les Français, les principales écoles de peinture européennes de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles – les symbolistes, les préraphaélites anglais, les expressionnistes allemands, les Nabis et les Fauves – utilisèrent dans leur traitement de l'espace, de la couleur, de l'imagerie et de la composition des éléments qui étaient également utilisées par les représentants de l'Art nouveau¹³.

Pour Duncan, s'il est possible de trouver des caractéristiques de l'Art nouveau dans les œuvres de plusieurs groupes stylistiques différents, pourtant « la peinture Art nouveau ne pu rivaliser avec ces écoles, car, bien que souvent très décorative, elle souffrait d'un vide intellectuel¹⁴ ». Les caractéristiques de l'esthétique Art nouveau établies par Duncan pour les œuvres bidimensionnelles sont la simplification des formes, l'aplatissement de l'espace et l'utilisation marquée de la

¹² Jean-Michel Leniaud, *op. cit.*, p. 31.

¹³ Alastair Duncan, *L'Art nouveau*, Paris, Thames & Hudson, 2000 (1994), p. 79

¹⁴ Duncan, *ibid*, p. 79

ligne courbe¹⁵. Parmi toutes les descriptions de l'Art nouveau, nous croyons que cette énonciation formelle est la plus complète. Néanmoins, nous sommes en désaccord avec l'affirmation concernant le « vide intellectuel » des œuvres car il est de notre avis que cette affirmation néglige de prendre en considération la volonté réformatrice des peintres Art nouveau qui se trouve à la source de cette esthétique visuelle. Résumée clairement en quatre points par Marie-Amélie Tharaud cette recherche des artistes Art nouveau s'incarne par une volonté de rupture avec les conventions picturales, par l'abolition de la hiérarchie entre les arts, par l'intégration de l'influence japoniste et par l'omniprésence de l'élément décoratif dans leurs œuvres¹⁶. Lorsque l'on considère cette volonté réformatrice des artistes, il devient donc difficile de parler de « vide intellectuel ».

Après avoir établi que l'Art nouveau constituait une esthétique visuelle dont les caractéristiques formelles sont la simplification des formes, l'aplatissement de l'espace et l'utilisation marquée de la ligne courbe, il convient de déterminer quels sont les artistes pouvant y être associés. Comme le remarque Marie-Amélie Tharaud, la plupart des œuvres françaises d'esthétique Art nouveau ont été produites par les peintres Nabis Paul Sérusier, Paul Ranson, Maurice Denis, Pierre Bonnard et Édouard Vuillard¹⁷, ainsi que par les peintres symbolistes Georges de Feure, Lucien Lévy-Dhurmer, Edmond Aman-Jean et Louis Welden Hawkins¹⁸. Bien sûr, l'ensemble de leur création ne peut être reliée à l'Art nouveau, néanmoins il est possible, en repérant les caractéristiques établies par Alastair Duncan, d'identifier lesquelles de leurs œuvres présentent une esthétique Art nouveau.

¹⁵ *Ibid*, p. 79.

¹⁶ Marie-Amélie Tharaud, « Peinture et Arts graphiques », *L'Art nouveau*, Citadelles & Mazebod, 2009, p. 214.

¹⁷ Tharaud, *ibid.*, p. 214.

¹⁸ *Ibid.*, p. 214 à 228.

2.2.4 Georges de Feure vers l'Art nouveau

La transition de la création d'œuvres symbolistes à celles Art nouveau se fait graduellement, l'intégration des caractéristiques liée à la simplification des formes, l'aplatissement de l'espace et l'utilisation marquée de la ligne courbe permet d'en suivre l'évolution. Dans le cas de Georges de Feure, ces trois caractéristiques apparaissent de manière embryonnaire dès 1892 et seront pleinement présentes à partir de 1900. La transition vers l'Art nouveau s'observe d'abord dans la végétation dont la stylisation augmente rapidement, ce qui participe à la simplification des formes et à un aplatissement de l'espace. Puis, vers 1897, ce sont les représentations de la féminité qui deviennent un baromètre exceptionnel de l'intégration des caractéristiques Art nouveau avec l'arrivée d'une utilisation marquée de la ligne courbe. Chez de Feure, l'introduction des trois caractéristiques de l'Art nouveau de Duncan est toujours jumelée à une augmentation de la stylisation, nous soulignons donc cette autre caractéristique dans notre analyse lorsque cela nous semble pertinent.

L'affiche réalisée en 1892 pour le magazine *Le Diablotin* [fig. 2.1] est la première affiche connue de Georges de Feure. Au sein de celle-ci, il est déjà possible de remarquer un aplatissement de l'espace par la représentation de la végétation qui devient un marqueur spatial important. En peinture, le même procédé est repris très rapidement par l'artiste, par exemple en 1893 dans *Feux-Follets* [fig. 1.9] et *Déception ou hypocrisie* [fig. 1.8] où les motifs de plantes et de fleurs sont aussi représentés à l'avant plan, sur toute la longueur des œuvres, ce qui contribue à l'aplatissement de l'espace. À partir de 1894, les motifs floraux stylisés apparaissent à profusion et sont même parfois prédominants, et cela, peu importe le médium utilisé par de Feure. Par exemple, dans la lithographie en couleur

L'Amour aveugle, l'amour sanglant [fig. 1.13], ainsi que dans la gouache *La Course à l'abîme* [fig. 1.5], la végétation stylisée occupe une part très importante de l'œuvre, ce qui contribue à aplatir l'espace.

La prochaine étape de transformation majeure a lieu en 1897 alors que de Feure confectionne des objets pour l'Artisan Moderne¹⁹. Dans le dessin pour l'abat-jour d'une lampe [fig. 2.2], la représentation de la végétation paraît presque abstraite tant les lignes courbes sont utilisées. Ce sont ces mêmes lignes courbes qui apparaissent dans des motifs stylisés que l'on peut retrouver en 1897-1898 dans les œuvres *L'Orgueil* [fig. 2.6] et *Profil de femme* [fig. 2.3]. Entre les années 1897 et 1899, de Feure conçoit toute une série d'œuvres basées sur le même type de composition. Ce sont des œuvres de formats horizontaux qui présentent une tête de femme vue jusqu'au buste. Cette série est initiée avec *La Gourmandise* [fig. 2.5] et *L'Orgueil* [fig. 2.6], deux aquarelles sur papier qui marquent bien la transition entre le symbolisme et l'Art nouveau puisqu'elles ont un thème symboliste, la femme pécheresse, mais une esthétique Art nouveau. Dans *La Gourmandise* [fig. 2.5], les formes ne sont pas simplifiées, mais si l'on porte attention au flûtiste, le personnage à la droite de l'œuvre, on remarque l'utilisation des lignes courbes qui forment des motifs stylisés sur son plastron. Les lignes courbes sont aussi très présentes dans la chevelure de la figure féminine, dans les vagues et le fumet des aliments. Dans *L'Orgueil* [fig. 2.6], les lignes courbes deviennent encore plus stylisées, sur la tête du personnage à la gauche de l'œuvre, sur son châte et sur le tissu qui pend des bras du personnage à l'extrême-droite. Nous avons remarqué que l'augmentation des lignes courbes stylisées dans les images aux formats horizontaux correspond à une diminution de la signification allégorique des œuvres. En effet, après avoir personnifié des péchés capitaux, l'artiste s'attarde à des thèmes plus abstraits comme *Expérience ou Vice* [fig. 2.7]

¹⁹ L'Artisan Moderne est une entreprise fondée en 1894 par André Marty (l'éditeur de *l'Estampe originale*) qui avait pour but de regrouper des artistes originaux afin qu'ils créent des objets ensuite vendus par des galeries et des marchands d'estampes présents à Paris, Bruxelles, Munich et Dresde.

et *Innocence ou Vertu* [fig. 2.8]. La thématique reste symboliste mais ces deux œuvres présentent aussi une abondance de lignes courbes dont la stylisation apparaît dans les bijoux et les ornements de la chevelure. L'abstraction thématique s'approfondit avec les œuvres *Profil de femme* [fig. 2.3] et *Contemplation* [fig. 2.4] qui sont des représentations dénuées de signification intrinsèque et dont la stylisation des lignes courbes devient de plus en plus importante.

2.3 Georges de Feure, Samuel Bing et les arts décoratifs

Dans les dernières années du XIX^e siècle, la carrière de Georges de Feure est marquée par la rencontre de Samuel Bing, un marchand d'art parisien très important pour l'Art nouveau. C'est grâce à Bing que de Feure deviendra reconnu pour ses créations dans les arts décoratifs. De nombreux éléments qui eurent une influence sur les représentations de la féminité produites par de Feure après 1897 peuvent être reliés à Bing et au monde des arts décoratifs. Nous croyons donc essentiel d'analyser plus en détails le contexte de développement des arts décoratifs français car celui-ci eut un impact important sur les projets entrepris par Bing auxquels participa de Feure.

2.3.1 La promotion des arts décoratifs en France

En 1895, la France était la seule grande nation d'Europe dont les exportations industrielles étaient en baisse par rapport à 1875 et 1883. À partir de 1892, le député français Jules Méline, alors rapporteur général du budget des douanes, fait voter plusieurs lois protectionnistes ayant pour but de favoriser les secteurs d'activités traditionnels et d'encourager l'essor des petits ateliers mieux équipés pour produire des articles variés et spécifiques, car au dire de Méline « le goût

français était en contradiction avec la production de masse »²⁰. Cette décision du gouvernement favorise donc la production de luxe au détriment de celle de masse, ce qui est très important pour l'évolution des arts décoratifs français de cette période²¹. En proposant de miser sur la tradition de qualité, l'élite républicaine compte faire appel aux ressources nationales d'élégance, de bon goût et de luxe afin de compenser le déclin industriel de la France²². Nous devons à l'historienne Debora Silverman le développement de cette idée sur le renouveau décoratif en France. Celle-ci spécifie :

Confirmant les objectifs de la politique protectionniste de Méline, les pouvoirs publics voyaient dans l'artisanat d'art la nouvelle source de la suprématie française dans une économie internationale transformée. Avec ses ressources nationales en matière d'élégance et sa réputation en tant que mecque du goût, de la mode et du luxe, la France allait compenser le déclin industriel au moyen de ses grâces civilisatrices.²³

Afin de redonner le goût des objets de luxe au public (afin d'en favoriser les ventes), le mobilier, la joaillerie, la céramique et la verrerie retrouvent donc leur place aux côtés de la peinture et de la sculpture au Salon et dans les musées. Cette décision de redonner aux arts appliqués la place qu'ils occupaient au côté des beaux-arts sous l'Ancien Régime, obligea la République à réaffirmer son rôle de mécène culturel en mettant en œuvre un mouvement de solidarité nationale en faveur de l'unité des arts. C'est sous l'égide de l'Union centrale des arts décoratifs (l'UCAD) que la réalisation de cette mission devait prendre forme²⁴. En effet, sous

²⁰ Stephen Escritt, *op. cit.*, p. 338.

²¹ Cette dualité entre l'industrie et l'artisanat, entre les produits de masse et les produits de luxe se retrouve dans des œuvres de Georges de Feure que nous présentons à la section 2.3.3.

²² Debora L. Silverman, *L'Art nouveau en France*, Flammarion, 1994, p. 59.

²³ Debora L. Silverman, *ibid.*

la direction d'Antonin Proust, l'UCAD décide de redéfinir ses idéaux en parallèle avec ceux du gouvernement. Les autorités officielles voulaient exploiter le style néo-rococo qui était selon eux le style le plus représentatif des racines nationales françaises. L'UCAD, de son côté, avait mis en place un programme se définissant par trois idéaux fondamentaux : premièrement, la nécessité d'une évolution stylistique guidée par les qualités particulières du génie national, deuxièmement, la réunification de tous les arts et, troisièmement, la création d'un art nouveau issu de l'interminable source de la nature²⁵. Afin de renouveler les formes issues de l'héritage rococo, plusieurs membres de l'UCAD encourageaient les artistes à explorer les voies de l'art japonais. Chargé par l'UCAD d'étudier le renouveau artisanal au Japon et aux États-Unis, Samuel Bing recommande notamment de s'inspirer du naturalisme japonais afin de renouveler les formes organiques des arts décoratifs.²⁶ En encourageant cette alliance entre l'héritage stylistique rococo et la modernité de l'influence japonaise, les membres de l'UCAD favorisèrent donc la création d'une esthétique Art nouveau propre à la France²⁷.

²⁴ Lors de sa fondation en 1864, sous le nom d' « Union centrale des beaux-arts appliqués à l'industrie », l'Union était avant tout un regroupement de producteurs focalisant sur le potentiel commercial des « arts industriels ». Dans les années 1880, l'Union est peu à peu devenue une plateforme institutionnelle réunissant des ministres du gouvernement, des conservateurs de musées, des aristocrates collectionneurs et quelques producteurs du secteur du luxe. En 1889, l'ingérence de l'État dans l'Union amena une transformation de sa structure et de son nom, qui devint alors « l'Union centrale des Arts décoratifs ». Ces changements entraînèrent aussi la modification de ses objectifs comme le démontre le retrait du mot « industrie » et l'ajout des termes « arts décoratifs » dans sa dénomination.

²⁵ Debora L. Silverman, *op. cit.*, p. 59.

²⁶ *Ibid.*, p. 140.

²⁷ Nous élaborons sur l'influence japoniste dans la section 2.3.1 du présent chapitre, néanmoins nous croyons utile de spécifier immédiatement que l'intégration de l'influence japoniste dans l'Art nouveau français était rendue possible grâce à un intérêt des critiques et des collectionneurs depuis le début des années 1860 en France. De plus, le public français avait été en contact avec des œuvres d'art japonaises depuis l'Exposition universelle de 1867. Durant une trentaine d'année (plus ou moins 1860-1890) l'esthétique japonaise avait donc été la seule alternative à l'éclectisme des arts décoratifs européens. L'organicité commune du style rococo et des arts japonais facilitait d'autant plus son intégration à l'Art nouveau français.

Le contexte de valorisation nationale dans lequel a lieu cette recherche d'un nouveau style décoratif est un indicateur de l'importance du chauvinisme et de la xénophobie artistique française de cette époque²⁸. Nous verrons qu'en réaction aux critiques qu'on lui adresse en 1895 - suite à l'ouverture de sa galerie l'Art Nouveau - Samuel Bing orientera les productions provenant de ses ateliers afin qu'elles s'inscrivent dorénavant dans la « tradition française de bon goût et d'élégance ». Les œuvres que concevra Georges de Feure sous l'égide de Bing sont donc le résultat même des réflexions d'un marchand qui souhaite probablement éviter les commentaires du genre de celui d'Arsène Alexandre, qui avait décrit l'exposition de 1895 dans les mots suivants : « Tout cela sent l'anglais vicieux, la juive morphinomane ou le belge roublard, ou une agréable salade de ces trois poisons. »²⁹

2.3.2 Samuel Bing et la galerie de l'Art Nouveau

En 1893, suite à un voyage aux États-Unis où Bing eut la chance de rencontrer Louis Comfort Tiffany et de visiter ses ateliers, le marchand prend la décision de dépasser la vente de produits importés et d'influencer directement le monde des arts décoratifs en présentant des objets d'arts, des meubles et des décors

²⁸ Cette xénophobie ne concerne bien sûr que les influences européennes, l'art du Japon en est exclu. Cet état de fait s'explique par la concurrence européenne à laquelle faisait face les producteurs d'arts décoratifs français. Puisqu'il n'y avait pas de danger de concurrence entre les marchés français et japonais, l'influence stylistique du Japon était bien accueillie et idéalisée.

²⁹ Arsène Alexandre, « L'art nouveau », *Le Figaro*, no 362, 28 décembre 1895.

intérieurs qui donneront une nouvelle vitalité et une nouvelle orientation aux arts décoratifs³⁰.

Son projet se concrétisera le 26 décembre 1895 lors de l'ouverture de *L'Art Nouveau*, un magasin-galerie présentant des objets d'arts créés par des artistes européens et américains. Les critiques qui lui sont faites sont généralement négatives. Bing avait pris le pari de refuser une unité de style et de nationalité au profit d'un plus grand choix et de plus grandes libertés pour les créateurs ; cependant, les critiques reprochent justement à l'ensemble une incohérence et une confusion dans la présentation. De plus, cette décision de faire beaucoup de place aux œuvres « étrangères » a exposé le marchand aux attaques chauvinistes de ceux qui croyaient à la suprématie du goût français. C'est le cas d'Edmond de Goncourt qui écrit le 30 décembre 1895 : « Vraiment, est-ce que nous serions

³⁰ Descendant d'une famille allemande spécialisée dans l'import-export, Siegfried Bing (qui utilisera en France le prénom de Samuel) arrive en France en 1854 pour assister son père dans l'exploitation de l'entreprise familiale. Touché par la vague du japonisme qui déferle sur la France par le biais des Expositions universelles, Bing se met à collectionner les objets d'art japonais dès la fin des années 1860 et se lancera dans le commerce d'objets extrême-orientaux vers 1875. Par le biais d'un membre de sa famille installé au Japon, il acquiert des objets d'art japonais de qualité et noue des liens avec des firmes occidentales installées au Japon et des firmes japonaises productrices d'objets pour les marchés de l'Ouest. Ces contacts lui permettent d'être, dès 1880, l'un des principaux fournisseurs parisiens d'objets d'art japonais par le biais de son magasin situé au 19 rue Chauchat. Il organise ensuite des expositions itinérantes qui se promènent en Europe et en Amérique pour présenter des œuvres d'art du Japon. Il fait don de pièces au Conservatoire national des Arts et Métiers de Paris afin que des œuvres d'art japonaises soient également accessibles aux étudiants des écoles techniques. De plus, afin d'alimenter la curiosité et les connaissances des amateurs et des professionnels, il se lance dès 1888 dans la publication de la plus importante revue du courant japoniste : *Le Japon artistique. Documents d'Art et d'Industrie* qui présentera des articles de fonds écrits par des journalistes et critiques réputés portant sur plusieurs aspects de l'art japonais. Tous ses efforts sont récompensés en 1890 lorsqu'il reçoit la Légion d'Honneur à l'occasion de la grande rétrospective d'estampes japonaises présentée à l'École des Beaux-Arts. Souhaitant dépasser la vente d'objets importés et influencer plus profondément le monde des arts décoratifs, Bing ouvre en 1895, au 22 rue de Provence, un magasin qu'il nomme *L'Art Nouveau*. Il s'agit d'une première en France car on y présente des œuvres de style très différents dont le seul point commun est la recherche de modernité. (Pour plus de détails au sujet de la carrière de Samuel Bing et de son importance dans le développement de l'Art nouveau voir : Gabriel P. Weisberg, *Les origines de l'Art nouveau la maison Bing*, Fonds Mercator, 2004, 295 p.)

dénationalisés... en ce temps où il semble aussi n'y avoir plus de place en France que pour le mobilier anglo-saxon ou hollandais? Non ! Ça le futur de la France? Non! Non!³¹ »

Suite aux critiques véhémentes reçues lors de cette première exposition, Bing décide d'apporter un changement à sa mission. Il aurait décrété qu'afin de ne plus être l'esclave des caprices des artistes, il dirigerait dorénavant lui-même la production des objets en leur donnant, tel qu'il le disait : « une orientation précise et soigneusement délimitée³² ». L'auteur Kenneth Silver, propose une autre théorie concernant le changement d'orientation pris par Bing. Silver suggère qu'en tant que juif d'origine allemande, Bing aurait éprouvé les effets psychologiques liés à l'affaire Dreyfus et aurait instinctivement reculé devant les aspects plus cosmopolites et audacieux de son entreprise, ce qui expliquerait les changements apportés entre 1895 et 1900 dans les produits qu'il présente au grand public³³.

Ce nouveau projet entourant la production d'objets d'art se concrétise quelques années plus tard avec l'ouverture des ateliers Bing à la fin de 1897³⁴. Les ateliers comprennent dessinateurs, mouleur, menuisiers et sculpteurs. D'un point de vue stylistique, Bing décide de prendre comme point de départ les formes de la fin du XVIII^e siècle, se pliant ainsi à l'orientation stylistique souhaitée par l'UCAD. Selon Marcel Morot, un proche du marchand : « Bing, après de longues réflexions, avait dégagé une 'théorie' qui, en somme se tenait : il proclamait que le nouvel art mobilier ne devait, ne pouvait pas sortir tout armé du cerveau d'un Jupiter

³¹ Millman, *op. cit.*, p. 152.

³² *Ibid.*

³³ Kenneth E. Silver, « The Other Fin de Siecle », *Art in America*, Décembre 1987, p. 173.

³⁴ Gabriel P. Weisberg, « La métamorphose des intérieurs: Les ateliers Art Nouveau de Bing », *Les origines de l'Art nouveau*, *op. cit.*, p.168.

moderne, mais devait se rattacher, bien entendu sans servitude, à la tradition française³⁵ ».

C'est lors de l'Exposition universelle tenue à Paris en 1900³⁶ que Bing présente pour la première fois le résultat de son nouveau projet. L'idée de Bing est de réunir trois artistes prometteurs et de coordonner lui-même la décoration des six pièces du pavillon. Nous savons qu'Eugène Gaillard fut recruté par Bing en 1897, Edward Colonna à l'été 1898 et Georges de Feure entre juillet et décembre 1899³⁷. Dû à

³⁵ Karine Lacquemant, « Le pavillon de l'Art Nouveau à l'exposition universelle de 1900 », *Les origines de l'Art nouveau, op. cit.*, p.191.

³⁶ De manière générale, les critiques trouveront que la qualité des produits présentés dans les différents pavillons de l'Exposition laisse à désirer. Néanmoins, ils s'entendent pour trouver que les pavillons situés sur l'Esplanade des Invalides sont les plus novateurs. On y retrouve le théâtre de la danseuse Loïe Fuller, le restaurant *Le Pavillon bleu* (construit par René Dulong et Gustave Serrurier-Bovy) et le pavillon de *l'Art Nouveau* de Samuel Bing. La visite du pavillon, qui s'effectue comme la visite d'une maison, est appréciée des critiques qui y voient un signe de distinction lui permettant de s'élever au dessus du simple kiosque marchand. « C'est le résultat de cet effort que les visiteurs vont contempler à l'Esplanade des Invalides, dans le pavillon construit et installé, depuis les fondations jusqu'à la dernière touche de peinture décorative, par les artistes de 'l'Art Nouveau' : pavillon qui n'est pas comme tant d'autres une [sic] entassement d'objets de toutes sortes dans des vitrines et le long des murs, mais une maison avec la distribution, les aménagements, les meubles et les ornements de toute sorte d'une demeure luxueuse. » (G. M. Jacques, « Exposition universelle », *L'Art décoratif*, no 21, juin 1900, p. 90.)

³⁷ Ce dernier point demeure flou car, comme le spécifie Gabriel P. Weisberg, les archives des ateliers de Bing n'ont jamais été retrouvées. De son côté, dans sa monographie sur de Feure, Ian Millman explique que le mystère reste complet quant au moment et au moyen de recrutement de Georges de Feure par Bing. Le seul indice à notre disposition est un article écrit par Meier-Graefe (sous le pseudonyme de G.M. Jacques) qui spécifie que « M. Georges de Feure compte parmi les nombreuses recrues entraînées dans l'orbite du groupe Bing depuis quelques mois » (G.M. Jacques, « Exposition universelle. L'Art Nouveau Bing », *L'Art décoratif*, no 21, juin 1900, p.95). De plus, mentionnons que dans le catalogue d'exposition qu'il conçoit pour l'exposition « Georges de Feure : du symbolisme à l'Art nouveau », (Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis, 1994, p. 104-105) Ian Millman reproduit la correspondance connue de l'artiste ; les lettres no 13 et 14 datent du mois d'avril 1899, elles sont toutes les deux adressées à Léon Deschamps et témoignent d'un urgent besoin d'argent de la part de l'artiste. De plus, à l'été 1899, une exposition des ateliers Bing a lieu aux Grafton Galleries de Londres et aucun objet de

des retards de production, le pavillon de *l'Art Nouveau* ouvre ses portes plusieurs mois après le début de l'Exposition. Étant membre du jury de la section céramique, Bing ne peut faire partie de la compétition, le Pavillon est donc considéré hors-concours. Celui-ci avait été conçu en bois et en plâtre par l'architecte André Arfvidson. La décoration de la façade est confiée à de Feure qui compose un ensemble de huit allégories féminines représentant *La Ferronnerie*, *La Joaillerie*, *La Verrerie* [pl. III], *La Poterie*, *Les Travaux du cuir*, *La Sculpture* et *L'Architecture*. Des photos d'époque nous permettent de visualiser les panneaux créés par de Feure [pl. IV]. Cependant, de ces allégories, seule le panneau de *La Verrerie* est parvenu jusqu'à nous.

