Théia
ISSN : 3074-5527
Éditeur : Université Lumière Lyon 2

3 | 2026
Histoire expérimentale et sensorialité

Faire florès à l'aquarelle. Étude croisée du parcours de Mathilde Delattre, d'Eugénie Faux-Froidure et de Blanche Odin, peintres de fleurs au tournant du XX^e^ siècle

Flourishing in Watercolour: A Comparative Study of the Careers of the Three Flower Painters Mathilde Delattre, Eugénie Faux-Froidure and Blanche Odin at the Turn of the 20th Century

Aliénor Bautru-Valois

http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=549

DOI : 10.35562/theia.549

Référence électronique
Aliénor Bautru-Valois, « Faire florès à l'aquarelle. Étude croisée du parcours de Mathilde Delattre, d'Eugénie Faux-Froidure et de Blanche Odin, peintres de fleurs au tournant du XX^e^ siècle », *Théia* [En ligne], 3 | 2026, mis en ligne le 18 novembre 2026, consulté le 25 novembre 2026. URL : http://publications-prairial.fr/theia/index.php?id=549

Droits d'auteur
CC BY-NC-SA 4.0

Prairial
Pôle éditorial
Lyon Saint-Étienne

Faire florès à l'aquarelle. Étude croisée du parcours de Mathilde Delattre, d'Eugénie Faux-Froidure et de Blanche Odin, peintres de fleurs au tournant du XX^{e} siècle

Flourishing in Watercolour: A Comparative Study of the Careers of the Three Flower Painters Mathilde Delattre, Eugénie Faux-Froidure and Blanche Odin at the Turn of the 20th Century

Aliénor Bautru-Valois

PLAN

Par-delà la « peinturlurette à l'eau »
Apprendre et faire apprendre
La serre comme atelier : « prendre la nature sur le fait »

TEXTE

1 « Combien de Fleurs, par exemple, – Aquarelles pour la plupart, – vont passer sous nos yeux, qui nous charmeront et nous retiendront beaucoup plus que ne fait d'habitude la simple Fleur peinte[1]. » Les œuvres auxquelles il est fait référence pour leur supposée « absolue vérité d'aspect » sont d'Eugénie Faux-Froidure (1866-1942), qui les présente au cours de la vingt-huitième exposition de l'Union des femmes peintres et sculpteurs (UFPS) organisée au printemps 1904 à Paris. Ce sont « pour ainsi dire plus que des Fleurs ». Toutes deux peintres de fleurs à l'aquarelle, Mathilde Delattre (1871-1950) et Blanche Odin (1865-1957) participent également à ce salon, comme à de nombreux autres depuis le début des années 1890. D'apparence rudimentaire, ne laissant pas de place au repentir, l'aquarelle est valorisée par la fondation de la Société d'aquarellistes français en 1879, qui compte parmi ses membres Delattre, Faux-Froidure et Odin. Issues d'une lignée de peintres de fleurs, après Achille Cesbron (1849-1913), Madeleine Lemaire (1845-1928), Ernest Quost (1842-1931) ou François Rivoire (1842-1919), les trois artistes atteignent leur maturité artistique vers 1900. Un siècle après les développements qui ont permis au procédé de s'imposer, d'abord en Angleterre, et

particulièrement auprès des botanistes [2], la période fin-de-siècle est celle d'un vif engouement pour la peinture de fleurs, notamment à l'aquarelle. Pourtant, il est difficile de définir une école française d'aquarellistes de fleurs au tournant du siècle. Parmi les caractéristiques générales de ce sujet, est à souligner la présence de divers accessoires disposés près des bouquets (fig. 1), qui servent autant à valoriser les fleurs qu'à faire contraster les textures et la transparence des matières. En situant la matérialité du bouquet par rapport aux choses, ces éléments extérieurs introduisent une plus grande sensorialité dans le rendu, qui fait prendre aux fleurs composées une distance vis-à-vis des études de fleurs seules et des planches botaniques.

Figure 1.



Eugénie Faux-Froidure, *Boules de neige [Boules de neige et tapis]*, 1902, aquarelle sur papier, 174 × 104 cm, achat en salon à l'artiste en 1903, Centre national des arts plastiques.

Crédit : CNAP – Service photographique interne, domaine public.

2 Les croisements entre genre pictural, carrière artistique et identité de genre ont été relevés par la sociologue Séverine Sofio dans le cadre d'une étude sur les femmes peintres de fleurs dans la première moitié du XIXe siècle [3]. En tant que spécialité dérivée de la nature morte, la peinture florale est dévaluée dans la hiérarchie académique des genres picturaux comme un sous-genre reposant avant tout sur un tour de force technique. Son accessibilité pratique et sa supposée « parfaite neutralité politique, religieuse et morale [4] » ont encouragé vers elle nombre de jeunes filles. Toutefois, un examen des hiérarchies artistiques qui structurent sa pratique serait imprécis sans se rapporter à ce qui rend spécifique la professionnalisation des femmes aquarellistes.

