

Les collectionneuses d'art en Europe, XIX^e-XX^e siècle

Élodie BAILLOT

RÉSUMÉ

La fin du XIX^e siècle est un moment charnière de modification des pratiques et des représentations des collections d'art privées. Quelques collectionneuses font alors figure d'exception même si l'accroissement des collections féminines n'efface ni la vision stéréotypée ni le manque de visibilité dont souffre le collectionnisme féminin. La permanence d'un modèle aristocratique aux XIX^e et XX^e siècles tend à reconsidérer la place de premier plan souvent attribuée aux Américaines dans le collectionnisme occidental. Durant cette période, les collectionneuses d'art se saisissent de la création de musées comme instrument efficace d'affirmation de leur jugement esthétique. Leurs collections sont aussi parfois un moyen d'émancipation féminine et de reconnaissance sociale. Le collectionnisme féminin n'est plus le fruit d'un héritage ni une activité unique mais bien le couronnement d'un succès professionnel ce que démontrent encore davantage les collectionneuses actuelles. Le genre comme grille de lecture invite à écrire une histoire mixte des collections et du patrimoine. Non seulement elle permet d'exhumer des figures oubliées ou minimisées, mais elle enrichit aussi la notion même de collection.



La collection particulière d'objets d'art apparaît dès la Renaissance occidentale et plusieurs femmes y participent : Isabelle d'Este (1474-1539), Marie de Hongrie (1505-1558), ou encore la comtesse Alethea Arundel (1585-1654) et la duchesse de Portland, Margaret Cavendish Bentinck (1715-1785) qui perpétuent au sein des familles aristocratiques d'Angleterre la tradition de collection et de mécénat. Dans les siècles suivants, la figure de la souveraine collectionneuse s'impose avec Christine de Suède (1626-1689) et Catherine II de Russie (1729-1796), dont les commandes artistiques sur une grande échelle constituent à la fois un soutien aux artistes et un instrument politique. Cette pratique aristocratique de la collection domine encore au ^{xix}^e siècle et reste un modèle pour les générations suivantes.

Des collectionneuses et mécènes nombreuses mais dans l'oubli

À la fin du ^{xix}^e siècle, les transformations sociales et l'invention du musée et du patrimoine conduisent à un engouement pour la collection, partagé par les hommes et les femmes. Cet accroissement des collections y compris féminines doit être replacé dans le contexte d'un élargissement sociologique : la pratique aristocratique de la collection s'étend à la haute et moyenne bourgeoisie. Certes, les collections féminines restent à cette époque majoritairement invisibles. Les femmes sont exclues des institutions et des lieux de sociabilité qui se multiplient autour des collections privées. Elles y font figure d'exception. Parmi elles, Isabella Stewart Gardner (1840-1924) et Louisine Havemeyer (1855-1929) aux États-Unis représentent le modèle capitaliste qui se pose en concurrent triomphant du modèle aristocratique incarné par des figures comme Alexandra (1844-1925) et Dagmar (1847-1928) de Danemark.

Pourtant, certaines collectionneuses cherchent à inscrire leurs collections dans un patrimoine national et participent de l'apparition d'un « matronage ». Les legs significatifs de Lady Charlotte Schreiber (1812-1895) de céramiques anglaises au South Kensington Museum (1885) et au British Museum (1892 et 1894) font figure d'exemple. Moins connue, Yolande Lyne-Stephens (1812-1894) constitue une des collections de maîtres anciens les plus importantes de l'époque. Un temps destinée aux musées nationaux, sa collection est finalement dispersée lors d'une vente chez Christie's en 1895, ce qui contribue sans doute à faire tomber la collectionneuse dans l'oubli.

Le collectionnisme a de plus en plus de répercussions dans l'espace public grâce aux legs de collections privées à des institutions publiques et à la fondation de maisons-musées. Nélie Jacquemart-André (1841-1912) ou d'Adelaida Crooke y Guzmán (1863-1918), comtesse de Valencia de Don Juan en témoignent. En 1916, cette dernière fonde à Madrid, aux côtés de son mari, un institut destiné à l'exposition, à la conservation et à l'étude de la collection héritée et constituée avec son père. Les femmes sont donc nombreuses à collectionner, mais elles ne le sont jamais plus que les hommes.

Universalité de la collection, spécificités des collectionneuses ?