Les pièces du Pavillon de l'Art Nouveau conçues par de Feure sont un cabinet de toilette et un boudoir [fig. 2.10]. Ces deux pièces sont reliées à la chambre par un court vestibule où se trouvent quatre vitraux [pl. IV], également des œuvres de l'artiste. Ceux-ci présentent quatre femmes symbolisant les quatre saisons. La décoration du boudoir et du cabinet de toilette est entièrement réalisée par de Feure qui conçoit autant les meubles et les tapisseries que les luminaires et les tapis. Si les meubles apparaissent « modernes et neufs par leur architecture, par les lignes, par le dessin, par le modelé de leur structure³⁸ », ils font aussi ouvertement référence aux styles du passé et s'inscrivent dans la continuité de la tradition décorative française. Comme le fait remarquer le critique Soulier dans son compte rendu du pavillon de l'Art Nouveau : « Nous voyons M. De Feure, dans un boudoir et un cabinet de toilette, s'ingénier de mille façons pour créer un intérieur aussi élégant et féminin qu'il est possible, et bien nettement conforme à nos traditions propres³⁹ ».

Georges de Feure n'est présenté. Ces deux informations nous portent à croire que la collaboration entre de Feure et Bing ne débute pas avant l'été ou l'automne de 1899.

³⁸ Lacquemant, *op. cit.*, p. 208.

³⁹ Cité dans Lacquemant, *ibid.*, p. 214.

2.3.3 Georges de Feure : entre allégories et recherche de modernité

Les œuvres représentant des figures féminines conçues par Georges de Feure pour l'Exposition universelle sont toutes considérées comme étant des allégories. D'après les trois panneaux décoratifs ornant l'extérieur du Pavillon dont nous avons des images, il est possible de conclure que de Feure utilisa une composition similaire pour l'ensemble des panneaux : une figure féminine occupe la majorité de l'espace au premier plan et tient dans ses mains un objet qui permet d'identifier l'art auquel elle réfère. En arrière plan, un bâtiment rappelant un atelier de confection complète la composition [pl. III]. L'ensemble diffère cependant pour le panneau représentant l'architecture. Puisque celui-ci est plus large et occupe la place centrale sur la devanture, entre les deux portes d'entrées, il présente deux figures féminines, de dos, invitant les visiteurs à pénétrer dans le bâtiment architectural représenté dans le haut du panneau.

Alors que des critiques s'attardent sur la grâce des figures représentées sur les panneaux décoratifs⁴⁰, aucun d'eux ne soulève que dans ses compositions, l'artiste met en scène deux éléments habituellement antagonistes : le luxe et l'industrie. En effet, les robes élégantes ornant les figures féminines évoquent la haute couture tandis que l'aspect sombre des ateliers de confection représente l'industrie. Les riches ornements des traînes se trouvent toujours dans le bas des panneaux, tandis que les références industrielles sont à l'autre extrémité, dans le haut. C'est au niveau médian, entre les mains des figures féminines, que se retrouve l'alliance de l'art et de l'industrie, c'est à dire les objets attribués

⁴⁰ Le critique Gabriel Mourey apprécia l'ensemble. Dans un article intitulé publié dans *La Revue des arts décoratifs*, il décrit ainsi le travail de de Feure : « Ces figures élégantes et sveltes qui sur les murs évoquent, entre les deux portes centrales, l'Architecture, souveraine de tous les arts, puis la Sculpture, la Ferronnerie, la Joaillerie, la Verrerie, la Poterie et les Travaux du Cuir; ces élancements de branches fleuries, ces combinaisons audacieuses de tonalités; tout cela, jailli de l'imagination du très original artiste Georges de Feure, vrai magicien de raffinement et de subtilités [...] ». (Gabriel Mourey, « L'Art Nouveau de M. Bing à l'Exposition universelle », *La Revue des arts décoratifs*, août-septembre 1900, p.257)

déterminant la teneur de l'allégorie (verre, poterie, ferronnerie, etc.). En ne tentant pas d'oblitérer l'aspect de la confection industrielle des objets, de Feure ancre ses allégories dans la réalité. Une telle prise de position dans le choix de la représentation témoigne de la présence d'une recherche de modernité dans les créations de l'artiste. De plus, cette vision de la modernité représente très adéquatement le processus de confection de l'art décoratif dans les ateliers Bing qui faisait appel à des artistes pour le design des objets, mais confiait leur exécution à des manufactures extérieures.

Cette recherche de modernité apparaît également dans les vitraux [pl. IV] présents à l'intérieur du pavillon, mais cette fois-ci l'artiste utilisera un marqueur de modernité stylistique plutôt qu'iconologique. Les quatre vitraux présents dans le vestibule relient la chambre et le boudoir⁴¹. Il a été écrit qu'il s'agissait d'allégories des quatre saisons, mais cela est plutôt difficile à distinguer puisque les vêtements représentés restent assez similaires entre eux, la végétation identique et qu'aucun attribut n'est présent pour éclairer le spectateur. Pourtant, si l'on observe avec attention les vêtements que portent les figures féminines, si l'on se fie surtout à la longueur des manches des robes, il pourrait être possible de déterminer que telle allégorie est l'été et telle autre l'hiver. Malheureusement n'ayant eu connaissance de ces œuvres qu'en consultant les photographies en noir et blanc publiée en 1900, nous ne pouvons nous fier à aucune palette de couleur pour nous aider à

⁴¹ L'article de G.M. Jacques fait une description succincte des vitraux et les identifie plutôt comme se trouvant dans le boudoir. Cependant, les photos que nous avons vues du boudoir nous porte plutôt à croire qu'ils se trouvent dans le vestibule tel que le mentionne Gabriel Mourey : « De la chambre à coucher de M. Gaillard, par un court vestibule cintré, faisant saillie sur la façade, on pénètre dans le boudoir, décoré par M. de Feure. La paroi cintrée de ce passage est formée tout entière par des vitraux, exécutés dans les ateliers de l'Art Nouveau, d'après des cartons et sous la direction de ce très personnel artiste. » (Gabriel Mourey, « L'Art Nouveau de M. Bing à l'Exposition universelle 2e partie », *La Revue des arts décoratifs*, Septembre 1900, p. 278).

départager l'automne du printemps⁴². Nous les identifions donc selon leur ordre de présentation au sein de la revue *l'Art décoratif* : l'Été, l'Automne, l'Hiver et le Printemps. Nous insistons sur la difficulté d'identification des saisons afin de démontrer le peu de cas fait par l'artiste pour se conformer à la tradition allégorique.

Au sein des quatre vitraux, les figures féminines portent des robes à longues traînes très ornementées et une écharpe ou un boa sur les épaules. Leur tête, ornée d'un chapeau se détache sur un fond composé de feuillage. Les feuilles des arbres sont suggérées par la répétition d'un même motif de forme ovoïdale et l'impression de mouvement provient des lignes sinueuses données aux robes, mais surtout aux écharpes et aux boas qui semblent flotter au vent. Gabriel Mourey les décrit en ces mots :

Ces quatre figures élancées de femmes, parmi les ondulosités un peu étrange de leur robes, dans ce décor complexe de fleurs et de feuilles aux couleurs fantastiques, produisent la plus séduisante impression; cela porte la marque d'un modernisme aigu, enrichi de souvenirs exotiques, rehaussé des caprices d'une imagination d'artiste très cultivée et très ardente⁴³.

Nous trouvons frappante cette utilisation à profusion des lignes et des motifs géométriques. S'inspirant habituellement de la nature dans la conception de son ornementation, le recours aux formes géométriques est absolument nouveau pour de Feure. À partir de ce moment, dans son travail d'ornementation, il développera un type de stylisation qui amalgamera des formes géométriques abstraites à des

⁴² Nous ne pouvons que nous désoler de la disparition de ces vitraux car G. M. Jacques les décrit comme ruisselant de couleur et Gabriel Mourey note : « j'aimerais aussi évoquer la magnificence de cette polychromie dans la lumière qui l'allume; mais cela est intraduisible avec des mots ». (Gabriel Mourey, « L'Art Nouveau de M. Bing à l'Exposition universelle 2e partie », *La Revue des arts décoratifs*, Septembre 1900, p. 278).

⁴³ Gabriel Mourey, *ibid.*, p. 278.

motifs floraux très stylisés⁴⁴. Alors que l'UCAD recommande aux artistes de s'inspirer des formes de la nature telle que le prescrit la tradition française, cette géométrisation de la stylisation est selon nous un autre signe de la recherche de modernité de la part de l'artiste.

Cette analyse des représentations de la féminité au sein du pavillon de l'Art nouveau démontre donc qu'en plus de leur fonction décorative, les figures féminines expriment aussi une volonté de modernité, premièrement, par la création d'une iconographie témoignant de la réalité de la production des objets d'art décoratif et, deuxièmement, par l'incorporation d'une géométrisation au sein de la stylisation.

2.4 Japonisme : élégance, indépendance et modernité

L'intégration de l'Art nouveau correspond donc à l'arrivée de deux nouvelles influences dans les représentations de la féminité de Georges de Feure : le japonisme et la haute-couture. Nous démontrerons que ces deux éléments sont à la base du développement de la modernité, tant stylistique que thématique, dans la représentation des figures féminines.

⁴⁴ À la suite de la réalisation de ces vitraux pour le pavillon de l'Art nouveau, de Feure obtint un contrat de décoration pour le restaurant Konss [fig. 2.11] dans lequel il décide de reprendre la composition verticale où une figure féminine occupe l'ensemble de l'espace. Les représentations de la féminité qu'il conçoit pour le restaurant ont les mêmes attributs vestimentaires que celles du pavillon de l'Art nouveau, elles sont vêtues de longues robes fluides dont la traîne est ornementée, elles ont chacune une écharpe ou un boa et elles portent de grands chapeaux. Certaines de ces images seront reprises par l'artiste pour la confection de vitraux [fig. 2.12]. Moins chargés au niveau des lignes que les vitraux du Pavillon de l'Art nouveau, ces deux vitraux nous permettent tout de même d'apprécier la rapide évolution de la stylisation et l'utilisation d'un nouveau type d'ornementation mixant les formes géométriques aux motifs floraux.

2.4.1 L'influence japoniste

Lorsqu'il est chargé par l'UCAD, en 1883 et 1884, d'organiser une série d'expositions présentant des objets provenant du Japon, Samuel Bing veut opposer l'unité organique des arts japonais à l'éclectisme français⁴⁵. Afin d'insuffler un renouveau aux arts décoratifs français, Bing travaille durant toute la décennie de 1880 afin que l'UCAD considère ce renouvellement par l'incorporation d'un influx stylistique provenant du Japon⁴⁶. Cette recommandation, soutenue par plusieurs autres spécialistes du Japon (dont le plus important était Philippe Burty), s'inscrivait dans la continuité de l'intérêt pour l'art du Japon qui était connu en France sous le nom de Japonisme⁴⁷.

⁴⁵ Debora L. Silverman, *op. cit.*, p. 139.

⁴⁶ *Ibid.*, p 140.

⁴⁷ L'année 1854 marque la reprise des liens commerciaux entre le Japon et l'occident. À partir de ce moment, l'intérêt pour les œuvres d'art japonaises ira en grandissant jusqu'au tournant du XXe siècle. Durant cette période d'environ cinquante ans, l'apport de l'art japonais à l'art occidental évolue et les spécialistes du japonisme identifient deux phases d'intégration de cette nouvelle influence, ces deux phases sont nommées première et deuxième vagues du japonisme. La première vague couvre les années 1860 à 1880 et se démarque par une étude approfondie des arts du Japon en plus de se caractériser par des transcriptions littérales des motifs présents dans l'art japonais. La deuxième vague recoupe les années allant de 1880 à 1900 et témoigne d'une réelle assimilation des motifs qui sont incorporés stylistiquement par les artistes occidentaux. C'est bien sûr à cette deuxième période qu'appartiennent les créations de Georges de Feure. L'historien d'art Klaus Berger établit quant à lui la deuxième vague à une période plus courte située entre 1890 et 1900. Cette division temporelle se base sur des critères différents des autres historiens de l'art, car au lieu de parler de phases de « transcription » et d'« assimilation », Berger voit des phases d'influences directes et indirectes. Selon lui, en plus de l'influence provenant des œuvres japonaises, les artistes de la génération de 1890 sont également inspirés par les œuvres des premiers peintres occidentaux à avoir été influencé par le japonisme. Ainsi des artistes comme Manet, Degas et Whistler, qui ont été des pionniers dans l'intégration du japonisme, participent à la transmission des principes picturaux japonais et sont une source d'inspiration pour des artistes comme Henri Rivière, Mary Cassatt, Eugène Grasset, Henri de Toulouse-Lautrec, Pierre Bonnard et Édouard Vuillard. (Klaus Berger, *Japonisme in Western painting: from Whistler to Matisse*. Cambridge University Press, 1992, p. 190-240).

Contrairement au symbolisme qui eut son manifeste, le japonisme ne constitue pas un mouvement artistique. Il s'agit plutôt d'une influence stylistique majeure de la seconde partie du XIX^e siècle qui se retrouve dans les œuvres d'artistes européens issus de plusieurs mouvements artistiques différents entre 1860 et les premières années du XX^e siècle⁴⁸. Le développement d'une telle influence, considérée par d'importants historiens de l'art comme étant la toute première influence moderniste⁴⁹, fut rendu possible grâce à l'intérêt partagé par plusieurs intervenants du monde de l'art de la fin du XIX^e siècle, qu'ils soient critiques, marchands ou artistes.

Le rôle des critiques d'art dans la diffusion du japonisme est primordial, car c'est grâce à leurs écrits qu'une première théorisation sur les spécificités de l'art japonais pût atteindre un public élargi. Cependant, il faut mentionner que lors de sa réouverture sur l'Occident, le Japon jouit déjà d'un « prestige immense » auprès des Français. En effet, selon l'historienne d'art Geneviève Lacambre, plusieurs années auparavant, d'Alembert et Diderot écrivaient dans leur *Encyclopédie* que les Japonais étaient le seul peuple d'Asie « qui n'ait jamais été vaincu », c'est donc l'image d'un Japon riche et civilisé qui avait été importée en France⁵⁰. La France était donc un terrain très fertile pour l'intégration d'éléments artistiques provenant du Japon et l'intérêt que lui portèrent rapidement des critiques et esthètes d'art

⁴⁸ À ce sujet voir le livre *Japonisme* écrit par Siegfried Wichmann qui reste, encore aujourd'hui, unique en son genre car il présente une analyse de chacun des procédés visuels, motifs, matériaux et objets inspirés du Japon qui fut repris par les européens. (Siegfried Wichmann, *Japonisme*, Thames and Hudson, 1981 (1972), 432 p.)

⁴⁹ Citons en exemple Geneviève Lacambre, « Les milieux japonisants à Paris 1860-1880 », *Japonism in Art. An International Symposium*, Tokyo, 1980, p. 43-55, et Martin Eidelberg, « Japonisme-Historicism-Modernism » in *Art News*, Octobre 1975, vol. 74, no 8, p. 44-47.

⁵⁰ Geneviève Lacambre, *ibid.*, p. 44.

comme Philippe Burty ou Edmond de Goncourt ne fit que faciliter la transmission de cette influence stylistique⁵¹.

2.4.2 Georges de Feure et le Japonisme

S'élaborant après 1890, l'œuvre de Georges de Feure voit le jour à une époque où l'intégration des motifs japonais est chose courante chez les artistes de l'avant-garde. Suite au dépouillement des articles d'archives que nous avons effectué, nous avons pu trouver dans les commentaires des critiques quelques références au japonisme⁵². Ces références confirment que de Feure avait dépassé le stade

⁵¹ C'est en 1861, dans leur journal que les frères Jules et Edmond de Goncourt abordent pour la première fois le sujet de l'art japonais et le comparent à l'art grec afin de témoigner de sa grandeur et de son importance. De plus, la compréhension qu'avaient les Goncourt de la pertinence de l'art japonais pour la peinture moderne apparaît dès 1867 dans leur roman *Manette Salomon* où ils affirment que l'observation des estampes japonaises permet de découvrir un nouveau monde. Accompagnés dans leurs recherches par d'autres critiques et collectionneurs (principalement Astruc, Baudelaire, Bracquemond, Burty, Chesneau, Duret et Gonse), les frères Goncourt se démarquent pourtant par leur approche. En effet, si les ouvrages écrits par les spécialistes Philippe Burty et Théodore Duret permettent de diffuser une image du Japon et participent au renouvellement de l'art occidental, seuls les livres d'Edmond de Goncourt sur les artistes Utamaro et Hokusai s'intéressent à la signification de l'art japonais en lui-même.

⁵² Dans un article de 1895, Albert Sarrault témoigne des talents de coloriste de Georges de Feure en ces termes : « M. de Feure est en même temps qu'un dessinateur exercé un coloriste infiniment curieux, chez qui se retrouvent, à côté de belles vigueurs, ces délicates et subtiles tonalités dont les Japonais nous ont depuis longtemps vanté la richesse. » Cette référence à la maîtrise des couleurs, reviendra dans une autre critique datant de 1900 dans laquelle le critique Viviane suggère une assimilation formelle du japonisme en mentionnant l'intégration de plusieurs procédés japonistes utilisés par l'artiste : représentation de femmes en pied sur un fond de paysage à l'horizon très haut, le traitement des couleurs et le raccourci de la perspective. Dans un texte paru dans le catalogue d'exposition accompagnant la rétrospective des œuvres de Georges de Feure à la galerie de Samuel Bing en 1903, le rédacteur Marcel Batillat souligne aussi la qualité de son travail : « Certes, le créateur de ces objets mobiliers continue dignement la tradition des artisans du XVIII^e siècle; le peintre de tels panneaux décoratifs retrouve une grâce souple, aussi délicatement maniérée que celle des plus habiles d'entre les maîtres japonais. ». Pour plus de détails voir : Albert Sarrault, « Le Salon au Champ-de-Mars », *L'artiste*, avril 1895, p. 241-258. Viviane, « L'Art Nouveau : au pavillon de l'Art Nouveau S. Bing à l'exposition », *La Revue*

d'imitation des œuvres japonaises et avait atteint un haut niveau d'assimilation stylistique. Les contacts que de Feure entretient dès 1896 avec les cercles japonistes peuvent nous aider à expliquer l'assimilation de l'influence japoniste dans ses œuvres. Notre connaissance des liens de l'artiste avec les cercles japonistes passe par sa participation à la revue *L'Image*. Cette revue, fondée par la Corporation Française des Graveurs sur Bois, est sous la direction artistique de Tony Beltrand, Auguste Lepère et Léon Ruffe et sera publiée pendant un an. *L'Image* est décorée et illustrée presque uniquement par des gravures sur bois conçues par des artistes comme Lepère, Vallotton, Auriol et de Feure. La présence de Georges de Feure dans ce groupe d'artistes nous permet donc d'avoir une meilleure idée des cercles artistiques qu'il fréquentait. Ce contact avec Auguste Lepère, japoniste de la première heure, durant les années 1896 et 1897 nous semble important car il permet d'établir que des liens ont été entretenus entre Georges de Feure et les milieux japonistes avant la rencontre de l'artiste avec Samuel Bing. De plus, mentionnons aussi que quelques années plus tard (en juin 1903), Léon Ruffe écrira un long article sur de Feure qui sera publié au sein la revue *L'Art décoratif pour tous* dans lequel il vantera le travail effectué par l'artiste dans *L'Image*. Les relations entre Ruffe et de Feure ne sont donc pas de nature éphémère et s'inscrivent plutôt dans la continuité.

2.4.3 Influence du japonisme dans la représentation de la féminité

L'influence du japonisme dans les représentations de la féminité créées par de Feure s'inscrit autant sur un plan formel que sur un plan iconologique. Nous avons déterminé plusieurs influences formelles majeures dans les œuvres de l'artiste : l'utilisation d'objets coupés, de formats verticaux et de motifs textiles inspirés du

illustrée, no 17, 15 août 1900, non paginé. Marcel Batilliat, «Le Rêve dans l'art». Catalogue d'exposition, Art Nouveau Bing, 1903, non paginé.

Japon. D'un point de vue iconologique, nous porterons attention à l'interrelation entre élégance et indépendance dans la représentation des personnages féminins.

2.4.3.1 Influences formelles du japonisme

L'objet coupé par le cadrage est l'un des procédés formels inspirés des japonais auquel de Feure à recours, par exemple dans les œuvres *Affiches et Estampes Pierrefort* [fig. 3.10] et *Promeneuses* [pl. V]. Selon Siegfried Winchman : « Les maîtres européens avaient appris des maîtres japonais de l'Ukiyo-e que l'objet coupé pouvait prendre parfois plus d'importance qu'un autre objet intégralement visible⁵³ ». Dans *Affiches et Estampes Pierrefort*, c'est l'objet même de la promotion (l'affiche) qui est tronquée, il est donc possible que de Feure se soit inspiré de cette formule japoniste dans la réalisation de son affiche. Dans *Promeneuses*, la femme au premier plan est découpée sur trois côtés ce qui en fait un repoussoir et propulse l'œil du spectateur au centre du tableau pour ensuite suivre les lignes diagonales produites par les vêtements des deux autres promeneuses. De Feure applique donc un procédé maintes fois utilisé par les japonais :

Les gravures sur bois japonaises sont "vivantes" à cause de cette technique poussée à l'extrême. Le découpage asymétrique du sujet par le cadre confère une abréviation formelle et stéréotypée aux objets figurés, et le dynamisme de ce détail découpé et en gros plan correspond souvent à celui de l'évènement représenté.⁵⁴

Dans *Promeneuses* [pl. V], le dynamisme de l'image correspond en effet à l'évènement représenté car le regard du spectateur est dirigé vers le centre du

⁵³ Siegfried Wichmann, *Japonisme*, Thames and Hudson, 1981, p. 243.

⁵⁴ Siegfried Wichmann, *ibid.*, p. 244.

tableau, à l'endroit où l'artiste donne l'impression que les promeneuses se sont croisées quelques secondes auparavant.

Un autre procédé formel beaucoup utilisé par de Feure est le format dit de « kakemono-e », c'est-à-dire, des œuvres à la forme verticale. Tout comme les artistes japonais Keisai Eisen et Uemura Shōen, de Feure utilise ce format resserré pour mettre en évidence des figures féminines aux vêtements élaborés, ce qui donne parfois l'impression qu'elles flottent dans l'espace⁵⁵. C'est ce procédé qu'il utilise dans l'affiche artistique *La Dépêche* [fig. 3.13], dans les *Panneaux décoratifs du restaurant Konss* [fig. 2.11] et dans la gouache sur papier intitulée *La Folle*⁵⁶.

L'influence japoniste chez de Feure se remarque aussi par les détails textiles dont la représentation est omniprésente dans les œuvres qu'il produit entre 1900 et 1910. S'inspirant des kimonos japonais, de Feure géométrise et stylise des motifs floraux pour les incorporer aux vêtements féminins qu'il invente. Auparavant, dans ses créations des années 1890, les vêtements féminins sont surtout mis en valeur par leurs formes élaborées (manches ultra bouffantes, chapeaux grandioses), mais à partir des années 1900, une transition s'effectue et les vêtements se remarquent aussi par la complexité de leurs motifs stylisés. Dans plusieurs œuvres, l'artiste allie l'influence des kimonos à un autre élément japoniste; par exemple, dans *Les Promeneuses* [pl. V], la prédominance visuelle des motifs stylistiques des vêtements s'incorpore à un cadrage découpant le motif féminin de l'avant plan sur trois côtés. D'autres exemples de cette double influence japoniste se retrouvent dans *Femme près d'un étang*⁵⁷ et *Femme dans un paysage*⁵⁸, où la figure féminine

⁵⁵ *Ibid*, p. 170.