3 Artistes et enseignantes, Delattre, Faux-Froidure et Odin ont fait carrière à partir des fleurs à l'aquarelle. Si leur trajectoire est semblable, leur succès à la fois critique et commercial, ainsi que la stabilité dans le temps de leur statut d'autorité diffère. En ce qui concerne les sources à notre disposition pour cette étude, un biais doit être souligné. Seul le travail de Blanche Odin a fait l'objet d'une publication en plusieurs volumes (Monique Pujo-Monfran, 1995, 2001, 2010). S'il n'existe pas, à notre connaissance, de telle entreprise pour Eugénie Faux-Froidure, un travail de collection et de valorisation des archives de Mathilde Delattre a été mis en ligne par l'association Atelier Mathilde Delattre. Néanmoins, les résultats de cette étude ne sont que partiels, en l'absence de documents attestant par exemple de commandes faites à l'artiste ou de ses rapports avec une clientèle particulière. Selon que les trois artistes contribuent au maintien d'un système éducatif en non-mixité ou qu'elles s'insèrent dans des projets qui excèdent le champ des beaux-arts, l'examen de leur carrière pose l'hypothèse de la spécialité florale comme une possible voie d'émancipation artistique et matérielle, au-delà d'un choix par défaut. Identifier dans quelle mesure elles ont pu déjouer, contourner ou utiliser certains présupposés liés aux hiérarchies artistiques afin de s'en servir de levier dans leur carrière permettra alors de réviser le biais associé à un sujet et à une technique picturale *a priori* genrés du côté du féminin.

Par-delà la « peinturlurette à l'eau »

4 Outre une spécialité qui met les peintres à l'épreuve de la nature, l'art du bouquet entre dans les prérequis d'une économie sociale et domestique qui refuse la nudité d'un salon sans fleurs [5], à la faveur des développements de l'horticulture qui élargissent l'offre de variétés florales [6]. En peinture, les facilités d'accès aux fleurs coupées accompagnent une réforme théorique et esthétique, qui se traduit en des « gerbes plus simples, composées d'une seule variété ou d'un mélange de fleurs de saison [7] ». Socialement construit, l'intérêt supposément féminin pour les fleurs s'appuie sur un discours essentialiste autour d'une association symbolique et morale entre les femmes et les fleurs [8]. Cet argument en faveur d'une « nature » féminine stéréotypée, délicate et modeste, est sans doute avancé par la famille de Faux-Froidure, dont on apprend qu'elle s'est « absolument opposée à ce qu'elle étudiât le modèle nu [9] ».

5 En 1902, dans un texte qu'il titre *Féminités*, le pamphlétaire Charles Tenroc écrit « […] qu'en nature morte, en fleurs, sur porcelaine, à l'aquarelle, au fusain, la femme peut exceller et surpasser par le charme et la fraîcheur du rendu ce qu'il y a souvent d'un peu rude dans le procédé masculin [10]. » En possession d'un talent qu'il juge inné pour la composition florale, les femmes sont encouragées à se perfectionner dans la peinture de fleurs, dont la pratique est recommandée comme « art d'agrément ». Parce qu'elle fournit « un talent valorisé sur le marché matrimonial [11] », cette peinture avantage aussi bien les jeunes femmes des classes privilégiées que celles issues des classes populaires, dont l'instruction appliquée les conduit vers des métiers techniques, notamment dans le secteur des arts décoratifs. Pourtant, dès 1903, dans un article paru dans *Le Moniteur du dessin*, le peintre Ernest Quost contredit les discours conservateurs contemporains pour promouvoir la légitimité artistique et la reconnaissance sociale de son sujet de prédilection et de son statut : « La peinture des fleurs est loin d'être ce qu'on croit, un passe-temps de jeune fillette, c'est, comme toute autre peinture, œuvre de travailleur robuste et persévérant qu'on n'arrive pas à faire sans avoir accumulé des monceaux d'étude [12]. » Plutôt que de céder

aux préjugés d'une activité délicate, de loisir, la stratégie de l'artiste nivelle les pratiques artistiques en insistant sur des qualités psychophysiologiques (robustesse, persévérance) socialement associées au genre masculin, ainsi que sur la difficulté d'un tel apprentissage académique.

6 Face aux réticences des historiennes de l'art féministes à traiter des femmes peintres de fleurs, en ce qu'une telle étude risquerait pour certaines « de renforcer la hiérarchie des valeurs dans l'histoire de l'art et de la pratique artistique, qui ont contribué à marginaliser ces activités dans le domaine "artisanal"[13] », Ann Bermingham propose, dès le début des années 2000, de réinvestir cette question à nouveaux frais. Elle émet l'hypothèse que la peinture de fleurs, précisément en raison de son association étroite avec les femmes, a pu, en miroir, « légitimer les efforts artistiques des femmes, leur conférant ainsi une sorte d'agentivité culturelle et enfin, d'autorité[14] ».

7 Sans que des artistes femmes soient explicitement nommées par le critique Jean Claude, leur présence nombreuse comme exposantes au Salon semble être visée entre les lignes dans un compte-rendu du Salon de la Nationale, qu'il publie en 1912 dans *Le Petit Parisien* : « c'est que, pour un Cesbron, un Quost, un Jeannin, on compte trop de talents mièvres, minutieux, plus occupés des caractéristiques botaniques de leurs modèles que de leur caractère décoratif[15] ». Contrairement aux noms qu'il cite, exclusivement d'hommes, le choix du terme « mièvre » pour qualifier la production de la majorité connote un vocabulaire condescendant parfois employé à l'époque au sujet des artistes femmes peignant des fleurs. La théorie est tout aussi genrée que la pratique. Exception faite du *Cours gradué d'Aquarelle en Deux États*, publié par l'aquarelliste Pauline Delacroix-Garnier (1898), les ouvrages didactiques au XIXe siècle sont le plus souvent écrits par des hommes. Si le lectorat masculin est instauré en référent universel par l'absence de précision de genre, certains ouvrages adressent tout ou partie de leur texte à un public féminin. Ainsi, Gustave Fraipont, peintre et professeur dans l'un des établissements de la Légion d'honneur[16] dote son manuel, *L'art de peindre les fleurs à l'aquarelle* (1921), d'une conclusion « pour les "lectrices" uniquement ». Il y déploie, sur un ton professoral, l'éventail des possibilités d'emploi du dessin de la fleur, qu'*elles*, « étant donné

[leur] bon goût naturel », pourront appliquer à partir de leur « mignon travail [17] ». Par ailleurs, la polysémie du terme « fleuriste », qui désigne la personne qui arrange les fleurs fraîches et celle qui les peint, et qui se lit plus encore avec « bouquetière », invite à dépasser les « schémas d'exclusion de pratiques considérées comme "mineures" [18] ».