Y a-t-il une manière féminine de collectionner ? Dans la première moitié du ^{xx}e siècle, la création de musées devient un instrument de légitimation et de revendication d'autonomie du jugement esthétique féminin, à l'image d'Helene Kröller-Müller (1869-1939) qui crée un musée à Otterlo pour abriter ses nombreuses œuvres de Van Gogh. En réalité, les rapports entre genre et collection dévoilent des pratiques diverses. Les femmes peuvent affirmer leurs goûts dans des pratiques revendiquées comme autonomes et distinctes de celles des hommes qui nourrissent parfois une émancipation féminine à la fois sexuelle et intellectuelle. La collection devient pour certaines femmes un outil d'assimilation à l'universel masculin en revendiquant l'art comme un moyen d'affirmation de soi et de rejet de la spécificité du féminin. Gertrude Stein (1874-1946) s'impose, de ce point de vue, comme le parangon de ces collectionneuses éloignées des attentes sociales attachées à une femme de cette époque. Nombre d'entre elles deviennent des mécènes, comme Marie Laure de Noailles (1902-1970) et Max Ernst ou encore la peintre et collectionneuse belge Anna Boch (1848-1936). Alors qu'elle expose au salon des Indépendants en 1885, cette dernière commence à collectionner les tableaux de ses contemporains Paul Gauguin (1848-1903) et Vincent Van Gogh (1853-1890) qu'elle côtoie dans l'entourage de son frère Eugène Boch (1855-1941).

C'est dans la seconde moitié du ^{xx}e siècle que les collections d'art féminines constituées grâce aux revenus du travail font leur apparition. Les femmes font carrière et investissent dans un second temps le domaine de la collection à l'image de Gabrielle Keiller (1908-1995). Golfeuse professionnelle, elle débute tardivement une collection consacrée à Dada et au surréalisme. D'autres connaissent la notoriété en tant qu'actrices comme Jacqueline Delubac (1907-1997). Dans les années 1950, elle achète des œuvres de Georges Braque, de Pablo Picasso, de Fernand Léger mais aussi de Wifredo Lam et de Jean Dubuffet durant de la décennie suivante. Sa collection se distingue alors particulièrement de celle de son second mari constituée de toiles impressionnistes.

Expertise des collectionneuses et utilité sociale de la collection

Certaines pratiques collectives du collectionnisme sont encore méconnues, notamment les couples (y compris homosexuels), les tandems voire les trios de collectionneurs. Le rôle de Lady Elizabeth Eastlake (1809-1893) dans la constitution des collections de la National Gallery et dans la professionnalisation de l'histoire de l'art est désormais réévalué par rapport à celui de son mari. Elle est reconnue pour son expertise en matière d'acquisition, de critique artistique et de constitution de réseaux de sociabilité qui ont bénéficié aux institutions artistiques et culturelles. Les collectionneuses s'affirment en fait comme de véritables intermédiaires culturels qui, en complémentarité avec les fonctions des musées, mettent en évidence l'utilité sociale de la collection. Le salon de Berta Zuckermandl (1864-1945) est par exemple au cœur d'une sociabilité qui profite aux artistes de la Sécession viennoise que Berta promeut à travers une activité de journaliste et de critique d'art. Elle s'impose comme une porte-parole soucieuse d'entretenir les relations artistiques franco-autrichiennes et de défendre l'identité autrichienne.

Elizabeth Russell Workman (1874-1962), une des plus importantes collectionneuses de l'impressionnisme et du post-impressionnisme en Grande-Bretagne, est une preuve de la présence parfois oubliée des femmes sur le marché de l'art et fait reconsidérer la capacité

des collections à façonner l'identité culturelle des hommes et des femmes. L'artiste Mary Cassatt (1844-1926) est par exemple la conseillère du couple Havemayer dans la constitution de leur collection impressionniste et atteste de la reconnaissance croissante d'une expertise des femmes.

Les collectionneuses contribuent aussi à l'essor de champs d'études ou de disciplines aux muséographies spécifiques, comme l'archéologie et l'anthropologie. Ellen Georgiana Tanner (1847-1937), l'une des premières femmes à voyager seule au Moyen-Orient, y acquiert de nombreux objets qu'elle au Holburne Museum de Bath. Le palais-musée construit à Séville par la comtesse de Lebrija (1851-1937) est, lui, une recreation décorative et architecturale de la maison sévillane antique idéale au service de la célébration d'une identité régionale autant que de l'affirmation d'une lignée familiale.

Depuis la fin du xx^e siècle, avec la globalisation croissante du marché de l'art, les collectionneuses d'art témoignent d'une diversité des comportements et d'un élargissement des champs couverts par leurs collections dans un contexte de développement de lieux périphériques aux grandes capitales artistiques.

BIBLIOGRAPHIE

CAMUS, Marianne, DUPONT, Valérie (dir.), *Women in Art and Literature Networks : Spinning Webs*, Newcastle upon Tyne, Cambridge Scholars Publishing, 2018.

HILL, Kate, *Women and Museums, 1850-1914. Modernity and the Gendering of Knowledge*, Manchester, Manchester University Press, 2016.

VERLAINE, Julie, *Femmes collectionneuses d'art et mécènes de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2014.

Source URL:

<https://ehne.fr/encyclopedie/thématiques/les-arts-en-europe/femmes-et-arts-identité-créations-représentations/les-collectionneuses-d'art-en-europe-xixe-xxe-siècle>