⁵⁶ Georges de Feure, *La Folle*, 1901-1903, gouache sur papier, 64 x 22,5 cm, collection Félix Marilhac, Paris.

porte une robe aux motifs très élaborés en plus d'être réalisée sur un format en forme d'éventail d'inspiration japonaise⁵⁹. Mentionnons aussi *Femme sur une montagne* [fig. 2.13], où, en plus du vêtement japonisant, il faut considérer la coiffure de la figure féminine et le traitement du paysage qui rappellent tous les deux fortement l'Orient⁶⁰.

Dans ces trois exemples, l'élégance des représentations de la féminité est accentuée par l'utilisation de motifs stylistiques inspirés du japonisme. Nous avons donc voulu creuser l'origine de cette influence et déterminer s'il existait une similarité entre l'élégance caractérisant les œuvres de Georges de Feure et l'analyse du motif féminin japonais telle que formulée par l'écrivain Edmond de Goncourt. Ce dernier écrit :

Et c'est un défilé de ces élégantes femmes, à l'étoffement du haut du corps, autour des reins et des cuisses d'une robe qui plaque et leur donne selon l'heureuse expression de Geoffroy 'la courbe d'un sabre', robe dont l'élargissement en bas se répand et tournoie à leurs pieds en vagues et en remous d'ondes.⁶¹

⁵⁷ Georges de Feure, *Femme près d'un étang*, 1901-1905, gouache sur papier en forme d'éventail, 23,5 x 47 cm, collection privée. Illustration dans Ian Millman, *Georges de Feure maître du symbolisme et de l'Art nouveau*, ACR, p. 205.

⁵⁸ Georges de Feure, *Femme dans un paysage*, 1901-1905, gouache sur papier en forme d'éventail, 30 x 56 cm, collection privée. Illustration dans Ian Millman, *Georges de Feure maître du symbolisme et de l'Art nouveau*, ACR, p. 204.

⁵⁹ «The impression of depth created by manipulation of planes makes the fan a sort of visual sliver of distance, similar to what the Japanese, in their semi-circular woodcuts, called the 'pictorial duel'» Siegfried Wichmann, *op. cit.*, p. 162.

⁶⁰ À propos de cette œuvre, Ian Millman remarque également l'influence japoniste lorsqu'il écrit : « Pour cette œuvre tout en gris perle où une femme gravit une montagne balayée par le vent, de Feure a directement emprunté aux kakemonos ». Millman, *op. cit.*, p. 198.

⁶¹ Edmond de Goncourt, *Outamaro le peintre des maisons vertes*, Eugène Fasquelle Éditeur, 1911 (1891), p. 35.

Goncourt apprécie également les coloris des vêtements japonais qui ont « des colorations de nature les plus distinguées, les plus artistes, les plus éloignées du goût que l'Europe a pour les couleurs franches »⁶². Dans les œuvres *Éléantes sur la plage* [pl. VI] et *Femme sur une montagne* [fig. 2.13], de Feure représentées des figures féminines dont les robes ressemblent à ces descriptions faites par Goncourt. Les robes sont ajustées au corps mais ont des traînes bouillonnantes et les couleurs utilisées par l'artiste sont les plus sobres qu'il utilisera. Cet amalgame d'influences japonistes et d'élégance nous porte à croire que de Feure aurait pu tenter de reproduire dans ses œuvres les caractéristiques vestimentaires soulignées par Goncourt.

2.4.3.2 Influence dans la représentation de l'indépendance

Nous avons aussi remarqué que plusieurs œuvres d'inspiration japoniste présentent également une caractéristique d'indépendance se matérialisant par l'absence de protagoniste masculin dans l'image. Selon nous, cette absence est significative car elle s'inscrit dans des représentations du thème amoureux. Alors que les œuvres *Éléantes sur la plage* [pl. VI] et *Les chercheuses d'infini* [fig. 2.14] témoignent d'une grande influence japoniste dans la réalisation du paysage et dans le traitement des vêtements, ces deux œuvres mettent en scène des figures féminines qu'Ian Millman décrit comme étant des représentations d'amours saphiques⁶³. Ce thème, souvent traité par de Feure durant sa période symboliste, présentait habituellement des femmes nues que l'on pouvait facilement relier aux poèmes des *Femme damnées* de Baudelaire. Mais cette fois-ci la représentation de l'amour saphique est très différente car, au lieu de la représentation du vice ou de la perversité féminine, l'élégance des vêtements est dorénavant au centre des

⁶² Goncourt, *ibid.*, p. 39.

⁶³ Millman, *op. cit.*, p. 201 et 203.

œuvres. Ainsi, contrairement aux représentations inspirées des *Femmes damnées* de Baudelaire, qui associaient la féminité à la décadence, les œuvres *Éléantes sur la plage* [pl. VI] et *Les chercheuses d'infini* [fig. 2.14] suggèrent plutôt un relatif affranchissement des figures féminines face à la sexualité masculine.

Ces exemples nous incitent donc à lier les caractéristiques d'élégance et d'indépendance mis en scène par de Feure. Apparaissant d'abord dans les œuvres d'influence japoniste, nous avons voulu vérifier si ces deux caractéristiques pouvaient aussi être reliées dans d'autres contextes de représentation. Afin d'explorer d'avantage cette corrélation, nous analyserons de manière plus spécifique l'importance de la représentation de la mode dans les œuvres de l'artiste.

2.5 Ambivalences de la mode

Au tournant du XX^e siècle, les écrits concernant la Femme à la mode présentent une ambivalence par rapport à la notion de séduction. La Femme à la mode est considérée comme porteuse à la fois du plaisir lié à l'observation d'une femme séduisante et de la menace qu'incarne une telle femme par la démonstration de sa séduction. Néanmoins, si certains artistes incorporent à leurs représentations de la Femme à la mode cette notion de danger, ce n'est pas le cas de Georges de Feure. Nous croyons que, pour de Feure, la représentation de Femmes à la mode témoigne plutôt d'une volonté de l'artiste de s'inscrire dans la modernité.

Afin de découvrir les idées intrinsèques à ces représentations, et ainsi pouvoir déterminer quels sont les éléments créant des tensions au sein des œuvres, nous avons analysé différents enjeux de la mode, spécifiques au tournant du siècle.

Nous avons particulièrement porté attention aux écrits de d'Octave Uzanne (un contemporain de Georges de Feure) et aux analyses de Valerie Steele, une historienne actuelle du costume spécialisée dans la mode parisienne de cette époque.

2.5.1 Enjeux de la mode : mode et féminité

Selon les écrits d'Octave Uzanne, «la mode est la littérature des femmes » puisqu'elle permet à celles-ci d'exprimer leur identité (qu'il considère étant l'équivalent de leur féminité). Uzanne croit que l'expression de la féminité par la mode est souhaitable car elle résulte en une séduction supplémentaire pour les maris. Néanmoins, il croit aussi que l'intérêt des femmes pour la mode est le résultat d'un « ennui latent », de la solitude et de « la monotonie grise de leurs journées »⁶⁴ :

Artistes à leur manière, elles s'efforcent d'occuper leurs loisirs par des combinaisons originales dans l'ordonnance de leurs toilettes et de leur intérieur; elles se passionnent pour toutes les choses nouvelles de la mode, préoccupées d'être les premières à porter des costumes inédits ou à arborer chez elles des fantaisies encore inconnues; ce souci les captive fébrilement aux renouveaux des saisons, et c'est pour elles grosse affaire que d'assister aux arrivages d'étoffes anglaises chez le couturier ou à suivre une à une ces expositions *de blanc*, de tapis, d'étoffes anciennes qui se suivent presque sans interruption dans les grands magasins de la capitale⁶⁵.

Dans cet extrait Uzanne aborde un autre point positif de l'intérêt des femmes envers la mode : c'est-à-dire qu'elles contribuent à l'activité économique du pays. L'industrialisation ayant entraîné l'ouverture de grands magasins à Paris,

⁶⁴ Octave Uzanne, *La Française du siècle, Mode, Mœurs, Usages*, 1886, p. 268.

⁶⁵ Octave Uzanne, *La Femme et la mode. Métamorphose de la Parisienne de 1792 à 1892*, Librairie - imprimerie réunies, 1892, p. 236-237.

l'accessibilité des objets et vêtements qui y sont présentés sont favorables à l'élargissement de la clientèle. La mise en place de nouveaux systèmes de distribution, par les grands magasins, et de publicité, par les catalogues et les magazines de mode, ont donc répandu l'idée que la mode était accessible à toutes et tous⁶⁶. Cette démocratisation n'est cependant pas sans conséquence et des opinions ambivalentes sont parfois émises par les observateurs de l'époque. Par exemple, alors qu'on loue les parisiennes pour leur style unique qui fait honneur à la mythique supériorité du goût français et permet à Paris de s'imposer comme capitale de l'élégance, on reproche aussi aux parisiennes leur originalité qui interfère avec la standardisation nécessaire à la conception du prêt-à-porter, et surtout à sa compétitivité sur les marchés internationaux⁶⁷.

Néanmoins, la principale manifestation de la démocratisation de la mode, celle qui marqua le plus les esprits fut certainement l'ouverture des grands magasins. Pour plusieurs raisons, les commentateurs voyaient d'un œil réprobateur la fréquentation de ces magasins où les femmes supposément étaient « manipulées et soumises aux tentations⁶⁸ ». Octave Uzanne laisse sous-entendre que des frôlements malsains entre femmes pourraient avoir lieu dans les grands magasins⁶⁹ et plusieurs romans de l'époque suggèrent que les femmes

⁶⁶ Nancy L. Green, « Art and Industry : The Language of Modernization in the Production of Fashion », *French Historical Studies*, vol. 18, no 3, p. 728.

⁶⁷ Green, *ibid.*, p. 745.

⁶⁸ Elizabeth K. Menon, « Fashion, Commercial Culture and the Femme Fatale », *Analecta Husserliana*, v.53, 1997, p. 373-374.

⁶⁹ « [...] le frisson solitaire et glacé de leur âme les chasse du logis et les conduit par une recherche de distraction et d'oubli dans ces vastes magasins, où elles rôdent sans fin. Là, elles s'attardent sans raison, trouvant au milieu de cette cohue féminine, dans ces écrasements, ces frôlements, ce va-et-vient perpétuel, comme une sensation très alambiquée, très complexe de griserie morale, profonde et malsaine. » Octave Uzanne, *La Femme et la mode*, 1892, p. 237.

bourgeoises pourraient y trouver des amants⁷⁰. En dehors de la peur masculine engendrée par ce nouveau lieu justifiant une augmentation de la présence féminine dans l'espace public, une des véritables conséquences engendrée par l'ouverture des grands magasins fut la rencontre de femmes provenant de milieux sociaux différents. L'intérêt pour la mode amène des femmes de classes sociales différentes à se fréquenter et à porter le même genre de vêtement, ce qui oblitère les distinctions entre elles⁷¹. Les dames plus fortunées pouvant se permettre les services d'un grand couturier et qui fréquentaient, par exemple, les maisons de couture Worth, Paquin ou Doucet, étaient exposées au même phénomène, car femmes du monde et courtisanes portaient des vêtements de même style, si ce n'est que les femmes du demi-monde étaient parfois plus à la mode⁷². Cela eut pour conséquence qu'il était devenu beaucoup plus difficile pour un homme de différencier une « femme honnête » d'une courtisane en se fiant uniquement à ses vêtements.

Selon Octave Uzanne, l'émergence du prêt-à-porter eut comme conséquence auprès des femmes d'augmenter leur recherche d'une apparence individualisée. La mode devenait donc un moyen d'expression pour les femmes, ce qui était positif de l'avis d'Uzanne, puisque ça ne pouvait qu'augmenter leur féminité. Néanmoins, comme le propose Valerie Steele : « If men reassured themselves that fashion was the art of being feminine, uniting love and beauty, women increasingly perceived fashion as a means of self-creation and a source of individual pleasure⁷³ ». Cet aspect de la mode en tant que plaisir est également craint car un

⁷⁰ Elizabeth K. Menon, *Evil by Design*, University of Illinois Press, 2006, p. 37.

⁷¹ Valerie Steele, « Femme Fatale : Fashion and Visual Culture in Fin-de-siècle Paris », *Fashion Theory*, vol. 8, no 3, 2004, p. 317.

⁷² Valerie Steele, *ibid.*, p. 318. L'auteure spécifie : « Moreover, French theatre women and demi-mondaines, such as the divine Sarah Bernhardt and the beautiful Cléo de Mérode, had moved from notoriety to celebrity, becoming important fashion trendsetters who were photographed and quoted in stylish periodicals such as *Les Modes* ».

grand intérêt pour la mode chez les femmes incarne une menace envers l'accomplissement de leurs devoirs familiaux puisque la femme à la dernière mode est considérée comme poursuivant ses propres plaisirs et délaissant par conséquence le foyer conjugal⁷⁴.

2.5.2 La modernité selon Baudelaire

Dans notre premier chapitre, nous avons présenté l'importante influence du poète Charles Baudelaire pour les représentations de la féminité créées par Georges de Feure. Nous souhaitons maintenant aborder une autre influence qui n'a pu manquer de s'imposer à l'artiste, il s'agit d'un texte de Baudelaire nommé *Le peintre de la vie moderne*. Dans ce texte, Baudelaire décrit les aspirations d'un peintre cherchant à représenter son époque : « Il cherche quelque chose qu'on nous permettra d'appeler la modernité; car il ne se présente pas de meilleur mot pour exprimer l'idée en question. Il s'agit pour lui, de dégager de la mode ce qu'elle peut contenir de poétique dans l'historique, de tirer l'éternel du transitoire⁷⁵. » Baudelaire encourage les artistes à s'intéresser à la mode de leur époque et à la représenter afin de pouvoir comprendre « le caractère de la beauté présente ». Baudelaire spécifie que le peintre de la vie moderne devait reconnaître la mode qui distinguait les individus en tant que sujets urbains et contemporains de ceux des autres époques et des autres lieux⁷⁶. Concernant la représentation des femmes, le poète met l'accent sur l'importance de la représentation de leurs vêtements actuels car, comme il l'écrit :

⁷³ *Ibid.*, p. 327.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 322.

⁷⁵ Charles Baudelaire, « Le peintre de la vie moderne », *Écrits sur l'Art 2*, Gallimard, 1971, p. 149-150.

⁷⁶ Valerie Steele, *Paris Fashion*, University of Illinois Press, 2006, p. 90.

Quel poète oserait, dans la peinture du plaisir causé par l'apparition d'une beauté, séparer la femme de son costume? Quel est l'homme qui dans la rue, au théâtre, au bois, n'a pas joui, de la manière la plus désintéressée, d'une toilette savamment composée, et n'en a pas emporté une image inséparable de la beauté de celle à qui elle appartenait, faisant ainsi des deux, de la femme et de la robe, une totalité indivisible?⁷⁷

Le poète fait donc de la représentation de la mode une condition de la modernité de son art : « La modernité, c'est le transitoire, le fugitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable. [...] Cet élément transitoire, fugitif, dont les métamorphoses sont si fréquentes, vous n'avez pas le droit de le mépriser ou de vous en passer. En le supprimant, vous tombez forcément dans le vide d'une beauté abstraite et indéfinissable, comme celle de l'unique femme avant le premier péché »⁷⁸. En suivant le raisonnement de Baudelaire, il est donc possible d'opposer la beauté liée à la modernité du vêtement à la nudité qui représente une beauté plus intemporelle.

Puisque Baudelaire fut l'influence principale des œuvres symbolistes de Georges de Feure, nous croyons pouvoir affirmer que le peintre s'est probablement inspiré des écrits du poète dans ses représentations de la mode. La prochaine section visera donc à démontrer la modernité des œuvres de Georges de Feure en comparant la mode de son époque et les parures représentées dans ses œuvres. Nous verrons que cette comparaison permettra de faire ressortir de nouvelles ambivalences spécifiques à la représentation de la mode.

⁷⁷ Baudelaire, *op. cit.*, p. 178

⁷⁸ *Ibid*, p. 150-151.

2.5.3 Georges de Feure, mode et modernité

Les robes dans lesquelles sont représentées les figures féminines de Georges de Feure ne sont jamais des copies littérales de celles illustrées dans les revues de mode. S'il peut en tirer des motifs d'inspiration, de Feure ne s'arrête donc pas à une reproduction exacte des modèles à la mode. Au contraire, les robes qu'il conçoit ont souvent des lignes plus épurées au niveau du corps et deviennent plus sophistiquées uniquement au niveau de la traîne. De plus, le peintre laisse souvent apercevoir la ligne des jambes et des fesses à travers le tissu des robes, ce qui n'est pas une caractéristique de l'époque, mais qui introduit un aspect érotique à la représentation.

Nos observations nous ont tout de même permis de remarquer la similarité entre certains vêtements réalisés par la maison de couture Jeanne Paquin et les robes inventées par Georges de Feure. Tout d'abord l'ornementation des traînes est très présente dans les créations de la maison Paquin [fig. 2.15] et nous croyons qu'il pourrait s'agir d'une inspiration pour de Feure. De plus, certaines innovations de l'époque, comme l'arrivée de l'ensemble tailleur pour femme, sont représentées par de Feure dans le premier panneau décoratif pour le restaurant Konss [fig. 2.11]. Habituellement considéré comme un vêtement d'apparence masculine, de Feure réussit à représenter le tailleur de manière très féminine, tout comme le faisait la designer Jeanne Paquin en utilisant des couleurs gaies et des décorations féminines comme des appliqués en taffetas et des boutons colorés⁷⁹.

Dans les œuvres conçues pour la maison de l'Art Nouveau de Samuel Bing, les représentations de la féminité dans les vitraux et les panneaux décoratifs offrent toutes une ornementation au niveau de la traîne, ce qui n'est pas le cas des œuvres de types « objets décoratifs » qui sont créés par de Feure au courant des

⁷⁹ Steele, «*Femme Fatale*», *loc. cit.*, p. 324.

mêmes années. Certains éléments restent pourtant semblables, par exemple le panneau de *La Verrerie* [pl. III] et la statuette *Femme à l'écharpe* [fig. 2.16] revêtent toutes les deux une robe bleu pâle et une écharpe rose. Nous avons mentionné que dans certaines représentations des panneaux et des vitraux, le peintre donnait une impression de translucidité aux tissus en esquissant les formes des jambes et des fesses à travers les robes. Dans les objets décoratifs, l'artiste va encore plus loin dans cette direction en représentant les figures féminines sans aucun corset. Dans plusieurs objets d'art, le procédé utilisé est le même : le modelé des figures donne l'impression au spectateur de voir à travers le haut très ajusté des robes qui révèlent le corps (le plus souvent le dos) comme s'il était dénudé. C'est ce qui se produit par exemple dans les œuvres *Miroir*, *Éventail*, *Femme à l'écharpe* [fig. 2.16] et *Pendule : les adieux* [fig. 2.17]. Cette absence du corset présente une ambivalence au sein des représentations, car si de Feure représente le corps des femmes comme libéré et affranchi des contraintes vestimentaires, il le fait aussi pour mieux pouvoir l'offrir aux regards des spectateurs et ainsi augmenter l'aspect érotique ou provoquant de ses créations. Cette absence de corset est également une innovation vestimentaire de l'époque que l'on retrouvait dans les robes d'intérieur. En 1901, le journal *Les Modes* spécifiait : « La robe d'intérieur est devenue un élément indispensable au sein d'une garde-robe élégante »⁸⁰. L'année suivante, dans l'œuvre *Fantaisie sur la mode* [fig. 2.18] paraissant sur la page couverture du magazine *Les Modes*, de Feure représente une figure féminine portant une robe d'intérieur. De plus, lorsqu'en 1908, Paul Poiret révolutionnera la mode avec ses robes droites et sans traîne, de Feure transcrit immédiatement cette évolution dans ses représentations comme le montre l'œuvre *Femme en rouge* [fig. 2.19]. Les représentations de la mode vestimentaire créées par de Feure sont représentatives de la mode de son époque.

⁸⁰ Steele, *ibid.*, p. 324.

Selon l'historienne du costume Valerie Steele, à une époque où la qualité des illustrations de mode était en déclin, de Feure faisait figure d'exception⁸¹. Les illustrations qu'il publie dans des magazines comme *Les Modes*, *Le Figaro-Mode* ou *Le Figaro Illustré*, sont très semblables par leur qualité à ses gouaches et à ses affiches. En 1900, *Le Figaro Illustré* lui consacre un long article intitulé « La Femme par de Feure » où des œuvres de l'artiste sont présentées sur près de 25 pages. Ces illustrations comprennent des reproductions de ses œuvres et de nouvelles créations conçues spécifiquement pour *Le Figaro Illustré*. Parmi les œuvres créées spécifiquement pour l'occasion, notons la page couverture [fig. 2.20] qui met en place une composition que l'artiste répétera plusieurs fois dans les années à venir. Une figure féminine occupe tout le côté gauche de l'œuvre, elle est représentée en entier et la traîne de sa robe est si extravagante qu'elle occupe toute la partie inférieure de l'illustration. C'est le même genre de composition qu'il utilise pour *Fleur d'automne* [fig. 2.21], une œuvre publiée la même année dans un article qui lui est consacré dans la revue *L'Art décoratif*. Nous verrons dans le prochain chapitre que ce genre de composition fut d'abord développé par de Feure dans le cadre de la conception d'affiches, mais *Fleur d'automne* et *Le Figaro Illustré* sont les premiers exemples de l'application de cette composition dans une gouache et une illustration.

Entre 1902 et 1908, de Feure publiera plusieurs fois des œuvres sur la couverture couleur de la revue *Les Modes*, un magazine fondé en 1901 et distribué à Paris, Londres, Berlin et New York. Profitant des avancées technologiques de l'impression, la revue avait l'intention d'être illustrée « d'après les dessins et les tableaux présentant la Femme et les Femmes à l'admiration, **Les Modes** voudront avant tout montrer le spectacle de **la Mode vécue** et, à ce dessein, s'emploieront de préférence à fournir, par des photographies directes, la silhouette et le détail de toilette des Parisiennes les plus élégantes, de même que l'aspect intérieur de leurs

⁸¹ Steele, *Paris Fashion*, op. cit., p. 224-225.

maisons et la surprise instantanée de leurs Promenades et de leurs Plaisirs.⁸² » Les illustrations que produit de Feure pour la revue mettent en scène des robes différentes les unes des autres. Dans les œuvres de 1902, *Fantaisie sur la mode* [fig. 2.18] et *Aux courses* [fig. 2.22] l'artiste représente un vêtement d'intérieur et un ensemble pour une sortie en extérieur. En 1907 et 1908, de Feure conçoit deux *Variations sur la mode*, la première représentant un vêtement de printemps [fig. 2.23] et la seconde, un costume adapté pour l'hiver [fig. 2.24]

La modernité des œuvres de Georges de Feure apparaît également dans les décors qu'il choisit de représenter. Dans les œuvres *Aux courses* [fig. 2.22], *La toilette sensationnelle*⁸³ et *Femme en rouge* [fig. 2.19], les figures féminines sont représentées dans un des décors les plus en vue de l'époque, les courses équestres. De Feure put avoir comme inspiration une tactique employée par la designer Jeanne Paquin. En effet, afin que les chroniqueurs mondains publient des commentaires sur les innovations vestimentaires de ses nouvelles créations, Jeanne Paquin était reconnue pour aller se promener au champ de course avec les mannequins les plus en vue de sa boutique⁸⁴.

Mentionnons aussi comme dernier élément de la modernité une série de quatre tableaux où les représentations de la féminité sont munies d'une cigarette [fig. 2.25]. Commandées par la famille Bardou-Job, ces œuvres témoignent d'une des premières tentatives de l'industrie du tabac afin de lier la cigarette au glamour et à la modernité de la Femme à la mode.

⁸² Extrait du texte liminaire du premier numéro, *Les Modes*, Janvier 1901. Les mots en gras sont une reproduction de la mise en page originale.