8 Par sa promptitude d'exécution et l'habileté qu'il requiert, le procédé à l'aquarelle sert souvent d'étude préparatoire aux peintres, ainsi qu'aux décorateurs et décoratrices. À l'instar de ces quatre variations sur le motif du cyclamen, dont l'une est la reproduction d'une aquarelle (fig. 2) (vignette 3), l'étude documentaire de la plante dirige le corps de la fleur vers une stylisation de ses formes. Dans le dernier tiers du XIXe siècle, la multiplication des écoles formant aux métiers des arts décoratifs confirme le mouvement général fin-de-siècle vers une porosité entre les arts et l'élaboration d'un langage formel qui porte moins vers une représentation naturaliste que vers la géométrisation des caractéristiques botaniques. Le potentiel symbolique attribué à certaines fleurs par le goût de l'époque [19] (chrysanthème, lys, rose, tournesol, etc.) guide les développements de l'Art nouveau vers des variétés horticoles, pour la plupart. L'application ornementale poursuit en quelque sorte leur hybridation. Néanmoins, le statut des fleurs peintes à l'aquarelle ne peut être restreint à celui d'un objet inabouti et confidentiel tel que l'étude préparatoire. Dès 1837, Antoine Pascal, élève de Pierre-Joseph Redouté (1759-1840), décrit trois destinations possibles de la peinture de fleurs : « elle est d'une application immédiate à l'industrie, elle sert à la démonstration de la botanique, et elle est considérée comme objet d'art prise d'une manière absolue [20] ». C'est à cette troisième catégorie que se rapporte la série des « grandes floraisons » (fig. 3), peinte à l'aquarelle par Mathilde Delattre dans les deux premières décennies du XXe siècle. D'un format inhabituel pour le sujet et la technique (140 × 190 cm pour *Dans un coin de parc*), ces œuvres lui apportent une reconnaissance institutionnelle. Par son utilisation de la réserve, elle fait contraster un espace naturel ouvert avec la saturation du champ par les fleurs. Certaines aquarelles d'Eugénie Faux-Froidure aux dimensions comparables sont également remarquées pour leur exécution [21]. Ces fleurs peintes dans des

formats audacieux et inattendus attestent donc autant de la plasticité du sujet que de son potentiel à faire œuvre.

Figure 2.



« Étude documentaire. – La Plante », reproduction des illustrations de M. W. Gautier publiée dans *Le Moniteur du dessin*, 15 mai 1911, p. 144

Crédit : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

Figure 3.



Mathilde Delattre, *Dans un coin du parc*, 1903, aquarelle sur papier, 140 × 190 cm, collections du Musée d'art et d'archéologie d'Aurillac.

Crédit : Pierre Soissons/MAA.

Apprendre et faire apprendre

9 L'intégration des femmes à l'École des beaux-arts correspond au moment où Mathilde Delattre, Eugénie Faux-Froidure et Blanche Odin commencent à donner cours, au sein de leur atelier, d'une académie ou d'une école publique féminine de dessin. En effet, comme l'affirme Renaud d'Enfert, dans le souci de professionnaliser les jeunes personnes dès le plus jeune âge, les établissements municipaux dispensent gratuitement des leçons et des cours pratiques : une fois acquis les modèles gravés, vient le dessin d'après nature. Pour autant qu'elles soient augmentées d'une formation dans un atelier réputé [22], ces écoles semblent pouvoir offrir de réelles perspectives de carrière dans les beaux-arts ou les arts décoratifs. Des concours annuels sanctionnent les avancées des élèves, qui peuvent ensuite prétendre au diplôme de professeure de dessin de la

Ville de Paris, auquel prépare Eugénie Faux-Froidure pour la partie « étude de la plante » [23]. D'abord élève de la Société pour l'instruction élémentaire dans le 17e arrondissement de Paris, médaillée pour ses travaux à l'aquarelle en 1897, Mathilde Delattre est ensuite nommée adjointe au cours d'aquarelle, puis professeure de dessin et d'aquarelle aux Cours normaux en 1898 et 1899, sous la direction de Gaston Gérard [24]. La même année, elle est nommée officier d'académie, pour distinguer la contribution exceptionnelle de son activité éducative.

10 Outre le système méritocratique valorisé par la IIIe République, les aspirantes à la peinture de fleurs peuvent être initiées par des religieuses, dont les « fleurettes de couvent ». La pratique de l'enluminure constitue pour Blanche Odin, vers 1882, un premier jalon créatif. Parfois plusieurs décennies après leur formation, tandis que l'étude du modèle nu est finalement autorisée aux femmes, ces trois artistes continuent donc d'exercer dans des lieux qui, pour la plupart, respectent un cadre d'enseignement non mixte. Si la structure de ces cours peine à évoluer, elle satisfait en tout cas des élèves dont les envois réguliers prouvent néanmoins « la possibilité pour la femme de gagner sa vie autrement qu'en courant le cachet [25] ».