⁸³ *La toilette sensationnelle*, 1902, gouache sur papier, 29 x 21,5 cm, collection particulière. Œuvre illustrée dans Ian Millman, *Georges de Feure, du symbolisme à l'art nouveau (1890-1905)*. Catalogue d'exposition (Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis, 11mars au 5 juin 1995), 1994, p. 54.

⁸⁴ Dominique Sirop, *Paquin*, Adam-Biro, 1989, p. 14.

2.6 Conclusion

Les œuvres d'esthétique Art nouveau présentent donc plusieurs caractéristiques de modernité. Nous avons d'abord présenté la stylisation et le thème de l'industrialisation des arts décoratifs en tant que nouveaux éléments des œuvres conçues pour le Pavillon de l'Art Nouveau, commandité par Samuel Bing, lors de l'Exposition universelle de Paris en 1900. L'identification de l'influence du Japonisme nous a également permis de souligner les caractéristiques d'élégance et d'indépendance présentes au sein des œuvres de Georges de Feure. De plus, en établissant des liens entre les enjeux liés à la mode vestimentaire et les représentations de la féminité, nous avons pu établir la recherche de modernité dans le travail de l'artiste. Dans le prochain chapitre, nous verrons qu'elle a été l'influence de la Femme nouvelle et comment la production d'affiches permit à de Feure de se distinguer dans la création de l'ensemble de ses représentations de la féminité.

CHAPITRE III

AFFICHE ET FEMME NOUVELLE : TRANSFORMATION DES REPRÉSENTATIONS DE LA FÉMINITÉ

3.1 Introduction

Dans la production de Georges de Feure, les affiches qu'il conçoit ont leurs propres types de représentations de la féminité. S'articulant et se transformant indépendamment des œuvres peintes, nous avons souhaité démontrer comment le médium de l'affiche permet le premier à de Feure d'expérimenter avec la modernité. Le motif féminin demeurant central dans l'œuvre affichiste de l'artiste, c'est au sein des représentations de la féminité que la modernité apparaît et prend différentes formes. Se distinguant des productions symbolistes et Art nouveau du peintre, les affiches sont le seul médium où l'on retrouve l'influence d'un nouveau type féminin très médiatisé dans la dernière décennie du XIX^e siècle : la Femme nouvelle.

Nous verrons comment de Feure développe une première lignée de représentation de la Femme nouvelle liée à l'action de la performance, puis une seconde par la création d'un type féminin hybride, mélange raffiné de la Femme nouvelle et de la Femme à la mode. En nous appuyant sur les théories élaborées par Mary Louise Roberts et Debora Silverman, nous déterminerons comment les enjeux centraux autour de l'indépendance féminine agissent sur la représentation de la féminité.

Nous décrivons les différents stades d'intégration de cette influence en nous référant à plus d'une douzaine d'affiches produites par de Feure.

Afin de mieux comprendre les enjeux intrinsèques à la création d'affiches à la fin du XIX^e siècle, nous souhaitons d'abord décrire le milieu artistique dans lequel s'inscrit la production de Georges de Feure. Nous pourrions ainsi comprendre comment l'association de l'artiste avec certains groupes spécifiques aura une influence directe sur la représentation de la féminité dans ses affiches.

3.2 L'affiche dans la fin-de-siècle

Dans les vingt dernières années du XIX^e siècle, deux nouveautés provenant du mouvement affichiste transforment le monde de l'art imprimé. La première consiste dans la création d'œuvres conçues spécifiquement pour les collectionneurs et assemblées en portfolios. Ceux-ci pouvaient comprendre des œuvres d'artistes différents ou les œuvres d'un seul artiste ; ils étaient habituellement commandés par des éditeurs et vendus par abonnement¹. La deuxième nouveauté concerne la recherche d'œuvres produites pour être présentées dans l'espace public: les affiches. Grâce à leur impression à grand tirage, celles-ci étaient plus abordables pour les collectionneurs. Néanmoins, les exemplaires les plus recherchés sont ceux que l'on nomme « avant la lettre », c'est-à-dire avant l'ajout du texte publicitaire.

Ainsi, par leur présence sur les boulevards, en colorant d'une manière inédite les rues de Paris, les affiches de la fin-de-siècle devaient devenir la « signature visuelle de l'époque »². Cette révolution visuelle de l'espace public est due en

¹ Deborah Wye et Audrey Isselbacher, « The Exuberant Prints of Fin-de-Siècle Paris », *MoMA*, été 1997, no 25, p. 22.

² *Ibid.*

grande partie à l'arrivée des œuvres de Jules Chéret sur les murs de la ville³. Travaillant comme lithographe illustrateur en France durant la décennie de 1850 et en Angleterre de 1859 à 1866, le travail de Chéret prend un tournant important durant les années 1870 lorsqu'il décide d'adopter un style d'illustration davantage caricatural pour les affiches de music-hall et autres divertissements populaires⁴. En utilisant un motif central coloré et en renonçant aux longs textes imprimés, celui-ci révolutionne l'affiche⁵. En 1879 et 1880, son nom est mis pour la première fois en relation avec les « beaux-arts » lorsque l'écrivain et critique Joris-Karl Huysmans mentionne, qu'aux œuvres médiocres exposées au Salon, il préfère les affiches colorées de Chéret qui ornent les rues :

Homéopathiquement, je ne puis, avant de clore cet article, que conseiller aux gens écoeurés, comme moi, par cet insolent déballage de gravures et de toiles, de se débarbouiller les yeux au dehors, par une station prolongée devant ces palissades où éclatent les étonnantes fantaisies de Chéret, ces fantaisies en couleurs si alertement dessinées et si vivement peintes? [sic] Il y a mille fois plus de talent dans la plus mince de ces affiches que dans la plupart des tableaux dont j'ai eu le triste avantage de rendre compte.⁶

Suite à ce commentaire de Huysmans, plusieurs articles furent consacrés à Chéret dans des revues spécialisées au courant des années 1880 et cela contribua à l'augmentation de sa popularité et à celle de l'affiche. De plus, en voyant l'arrivée de la publicité de masse dans les rues et de la décoration qui était faite de l'espace public, de nombreux artistes et designers avant-gardistes voulurent s'essayer à la chromolithographie, un médium aux développements technologiques rapides⁷.

³ Koch, « The Poster Movement and 'Art nouveau' », *Gazette des Beaux-Arts*, novembre 1957, p. 287.

⁴ Bradford R. Collins, « The Poster as Art », *Design Issues*, vol. 2, no 1, p.44.

⁵ Roger Sainton, *Art Nouveau affiches et gravures*, Flammarion, 1977, p. 6.

⁶ Joris-Karl Huysmans, « Le Salon de 1880 », *L'Art Moderne*, Charpentier Éditeur, 1883, p. 165-166.

L'ampleur du nouvel intérêt pour l'affiche n'en fait donc plus un sous-genre de la collection d'estampes, mais bien un domaine autonome ayant des spécialistes et des collectionneurs qui lui sont spécifiquement dédiés : dès la fin de 1891, les entreprises de vente d'affiches sont déjà bien établies à Paris et commencent à se développer à Bruxelles, Londres et New York⁸.

La combinaison de plusieurs éléments peut expliquer le développement rapide de la diffusion de l'affiche dans les années 1890. Comme l'expliquent Deborah Wye et Audrey Isselbacher, cette conjoncture spécifique rassemble des facteurs légaux, techniques, économiques et artistiques :

Several factors contributed to the popularity of the poster in 1890s Paris : laws for posting bills had been relaxed, and designs were no longer subject to complex legal regulations and time-consuming approvals; advances in lithography printing allowed for brighter colors and larger formats; advertising, which helped create broader markets, was a new development in a burgeoning capitalist economy; and Paris, at the time, was a center for avant-garde artists, many of whom needed the income and desired the recognition that poster commissions would bring.⁹

L'apogée de l'affiche qui eut lieu dans les années 1890 était aussi liée à l'apparition de plusieurs éditeurs et collectionneurs d'affiches qui publièrent des revues et des catalogues rassemblant les plus belles affiches et lithographies disponibles sur le marché¹⁰. C'est le cas d'André Marty, fondateur de « l'Estampe Originale », qui commanda des œuvres gravées à plusieurs artistes, dont Georges de Feure, afin de les publier. Plusieurs galeristes, dont les plus populaires sont

⁷ Ghislaine Wood, « L'âge du papier », *Art nouveau 1890-1914*, p. 149.

⁸ Koch, *loc cit.*, p. 287.

⁹ Wye et Isselbacher, *loc cit.*, p. 22-23.

¹⁰ Dans son *Histoire de l'Affiche* (Fayard, 1970, p. 33), Bevis Hillier attribue au livre d'Ernest Maindron *Les Affiches illustrées* le privilège d'avoir fait entrer l'affiche dans les cabinets des collectionneurs.

Gustave Pellet, Edmond Sagot et Ambroise Vollard, étaient aussi éditeurs en plus de diriger une galerie¹¹. Certains marchands parisiens comme Sagot, Kleinmann, Arnould et Pierrefort commissionnaient les artistes afin que ceux-ci produisent des affiches publicitaires pour leur galerie dans lesquelles ils vendaient les estampes, affiches et séries lithographiques de ces mêmes artistes¹². Plusieurs critiques, qui étaient souvent aussi des collectionneurs, participèrent à la popularité de l'affiche par le biais des textes qu'ils publiaient dans les revues d'art. Parmi eux nous retrouvons Ernest Maindron, Léon Maillard, Octave Uzanne, Roger Marx et André Mellerio¹³.

3.2.1 Georges de Feure affichiste

Nous avons très peu d'information concernant la formation de Georges de Feure en tant qu'affichiste¹⁴. Mais selon Octave Uzanne il aurait suivi une formation en 1890 aux Pays-Bas chez un entrepreneur d'affiches pour qui il effectuait des

¹¹ Victor Arwas, *Affiches et gravures de la belle époque*, Flammarion, 1978, p. 9.

¹² Ian Millman, *Georges de Feure maître du symbolisme et de l'Art nouveau*, ACR, 1992, p. 64.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Plusieurs auteurs ont remarqué que les affiches de la période « café-concert » sont marquées par l'influence de Jules Chéret, celle-ci se perçoit avant tout dans la disposition des couleurs primaires au sein de l'affiche. Si l'influence de Chéret est visible, contrairement à ce qui est souvent affirmé, il serait faux de faire de Georges de Feure un élève de Jules Chéret. Comme l'explique Ian Millman : les critiques contemporains de Georges de Feure, à force de placer l'artiste « sous la bannière » de Chéret ou de mentionner qu'artistiquement, il appartient à « l'école de Chéret » cela le transforma tout simplement en « son élève ». Mais, jusqu'à aujourd'hui, aucun document ne prouve que de Feure ait pu étudier sous la férule de Chéret. (Ian Millman, *Du symbolisme à l'art nouveau (1890-1905)*, Catalogue d'exposition, Musée départemental Maurice Denis – « Le Prieuré », 1995, p. 26 (note 23).

contrats considérés peu valorisants¹⁵. À partir de 1892, il produit des affiches pour des journaux et revues, des produits alimentaires, mais majoritairement pour des cabarets, des chanteuses et des danseuses. Ses premières créations publicitaires font donc majoritairement la promotion de spectacles de théâtre, de chant et de danse, mais à partir de 1894, les affiches de Georges de Feure font aussi la promotion de publications littéraires et de projets artistiques.

La mise en relation de Georges de Feure avec des membres d'une revue d'avant-garde est de première importance car elle influencera profondément la production lithographique de l'artiste. C'est le 15 février 1894 que de Feure expose pour la première fois au Salon des Cent, un salon organisé par Léon Deschamps, éditeur de la revue symboliste *La Plume*¹⁶. Rappelons-nous que des liens entre Georges de Feure et cette publication peuvent être établis à partir de l'année 1892 lorsque le critique Léon Rictor publie dans *La Plume* un article dans lequel il commente positivement des œuvres de l'artiste qu'il a pu observer à la Deuxième exposition des peintres Impressionnistes et Symbolistes présentée à la galerie le Barc de Boutteville¹⁷. Au courant de l'année 1894, de Feure devait également concevoir une affiche faisant la promotion du Salon des Cent. Cette collaboration de Georges de Feure avec *La Plume* durera jusqu'en 1899. Durant ces cinq années, la revue publiera et vendra plusieurs de ses affiches en plus de lui commander des albums lithographiques¹⁸.

¹⁵ Octave Uzanne, « On the Drawings of M. Georges de Feure », *The Studio*, no 12, novembre 1897.

¹⁶ Yolanda Edith Batres, « The 'Salon de La Plume' », thèse de doctorat, p. 118.

¹⁷ Léon Rictor, « Le Salon de 'La Plume' », *La Plume*, no 81, septembre 1892, p. 387-388.

¹⁸ « La Plume published and sold several prints and posters by de Feure and reproduced several of his works in the journal. In February, 1895 La Plume announced the publication of an album of 24 plates containing de Feure's interpretation of dramatic scenes from great writers including Shelley, Byron, Shakespeare, Schiller, Goethe, Ibsen, Hugo, Flaubert and Maeterlinck. The cover was to be an illustration for Maeterlinck's *La Princesse Maleine*. La Plume did publish two albums of color lithographs by the artists; the first, *Sous les Cieux*

La collaboration qu'il entreprit avec la revue *La Plume*, mit également de Feure en contact avec plusieurs autres artistes pratiquant comme lui la lithographie, parmi eux Henri-Gabriel Ibels, Émile Bernard, Félix Charpentier, Adolphe Willette, et aussi avec plusieurs critiques, éditeurs et marchands du monde de l'affiche artistique. Ian Millman évoque ainsi cette situation : « He became good friends with the poster dealers Edmond Sagot and Edouard Kleinmann, who both also offered original works by de Feure for sale, as well as André Marty, publisher of *L'Estampe originale* »¹⁹.

Les répercussions de cette prise de contact avec l'avant-garde artistique de la fin-de-siècle parisienne se transcrivent dans les transformations, apparaissant à partir de ce moment, dans ses représentations de la féminité. Ces transformations ont lieu à un niveau formel et à un niveau iconologique et se perçoivent sur quatre aspects différents que nous détaillerons ici. Nous appuierons notre explication de ces transformations sur une base théorique développée par Howard Becker dans son livre *Les mondes de l'art*.

Brouillés, appeared in November 1897 and the second, *Bruges Mystique et Sensuelle*, in May, 1899. The albums contain ten lithographs each and sold at 100 francs apiece. [...]The works published and reproduced by *La Plume* include : *La Princesse Maleine*, *Un cabaret à Montmartre* (offer for the deluxe edition, december 1894); an untitled lithograph (july 1895) the posters *Touroff* (december 1895) *le Journal des ventes* (1898), and *A Jeanne d'Arc* (may 1899) a design for Marcel Schwob's *La Porte des Rêves* (deluxe issue, decembre 1898), and *Bruges Mystique et sensuelle*, an album of ten lithographs in two colors by de Feure (1899). » Yolanda Edith Batres, *op. cit.*, p. 172.

¹⁹ Ian Millman, « Fantasy and Fashion in fin-de-siècle Paris », *Affiche*, no 7, septembre 1993, p. 55.

3.2.2 Affiches de café-concert et affiches artistiques

D'après une division établie par Ian Millman, deux périodes de création distinctes apparaîtraient entre les années 1892 et 1904 dans les affiches de Georges de Feure²⁰. Selon Millman, si ces deux périodes se chevauchent, il est cependant clairement possible de les reconnaître: la première allant de 1892 à 1895 et la seconde de 1894 à 1904. Ian Millman désigne ces deux périodes par les appellations suivantes : « affiches de café-concert » et « affiches artistiques ». La première période désigne les affiches plus « commerciales » de l'artiste, celles qu'il exécute sur commande de l'imprimeur, alors que la seconde période, celle des « affiches artistiques », regroupe les commandes provenant d'éditeurs-galeristes et dédiées ultimement aux collectionneurs. Les affiches réalisées durant ces deux périodes diffèrent sur plusieurs points et nous souhaitons évoquer une théorie d'Howard Becker afin d'expliquer ces différences.

3.2.2.1 Changement dans les mondes de l'art

Le livre *Les mondes de l'art* d'Howard Becker contient un chapitre intitulé « Le changement dans les mondes de l'art » où l'auteur explique que deux types de changement sont possibles au sein d'un monde de l'art, les glissements et les révolutions. Le monde de l'art imprimé connaît plusieurs changements à la fin du XIX^e siècle et il est de notre avis qu'il s'agit de révolutions puisque, selon les explications de l'auteur, la révolution dans un monde de l'art a comme

²⁰ À ce sujet, voir Ian Millman, *Du symbolisme à l'art nouveau (1890-1905)*, Catalogue d'exposition, Musée départemental Maurice Denis – « Le Prieuré », 1995, p. 14. Ian Millman, *Georges de Feure : Maître du symbolisme et de l'Art nouveau*, Paris, 1992, p. 18 ou Ian Millman, « Fantasy and Fashion in fin-de-siècle Paris », *Affiche*, no 7, septembre 1993, p. 51-52.

conséquence de modifier profondément les œuvres et les conventions employées²¹. Toujours selon Becker, lors d'une révolution d'un monde de l'art, la transformation du langage conventionnel de l'art implique une modification des réseaux de coopération et, d'un point de vue organisationnel, la révolution entend conquérir les sources de financement, les publics et les systèmes de distribution disponibles²². Ainsi, les deux principales nouveautés que nous décrivons en début de chapitre, les œuvres créées spécifiquement pour les collectionneurs et la demande pour les affiches publicitaires, ont comme effet de révolutionner le monde de l'art imprimé en créant à la fois un nouveau langage conventionnel de l'art, une modification des réseaux de coopération et la conquête des réseaux organisationnels.

Becker affirme que : « Les changements dans l'art passent par des changements dans le monde de l'art »²³, ainsi, il est de notre avis que les transformations des conventions esthétiques réalisées par de Feure lorsqu'il produit des affiches artistiques plutôt que des affiches de cafés-concert, sont dus à la mise en contact avec de nouveaux acteurs artistiques, artistes et éditeurs, issus de l'avant-garde et évoluant autour de l'affiche artistique.

C'est en nous inspirant de la classification établie par Millman (la division qu'il établit entre « affiches de cafés-concert » et « affiches artistiques ») que nous avons construit notre analyse des représentations de la féminité. Nous présentons tout d'abord les transformations ayant lieu à un niveau formel, puis celles appartenant au niveau iconologique qui se perçoivent sur quatre différents aspects.

²¹ Howard Becker, « Le changement dans les mondes de l'art », *Les mondes de l'art*, Flammarion, 2006 (1982), p. 305.

²² *Ibid.*

²³ *Ibid.* p. 309.

3.2.2.2 Changements significatifs au niveau formel

Les affiches de Georges de Feure appartenant à la première période dites de café-concert se distinguent par l'utilisation de couleurs vives ou, comme le fait peu objectivement remarquer l'historien de l'art François Duret-Robert « celles qu'il fit pour le café-concert [...] sont franchement laides avec des rouges, jaunes et bleus criards »²⁴. Si la subtilité des tons n'est pas, en effet, le trait dominant de l'artiste durant cette période, ses créations lui permettent tout de même de se faire remarquer des critiques, marchands et collectionneurs intéressés par les affiches et les chromolithographies.

Alors que les affiches de la première période se démarquent par leur dessin peu subtil, parfois encore très proche des caricatures qu'il a publiées dans *Le Courrier Français*²⁵, cet aspect disparaît dans les affiches de la deuxième période, car elles se rapprochent davantage des œuvres peintes par l'artiste que de ses premières illustrations pour les journaux. Les « affiches artistiques », généralement composées dans des tons moins vifs de bruns, de verts, d'ocres ou de rouges, sont exécutées avec beaucoup de raffinement. Durant la période des affiches artistiques, n'ayant plus à représenter le dynamisme typique des affiches faisant la promotion des spectacles de cabaret, de Feure put mettre fin à l'utilisation du procédé de juxtaposition des couleurs, ce qui eut pour effet de supprimer l'aspect tape à l'œil des affiches. De plus, dans les affiches artistiques, de Feure crée davantage de profondeur de champ en superposant plusieurs plans, ce qui enrichit le contexte et le décor dans lequel est campé le personnage à l'avant plan. Il lui

²⁴ François Duret-Robert, « Les affiches art nouveau », *Encyclopédie Connaissance des Arts*, janvier 1978, no 311, p. 83.

²⁵ Concernant *Le Courrier Français*, voir la section 1.2.2.1 du premier chapitre.

arrive également d'utiliser le blanc du papier en tant que partie intégrante de l'œuvre comme dans *Le Journal des Ventes* [pl. VIII] et *Lithographie Originales* [fig. 3.11].

3.2.2.3 Changements significatifs au niveau iconologique

Dans les affiches de café-concert, les femmes représentées sont issues du monde du spectacle. Qu'il s'agisse d'une création pour les danseuses Genève, Isita, Fonty, Naya, Loïe Fuller, Jane Derval ou la chanteuse Camille Roman, l'affiche est construite autour de la performance d'une artiste spécifique. Plutôt que la représentation d'une féminité imaginaire et fantasmée, ces affiches proposent bel et bien des représentations de femmes à l'existence tangible, ayant réellement animé le monde du spectacle parisien. Chacune des femmes est représentée dans un costume différent, ce qui lui confère une personnalité unique et une identité artistique propre. En mettant l'accent sur cet aspect de leur performance dans ses affiches, de Feure utilise la théâtralité de leur métier comme moyen de promotion.

Lorsque de Feure entre en contact avec l'avant-garde artistique et obtient des commandes pour des affiches n'ayant aucun lien avec le music-hall, ses représentations de la féminité se transforment puisque les activités que l'artiste attribue à ses personnages ne sont plus les mêmes. Dans cette transition iconologique, les figures féminines animant le demi-monde sont remplacées par des figures féminines à l'allure mondaine. En effet, au lieu d'être mises en scène en tant que vedettes des divertissements, elles deviennent spectatrices, réceptrices ou lectrices, ce qui les place dans une nouvelle position où elles ne sont plus « l'objet » de la réclame, mais ont plutôt un rôle d'évaluatrices satisfaites du produit dont l'affiche fait la promotion.

Cette transformation est significative car elle participe aussi à une nouvelle recherche ornementale liée aux vêtements féminins, les affiches artistiques se rapprochant dorénavant davantage des gravures de mode que des caricatures. Lors de ces premières représentations d'une féminité mondaine, de Feure oriente donc ses recherches visuelles vers l'importance des attributs vestimentaires. Selon nous, c'est dans ses premières affiches artistiques de 1894 et 1895 que nous pouvons trouver l'embryon de la représentation du type féminin qui deviendra éventuellement la Femme à la mode. En effet, comme nous l'avons énoncé dans notre premier chapitre, lors des premières représentations de la Femme fatale faisant partie de la catégorie iconographique de la domination, de Feure misait déjà sur les parures vestimentaires afin d'illustrer l'emprise des femmes sur les hommes. Dans ses affiches, de Feure ne représente pas de Femmes fatales, mais il conserve tout de même un intérêt pour les habits et les accessoires ornementaux qu'il avait ébauchés dans ses premiers dessins dédiés à l'illustration du *Courrier Français*. Dans ses affiches artistiques, il poursuit la conception de parures vestimentaires dont il raffine l'élégance et accentue l'excentricité. Selon nous, les affiches artistiques agissent donc en tant qu'incubateurs du type féminin de la Femme à la mode dont nous avons démontré la présence dans les créations d'esthétique Art nouveau de l'artiste à partir de 1900.