11 Insistant sur la naissance d'une « identité artistique féminine collective dans l'Hexagone [26] », favorisée par le mouvement d'ouverture des institutions aux femmes, Nina Meisel identifie les 9e et 17e arrondissements comme ceux rassemblant à Paris le plus de lieux d'apprentissage pour les femmes entre 1870 et 1890. C'est là que se trouvent les ateliers d'Eugénie Faux-Froidure (4, avenue Niel, Paris 17e) et de Mathilde Delattre (17, rue Duperré, Paris 9e), dont la mère gère l'atelier depuis son ouverture en 1895, en tant que « massière » [27]. Les cours proposés par Mathilde Delattre ont lieu quelques heures dans l'après-midi et leur fréquentation, d'abord haute, faiblit dans l'entre-deux-guerres, ce que précise son journal. Ces fluctuations précarisent la situation de l'aquarelliste, dont les revenus ne sont stabilisés par aucune aide financière, ni familiale ni maritale.

12 Comme le relève France Nerlich, « donner des leçons » et « tenir atelier » ne signifient pas la même chose. Il est pourtant difficile de connaître aujourd'hui le contenu des cours dispensés par les artistes,

qui ont rarement conservé les traces de leurs pratiques pédagogiques « en raison de leur évidence, voire de leur banalité [28] ». Pour les besoins de la presse féminine illustrée, friande de portraits mondains, la mise en scène d'un cours « de peinture à la mode [29] » dans l'atelier d'Eugénie Faux-Froidure (fig. 4) peut quant à elle restituer l'atmosphère studieuse de l'étude d'un chrysanthème. Déclinées en triptyque, les pratiques associées à la peinture de fleurs accentuent dans cet article la part donnée à la transmission : Louise Abbéma (1853-1927) choisit un bouquet chez une fleuriste ; Lisbeth Delvolvé-Carrière (1878-1968) finit d'en peindre un autre ; Madeleine Lemaire, comme Faux-Froidure, corrige une élève.

Figure 4.

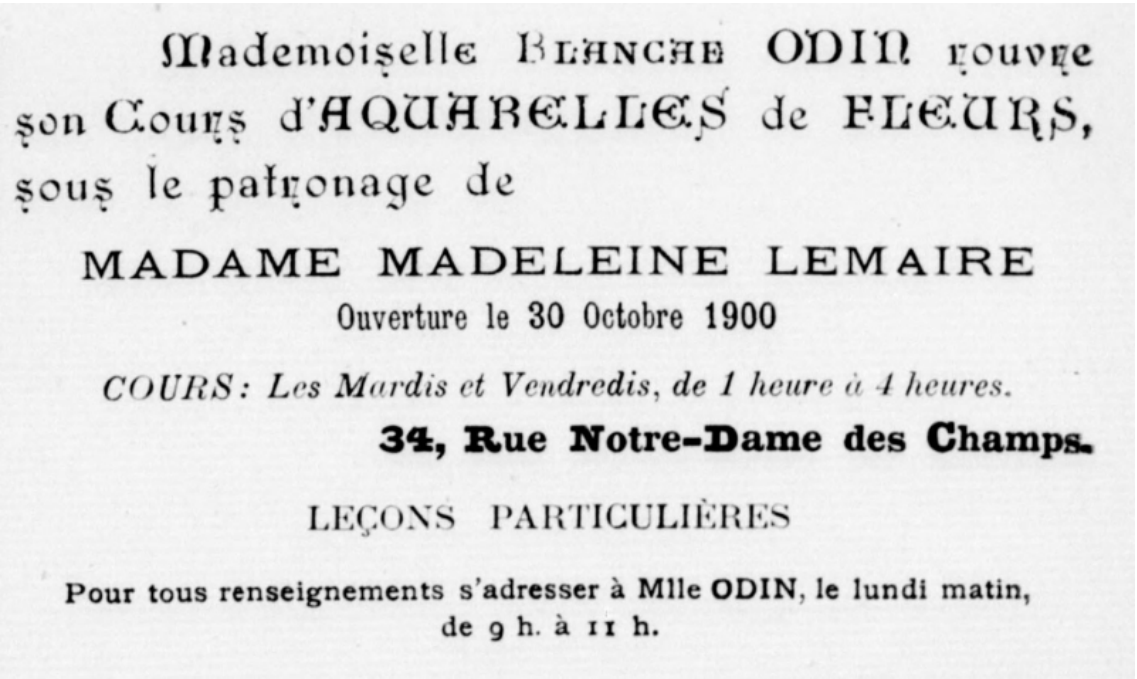


« L'art de peindre les chrysanthèmes. – M^me^ Faux-Froidure dans son atelier avec ses élèves », reproduction d'une photographie anonyme publiée dans *Femina*, n^o^ 91, 1^er^ novembre 1904, Une.

Crédit : Bibliothèque nationale de France.

13 À la tête de plusieurs entreprises éducatives, Lemaire exerce chez elle lorsque Blanche Odin se forme à son atelier vers 1890 [30]. Cette dernière ouvre une dizaine d'années plus tard son propre cours d'aquarelle de fleurs, « sous le patronage » de sa maîtresse, au 34, rue Notre-Dame des Champs (Paris 6e) (fig. 5). La posture d'autorité acquise par Lemaire lui vaut même, selon un critique, la responsabilité d'avoir « découvert » Odin, au sujet de laquelle elle déclare pourtant qu'elle « n'avait pas besoin de leçon [31] ». Si le nom de Lemaire assoit la légitimité de son ancienne élève à professer, c'est que, pour les femmes peintres de fleurs en particulier, « transmettre l'art participe de la construction de leur réputation [32] », tout en constituant, pour certaines, « une source de revenus complémentaires sans doute indispensable ». Aussi, la seule vente de leurs œuvres, y compris lors des expositions, dont il faut décompter un temps de préparation, non dévolu à l'activité de peinture, ne suffit pas à entretenir la plupart des artistes fleuristes.

Figure 5.



Carré publicitaire promouvant les cours de peinture de Blanche Odin publié dans *Journal des femmes artistes*, 1er février 1901, p. 5.

Crédit : gallica.bnf.fr / Bibliothèque nationale de France.

14 Quant à examiner les circonstances dans lesquelles des commandes sont passées aux artistes par des particuliers, les sujets floraux donnent peu d'indices. À moins de contenir une adresse ou des remerciements au dos de l'œuvre, les peintures de fleurs à l'aquarelle semblent rarement réalisées sur commande. Peu de traces écrites justifiant une transaction, voire aucune, n'ont été retrouvées en ce qui concerne les trois artistes. La correspondance non publiée de Mathilde Delattre atteste néanmoins de la venue ponctuelle directement à son atelier d'acheteurs ou d'acheteuses – sans qu'ils ou elles soient nommés –, qui semblent provenir en partie de son cercle de connaissances. Au début de l'année 1939, une ancienne élève de passage à Paris lui achète par exemple une petite aquarelle. Le 24 décembre 1937, elle indique que « deux dames qui habitent le midi […] ont pris un tableau moyen, une petite nature morte dans un coin de mon jardin […], sont très… emballées par tout ce que je leur ai montré, et peut-être reviendront-elles reprendre une petite chose [33]. » Bien qu'elle vende encore quelques œuvres à la fin de sa vie, le témoignage écrit de Mathilde Delattre insiste sur la petitesse de ses productions. Elle en minimise l'importance matérielle – ou la qualité esthétique. Ce sont de « petites choses » par comparaison avec les « grandes floraisons » qu'elle peint au début du siècle.

15 S'il est difficile de rendre compte précisément de l'économie de la peinture de fleurs, de ce que celle-ci rapporte aux artistes que l'on étudie, faute d'un accès aux sources de première main comme les registres de compte, une recontextualisation peut aider. En effet, tout au long du XIXe siècle, le marché de l'art est plutôt favorable à ce type de peinture. Et ce, malgré l'apparition de l'expression péjorative « art commercial », qui se diffuse en France dans les années 1830, pour qualifier, à l'exception de la peinture d'histoire, tous les genres picturaux, dont la nature morte florale [34]. En partie en raison de leurs dimensions réduites, qui accroissent en nombre leur production, les fleurs peintes satisfont le goût d'une classe bourgeoise pour l'accumulation de fleurs dans le décor, sous toutes leurs formes. Ces « tableautins » bénéficient alors d'une mise en circulation et en exposition facilitée sur le marché de l'art. Cet aspect se trouve corrélé, soulignent Sophie Cras et Charlotte Guichard, à une dévaluation du statut symbolique de ces œuvres, la « peinture

commerciale » désignant « "le tableau de genre" (quel qu'il soit), à même de se vendre sur le marché anonyme plutôt que de faire l'objet d'une commande ou d'un achat public [35] ». Une affirmation sans doute à nuancer en ce qui concerne la peinture de fleurs à la fin du siècle, nous y reviendrons. Dans son étude sur la période du premier XIXe siècle, Séverine Sofio conclut ainsi que la pratique massive par les femmes artistes de ce sujet, l'exposition de ces toiles dans les salons et les galeries et leur popularité, au sens où elles « permettent de s'assurer rapidement une clientèle bourgeoise, peut être considérée comme une stratégie typique des carrières de femmes artistes au XIXe siècle [36] ».

16 Parce que l'enseignement réduit le temps de production, un ralentissement de leur carrière d'exposantes serait-il le prix à payer pour une relative émancipation sociale et économique des peintres de fleurs ? Pour estimer la réussite sociale et économique de ces femmes artistes, il faut également prendre en compte leur engagement dans le monde de l'art, par l'exposition de leurs œuvres ou par la prise de responsabilités. Avec de nombreuses médailles et mentions honorables reçues pour leurs œuvres à l'aquarelle, notamment au salon de la Société des artistes français, dont sont membres les trois artistes – dès 1893 pour Faux-Froidure et en 1900 et 1902 pour Odin et Delattre –, la première décennie du XXe siècle est une période faste qui les honore de grades académiques et républicains. Faux-Froidure et Delattre sont ainsi nommées officiers de l'Instruction publique (1903 et 1905), tandis qu'Odin obtient le grade de chevalier de la Légion d'honneur en 1949. Faux-Froidure, bardée de récompenses, l'obtient dès 1931 [37]. Rompant avec toute hiérarchie dans l'accrochage, selon le souhait d'Hélène Bertaux, présidente de l'UFPS, le salon de l'Union favorise quant à lui et à ses débuts la solidarité devant l'exigence de qualité [38] : les œuvres des amatrices et des débutantes côtoient celles des professionnelles. Si au mitan des années 1910 les roses et les chrysanthèmes sont de loin les fleurs les plus représentées, est-ce pour autant que les œuvres se ressemblent toutes ? La mention des professeures dans les catalogues d'exposition situe en tout cas une filiation artistique, parce que les élèves affiliées à Delattre, à Faux-Froidure ou à Odin ne semblent pas avoir étudié auprès des autres. Espace de sociabilité, mais aussi de reconnaissance entre et pour les peintres de fleurs à

l'aquarelle, l'UFPS a hissé Delattre et Faux-Froidure jusqu'au comité de l'organisation. Les années 1902 et 1903 sont un âge d'or pour les aquarellistes, puisque Faux-Froidure, puis Delattre remportent le premier prix de l'UFPS, toutes catégories confondues. Quant à Odin, elle obtient le deuxième prix en 1904. Ces succès conduisent Faux-Froidure à la vice-présidence de l'UFPS de 1926 à 1931, une reconnaissance de son engagement envers l'organisation, fondée en 1881, dont elle est membre depuis 1887.