Le développement des attributs vestimentaires des affiches artistiques témoigne aussi d'une transformation primordiale : l'apparition au sein des œuvres créées par de Feure d'une catégorie de représentation de la féminité appartenant à l'élite mondaine. Pour la représentation de certaines des figures féminines reliées à ce groupe social, l'artiste choisit de démontrer leur indépendance et leur intérêt pour l'art au sein d'une même composition. Dans ces affiches, les figures féminines sont à la fois séduisantes et détentrices d'un rôle d'évaluatrices et d'observatrices du monde culturel. Si l'on se fie à un commentaire de Ian Millman, cela placerait de Feure dans une catégorie à part parmi les autres affichistes de son époque :

Que la femme, selon de Feure, ait été aussi affranchie qu'instruite est suggéré par la manière dont elle regarde une estampe dans *Lithographies originales*, par son choix de sujets de lecture dans *Paris Almanach*, par son admiration critique pour un vase dans *Le Journal des ventes*. Qu'elle ait eu un esprit bien à elle et ait pu prendre elle-même des décisions est souligné par le fait qu'elle est seule : elle n'a besoin de personne pour porter un jugement. Elle compte au nombre d'une très petite élite, favorisée par le contexte éducatif et social auquel il appartient de briser des attitudes traditionnelles. Il est intéressant de noter qu'alors que chez de Feure l'émancipation ajoutait à la séduction, des contemporains, tels Mucha, Grasset et Berthon, situaient leurs modèles dans un monde intemporel, quasi classique.²⁶

La rencontre de nouveaux commanditaires de l'avant-garde artistique permet donc à de Feure de développer des affiches artistiques dont les représentations féminines sont innovatrices. Pour de Feure cette innovation ne se fait pas sur le plan formel, comme c'est le cas d'artistes tels que Toulouse-Lautrec et Bonnard, mais plutôt dans le choix de sujets témoignant pour la première fois dans son œuvre d'une possible indépendance intellectuelle féminine. Cette incursion de l'artiste dans la représentation d'une figure féminine à la fois émancipée et séduisante est, selon nous, rendue possible grâce à l'hybridation que l'artiste fait de l'élégance provenant des parures vestimentaires caractéristiques de la Femme à la mode et de l'indépendance culturelle affichée par la Femme nouvelle. Dans les chapitres précédents, nous avons expliqué en détail l'importance de la Femme fatale et de la Femme à la mode, dans les différentes représentations qu'en a faites de Feure; afin de pouvoir démontrer clairement le fonctionnement de l'hybridation de l'élégance et de l'indépendance, nous devons nous arrêter un instant et présenter les conséquences de l'apparition de la Femme nouvelle dans la fin-de-siècle parisienne.

²⁶ Millman, *Georges de Feure, op. cit.*, p. 66.

3.3 De l'action à la réflexion : l'influence de la Femme nouvelle

La décennie de 1880 avait offert aux femmes de la bourgeoisie française des changements significatifs dans les sphères légales et professionnelles. Durant les années 1890, la tenue de nombreux congrès féministes à Paris attira l'attention de plusieurs journalistes, ce qui eut comme conséquence d'augmenter l'attention du public envers le débat concernant un type féminin émergent : la Femme nouvelle. Nous avons choisi de présenter ici les visions de trois historiennes établissant un lien entre le débat sur la Femme nouvelle et les arts. Nous verrons donc des exemples dans lesquels le débat sur la Femme nouvelle est mis en relation avec les arts de performance (Mary Louise Roberts²⁷), l'affiche (Ruth Iskin²⁸), et les arts décoratifs (Debra Silverman²⁹). Après avoir résumé la pensée de ces auteures, nous nous appuyerons sur leurs écrits pour analyser les affiches de Georges de Feure et démontrer quels aspects de ses œuvres sont redevables à l'influence de la Femme nouvelle.

3.3.1 La Femme nouvelle et les arts

Selon Mary Louise Roberts, le questionnement auquel est sans cesse soumise la féminité à la fin du XIX^e siècle est le résultat d'une série d'actions subversives

²⁷ Mary Louise Roberts, *Disruptive Acts: The New Woman in Fin-de-Siècle France*, The University of Chicago Press, 2002, 353 p.

²⁸ Ruthe E. Iskin, « Popularising New Women in Belle Époque Advertising Posters », *A Belle Époque? Women and Feminism in French Society and Culture 1890-1910*, Berghahn Books, 2005, p. 95-112.

²⁹ Debra L. Silverman, « L'amazone, la femme nouvelle et la menace sur la famille bourgeoise », *L'Art nouveau en France : Politique, psychologie et style fin-de-siècle*, Flammarion, 1994, p. 69-81.

posées par des femmes ayant défié le rôle traditionnel d'épouse et de mère qui leur était inévitablement attribué. L'auteure explique que les années 1890 et 1900 ont vu un groupe de femmes, surtout urbaines et de classe moyenne, devenir le point de mire des observateurs. Considérées comme étant au centre de la crise des sexes, ces « femmes nouvelles³⁰ » vivaient de manière non conventionnelle en travaillant à l'extérieur de la sphère privée. Leur comportement allait donc à l'encontre de la vision républicaine construite autour des normes genrées structurant les bases d'une société divisée en deux mondes : l'un privé, féminin, et l'autre public, masculin. Au tournant du siècle, remise en cause par les actions des « Femmes nouvelles », cette vision de la différence des sexes cessait donc de pouvoir être présentée comme étant une réalité et devenait clairement une idéologie. C'est donc par leurs actions que les Femmes nouvelles transgressaient cette idéologie en démontrant l'instabilité des identités genrées. En ne vivant pas une vie conventionnelle, les femmes nouvelles démontraient que les idéaux domestiques établis pour les femmes pouvaient être remis en question.

Roberts établit une distinction intéressante entre femmes nouvelles et féministes : elle spécifie que les féministes françaises de la fin du siècle ancrent leurs revendications dans leurs rôles d'épouses et de mères, alors que les femmes nouvelles, par les actions individuelles qu'elles posent, vivent en marge de l'idéologie bourgeoise, ce qui les positionnent en dehors de leur « destinée domestique ». Roberts explique donc que le féminisme n'était qu'un moyen de résistance parmi un ensemble beaucoup plus vaste d'activités visant à ébranler les normes genrées.

En s'appuyant sur les exemples de plusieurs femmes ayant évolué dans le domaine théâtral, Roberts explique que certaines actions des femmes nouvelles

³⁰ Dans cette analyse de la pensée de Mary Louise Roberts, nous avons choisi de ne pas appliquer le F majuscule à femme nouvelle puisque l'auteure emploie cette expression non pas pour désigner un type de féminité, mais bien un groupe spécifique de femmes.

peuvent susciter des interprétations opposées, c'est à dire être considérées à la fois comme radicales et conservatrices. Dans ce sens, elle donne l'exemple de la comédienne Sarah Bernhardt qui aurait à la fois subverti et renforcé un type de féminité conventionnelle³¹. Afin d'expliquer pourquoi elle choisit de s'intéresser à l'aspect subversif des ces actions plutôt qu'à leur aspect conservateur, Roberts trace le portrait d'une époque où la performance connaît une popularité sans précédent. Selon elle, durant la fin-de-siècle, les performances se retrouvent autant dans la vie se déroulant sur les boulevards que dans les spectacles présentés sur un nombre grandissant de scènes parisiennes. Elle explique que cette omniprésence de la performance dans la vie publique relevait d'une nouvelle culture où l'étalage, l'apparence et la mise en marché étaient les nouveaux critères de définition de l'identité urbaine. Conséquemment, c'est dans ce contexte que certaines femmes nouvelles décident de jouer avec les représentations publiques qu'elles donnent d'elles-mêmes et c'est ce qui crée l'aspect subversif de ces performances : la volonté de manipulation et de contrôle de leur image publique. Qu'il s'agisse de créer un personnage, de s'inventer un pseudonyme ou de se glisser dans la peau d'une star, le comportement des femmes nouvelles liées à la performance remet en question la définition genrée des sexes et permet ainsi de faire de la féminité conventionnelle un choix et non une destinée.

S'intéressant aussi à la représentation des femmes dans l'espace public, l'historienne Ruth Iskin aborde ce sujet au cœur d'un article qu'elle publie dans un ouvrage collectif questionnant la position des femmes françaises dans la société au tournant du siècle. Alors que les études sur les représentations de la Femme nouvelle s'intéressent généralement aux images négatives publiées par plusieurs

³¹ En interprétant des rôles masculins comme Hamlet ou l'Aiglon, Sarah Bernhardt pose une action subversive qui remet en question l'identité genrée; néanmoins, par son image publique, particulièrement par les affiches que réalisent pour elle Alphons Mucha, elle se maintient volontairement dans une vision sensualiste de la féminité.

journaux illustrés à la fin du XIX^e siècle³², Ruth Iskin s'intéresse pour sa part aux représentations de la Femme nouvelle au sein de l'affiche plutôt que de la caricature. Les caricatures avaient tendance à représenter la Femme nouvelle sous des traits masculins et repoussants ; cette prise de position non ambiguë avait pour but de faciliter la lecture et d'assurer une compréhension non équivoque de l'illustration. Iskin explique que les affiches publicitaires présentaient pour leur part l'image d'une femme moderne et à la mode, consommant la culture et participant à la vie moderne. Elle développe un système d'analyse intéressant dans lequel elle repositionne l'objectif de la publicité au centre du débat. Selon elle, il est essentiel lors de l'analyse des affiches de tenir compte de la clientèle cible qu'étaient les femmes. En effet, Iskin souligne que si les affiches publicitaires avaient pour but de convaincre les femmes d'acheter les produits dont elles faisaient la promotion, alors « flattery was surely a better strategy than assault »³³.

En revenant sur l'état plus large de la culture imprimée à la fin du XIX^e siècle, l'auteure souligne que l'apport des affiches dans le débat sur la Femme nouvelle est assez unique. En représentant l'indépendance de la Femme nouvelle d'une manière positive et intéressante, les affiches eurent comme effet de promouvoir l'affirmation des femmes³⁴. Les intérêts économiques et les nouvelles méthodes publicitaires participèrent donc d'une manière importante à la formation de l'icône de la femme moderne. En ancrant leur position dans le cadre de changements culturels plus larges que les enjeux politiques ou le suffrage féminin, les affiches permirent l'entrée de l'icône de la femme moderne dans la culture de masse. L'auteure conclut que dans le cadre du débat autour de la Femme nouvelle et de son désir d'investir la sphère publique, de participer à des activités de loisirs au cœur de la ville, de travailler à l'extérieur de la maison et d'obtenir des droits

³² Comme c'est le cas de Debora Silverman, Elizabeth K. Menon et Mary Louise Roberts.

³³ Iskin, *op. cit.* p. 99.

³⁴ *Ibid.*

légaux et politiques, la représentation d'une femme active dans la ville était somme toute moins menaçante dans une affiche publicitaire que dans un contexte politique³⁵.

Déplaçons-nous maintenant vers un autre aspect de la relation entre le débat sur la Femme nouvelle et les arts. Pour sa part, l'historienne Debora Silverman aborde l'influence de l'arrivée de la Femme nouvelle dans le domaine spécifique des beaux-arts. Dans le chapitre intitulé « L'amazone, la femme nouvelle et la menace sur la famille bourgeoise » de son livre *L'Art nouveau en France*, Silverman présente les commentaires de trois observateurs de l'époque, deux critiques d'art (Camille Mauclair et Marius-Ary Leblond) et un esthète bibliophile, grand observateur et commentateur de la gente féminine : Octave Uzanne. Ces trois messieurs présentent leur analyse de l'impact qu'aura la Femme nouvelle sur les arts visuels et, bien sûr, Octave Uzanne donne son opinion sur la question.

Selon l'étude du critique Camille Mauclair portant sur les œuvres peintes présentées au Salon de 1896, la Femme nouvelle aurait un impact sur la théorie artistique du portrait. En effet, la doctrine académique envisageait traditionnellement les portraits de femmes en tant qu'exercices d'habileté technique servant à démontrer la maîtrise décorative du peintre. Dans son rapport, Mauclair témoigne pourtant : « Une femme nouvelle s'élabore, pensive et active, à laquelle correspondra une peinture nouvelle, [...] le portrait de femme cessera d'être un tableau pour devenir à son tour un document intime, analytique et idéologique.³⁶ » Silverman cite également l'article de Marius-Ary Leblond sur les peintres de la Femme nouvelle où il est question de deux caractéristiques particulières à ce nouveau type de représentations picturales. La première souligne le caractère « actif, public, mobile et agité » de la Femme nouvelle et, le

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Camille Mauclair, cité dans Silverman, *op. cit.*, p. 76.

second soutient que la Femme nouvelle refuse d'exhiber une opulence décorative et qu'elle conteste la fonction d'objet d'art habituellement réservée aux femmes. Néanmoins, cela n'empêche pas le critique d'utiliser un vocabulaire très « ornemental » lorsqu'il décrit les Femmes nouvelles. Il les décrit comme étant des « Françaises qui ont appris à regarder et comprendre, vrais talents d'analyse et d'intuition. Elles ont complexé leur vie, éduqué leur âme [...]. Elles apprécient la silhouette des idées, [...] la dentelle des psychologies, les bijoux des mots, le beau linge de l'amitié et de la simplicité. Ainsi elles forment une société nouvelle où toute femme est libre, fine, intellectuelle, [...] d'exquise cérébralité [...].³⁷ »

Face à ces transformations, les réactions sont nombreuses. Le critique d'art Octave Uzanne dénonce cette nouvelle simplicité et célèbre plutôt ce qu'il nomme « la faculté féminine d'ornementation » que ce soit de son propre corps ou des espaces intérieurs auxquels la femme appartiendrait de façon naturelle. Uzanne offre à la bourgeoise de la fin du siècle les modèles aristocratiques de Mme de Pompadour et de Marie-Antoinette qui utilisaient, selon lui, leur propre sensibilité afin d'animer leur demeure. Selon Uzanne, c'est donc par leur investissement dans les arts féminins et la décoration intérieure que les femmes pourraient proposer un « style vraiment nouveau³⁸ ».

Silverman explique que cette référence d'Uzanne énonçant l'appartenance des femmes à la sphère privée dérive d'une idée largement répandue, et soutenue par la majorité des hommes politiques sous la Troisième république, voulant que l'ordre social s'appuie sur le maintien de sphères d'activités séparées entre les hommes et les femmes. Face à la menace d'émancipation portée par la Femme nouvelle, plusieurs stratégies furent mises en places pour tenter de maintenir les femmes dans la sphère privée³⁹. Selon Silverman, la stratégie développée par le

³⁷ Silverman, *ibid.*, p. 76.

³⁸ Octave Uzanne, cité dans Silverman, *ibid.*, p. 77.

gouvernement afin de contrer la menace de la Femme nouvelle s'articule en deux temps, mais n'a qu'un seul objectif. Alors qu'il prône l'adoption de la tradition aristocratique antiféministe qui relie la femme-objet d'art à l'artisanat de luxe⁴⁰, le gouvernement adopte simultanément certains des objectifs féministes les plus conservateurs comme la création d'une section féminine au sein de l'Union des arts décoratifs. Ces deux actions ayant comme objectif de renforcer le rôle de la femme au foyer.

3.3.2 La Femme nouvelle dans les affiches de Georges de Feure

En nous appuyant sur le concept « d'action subversive » développé par Mary Louise Roberts, nous avons voulu analyser plusieurs affiches de Georges de Feure représentant des femmes dont le travail provoquant est littéralement étalé sur les murs de la sphère publique. Comme Roberts l'explique, les artistes féminines de la performance sont rarement présentées comme modèles d'émancipation par les féministes⁴¹, mais elles n'en demeurent pas moins les exemples les plus publics. Comme nous l'avons mentionné, Roberts s'intéresse aux femmes évoluant autour du monde du théâtre, son exemple principal étant l'actrice Sarah Bernhardt. Les femmes représentées par de Feure dans les affiches annonçant des spectacles de

³⁹ Il s'agit bien sûr d'un objectif s'adressant essentiellement aux femmes des classes bourgeoises et aristocratiques, le travail des femmes de la classe populaire étant reconnu comme étant essentiel, tant pour la survie des familles que pour le besoin de main d'œuvre bon marché des industries. À ce sujet voir Louise A. Tilly et Joan W. Scott, *Les femmes, le travail et la famille*, Paris, Payot, (1978) 2002, 390 p.

⁴⁰ Cette idée est abondamment développée par Octave Uzanne qui valorisait la faculté féminine d'orner à la fois « son propre corps et les espaces intérieurs auxquelles elle appartenait naturellement ». (Silverman, *op. cit.*, p. 77) Uzanne offrait aux femmes l'exemple aristocratique de Mme de Pompadour et de Marie-Antoinette et leur proposait d'animer comme elles leur demeure par les arts féminins et la décoration intérieure. (Silverman, *Ibid.*)

⁴¹ Roberts, *op. cit.*, p. 9.

cabarets ne sont pas comédiennes, mais plutôt danseuses et chanteuses. Nous croyons néanmoins que l'analyse de Roberts peut également s'appliquer à elles, car elles commettent également des actions subversives en pratiquant leur métier :

At the time of the Belle Époque, dancers were torn between licence and liberty, and often made to pay dearly for their desire for independence. [...] Becoming a dancer meant choosing to perform on stage to earn a living. It was thus a rejection of the institution of marriage and its corollaries, principally motherhood⁴².

Ajoutons que le destin des comédiennes et des danseuses au sein de la représentation est similaire puisqu'elles doivent aussi exploiter le moyen publicitaire qu'est l'affiche afin de promouvoir leurs performances. À titre d'exemple, nous pouvons comparer en danse la figure tutélaire de Loïe Fuller à celle de l'actrice Sarah Bernhardt, puisqu'elles furent toutes les deux les égéries des artistes Art nouveau. Artiste américaine s'étant établie en France, Loïe Fuller se rendit populaire par ses spectacles où elle évoluait sur scène en imprimant des mouvements aériens à ses immenses robes, ce qui donnait aux spectateurs l'impression qu'elle se transformait en fleur, papillon ou flamme⁴³. Ses spectacles avaient lieu entièrement dans le noir et la danseuse avait créé un système d'éclairage (dont elle détenait les brevets) permettant à plusieurs lumières colorées de se refléter sur l'immense robe blanche dont elle était vêtue. Ayant eu droit à son propre pavillon-théâtre lors de l'Exposition universelle de 1900 à Paris, Loïe Fuller, tout comme Sarah Bernhardt, est aussi un modèle de la Femme nouvelle dont les actions subversives n'ont pas choqué, mais plutôt impressionné la presse de l'époque. Les nombreuses représentations qui ont été faites de l'artiste (affiches,

⁴² Hélène Laplace-Claverie, « Being a Dancer in 1900 : Sign of Alienation or Quest for Autonomy ? », *A Belle Époque? Women and Feminism in French Society and Culture 1890-1910*, Oxford and New York, Berghahn Books, 2005, p. 154-158.

⁴³ Un film réalisé par les frères Lumières en 1896 montre Loïe Fuller exécutant une de ses créations chorégraphique, il peut être visionné à la page suivante:
http://fr.wikipedia.org/wiki/Loie_Fuller

peintures, sculptures, objets décoratifs) soulignent l'aspect visuellement poétique de sa performance et, souvent, les formes sensuelles de son corps. Néanmoins, ces représentations servirent la popularité de cette artiste innovatrice qui produisait et réglait l'ensemble de ses performances en plus de diriger une troupe de danse moderne où la grande danseuse Isadora Duncan débuta sa carrière...

Rejoignant plusieurs artistes, dont Jules Chéret et Manuel Orazi, de Feure eut lui aussi la chance de réaliser une affiche pour Loïe Fuller. Les autres artistes de la scène représentées par de Feure ne connurent toutefois pas la gloire de cette danseuse ; au contraire, les affiches réalisées par de Feure restent souvent aujourd'hui les seuls témoignages de leur passage sur les scènes parisiennes⁴⁴. Entre 1893 et 1904, de Feure réalisa des affiches pour sept artistes : Fonty, Naya, Genève, Camille Roman, Isita, Loïe Fuller et Jane Derval.

Quatre affiches réalisées vers 1893-1894, *Fonty* [fig. 3.1], *Naya* [fig. 3.2], *Genève* [fig. 3.3] et *Camille Roman* [fig. 3.4] ont été imprimées chez l'imprimeur Bataille. L'octroi d'un projet d'affiche à un artiste pouvait se dérouler de deux manières différentes, le client ayant deux options :

S'il connaissait un artiste, il pouvait s'adresser à lui directement et commander une affiche. [...] Dans ce cas, l'artiste choisi par le client lui-même était le plus souvent un artiste déjà connu, réputé pour l'efficacité de ses affiches ou, à défaut, un suiveur ou un imitateur. [...] Soit l'industriel s'adressait à la société d'affichage qui pouvait se charger de faire exécuter une maquette, d'en surveiller le tirage et de l'apposer.[...] Un « agent » a sous contrat plusieurs artistes, quelquefois l'agent n'est autre qu'un imprimeur : Lemercier par exemple [...].⁴⁵

⁴⁴ Millman, *Georges de Feure*, op. cit., p.30.

⁴⁵ Réjane Bargiel-Harry et Christophe Zagrodzki, *Le livre de l'affiche*, Paris, Éditions alternatives, 1985, p. 15.

Nous croyons donc possible que de Feure ait travaillé pour l'imprimeur Bataille qui lui aurait transmis les commandes pour ces quatre affiches. Les affiches pour Isita [fig. 3.5], Loïe Fuller [pl. VII] et Jane Derval [fig. 3.6], furent imprimées chez des imprimeurs différents. S'agit-il de commande directes des danseuses ou bien des commandes des imprimeurs, nous n'avons pu obtenir cette information.

Du point de vue de la composition, les affiches *Genève* [fig. 3.3] et *Naya* [fig. 3.2] sont assez similaires : les danseuses occupent presque tout l'espace de l'affiche. Pour la composition de *Camille Roman* [fig. 3.4], comme il s'agit d'une chanteuse, de Feure n'a pas tenté de créer une impression de mouvement et cela améliore le résultat final. Dans l'affiche pour Fonty [fig. 3.1], l'impression de dynamisme est plus réussi, notons d'ailleurs qu'il s'agit de la seule affiche liée à une performance où le public est représenté, de Feure s'appliquant habituellement à centrer l'attention du spectateur sur la danseuse ou la chanteuse. En 1895, de Feure crée des affiches pour Isita, une danseuse espagnole, et Loïe Fuller. L'application de l'artiste dans la conception de ces deux affiches semble plus grande et la qualité du dessin nous semble meilleure. Dans les deux cas, les danseuses occupent la majorité de l'espace et l'accent est mis sur leur performance. Notons que l'affiche pour Loïe Fuller [pl. VII] jouait beaucoup sur les effets de lumière (l'affiche fut imprimée en six versions de couleurs différentes⁴⁶) plutôt que sur l'esthétique du corps de la danseuse, comme c'était souvent le cas dans les autres affiches.

Le point commun de ces affiches nous semble être la théâtralité importante des représentations. Dans les six premières affiches, les artistes y sont représentées en train de performer, la construction des compositions tente, même si ce n'est pas toujours réussi, de rendre l'intensité qu'elles projettent en tant qu'artiste. La dernière affiche, réalisée presque dix années après les autres, en 1904, met en vedette la danseuse Jane Derval [fig. 3.6]. Celle-ci témoigne abondamment de

⁴⁶ Millman, *op. cit.*, p.32.

l'influence alors intégrée par de Feure de la Femme à la Mode, car l'accent est avant tout mis sur le costume de la danseuse. Ici la théâtralité, plutôt que d'être liée à la performance nous paraît inspirée par la mode et inscrite dans les motifs exubérants de la robe.

3.3.3 Vers une Femme hybride

Après les représentations de la Femme nouvelle issue du monde du spectacle, une période transitoire apparaît dans les affiches. C'est lors de cette période qu'apparaît ultimement le type féminin que nous avons nommé Femme hybride. Ces représentations de la féminité retiennent des caractéristiques de la Femme nouvelle tout en développant une représentation théâtrale de la mode qui évoluera éventuellement vers le type féminin de la Femme à la mode. Mais il nous semble important de noter qu'en tant que peintre de la vie moderne, c'est d'abord au sein des affiches artistiques que de Feure développe plus en profondeur la représentation de la mode. Bien entendu, plusieurs éléments viendront s'amalgamer, s'éclipser et se transformer avant de composer la Femme à la mode que nous avons présentée dans le deuxième chapitre et qui apparaît à partir de 1900.

Les affiches que nous présentons ici constituent un ensemble d'entités similaires et distinctes à la fois. En effet, si la modernité de Georges de Feure se retrouve dans l'apparence en vogue des figures féminines, chaque affiche apporte également un élément qui la distingue des autres et rend unique la représentation de la féminité qui la compose. En analysant les affiches artistiques dans un ordre chronologique de production, nous espérons faire ressortir ces similarités et singularités.