17 Par ailleurs, la valorisation de leurs œuvres ne saurait se passer de lieux d'exposition situés dans les quartiers emblématiques de la bohème artistique et bénéficiant d'une forte couverture médiatique dans la presse à la fois généraliste et spécialisée. À ce titre, la galerie Georges Petit, située au 8, rue de Sèze (Paris 9e), leur offre un tremplin et une forme de consécration. Outre la présence régulière des trois artistes dans les expositions de la Société d'aquarellistes français, organisées dans cette galerie, celle-ci met plusieurs fois ses espaces à leur disposition lors d'expositions personnelles de fleurs à l'aquarelle : dès 1909 pour Faux-Froidure, en 1910 et 1922 pour Odin et en 1927 pour Delattre. À la fin de leur carrière ou après leur décès, des expositions rétrospectives prolongent et assoient leur légitimité artistique à l'échelle locale ou nationale. À Paris, le Salon d'hiver de 1942 ouvre une exposition posthume de six aquarelles d'Eugénie Faux-Froidure, disparue la même année, qui place en regard de son travail la production de la jeune peinture de l'époque. Le renforcement des liens entre les artistes et les institutions artistiques passe également par des legs. Ainsi, en 1938, soit quatre ans avant sa mort, Blanche Odin offre près d'une cinquantaine de tableaux, floraux pour la plupart, au musée Salies de Bagnères-de-Bigorre, qui inaugure une salle à son nom [39].

18 La reconnaissance par leurs pairs à laquelle accèdent les peintres de fleurs se double en effet de celle des institutions publiques par des politiques d'acquisition auprès des artistes vivantes. Ainsi, à Eugénie Faux-Froidure, l'État achète *Hortensia* en 1900, puis trois ans plus tard *Roses rouges*, pour le musée du Luxembourg, et *Boules de neige* (fig. 1). Ses *Chrysanthèmes* vont à Rouen et ses *Pivoines* à Amiens, tandis que la Ville de Paris lui achète une grande composition de roses en 1902. De Mathilde Delattre, l'État acquiert *Dans un coin du parc* en 1903 (fig. 3). Quant à Blanche Odin, ses *Pensées*

et quarantaines sont achetées par un ministère en 1905, tandis qu'elle vend à l'État *Myosotis et marguerites*, puis *Violettes* en 1909. Par leur entrée dans les collections publiques après un achat direct par l'État aux artistes ou lors des salons, ces œuvres réfutent l'idée selon laquelle leur seule destination serait d'orner les intérieurs privés. L'art de peindre des sujets floraux à l'aquarelle, par son accessibilité matérielle, qui ouvre ensuite des possibilités de collaboration avec les arts décoratifs, et par sa capacité d'adaptation à l'évolution des goûts, peut ainsi être perçu comme une stratégie efficace d'institutionnalisation. Portées par les liens culturels et scientifiques qui en font un agent de la diffusion des savoirs horticoles par l'image, ces peintures intéressent au-delà des sphères artistiques.

La serre comme atelier : « prendre la nature sur le fait [40] »

19 À la croisée des beaux-arts, de la botanique et de l'horticulture, la peinture de fleurs a ceci de spécifique qu'elle peut s'adapter à différents lieux de création et d'exposition. C'est que les arts de la fleur fédèrent un ensemble de pratiques liées à la culture, à l'étude, à l'arrangement et à la représentation des fleurs. À la suite de la percée des sociétés d'horticulture du début du XIXe siècle, le Second Empire a encouragé la spécialisation et la professionnalisation des savoirs sur les fleurs [41]. Fondée en 1827 sur le modèle britannique, la Société nationale d'horticulture de France (SNHF) est l'exemple saillant d'une initiative visant à promouvoir les arts de la plante. Lors des concours et des expositions qu'elle organise, les variétés horticoles issues de longs processus de sélection d'espèces botaniques (roses, chrysanthèmes, orchidées…) sont évaluées par des amateurs, des connaisseurs et des professionnels du commerce et des sciences naturelles [42]. Lieux de mondanités qu'une presse spécialisée et même généraliste relaie, ces événements se doublent d'une dimension artistique.

20 En effet, à chaque exposition de la SNHF au Cours-la-Reine, quelques salles sont mises à la disposition des artistes, ce qui « leur donne ainsi l'occasion de produire leurs œuvres dans un milieu approprié, dans leur propre atmosphère, ce qui est énorme [43] ». Ces conditions, qui renforcent les liens culturels et professionnels autour des fleurs,

rapprochent visuellement les spécimens végétaux et leurs images, ce que ne permettent guère les salons des beaux-arts et qui n'est donné qu'aux fleurs peintes. Hardouin-Fugier souligne ce point : « Ces expositions, sans équivalent dans d'autres domaines picturaux, ont joué un grand rôle, surtout en province, pour aider les fleuristes à se faire connaître. » Confrontés directement à leurs « redoutables modèles vivants », à l'instar de ce que propose l'Exposition rétrospective de la rose (fig. 6) à la roseraie de L'Haÿ, organisée par Jules Gravereaux (1844-1916), rosomane parmi les rosomanes, ces tableaux « doivent se défendre vigoureusement [44] ». Cette mise en regard est pourtant loin de mettre en difficulté les artistes par rapport à des fleurs fraîches en massif, dont le naturel, tout relatif, est déstabilisé par le dispositif quasi muséal de présentation : un carré de terre hors-sol encadré d'une clôture et planté de cartels. Temporaire, ce type d'installations, qui rejoue l'encadrement des peintures, maintient un contrôle visuel, physiologique même, des espèces. Il produit un spectacle à rebours du cycle naturel de croissance végétale. Comme une artificialisation supplémentaire du corps végétal, lui-même remanié et rendu artificiel par des séries d'hybridation, la représentation photographique fige ainsi les fleurs en terre, nivelant l'écart produit par la mise en peinture, à l'huile et à l'aquarelle, celles qui les surplombent.