3.3.3.1 L'étape de transition

La période de transition a comme principale caractéristique de faire le pont entre les figures féminines des affiches de café-concert et celles des affiches artistiques. Deux affiches datant de 1894, *Salon des Cent* [fig. 3.7] et *Paris Almanach* [fig. 3.8], sont produites alors que l'artiste représente abondamment la Femme fatale dans son œuvre peint. Selon nous, il est donc marquant que de Feure s'abstienne d'utiliser ce genre d'imagerie pour la réalisation de ces deux affiches. Les figures féminines des affiches *Salon des Cent* [fig. 3.7] et *Paris Almanach* [fig.3.8] font respectivement la promotion d'une exposition et d'une publication répertoriant les événements culturels parisiens. Une première interprétation qui se baserait sur l'analyse de Ruth Iskin pourrait conclure que de Feure eut le souci de flatter les consommatrices en représentant une figure féminine moderne et indépendante; toutefois, comme ces affiches ne font pas la promotion d'un produit s'adressant spécifiquement à la clientèle féminine, mais surtout, parce que ces affiches étaient vraisemblablement destinées aux portfolios des collectionneurs plutôt qu'au mur de la rue⁴⁷, cet argument nous semble limité et ne pas expliquer entièrement le choix fait par de Feure. Nous croyons donc qu'à l'argument de la clientèle cible d'Iskin, nous devons ajouter une volonté de modernité de l'artiste. En effet, si l'artiste réalise des lithographies et des tableaux dont le thème est l'amour saphique et la fatalité de l'amour féminin, l'art de l'affiche, par sa nouveauté, l'incite le premier à s'intéresser à un autre type de représentation où la féminité perd son odeur de souffre et s'inscrit davantage dans la représentation du monde et de la mode contemporaine, tel que le recommande Baudelaire dans son texte « le peintre de la vie moderne ».

⁴⁷ Millman, *op. cit.*, p. 64.

Le *Salon des cent* est un évènement artistique organisé par la revue *La Plume* dont le rédacteur en chef était devenu un ami de Georges de Feure⁴⁸. L'affiche conçue par de Feure présente une femme à l'apparence vestimentaire recherchée, tenant une fleur à la main. Comme le montre une étude préparatoire, l'artiste eut la tentation d'entourer cette femme d'une profusion de fleurs et de plantes, comme il le faisait dans ses premiers tableaux symbolistes. La version finale de l'affiche éliminera la végétation du premier plan et présentera la figure féminine tenant une rose à la main, ce qui peut rappeler l'affiche qu'Eugène Grasset avait conçu pour le même évènement l'année précédente⁴⁹. Néanmoins, un contraste important apparaît entre les deux affiches, car la figure féminine de celle de Grasset est d'inspiration médiévale alors que celle conçue par de Feure fait référence à la mode contemporaine.

Nous croyons aussi qu'il est important de mentionner l'évolution des tons entre l'étude et l'affiche finale. Dans l'étude, le peintre conserve comme couleurs dominantes le jaune et le bleu, ce qui reste très proche des affiches de café-concert. Cependant dans la version finale ces deux couleurs ont disparu pour faire place aux orangés, verts et bruns. Il est donc possible de juger des changements survenus durant le processus créatif. Notons que l'un des éléments qui ne change pas est le personnage féminin, dans l'étude autant que dans la version finale, de Feure dote la protagoniste d'accessoires de mode (boa et chapeau), ce qui doit être considéré comme une prémisse aux représentations encore plus élaborées qui suivront dans les prochaines affiches artistiques. Malgré ces transformations, cette représentation reste tout de même embryonnaire car la figure féminine n'est pas encore dotée d'un caractère indépendant ni de curiosité intellectuelle. Les transformations s'effectuent donc majoritairement au niveau formel, dans le choix des couleurs, mais aussi au niveau de la composition. C'est en effet la première

⁴⁸ Millman, « Fantasy and Fashion », *loc cit.*, p. 55.

⁴⁹ Eugène Grasset, *Affiche pour le Salon des Cent*, Paris, 1894. Illustré dans Millman, *Georges de Feure*, *op. cit.*, p. 60.

fois que de Feure représente un personnage féminin de cette manière, au premier plan, coupé au buste et occupant la majorité de l'espace. Sans être exactement la même, cette représentation en plan rapproché où l'on voit une femme derrière une table sera reprise dans plusieurs tableaux comme *La Voix du mal* [pl. I], *La souffleuse de bulles* (1895-1896), *La buveuse d'absinthe* (v. 1896) et *Féminies* [pl. II].

La deuxième affiche de transition *Paris Almanach*, présente au premier plan une femme très élégamment vêtue. À l'arrière plan, un homme visiblement impressionné par l'air hautain et fier de la femme, la regarde avec curiosité. Cette affiche intègre plusieurs des éléments qui feront l'originalité des affiches artistiques : en disposant à l'arrière plan des œuvres qui suscitent l'intérêt de la foule, la culture visuelle contemporaine de l'époque devient partie prenante de la représentation, de plus, la femme occupe une position centrale au sein de l'affiche et son attitude témoigne de son indépendance :

Directing her gaze outwards, she is claiming the street as a space for her sightseeing at a time when a woman's respectability could still be open to question when she walked in the city on her own. The poster promotes the *Paris Almanach* to women by featuring a woman who claims her dignity and independent mobility, practicing a new kind of presence on the metropolitan street⁵⁰.

Le *Paris Almanach* est publiée par le marchand Edmond Sagot, un éditeur galeriste vendant des affiches et des estampes dans sa galerie, qui est probablement celle représentée par de Feure à l'arrière plan de l'affiche. Le *Paris Almanach* contenait un calendrier des activités offertes à Paris en plus d'articles et d'illustrations concernant des lieux à voir dans la ville⁵¹. Dans cette affiche, de Feure représente une femme moderne, à la fois libre de ses mouvements et

⁵⁰ Ruth E. Iskin, « The *Flâneuse* in French Fin-de-siècle Posters », in *The Invisible Flâneuse?*, Manchester University Press, 2006, p. 120.

⁵¹ Iskin, *ibid*, p. 127, note 24.

habillée à la dernière mode. Cette représentation de la Femme nouvelle est unique dans son œuvre. Nous verrons dans les prochaines affiches que la représentation de la mode deviendra plus théâtrale et que l'indépendance s'incarnera en une nouvelle indépendance intellectuelle liée au goût artistique plutôt qu'à la liberté de mouvement.

3.3.3.2 La femme hybride

L'arrivée du type féminin que nous avons nommé Femme hybride pourrait selon nous être le résultat de l'amalgame de deux pistes de réflexion poursuivies par de Feure. La première témoignerait de la volonté de l'artiste d'offrir une représentation alternative des Femmes nouvelles et la seconde serait la poursuite d'une représentation influencée par les écrits d'Octave Uzanne. L'alliance de ces deux objectifs culminerait donc dans la création d'une Femme hybride, moitié femme nouvelle, moitié femme à la mode.

L'originalité des représentations de la Femme nouvelle dans les affiches de Georges de Feure se retrouve dans sa mise vestimentaire détachée des stéréotypes d'austérité habituellement caractéristiques de ce type féminin. Selon le critique Marius-Ary Leblond, la Femme nouvelle est habituellement reconnaissable par « la simplicité de sa mise qui a banni le luxe, en quête d'une modestie égalitaire »⁵². En dérogeant à ce principe de représentation, de Feure se différencie des autres artistes et se rapproche davantage d'un principe énoncé en 1900, dans un compte rendu du congrès des Droits de la femme, déclarant : « Le soleil s'éteindra et les mondes rentreront dans le chaos avant que l'Ève nouvelle même revendicatrice renonce à plaire, avant qu'elle abdique un atome de grâce, une

⁵² Silverman, *op. cit.*, p. 34

parcelle de séduction »⁵³. Ainsi nous pouvons voir que les femmes censées incarner cette Femme nouvelle à la présentation austère ne se reconnaissent pas dans ce portrait décrit par Marius-Ary Leblond. Au contraire, voulant convaincre qu'elles restaient bien femmes et ne se transformaient pas en ces « hommesses » décrites par Georges Valbert en 1889⁵⁴, les féministes de la fin-de-siècle démontraient leur féminité de la même manière que les autres femmes de leur époque : « à partir des apparences et des objets : vêtements, cosmétiques et accessoires »⁵⁵.

Une recherche concernant le Women's Social and Political Union (WSPU), principal groupe militant pour l'obtention du droit de vote pour les femmes en Angleterre au début du XX^e siècle, a démontré que les militantes étaient priées de se vêtir de manière recherchée afin de contrecarrer les représentations trompeuses publiées par les journaux : «The suffragette of today is dainty and precise in her dress; indeed, she has a feeling that, for the honour of the cause she represents, she must 'live up to' her highest ideals in all respects. Dress with her, therefore, is at all times a matter of importance.»⁵⁶ De plus, comme le précise Katrina Rolley, auteure de l'article « Fashion, Feminity and the Fight for the Vote », malgré les caricatures représentant les militantes de manière masculine, les plus importants ateliers de confection de robes de Londres ont réalisés que les lectrices de *Votes for Women* et *The Suffragette* était un marché suffisamment profitable

⁵³ Anne Martin-Fugier, *La bourgeoise*, Grasset, 1983 p. 277

⁵⁴ « Les femmes, devenues les égales des hommes, [...] cultivent les mêmes études, [...] devenues étrangères à toute coquetterie, [...] ne seront plus des femmes, mais des hommesses. » Georges Valbert, *Revue des deux mondes*, no 93, 1889, p. 697.

⁵⁵ Anne Higonnet, « Femmes et images. Apparences, loisirs, subsistance » in *Histoire des femmes en Occident. Le XIX^e siècle*, p. 329.

⁵⁶ «The Suffragette and the Dress Problem », *Votes for Women*, 30 juillet 1908, p. 348. cité dans Katrina Rolley, « Fashion, Feminity and the Fight for the Vote », *Art History*, vol. 13, no 1, mars 1990, p. 51.

pour qu'ils achètent de la publicité au sein de ces magazines⁵⁷. Si cette recherche ne s'applique pas aux regroupements féministes français, il nous semble néanmoins cohérent d'indiquer que les féministes françaises devaient être tout aussi conscientes du pouvoir de leur habillement et devaient certainement agir en conséquence afin de faciliter la réception de leurs messages. Mentionnons aussi le point de vue de Mary Louise Roberts concernant l'apparence de Marguerite Durand, directrice du journal *La Fronde*, un journal entièrement réalisé par des femmes dont les journalistes prônaient un « féminisme en dentelles »⁵⁸. Selon Roberts, l'apparence hyper féminine de Marguerite Durand, qui fut maintes fois saluée pour sa blondeur angélique, servait d'écran de fumée afin que celle-ci puisse adopter en toute quiétude un comportement très peu féminin, c'est-à-dire diriger un journal et gagner sa vie à l'aide de sa plume⁵⁹. Est-il possible de conclure que de Feure était conscient de la réalité des faits et qu'il ait choisi d'opter lui aussi dans ses représentations pour une hyper féminisation afin que certains observateurs soient attirés par l'opulence de l'affiche et oublient qu'elle représentait une femme nouvelle s'intéressant à l'art ? Nous ne possédons aucun témoignage de l'artiste à ce sujet.

Dans un livre écrit en 1892 qui entreprend de décrire la femme du XIX^e siècle, Octave Uzanne traite longuement de l'époque contemporaine⁶⁰. Des entreprises communes suggèrent que de Feure et Uzanne entretenaient une relation amicale

⁵⁷ Rolley, *ibid*, p. 52.

⁵⁸ Au sujet du journal *La Fronde* et des opinions de ces collaboratrices voir Mary Louise Roberts, *Disruptive Acts*, *op. cit.*

⁵⁹ Mary Louise Roberts, « Acting Up: The Feminist Theatrics of Marguerite Durand », *French Historical Studies*, vol. 19, no 4, automne 1996, p. 1103-1138.

⁶⁰ Dans ce livre, Uzanne revendique un meilleur traitement pour les femmes travailleuses sous-payées, déplore leur recours nécessaire à la prostitution, aborde le désœuvrement des femmes bourgeoises, s'oppose à l'influence grandissante du Demi Monde sur le Grand Monde et accuse finalement la cuistrerie des hommes d'être responsable de la superficialité des femmes.

en plus d'une relation professionnelle. Par exemple, Uzanne confia à de Feure la confection de cartons d'invitation et aussi de contrats pour illustrer certains de ses projets d'écriture. Nous croyons donc qu'il est raisonnable d'envisager un partage d'idées entre le critique et l'artiste concernant la perception de l'identité féminine. Vers la fin de son ouvrage intitulé *La femme et la mode*, Uzanne résume le sort des femmes de la fin du siècle de cette façon :

On les voit, le jour, vêtues avec une grâce exquise, se promener dans ces grands bazars de nouveautés, chercheuse, fureteuse, inventoriant les soieries, les lainages, les lingers, toutes les menues futilités de la toilette. [...] La femme contemporaine, très intellectuelle, très affinée, très apte à saisir les moindres nuances des choses, se sent inconsciemment emportée par la grande activité électrique de ce temps qui pousse l'humanité à une action sans trêve. Le malheur pour elle est qu'en dehors de la famille et des œuvres de charité qu'elle soutient si souvent, la vie ne lui offre que des buts vagues et aléatoires pour la dépense de ses facultés agissantes. Elle voudrait se prodiguer, se dévouer, lutter, elle aussi, pour des combats glorieux, et son intelligence déjà la pousse vers les sciences et les arts : nous avons des femmes médecins, des avocates, des docteurs en droit, des femmes sculpteurs et peintres en abondance. Ce n'est qu'un début; il y a dans les grandes villes comme Paris une polarisation de fluide intellectuel qui pousse tout le monde à l'action; nos contemporaines n'y échappent pas, et ce dont elles souffrent le plus, c'est de leur rôle passif dans une société active.⁶¹

Cet extrait du livre d'Uzanne a la particularité de ne pas doter uniquement certaines femmes d'esprit et d'intelligence, mais bien l'ensemble d'entre elles. Il réunit à la fois « la grâce exquise » de leur habillement à leur esprit « affiné », exactement de la même manière dont le fera Georges de Feure dans les affiches artistiques que nous présentons ici.

Dans l'œuvre *Affiche et estampes Pierrefort* [fig. 3.10] datant de 1897-1898, nous sommes d'abord frappé par la recherche de la mise vestimentaire de la figure

⁶¹ Octave Uzanne, *La Femme et la mode*, Paris, Librairie – imprimerie réunies, 1892, p. 237-238.

féminine. Malgré qu'il s'agisse d'une des rares représentations de la féminité vêtue de noir, l'excentricité du chapeau et du manteau rencontre des proportions encore jamais atteintes par le peintre et démentent l'impression de sobriété qu'aurait pu lui conférer les couleurs sombres. Le personnage féminin tient dans ses mains une estampe et son visage, sur lequel flotte un air de mystère, invite le spectateur à venir découvrir les œuvres offertes à la galerie Pierrefort. L'arrière plan créé par l'artiste semble inspiré d'une estampe japonaise, ce qui suggère que le personnage de la femme serait lui aussi partie prenante d'une œuvre d'art exotique. Dans notre second chapitre, nous avons développé les thèmes de la haute-couture et du japonisme comme éléments ayant permis d'associer l'élégance et l'indépendance dans les représentations féminines. Nous croyons que c'est également le cas ici car l'influence japoniste apparaît dans cette affiche à la fois dans le traitement de l'arrière plan que nous venons de souligner, mais également dans l'utilisation des aplats de couleurs et l'insertion d'un monogramme faisant office de signature de l'artiste. Dans cette affiche, l'originalité de Georges de Feure relève de l'alliage qu'il conçoit entre les références à l'art du Japon et l'aspect contemporain des vêtements qu'il représente. Selon nous, l'élégance et l'excentricité de la figure féminine agit comme amplificateur de la modernité qu'incarne cette femme seule et séduisante, de plus, l'indépendance de cette féminité contemporaine est ici soulignée par la présence d'une femme prenant seule en charge la promotion des affiches et estampes Pierrefort.

Possédant plusieurs qualités picturales, cette affiche sera reprise par le peintre qui l'utilisera comme modèle d'une œuvre peinte. Dans ce tableau intitulé « La Femme au chapeau noir » [fig. 3.9], il transformera le visage de la figure féminine en assombrissant l'aspect de séduction mystérieuse qui s'y lisait et y posera une

expression davantage « maléfique », se rapprochant d'avantage de celles typiques de la femme fatale⁶².

Dans les œuvres *Le Journal des ventes* [pl. VIII] et *Lithographies originales album no 1* [fig. 3.11], les figures féminines sont encore une fois représentées seules, ce qui témoigne de leur indépendance. Absorbée par les œuvres d'art qu'elles observent, elles ne portent pas attention aux regards que l'on pourrait poser sur elles. En plus de l'indépendance intellectuelle qu'elles affichent, ses images de la féminité sont représentées comme étant vêtue à la dernière mode. Leurs vêtements et leur chapeau sont exubérants et extrêmement détaillés (remarquons l'oiseau dans le chapeau de l'affiche *Le Journal des ventes*). Cet alliage d'élégance vestimentaire et de richesse intellectuelle est un exemple parfait de la Femme hybride, ce type de représentation féminine combinant les caractéristiques de la Femme nouvelle et de la Femme à la mode.

Dans l'affiche du *Journal des ventes* [pl. VIII] la femme représentée est mise en relief par les couleurs sombres de son habillement et de son chapeau qui se détachent distinctivement sur le fond de couleur pâle. Les habits de la femme sont très élaborés et occupent toute la partie médiane de l'affiche. L'absence de couleurs vives et la composition équilibrée qui sont des caractéristiques propres aux affiches artistiques forment le cadre entourant le personnage féminin qui est une représentation de la Femme hybride. Grâce à l'élaboration de son habillement, celle-ci peut-être très rapidement identifiée comme étant à la dernière mode. L'intérêt et l'appréciation d'un objet artistique est la manière choisie par de Feure pour témoigner de l'indépendance intellectuelle ainsi que du goût artistique dont elle est dotée. Dans cette affiche nous retrouvons toutes les caractéristiques attribuées à la Femme hybride, c'est-à-dire un mélange de l'habillement élaboré

⁶² Cette œuvre peinte fut d'ailleurs exposée lors de l'exposition *Il était une fois Walt Disney* en tant que possible influence pour la conception de Milicent, la méchante belle-mère dans le conte de Blanche-Neige. Voir : Bruno Girveau *et al.*, *Il était une fois Walt Disney: Aux sources de l'art des studios Disney*, Réunion des musées nationaux, 2006, 358 p.

développé dans la représentation de la Femme à la mode et l'illustration de l'intérêt culturel de la Femme nouvelle.

La prochaine œuvre n'est pas spécifiquement une affiche, il s'agit plutôt d'une lithographie créée pour être la page couverture de l'album *Lithographies Originales* [fig. 3.11], un ensemble incluant des lithographies de plusieurs artistes dédiées aux collectionneurs. Néanmoins, il s'agit de la seule lithographie dans l'œuvre de Georges de Feure qui représente une femme hybride, de plus, le lettrage l'apparente beaucoup plus à une affiche comme *Le Journal des ventes* qu'à une lithographie comme *Le Retour*⁶³.

Dans l'œuvre *Lithographies Originales* [fig. 3.11], Georges de Feure reprend les tons d'ocres et de bruns typiques des affiches artistiques ainsi que la composition présentant le personnage féminin en plan rapproché à partir du buste. Dans cette lithographie, la femme est encore une fois représentée avec des accessoires vestimentaires très élaborés et son attention se porte sur un album lithographique qui est l'objet dont cette lithographie fait la couverture. La concentration du personnage féminin qui observe une lithographie témoigne de son intérêt pour l'art et agit comme caractéristique de la Femme nouvelle. Encore une fois, l'alliance de l'élaboration des vêtements issus de la Femme à la mode et de l'intérêt artistique de la Femme nouvelle font de cette représentation un exemple de la Femme hybride.

⁶³ *Le Retour*, 1897, lithographie en couleur, 33 x 25, 5 cm, collection privée. Illustrée dans Millman, *op. cit.*, p. 125.

3.3.3.3 Vers la Femme à la mode

Les femmes représentées par de Feure en 1898 sont donc des représentations hybrides de la féminité. Cette période de représentation est unique dans l'œuvre de l'artiste, c'est pourquoi nous avons été intriguée et voulu comprendre son fonctionnement. Comme nous l'avons indiqué précédemment, nous avons établi que c'est dans les affiches que de Feure développe peu à peu la représentation du type féminin de la Femme à la mode. Cette élaboration se poursuit dans les affiches produites de 1898 à 1904. Dans ces œuvres, l'artiste délaisse les caractéristiques liées à la Femme nouvelle et axe ses représentations sur l'exubérance vestimentaires de la Femme à la mode.

Après l'année 1898, les affiches artistiques de Georges de Feure tel que *Thermes Liégeois* [fig. 3.12], *La Dépêche* [fig. 3.13] et *Jane Derval* [fig. 3.6] présentent des personnages féminins dont l'habillement et la disposition est typique des œuvres Art nouveau créées à la même époque. Elles présentent les personnages féminins en entier, des pieds à la tête, afin de montrer les longues traînes richement décorées des robes et de mettre leur vêtement en valeur. Les motifs présents sur la traîne de leur robe ont une grande qualité graphique. Dans *Thermes Liégeois* [fig.3.12], la traîne de la robe occupe tout le tiers inférieur de l'affiche et elle est décorée de motifs linéaires et géométriques abstraits. Cette affiche ayant été réalisée en 1898-1899, on peut donc penser que sa réalisation est antérieure aux œuvres ornant le Pavillon de l'Art nouveau à l'Exposition universelle de 1900. Il s'agirait donc de la première représentation où de Feure utilise une composition représentant une figure féminine dans un portrait en pied.

Dans *La Dépêche* [fig. 3.13], la traîne de la robe occupe également tout le tiers inférieur de l'affiche. Cette traîne est ornée d'un grand nombre de motifs que l'on peut associer à des fleurs et des visages féminins stylisés. La profusion des motifs

floraux, se fait sur quatre superpositions de tissus et contient cinq motifs différents. Dans *Jane Derval* [fig. 3.6], la robe occupe la moitié de l'affiche et la traîne se déploie dans le tiers inférieur. Les motifs présents sur celle-ci incluent plusieurs oiseaux, des vases avec des fleurs, des guirlandes de fleurs, des motifs linéaires noirs ressemblant à des pistils.

La richesse de l'ornementation des vêtements est donc devenue le point culminant des affiches, tout comme dans les œuvres peintes de Georges de Feure après 1900. Puisque ces nouvelles affiches sont désormais aussi marquées par l'influence du Japonisme et de l'Art nouveau, il n'y a plus réellement de différence entre les affiches et les œuvres peintes de Georges de Feure.

3.4 Conclusion

Ce chapitre nous a donc permis de démontrer que l'œuvre affichiste de Georges de Feure avait sa propre articulation. Nous avons expliqué comme le débat entourant la présence de la Femme nouvelle dans la fin-de-siècle eut des répercussions dans les affiches réalisées par de Feure. En situant l'artiste dans le monde de l'art imprimé à la fin du XIX^e siècle, nous avons déterminé qu'un changement de commanditaire s'inscrivit à la base d'une modification des représentations de la féminité dans les affiches artistiques. Les commandes provenant d'éditeurs et galeristes de l'avant-garde initièrent l'introduction de la Femme à la mode ce qui entraîna la création du type féminin que nous avons baptisé Femme hybride. De Feure représenta des Femmes hybrides pendant une courte période uniquement, car des 1899 nous avons vu que la Femme à la mode l'emporte complètement sur la Femme nouvelle dans ses affiches. C'est finalement à partir de ce moment que l'œuvre affichiste et l'œuvre peinte de l'artiste purent se rejoindre et devinrent similaires.