Figure 6.



« Vue d'ensemble de l'Exposition rétrospective de la Rose de M. Gravereaux », reproduction d'une photographie publiée dans *Le jardin : journal d'horticulture générale*, supplément au *Jardin*, 20 décembre 1910, p. 185.

Crédit : Hortalia, bibliothèque numérique, Société nationale d'horticulture de France – SNHF.

21 À l'instar de sa collègue Louise Abbéma, aux côtés de qui elle siège en tant que membre du jury au salon de la SNHF en 1907, Eugénie Faux-Froidure a participé activement à la promotion des liens entre peinture et horticulture. Dès la première exposition des beaux-arts de la SNHF, elle expose avec Mathilde Delattre. Blanche Odin les rejoint en 1900 [45]. L'exposition des chrysanthèmes, qui a lieu à la mi-novembre au Cours-la-Reine, assemble quant à elle les fleurs coupées, peintes par Faux-Froidure, aux variétés nouvellement hybridées, présentées encore en terre. Une chroniqueuse de *Femina*, qui regrette que les artistes comme les jardiniers « [dussent] torturer la nature pour lui arracher des phénomènes », note en 1906 : « Fleurs et fruits s'idéalisent encore dans la joie des peintures et des

aquarelles ; le succès du jardinier ne peut nuire au triomphe des femmes peintres [46] ». Or les serres, qui servent ici de cimaises, sont là des lieux de formation interdisciplinaire à destination des artistes, qui peuvent à loisir déplacer leurs modèles vivants jusqu'aux salles d'atelier.

22 Entre 1903 et 1941, dans une partie du pavillon du Jardin fleuriste municipal situé Porte d'Auteuil, à la lisière du bois de Boulogne, se loge l'Académie des arts de la fleur et de la plante. Cette institution, qui encourage l'interdisciplinarité, est créée par le peintre Achille Cesbron avec le concours, entre autres, de ses confrères Quost, Jeannin et Rivoire, du sculpteur Pierre Roche, des décorateurs Eugène Grasset, Edme Couty et Maurice Verneuil et du botaniste Roger Heim [47]. L'Académie, où professent ceux et celles qui font de la fleur un sujet d'étude – à visée artistique, commerciale ou savante – a pour but :

> […] le progrès et le développement de tous les arts dont la Fleur et la Plante sont l'objet. (Soit de représentation exacte : tableaux fleuristes, paysagistes ou botanistes – applications décoratives directes. Soit d'interprétation ornementale dont s'alimente presque exclusivement la décoration dans ses applications industrielles).

La fleur y circule et décloisonne les pratiques. Les artistes peuvent ainsi peindre sur chevalet dans les jardins et dans les serres (fig. 7) et faire transporter par un jardinier, à raison de sept à huit spécimens par jour, quelques plantes jusqu'à l'atelier. En retour de ces facilités d'étude, ils et elles sont tenus de constituer un portefeuille contenant leurs meilleures œuvres, afin d'alimenter les collections du musée et de la bibliothèque que l'Académie projette d'ouvrir – entreprise qui n'aboutira pas. Contrairement aux ateliers privés, les cours mixtes qui y sont dispensés sont gratuits, « libres de toute doctrine esthétique ». À la différence des écoles municipales de dessin, « il ne peut y être admis aucune élève commençante, ou d'insuffisante préparation artistique [48] » et l'inscription se fait par une forme de cooptation. Des cours de dessin et d'aquarelle y sont proposés – ces derniers par Eugénie Faux-Froidure –, mais également des conférences en histoire de l'art et en botanique. En bonne place au cœur de ce qui est conçu au départ comme un « centre spécial, foyer de vie intense [49] », la peinture de fleurs à l'aquarelle, dont plusieurs

fondateurs sont spécialistes, y a « un contact permanent avec la nature végétale ». Outre l'enseignement, la diffusion, la valorisation et la conservation des œuvres, Cesbron va jusqu'à envisager « la création d'un jardin pittoresque dont la culture, dirigée par l'Académie, répondra plus complètement aux besoins des Artistes [50] ». Moins de quarante ans après son ouverture, l'ambition de l'Académie de rassembler et d'activer une collaboration professionnelle autour des fleurs est cependant défaite, pour des raisons que nous n'avons pas réussi à identifier.

Figure 7.



« Dans les serres de la Ville de Paris à Auteuil. Un cours de peinture de fleurs », reproduction d'une photographie publiée dans *Femina*, n° 74, 15 février 1904, p. 57.

Crédit : Bibliothèque nationale de France.