CONCLUSION

Georges de Feure est un artiste méconnu : dans les ouvrages de références sur le symbolisme et l'Art nouveau il est généralement cité pour ses représentations de la Femme fatale. Cependant, comme nous avons pu le démontrer en étudiant sa production artistique réalisée entre 1890 et 1910, nous avons découvert d'autres types de représentations de la féminité issues de la Femme à la mode et de la Femme nouvelle. Afin de démontrer la multiplicité des motifs féminins présents dans les créations de Georges de Feure, nous avons établi trois grandes catégories de représentations qui tenaient compte des sources d'inspirations, des médiums, des commanditaires, des spectateurs visés et, bien sûr, des thématiques représentées. En nous référant aux contextes artistiques et sociologiques des époques traversées par de Feure, nous avons été en mesure d'expliquer les transformations et l'émergence de nouveaux motifs féminins au sein de ses créations.

Notre premier chapitre s'est intéressé spécifiquement aux œuvres de Georges de Feure se rattachant au courant symboliste. Nous avons accordé une attention accrue à l'une des branches du symbolisme formée par les artistes décadents dont le thème de prédilection est la représentation du premier type féminin apparaissant de manière importante dans les œuvres : la « Femme fatale ». La représentation de cette conception de la féminité que les artistes décadents imaginaient tour à tour, dominatrice, séductrice, empoisonnée et/ou perverse fut beaucoup employée par de Feure. La multiplicité des représentations de ce type de féminité, et les nuances que nous y avons retrouvées, nous ont menée à l'établissement de catégories iconographiques permettant de les différencier. Nous avons donc organisé les représentations de la « Femme fatale » en plusieurs catégories liées

aux iconographies de la domination, de la toxicité, de la cruauté et de la perversité involontaire.

Nous avons établi que l'esthétique Art nouveau était prédominante dans les créations de Georges de Feure élaborées après 1897. En observant les changements dans l'aspect formel des représentations de la féminité et les œuvres conçues pour le Pavillon de l'Art Nouveau, nous avons pu souligner le rôle important du marchand Samuel Bing dans le développement de l'artiste. L'observation subséquentes des liens entre l'artiste et les cercles japonistes nous ont permis d'établir l'apport du japonisme dans les représentations de la féminité imaginées par de Feure. Après avoir souligné les influences formelles de l'art japonais dans la création de ses figures féminines, nous avons fait ressortir les parallèles entre les écrits d'Edmond de Goncourt et les créations de Georges de Feure. L'importance non équivoque de la mode dans les représentations de la féminité créées par de Feure nous ont permis d'aborder les effets de l'arrivée de deux nouveaux phénomènes : l'ouverture des grands magasins et l'invention du prêt-à-porter. La mise en relief des discours concernant l'intérêt grandissant des femmes pour la mode nous a permis d'explorer l'aspect d'ambivalence inhérent à la Femme à la mode. De plus, nous avons pu déterminer que les représentations de la Femme à la mode ont offert à Georges de Feure la chance de s'inscrire dans une recherche de modernité, telle qu'elle était proposée par Charles Baudelaire dans son texte *Le peintre de la vie moderne*. Ainsi, nous avons pu offrir une vision alternative à l'interprétation considérant les motifs féminins des œuvres à l'esthétique Art nouveau comme étant de simples motifs décoratifs.

Nous avons décidé de consacrer notre troisième chapitre à l'analyse des motifs féminins présents au sein des affiches. Ces créations se démarquant par l'élaboration d'iconographies différentes, nous les avons regroupées dans les deux catégories suivantes : Femme nouvelle et Femme hybride. Nous avons d'abord décrit les milieux artistiques dans lesquels s'est inscrite la production d'affiches de

Georges de Feure, nous avons ainsi pu comprendre comment l'association de l'artiste avec un groupe spécifique de marchands liés à l'avant-garde artistique eut une influence directe sur la représentation de la féminité dans ses affiches. Nous avons ainsi pu démontrer, qu'après avoir développé une première lignée de représentation de la Femme nouvelle liée à l'action de la performance, de Feure s'investit dans la création d'un nouveau type féminin hybride, mélange raffiné de la Femme nouvelle et de la Femme à la mode.

L'analyse des œuvres de Georges de Feure et la mise en contexte de sa production artistique nous a donc permis de dégager, parmi ses représentations de la féminité, des images de la Femme fatale, de la Femme à la mode et de la Femme nouvelle. Nous avons établi que le thème de la Femme fatale a été grandement étudié par les historiens d'art, cependant, les thèmes de la Femme à la mode et de la Femme nouvelle restent encore des sujets à étoffer dans le cadre de recherches sur l'art de la fin-de-siècle. Nous croyons qu'il pourrait être intéressant que des historiens d'art se penchent sur ces deux types féminins et proposent de nouvelles avenues de recherches comme ont commencé à le faire des chercheuses telles que Valerie Steele, Debora Silverman ou Mary Louise Roberts.

Dans le cas de l'analyse spécifique aux œuvres de Georges de Feure, nous avons maintenant pleinement conscience des difficultés liées à la classification par type de féminité. Notre travail a permis de faire ressortir deux catégories de représentation habituellement oubliées par les auteurs s'intéressant au travail de Georges de Feure, néanmoins, la possibilité d'établir l'appartenance de certaines œuvres à deux ou même trois catégories de féminité permet d'affirmer la complexité de certaines représentations.

Tout au long de notre recherche, nous avons remarqué que c'était particulièrement le cas des œuvres présentant des scènes où il était question d'amour saphique.

De Feure ayant poursuivi la représentation de ce thème du début à la fin de sa carrière, il pourrait être intéressant d'en faire une analyse afin de retracer ses transformations depuis les années 1890 jusque dans les années 1920. Il est de notre avis qu'une telle recherche permettrait de conclure qu'après 1910, les œuvres au sujet saphique sont une combinaison des trois types féminins dont nous venons de d'affirmer les caractéristiques. N'ayant jamais été développées de façon aussi distinctives que nous avons tenté de le faire, nous croyons qu'il pourrait être intéressant de découvrir comment se combinent les caractéristiques de menace, de séduction et d'indépendance dans la création d'une féminité totalement hybride spécifique à la représentation des amours saphiques. Une telle recherche permettrait de jeter un éclairage nouveau sur les œuvres de Georges de Feure et, peut-être, d'affiner le discours théorique entourant ce prolifique artiste.

ANNEXE A : LES FIGURES



Fig. 1.1 *Le Pêcheur*



Fig. 1.2 *Tentation*



Fig. 1.3 *Charité*

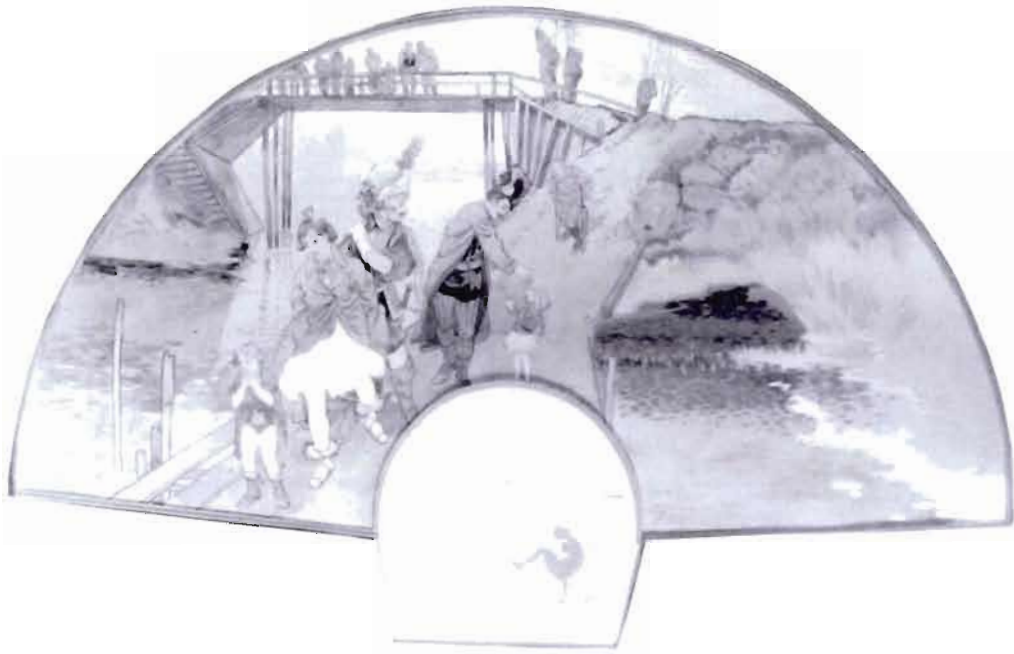


Fig. 1.4 *Le Premier Froid*



Fig. 1.5 *La Course à l'abîme*



Fig. 1.6 *Vision rouge*



Fig. 1.7 *Dans la dune*



Fig. 1.8 *Déception ou hypocrisie*



Fig. 1.9 *Feux follet*



Fig. 1.10 *Les Coeurs stériles*



Fig. 1.11 *La Source du mal*



Fig. 1.12 *La vision après le sermon ou la lutte de Jacob et de l'ange*



Fig. 1.13 *L'amour Aveugle, l'Amour sanglant*



Fig. 1.14 *L'Huître préférée*



Fig. 1.15 *La Femme fatale*



Fig. 1.16 *Salomé*



Fig. 1.17 *Le fruit défendu*



Fig. 1.18 *La Fille de Léda*



Fig. 2.1 *Le Diablotin*



Fig. 2.2 *Dessin pour l'abat-jour d'une lampe*



Fig. 2.3 *Profil de femme*



Fig. 2.4 *Contemplation*



Fig. 2.5 *La Gourmandise*



Fig. 2.6 *L'Orgueil*



Fig. 2.7 *Expérience ou Vice*



Fig. 2.8 *Innocence ou Vertu*



Fig. 2.9 Pavillon de l'Art Nouveau Bing



Fig. 2.10 Boudoir



Fig. 2.11 Panneaux Konss

Fig. 2.12 Vitrail



Fig. 2.13 *Femme sur une montagne*



Fig. 2.14 *Les chercheuses d'infini*



Fig. 2.15 *Robe Paquin*



Fig. 2.16 *Femme à l'écharpe*



Fig. 2.17 Pendule: *Les adieux*



Fig. 2.18 *Fantaisie sur la mode*



Fig. 2.19 *Femme en rouge*



Fig. 2.20 *Figaro Illustré*



Fig. 2.21 *Fleur d'automne*



Fig. 2.22 *Aux Courses*



Fig. 2.23 *Variation sur la mode-1*



Fig. 2.24 *Variation sur la mode-2*



Fig. 2.25 *La Fumeuse*



Fig. 3.1 *Fonty*



Fig. 3.2 *Naya*



Fig. 3.3 *Genève*



Fig. 3.4 *Camilles Roman*



Fig. 3.5 *Isita*



Fig. 3.6 *Jane Derval*



Fig. 3.7 *Le Salon des Cent*



Fig. 3.8 Le Paris-Almanach



Fig. 3.9 La femme au chapeau noir



Fig. 3.10 Affiches et estampes Pierrefort



Fig. 3.11 Lithographies Originales



3.12 Thermes Liégeois



3.13 La Dépêche

ANNEXE B : LES PLANCHES

Planche I

La Voix du mal



Planche II

Féminies



Planche III

La Verrerie



PLANCHE IV

Vitraux les quatre saisons

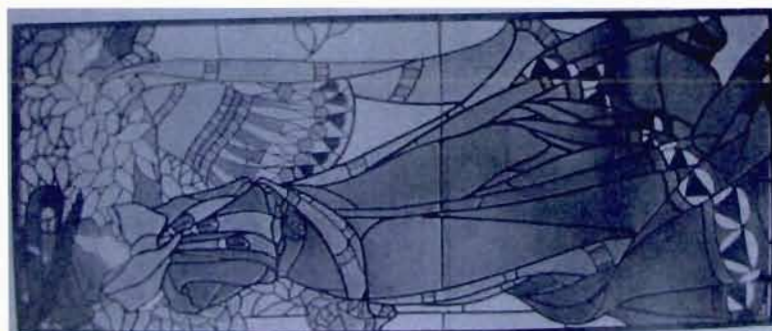
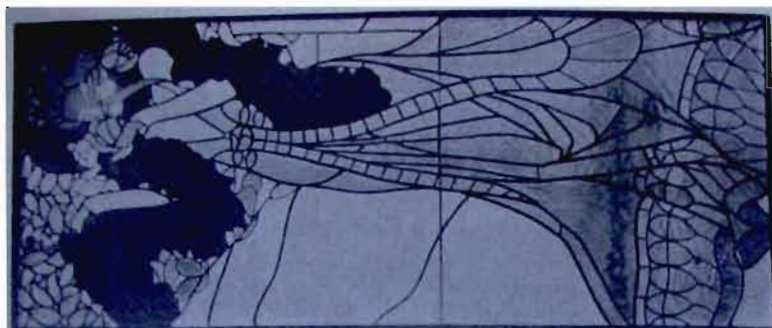


PLANCHE V
Promeneuses



PLANCHE VI
Élégantes sur la plage



PLANCHE VII

La Loïe Fuller

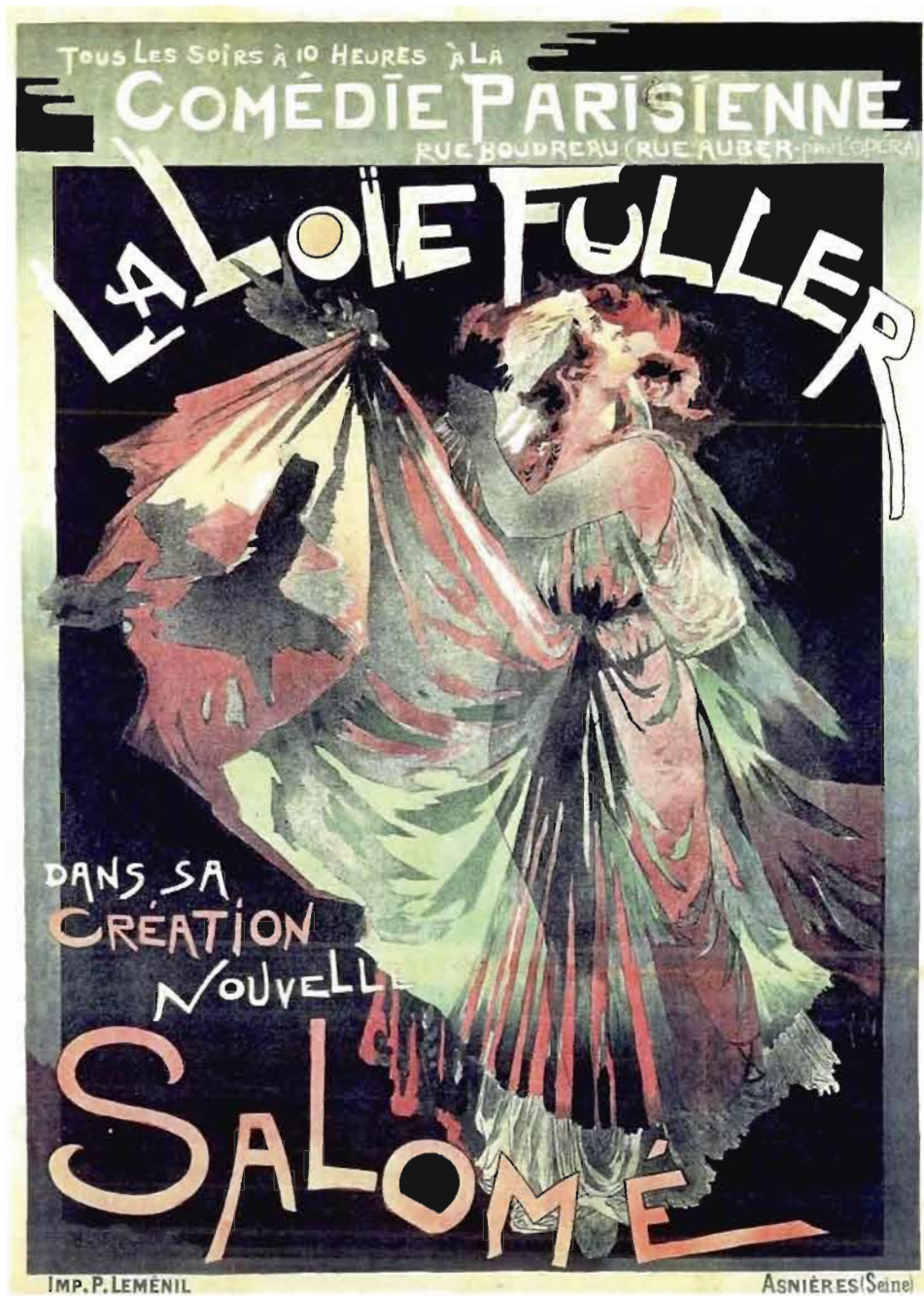


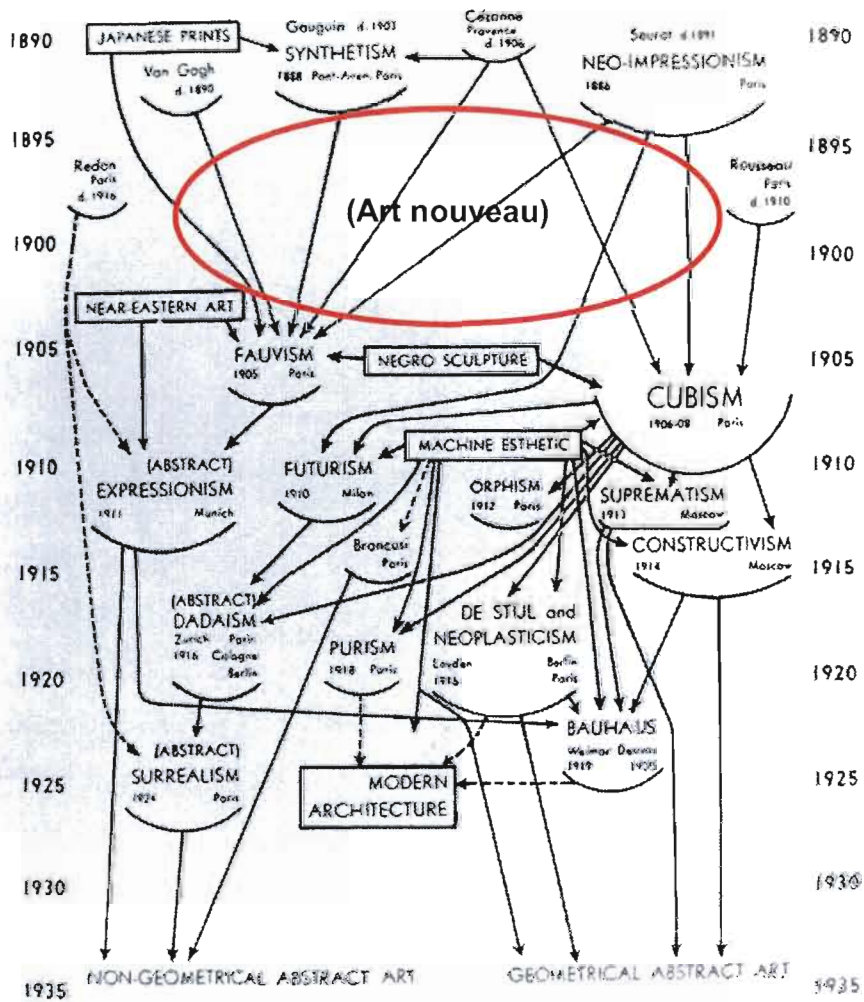
PLANCHE VIII

Le Journal des ventes



PLANCHE IX

Page couverture du catalogue Cubism and Abstract Art



REPRODUCED FROM THE JACKET OF THE ORIGINAL EDITION

BIBLIOGRAPHIE

Sources d'époque (avant 1910)

- Alexandre, Arsène. «L'art nouveau». *Le Figaro*, no 362, 28 décembre 1895.
- Anonyme. «Aquarelles de M. Lefeure». *L'Art Français*, no 362, 31 mars 1894, non-paginé.
- Batilliat, Marcel. « Le Rêve dans l'art ». Catalogue d'exposition (Paris, Galerie de l'Art nouveau, 30 mars au 20 avril 1903). Paris: Art Nouveau Bing, 1903, non paginé.
- Bing, Siegfried. *Le Japon artistique: Documents d'art et d'industrie*. Paris, Japon Artistique, 1888-1891.
- Bing, Samuel. «L'Art Nouveau». *The Craftsman*, vol. 5, no 1, octobre 1903, p.7.
- Delaroche, Achille. «Les annales du Symbolisme». *La Plume*, no 43, 1^{er} janvier 1891, p. 14.
- Frantz, Henri. «Georges de Feure». *Le Figaro illustré*, no 119, numéro spécial, fév. 1900, p. 38-47.
- Gerdeil, O. «Un atelier d'artiste». *L'Art décoratif*, no 40, jan. 1902, p. 144-148.
- Jacques, G. M. «L'intérieur rénové». *L'Art décoratif*, no 24, sept. 1900, p. 3.
- Jacques, G. M. «Exposition universelle. L'Art Nouveau Bing». *L'Art décoratif*, no 21, juin 1900, p. 88-97.
- Les Modes*, premier numéro, Janvier 1901, p.1.
- Mauclair, Camille. «Choses d'art : exposition Georges de Feure». *Mercure de France*, mai 1894, p. 92-93.
- Moréas, Jean. «Le Symbolisme». *Le Figaro*, 18 septembre 1886, supplément littéraire, p.1-2

- Mourey, Gabriel. «L'Art Nouveau de M. Bing à L'Exposition universelle». *La Revue des arts décoratifs*, vol. XX, 1^e partie : août 1900, p. 257-268, 2^e partie : sept. 1900, p. 278-284.
- Puaux, René. *Œuvres de Georges de Feure*. Paris: Art nouveau Bing, c.1903, non paginé.
- Riator, Léon. «Le Salon de La Plume 2 : Georges de Feure». *La Plume*, no 81, sept. 1892, p. 387-388.
- Ruffe, Léon. «Georges de Feure». *L'Art décoratif pour tous*, juin 1903, non paginé.
- Sarrault, Albert. «Le Salon au Champ-de-Mars». *L'artiste*, avril 1895, p. 241-258.
- Thiébauld-Sisson, F. «Enquête sur l'art moderne». *Le Figaro illustré*, no 119, numéro spécial, fév. 1900, p. 27-36.
- Uzanne, Octave. *La Française du siècle: Modes-Moeurs-Usages*. Paris: A. Quantin, 1886, 275 p.
- . *La Femme et la mode: Métamorphose de la Parisienne de 1792 à 1892*. Paris: Librairie - imprimerie réunies, 1892, 247 p.
- . *La Femme à Paris: Nos contemporaines: Notes successives sur Les Parisiennes de ce temps dans leurs divers milieux, états, conditions...* Paris: Librairies-Imprimeries Réunies, 1894, 333 p.
- Uzanne, Octave. «G. de Feure». *Art et décoration*, vol IX, fév. 1901, p. 77-88.
- Uzanne, Octave. «On the Drawings of M. Georges de Feure». *The Studio*, no 12, nov. 1897, p. 95-102.
- Valbert, Georges. « L'âge des machines ». *Revue des deux mondes*. no 93, 1889, p. 686-697.
- Viviane. «L'Art Nouveau : au pavillon de l'Art Nouveau S. Bing à l'exposition». *La Revue illustrée*, no 17, 15 août 1900, non paginé.

Livres

- Abdy, Jane, *The French Poster: Chéret to Cappiello*, Londres: Studio Vista London, 1969, 176 p.
- Albert, Nicole G. *Saphisme et décadence dans Paris fin-de-siècle*. Paris: Éditions de la Martinière, 2005, 361 p.
- Allen, Virginia Mae. «The Femme Fatale : A Study of the Early Development of the Concept in Mid-Nineteenth Century Poetry and Painting». Thèse de doctorat, Boston, Boston University, 1984 (1979), 470 p.
- Arwas, Victor. *Affiches et gravures de la belle époque*. Paris: Flammarion, 1978, 96 p.
- . *Art Nouveau: The French Aesthetic*. Londres: Papadakis, 2002, 624 p.
- Aurier, Albert. *Le symbolisme en peinture: Van Gogh, Gauguin et quelques autres*. Caen (France): L'Échoppe, 1991, 87 p.
- . *Textes critiques 1889-1892: De l'impressionnisme au symbolisme*. Paris: École nationale supérieure des beaux-arts, 1995, 160 p.
- Bade, Patrick. *Femme Fatale: Images of Evil and Fascinating Women*. New York: Mayflower Books, 1979, 128 p.
- Batres de Estrada, Yolande Edith. *The Salon de la Plume (1892-1895)*. Thèse de doctorat, Lawrence (Kansas), University of Kansas, 1991, 657 p.
- Baudelaire, Charles. *Écrits sur l'art*. T. 2. Paris: Gallimard, 1971, 445 p.
- . *Les fleurs du mal*. Préf. de Théophile Gautier. Paris: L'Aventurine, 2000 (1867), 260 p.
- Becker, Howard. *Les mondes de l'art*. Paris: Flammarion, 2006 (1982), 380 p.
- Benjamin, Walter. «Paris, capitale du XIX^e siècle». Chap. in *Écrits français*, p. 373-400. Paris: Gallimard, 1991.
- . *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*. Paris: Allia, 2003 (1935), 78 p.

- Berger, Klaus. *Japonisme in Western painting: from Whistler to Matisse*. Cambridge (Angleterre): Cambridge University Press, 1992, 397 p.
- Berlanstein, Lenard R. *Daughters of Eve: A Cultural History of French Theater Women from the Old Regime to the Fin-de-siècle*. Cambridge (Massachusset): Harvard University Press, 2001, 300 p.
- Bing, Siegfried. *La culture artistique en Amérique*. Ann Arbor (Michigan): University Microfilms International, 1989, 119 p.
- Bouillon, Jean-Paul, *Journal de l'Art nouveau 1870-1914*, Genève : Skira, 1985, 247 p.
- Brahimi, Denise. *Un aller retour pour Cipango*. Paris: Noël Blandin, 1992, 207 p.
- Clark, T J. « De l'histoire sociale de l'art ». Chap. in *Une image du peuple*, p. 15-39. Paris: Art Éditions, 1991.
- Delevoy, Robert L. *Journal du Symbolisme*. Genève : Skira, 1977, 246 p.
- Démier, Francis. «La République, creuset d'une nouvelle culture». Chap. in *La France du XIX^e siècle 1814-1914*, p. 441-464. Paris : Éditions du Seuil, 2000.
- Dijkstra, Barm, *Idols of Perversity: Fantasies of Feminine Evil in Fin-de-Siècle Culture*. New York: Oxford University Press, 1986, 453 p.
- Dorra, Henri, (éd). *Symbolist Art Theories: A Critical Anthology*. Berkeley, Los Angeles: University of California Press, 1994, 396 p.
- Doss-Davezac, Shehira. «Schopenhauer according to the Symbolists: the philosophical roots of late nineteenth-century French aesthetic theory». In *Schopenhauer, Philosophy and the Arts*, sous la dir. de Dale Jacquette, p. 249-276. New York: Cambridge University Press, 1996.
- Draguet, Michel. *L'Art nouveau retrouvé*. Milan : Skira, Paris : Seuil, 1999, 310 p.
- Duncan, Alastair, *Art nouveau*, Paris : Thames & Hudson, 2000 (1994), 216 p.
- Escrit, Stephen. «Une époque décadente? La Belgique, la France et l'Allemagne». In *L'Art nouveau*, p. 63-130. Paris : Phaidon, 2002.
- Fahr-Becker, Gabriele. «Paris: Exposition universelle et bourgeoisie». In *L'Art nouveau*, p. 71-106. Cologne : Könemann, 1999.

- Fontanel, Béatrice. *L'éternel féminin: Une histoire du corps intime*. Paris: Seuil, 2001, 142 p.
- Frangne, Pierre-Henry. «Le symbolisme existe-t-il ?». Chap. in *La négation à l'œuvre: la philosophie symboliste de l'art (1860-1905)*, p.17-46. Rennes: Presses universitaires de Rennes, 2005.
- Froissart Pezone, Rossella. *L'Art dans Tout*. Paris : CNRS Éditions, 2004, 266 p.
- Gibson, Micheal. *Le Symbolisme*. Cologne: Taschen, 1994, 256 p.
- Goldwater, Robert John. *Symbolism*. New York: Harper & Row, 1979, 286 p.
- Goncourt, Edmond de. *Outamaro le peintre des maisons vertes*, Eugène Fasquelle Éditeur, 1911 (1891), 265 p.
- Hansen, Éric C. *Disaffection and Decadence: A Crisis in French Intellectual Thought: 1848-1898*. Washington D.C.: University Press of America, c.1982, 285 p.
- Higonnet, Anne. «Femmes et images. Apparences, loisirs, subsistance». In *Histoire des femmes en Occident*. T. 4 *Le XIX^e siècle*, sous la dir. de Georges Duby et Michelle Perrot, p. 249-276. Paris: Plon, 1991.
- , «Femmes et images: représentations». In *Histoire des femmes en Occident*. T. 4 *Le XIX^e siècle*, sous la dir. de Georges Duby et Michelle Perrot, p. 277-341. Paris: Plon, 1991.
- Hillier, Bevis. *Histoire de l’Affiche*. Paris: Fayard, 1970, 295 p.
- Hirsh, Sharon L. *Symbolism and Modern Urban Society*. Cambridge (UK): Cambridge University Press, 2004, 364 p.
- Huysmans, Joris-Karl. «Le Salon de 1880». *L'Art Moderne*, Paris, Charpentier Éditeur, 1883, p. 165-166.
- , *À rebours*. Paris: G. Charpentier et Cie éditeurs, 1884, 294 p.
- , *L'art moderne: Certains*. Paris: Union générale d'éditions, 1886, 375 p.
- Illouz, Jean-Nicolas. *Le symbolisme*. Paris: Librairie Générale Française, 2004, 348 p.

- Iskin, Ruth E. «Popularising New Women in Belle Époque Advertising Posters». In *A Belle Époque? Women and Feminism in French Society and Culture 1890-1914*, sous la dir. de Diana Holmes et Carrie Tarr, p. 95-112. Oxford and New York: Berghahn Books, 2006.
- «The *Flâneuse* in French Fin-de-siècle Posters». In *The Invisible Flâneuse? Gender, Public Space and Visual Culture*, sous la dir. de Arunda D'souza et Tom McDonough, p. 113-128, Manchester: Manchester University Press, 2006.
- Jullian, Philippe. *Dreamers of decadence: Symbolist painters of the 1890-s* [Esthètes et Magiciens. L'art fin-de-siècle]. New York: Praeger, 1971, 272 p.
- *The Symbolists*. Paris, Phaidon, 1973, 240 p.
- Jullian, Philippe et Diana Vreeland. *La Belle Époque: an Essay*. New York: Metropolitan Museum of Art, 1982, 48 p.
- Jullian, René. *Le mouvement des arts: du romantisme au symbolisme*. Paris: A. Michel, 1979, 589 p.
- Laplace-Claverie, Hélène. «Being a Dancer in 1900 : Sign of Alienation or Quest for Autonomy ?». In *A Belle Époque? Women and Feminism in French Society and Culture 1890-1914*, sous la dir. de Diana Holmes et Carrie Tarr, p. 153-166. Oxford and New York: Berghahn Books, 2005.
- Leniaud, Jean-Michel. *L'Art nouveau*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2009, 619 p.
- Lipovetsky, Gilles. *La troisième femme: permanence et révolution du féminin*. Paris: Gallimard, 1997, 328 p.
- Lucie-Smith, Edward. *Symbolist Art*. New York: Oxford University Press, 1972, 216 p.
- Marsicano, Edward Farrell. *The "Femme Fatale" Myth: Sources and Manifestations in Selected Visual Media: 1880-1920*. Thèse de doctorat, Ann Arbor (Michigan), University Microfilms International, 1985, 277 p.
- Martin-Fugier, Anne. *La bourgeoise*. Paris: Grasset, 1983, 320p.
- *La vie d'artiste au XIX^e siècle*. Paris: Hachette, 2008, 471 p.
- Mathieu, Pierre-Louis. *La génération symboliste 1870-1910*. Genève: Skira, 1990, 224 p.

- Mayeur, Françoise. «L'éducation des filles: le modèle laïque». In *Histoire des femmes en Occident*. T. 4 *Le XIX^e siècle*, sous la dir. de Georges Duby et Michelle Perrot, p. 231-248. Paris: Plon, 1991.
- Menon, Elizabeth K. «Images of Pleasure and Vice». In *Montmartre and the Making of Mass Culture*, sous la dir. de Gabriel Weisberg, p. 37-71. Piscataway (NJ): Rutgers University Press, 2001.
- . *Evil by Design. The Creation and Marketing of the Femme Fatale*. Chicago: University of Illinois Press, 2006, 360 p.
- Millman, Ian. *Georges de Feure: Maître du Symbolisme et de l'Art nouveau*. Paris-Courbevoie: ACR édition, 1992, 304 p.
- Milner, John. *Symbolists and Decadents*. Londres: Studio Vista, 1971, 160 p.
- Moulin, Raymonde. *Le marché de la peinture en France*. Paris: Minuit, 1967, 616 p.
- Munholland, John Kim. «Republican Order and Republican Tolerance in Fin-de-Siècle France, Montmartre as a Delinquent Community». In *Montmartre and the Making of Mass Culture*, sous la dir. de Gabriel Weisberg, p. 15-36. Piscataway (NJ): Rutgers University Press, 2001.
- Negri, Antonello et Silvia Bignami. *Art et artistes de la modernité*. Rodez (France): Éditions du Rouergue, 2003, 261 p.
- Nochlin, Linda. *Woman as Sex Object: Studies in Erotic Art 1730-1970*. New York: Newsweek, 1972, 257 p.
- . *Representing Women*. New York: Thames and Hudson, 1999, 272 p.
- Onfray, Michel. *Théorie du corps amoureux: Pour une érotique solaire*. Paris: Librairie Générale de France, 2001, 256 p.
- Perrot, Philippe. *Le travail des apparences: Le corps féminin XVIII^e-XIX^e siècle*. Paris: Seuil, 1984, 281 p.
- . *Le luxe: Une richesse entre faste et confort: XVIII^e et XIX^e siècle*. Paris: Seuil, 1995, 249 p.
- Pierre, José. *L'univers symboliste*. Paris: Somogy, 1991, 405 p.

- Pierrot, Jean. *L'imaginaire décadent: 1880-1900*. Mont-Saint-Aignan (France): Publications des universités de Rouen et du Havre, 2007, 340 p.
- Pollock, Griselda. *Vision and Difference*. Londres: Routledge, 2003 (1988), 320 p.
- Quiguer, Claude. *Femmes et Machines de 1900. Lecture d'une obsession Modern Style*. Paris: Klicksieck, 1979, 439 p.
- Rapetti, Rodolphe. *Le Symbolisme*. Paris: Flammarion, 2005, 320 p.
- Reed, John R. *Decadent Style*. Athens (Ohio): Ohio University Press, 1985, 274 p.
- Rheims, Maurice, *L'Art 1900 ou le style Jules Verne*, Paris : Arts et Métiers Graphiques, 1965, 429 p.
- Roberts, Mary Louise. *Disruptive Acts: The New Woman in Fin-de-Siècle France*. Chicago: The University of Chicago Press, 2002, 353 p.
- Rosenblum, Robert, Maryanne Stevens et Ann Dumas. *1900 La belle époque de l'art*. Paris, Éditions de La Martinière, 2000, 447 p.
- Sainton, Roger (éd.). *Art Nouveau affiches et gravures*. Paris: Flammarion, 1977, 95 p.
- Shifrin, Susan. «Who's in the Picture? ». *Re-framing Representations of Women: figuring, fashioning, portraiting, and telling in the 'Picturing' Women Project*. Ashgate: The Philip and Muriel Berman Museum of Art and Ursinus College, 2008, p. 7-14.
- Silverman, Debora L. «The New Woman, Feminism, and the Decorative Arts in Fin-de-Siècle France». In *Eroticism and the Body Politic*, sous la dir. de Lynn Avery Hunt, p. 144-163. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1991.
- , *L'Art nouveau en France: Politique, psychologie et style fin-de-siècle*. Paris: Flammarion, 1994 (1989), 384 p.
- Steele, Valerie. *Paris Fashion a Cultural History*. New York: Oxford University Press, 1988, 317 p.
- Tilly, Louise A. et Joan W. Scott. *Les femmes, le travail et la famille*. Paris: Payot, (1978) 2002, 390 p.
- Valéry, Paul. «Existence du symbolisme» in *Œuvres*, Coll. «Bibliothèque de la Pléiade». Vol. 1. Paris: Gallimard, 1957, p. 686-706

- Weber, Eugen Joseph. *France: Fin-de-siècle*. Cambridge (Mass.): Harvard University Press, 1986, 294 p.
- Weisberg, Gabriel P. *Images of Women: Printmakers in France from 1830 to 1930*, Salt Lake City: Utah Museum of Fine Arts, 1977, 169 p.
- Weisberg, Gabriel P. et Yvonne M. L. Weisberg (éd.). *Japonisme: An Annotated Bibliography*. New York: Garland, 1990, 445 p.
- White, Harrison et Cynthia White. *La carrière des peintres au XIX^e siècle*. Paris: Flammarion, 1991 (1965), 166 p.
- Wichmann, Siegfried. *Japonisme*. Paris: Chêne, 1982, 431 p.
- Wood, Ghislaine. *Art Nouveau and the Erotic*. New York: Harry N. Abrams Publishers, 2000, 96 p.
- Yamada, Chisaburo et Tatsuji Omori. *Japonisme in Art: An International Symposium*. Tokyo: Committee for the Year 2001, 1980, 331 p.

Catalogues d'expositions

- Andia, Béatrice de et al. *Le symbolisme et la femme*. Catalogue d'exposition (Paris, février-avril 1986, Toulon, mai-juin 1986, Pau, juillet-août 1986) Paris: Délégation à l'action artistique de la ville de Paris, 1986, 119 p.
- Bargiel-Harry, Réjane et Christophe Zagrodzki. *Le livre de l'affiche*. Catalogue de l'exposition *Histoires d'Affiches* (Paris, Musée de la Publicité, 19 juin-16 septembre 1985). Paris: Éditions alternatives, 1985, 143 p.
- Brunhammer, Yvonne et al. *Art Nouveau Belgium France*. Catalogue d'exposition. (Houston, Rice Museum, 26 mars au 27 juin 1976, Chicago, The Art Institute of Chicago, 28 août au 31 octobre 1976) Houston: Institute for the Arts, Rice University, 1976, 512 p.
- Carluccio, Luigi. *The Sacred and Profane in Symbolist Art*. Catalogue d'exposition (Toronto, Art Gallery of Ontario, 1er-26 novembre 1969). Toronto: Gallery of Ontario, 1969, 360 p.

- Clair, Jean et al. *Paradis perdus : l'Europe symboliste*. Catalogue d'exposition (Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 8 juin au 15 octobre 1995) Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 1995, 557 p.
- Daguerre de Hureaux, Alain. « Le symbolisme dans les collections du Petit Palais ». *Petit Palais Exposition*. Catalogue d'exposition (Paris, Petit Palais, 21 octobre 1988 au 19 février 1989) Paris : Paris-Musées, no 17, 1989, 20 p.
- Girveau, Bruno et al. *Il était une fois Walt Disney: Aux sources de l'art des studios Disney*. Catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 16 septembre 2006 au 15 janvier 2007. Montréal, Musée des beaux-arts de Montréal, 8 mars au 24 juin 2007) Paris : Réunion des musées nationaux, 2006, 358 p.
- Greenhalgh, Paul (éd.). *Art Nouveau 1890-1914*. Catalogue d'exposition (Londres, Victoria and Albert Museum, 6 avril-30 juillet 2000. Washington, National Gallery of Art, 8 octobre 2000 – 28 janvier 2001) New York: Harry N. Abrams, 2000, 496 p. et Tournai (Belgique): La Renaissance du Livre, 2006, 459 p.
- Lacambre, Geneviève et al. *Le symbolisme en Europe*. Catalogue d'exposition (Rotterdam, Museum Boyans, novembre 1975 à janvier 1976. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, janvier à mars 1976. Baden-Baden, Staatliche Kunsthalle, mars à mai 1976. Paris, Grand Palais, 21 mai au 19 juillet 1976) Paris: Éditions des Musées Nationaux, 1976, 274 p.
- Millman, Ian. *Georges de Feure, du symbolisme à l'art nouveau (1890-1905)*. Catalogue d'exposition (Saint-Germain-en-Laye, Musée départemental Maurice Denis, 11 mars au 5 juin 1995), 1994, 112 p.
- Millman, Ian. *Georges de Feure, 1863-1948*. (Amsterdam, Van Gogh Museum, dates inconnues), Amsterdam: Van Gogh Museum, 1993, 104 p.
- Sirop, Dominique. *Paquin*. Catalogue d'exposition (Lyon, Musée historique des tissus de Lyon, décembre 1989 à mars 1990) Lyon: Adam-Biro, 1989, 174 p.
- Thiébaud, Philippe et al. *Un ensemble Art Nouveau: La donation Rispal*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 21 novembre 2006 au 28 janvier 2007) Paris: Flammarion, 286 p.
- Union centrale des arts décoratifs. *Exposition des arts de la femme*. Paris, A. Warmont, 1892, 149 p.

Weisberg, Gabriel P. *Japonisme: Japanese Influence on French Art: 1854-1910*. Catalogue d'exposition (Cleveland (Ohio): Cleveland Museum of Art, 9 juillet au 31 août 1975) Cleveland (Ohio): Cleveland Museum of Art, 1975, 220 p.

----- *Art Nouveau Bing: Paris Style 1900*. Catalogue d'exposition (Richmond, Virginia Museum of Fine Arts, septembre 1986 à septembre 1987) New York: Harry N. Abrams, 1986, 295 p.

----- *Women of Fashion: French and American Images of Leisure, 1880-1920*. Catalogue d'exposition. (Kitakyushu: Kitakyushu Municipal Museum of Art, 16 au 28 mars 1994) Tokyo: Art Life, 1994, 187 p.

Weisberg, Gabriel P., Edwin Becker et Évelyne Possémé (dir. publ.). *Les origines de l'Art nouveau: La maison Bing*. Catalogue d'exposition (Amsterdam, Van Gogh Museum, 26 novembre 2004 au 27 février 2005. Munich, Museum Villa Stuck, 17 mars au 31 juillet 2005. Barcelone, CaixaForum, 6 septembre 2005 au 29 janvier 2006. Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 16 mars 2006-23 septembre 2006.) Amsterdam: Van Gogh Museum, Anvers: Fonds Mercator, Paris: Les Arts décoratifs, 2004, 295 p.

Articles de périodiques

Collins, Bradford R. «The Poster as Art: Jules Cheret and the Struggle for the Equality of the Arts in Late Nineteenth-Century France». *Design Issues*, vol. 2, no 1, p.41-50.

Dorra, Henri. «Les pastilles Géraudel et les grands maîtres fin-de-siècle». *Gazette des Beaux-Arts*, février 1984, p. 85-90.

Duret-Robert, François. «Les affiches art nouveau». *Encyclopédie Connaissance des Arts*, janvier 1978, no 311, p. 79-84.

Eidelberg, Martin. «Japonisme-Historicism-Modernism». *Art News*, Octobre 1975, vol. 74, no 8, p. 44-47.

Gibson, Micheal. «Le symbolisme: paradis perdu». *Connaissance des arts*, no 518, juin 1995, p. 74-81.

Grady, James. «Special Bibliographical Supplement: A Bibliography of the Art Nouveau». *The Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 14, n° 2, mai 1995, p. 18-27.

- Green, Nancy L. «Art and Industry: The Language of Modernization in the Production of Fashion». *French Historical Studies*, vol. 18, no 3, p. 722-748.
- Hirsh, Sharon. «Symbolist Art and Literature». *Art Journal*, vol. 45, no 2, été 1985, p. 95-97.
- Koch, Robert, « The Poster Movement and 'Art Nouveau' », *Gazette des Beaux-Arts*, tome 50, no 1066, novembre 1957, p. 285-296.
- Menon, Elizabeth K. «Fashion, Commercial Culture and the Femme Fatale». *Analecta Husserliana*, v.53, 1997, p. 363-379.
- Millman, Ian. «Georges de Feure A Turn-of-the-Century Universal Artist». *Appolo*, vol. 128, n° 321, novembre 1988, p. 314-319.
- . «Georges de Feure un créateur fin-de-siècle à découvrir». *L'Oeil*, n° 442, juin 1992, p. 40-47.
- . «Fantasy and Fashion in fin-de-siècle Paris». *Affiche*, no 7, septembre 1993, p. 50-57.
- Offen, Karen. «Depopulation, Nationalism and Feminism in Fin-de-siècle France». *The American Historical Review*, vol. 89, no 3, juin 1984, p. 648-676.
- Roberts, Mary Louise. «Acting Up: The Feminist Theatrics of Marguerite Durand». *French Historical Studies*, vol. 19, no 4, automne 1996, p. 1103-1138.
- Rolley, Katrina. «Fashion, Femininity and the Fight for the Vote». *Art History*, vol. 13, no 1, mars 1990, p. 47-71.
- Saisselin, Rémy G. «From Baudelaire to Christian Dior: The Poetics of Fashion». *The Journal of Aesthetics and Art Criticism*, vol. 18, no 1, p. 109-115.
- Silver, Kenneth E. «The Other Fin-de-siècle». *Art in America*, Décembre 1987, p. 105-111 et 173.
- Springer, Annemarie. «Some Images of Women in French Posters of the 1890s». *Art Journal*, vol. 33, n° 2, hiver 1973-1974, p. 116-124.
- Steele, Valerie. «Femme Fatale : Fashion and Visual Culture in Fin-de-siècle Paris». *Fashion Theory*, vol. 8, no 3, 2004, p. 315-328.
- Stevens, Maryanne. «Symbolism in Europe 1860-1910». *The Burlington Magazine*, vol. 118, no 875, février 1976, p. 120-124.

- Sutton, Denys. «Japonaiserie for Ever : The Goncourts and Japanese Art». *Apollo*, vol. 120, no 269, juillet 1984, p. 59-64.
- Thompson, Jan. «The Role of Woman in the Iconography of Art Nouveau». *Art Journal*, vol. 31, n° 2, hiver 1971-72, p. 158-197.
- Tusan, Michelle Elizabeth. «Inventing the New Woman: Print Culture and Identity Politics during the Fin-de-Siècle». *Victorian Periodicals Review*, vol. 31, no 2, été 1998, p. 169-182.
- Weisberg, Gabriel P. «Samuel Bing: patron of art nouveau - Part 2: Bing's Salons of Art Nouveau». *The Connoisseur*, vol. 172, n° 694, décembre 1969, p. 294-299.
- . «Georges de Feure's Mysterious Women: a Study of Symbolist Sources in the Writings of Charles Beaudelaire and Georges Rodenbach». *Gazette des Beaux-Arts*, vol. 82, n° 1269, octobre 1974, p. 223-230.
- . «Gérard, Dufraissex and Abbot: The Manufactory of Art Nouveau Bing Porcelains in Limoges, France». *The Connoisseur*, vol. 197, février 1978, p. 125-129.
- . «Siegfried Bing and Industry, The Hidden Side of L'Art Nouveau». *Appolo*, vol. 128, n° 321, novembre 1988, p. 326-329.
- . «Louis Legrand's Battle over Prostitution: The Uneasy Censoring of Le Courrier Français». *Art Journal*, Printemps 1992, vol 51, no 1, p. 45-50.
- Welsh-Ovcharov, Bogomila M. Compte rendu de *Lost Paradise : Symbolist Europe, Montreal*, exposition et catalogue d'exposition de Jean Clair et all. (Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 1995). *The Burlington Magazine*, vol. 137, no 1112, novembre 1995, p. 769-771.
- Wye, Deborah et Audrey Isselbacher. «The Exuberant Prints of Fin-de-Siècle Paris». *MoMA*, no 25, été 1997, p.20-23.