23 Éphémère lieu d'émulation autour du végétal, l'Académie des arts de la fleur et de la plante montre que, loin d'être une activité isolée,

désuète et dépréciée, la peinture de fleurs peut contribuer à décloisonner les savoirs et les pratiques. Certes, la technique à l'aquarelle demande une spécialisation vers laquelle les femmes sont davantage encouragées, par une pression sociale qui leur construit des affinités avec les fleurs. Cependant, le sujet floral peut être le point de départ de projets d'ampleur, mixtes en genre et en domaine d'activité. Et l'aquarelle ne restreint pas nécessairement la carrière des créatrices, dont les efforts peuvent être valorisés hors des cadres académiques. Aussi, l'examen des trajectoires de Mathilde Delattre, d'Eugénie Faux-Froidure et de Blanche Odin permet d'insister sur la porosité des cadres dans lesquels s'exerce la peinture de fleurs, recoupant les beaux-arts et les arts décoratifs. Si l'enseignement diversifie leur expérience professionnelle et augmente leur capital économique, la carrière artistique des trois peintres n'en est pas pour autant éclipsée, comme en attestent de nombreuses récompenses et achats d'œuvres par leurs soutiens institutionnels. Loin d'être circonscrits aux peintres de la fleur autour de 1900, les enjeux liés à ce type de compositions, d'une part sa professionnalisation et d'autre part les mutations de ses codes esthétiques dans le contexte de la modernité, traversent en outre les développements d'un art floral porté au même moment par une nouvelle génération commerçante de fleuristes, dont les rapports à la sphère artistique restent à étudier.

NOTES

1 A.-E. Guyon-Veran, « Comptes rendus des expositions – Union des Femmes Peintres et Sculpteurs. 23e Exposition annuelle (Suite) », *Journal des artistes*, 13 mars 1904, p. 4371, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k4580374j/f4.item.

2 Étienne Huard, *L'art de peindre sans maître les fleurs à l'aquarelle*, Paris, F. Lequien, 1837, p. 3, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9798405x/f9.item.

3 Séverine Sofio, « Quelle(s) légitimité(s) pour les peintres de fleurs ? Genre, art et botanique au xixe siècle », dans Delphine Naudier, Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 4.

4 Élisabeth Hardouin-Fugier, Étienne Grafe, *Les peintres de fleurs en France. De Redouté à Redon*, Paris, Éditions de l'Amateur, 1992, p. 335.

5 « Un salon sans fleur est une nudité qui nous offense », extrait de Jules Lachaume, *Les Fleurs naturelles. Traité sur l'art de composer les couronnes, les parures, les bouquets, etc., de tous genres pour bal et soirées*, Paris, Lachaume, Aubert, Susses et Giroux, 1847, p. 15, cité par Joséphine Le Foll dans *Le bouquet dans la peinture*, Paris, Citadelles & Mazenod, 2023, p. 137.

6 Sophie Cueille, « La campagne à portée de jardin. L'apport des sociétés horticoles au xixe siècle », *La ville, entre urbanité et ruralité*, 2003, nº 8, p. 138. Voir aussi Valérie Chansigaud, *Une histoire des fleurs. Entre nature et culture*, Paris, Delachaux & Niestlé, 2014, p. 25-29.

7 Joséphine Le Foll, *op. cit.*, p. 145 et suivantes.

8 Annette Stott, « Floral Femininity: A Pictorial Definition », *American Art*, vol. 6, nº 2, 1992, p. 60-77, https://www.jstor.org/stable/3109092.

9 La Maternelle, « À l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs », *La Vie heureuse*, 15 janvier 1905, p. 23, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k39353413.

10 Charles Tenroc (Cornet), *Féminités*, Paris, Éditeur non connu, 1902, p. 134, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55308921/f139.item.

11 Séverine Sofio, *op. cit.*, p. 5.

12 Ernest Quost, « La fleur », *Le Moniteur du dessin, de l'architecture & des beaux-arts*, Paris, L. Sénée et cie, 15 avril 1903, p. 204, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k944437t/f212.item.

13 Ann Bermingham, *Learning to Draw: Studies in the Cultural History of a Polite and Useful Art*, New Haven, Yale University Press, 2000, p. 202 : « The fear among feminist art historians has been that [...] we risk reinforcing the hierarchy of values in art history and art practice that has worked to marginalize these activities as "craft". » Sauf mention contraire, les traductions sont des auteurs.

14 *Ibid.* : « This section will look at the possibility that, precisely because it was so closely associated with women, flower painting legitimated women's artistic endeavors, and so gave women a kind of cultural agency and, finally authority. »

15 Jean Claude, « Le Salon de la "Nationale" », *Le Petit Parisien*, 17 avril 1912, p. 5, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k564309w/f5.item.

16 Voir Rebecca Rogers, *Les Demoiselles de la Légion d'honneur. Les maisons d'éducation de la Légion d'honneur au* XIX^e^ *siècle* [1992], Paris, Perrin, 2006.

17 Gustave Fraipont, *L'art de peindre à l'aquarelle*, Paris, H. Laurens, 1921, p. 74-75, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9798405x/f80.item.

18 Marion Lagrange, « Introduction », dans Marion Lagrange, Adriana Sotropa (dir.), *Élèves et maîtresses. Apprendre et transmettre l'art* (1849-1928), Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2023, p. 11-12.

19 Marty Bax, Henk Propper, Maureen Trappeniers, *Symboles en fleurs. Les fleurs dans l'art autour de* 1900, Paris, Institut néerlandais, 1999, p. 7-8.

20 Antoine Pascal, *L'aquarelle, ou Les fleurs peintes d'après la méthode de M. Redouté*, Paris, Clément, 1837, p. 2.

21 M. L., « Une aquarelliste », *L'Art méridional*, 1^er^ mars 1900, p. 40, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k53410716/f8.item.

22 Renaud d'Enfert, « Former des artistes ou des "ouvrières habiles" ? Les cours publics et écoles de dessin pour femmes et jeunes filles en France au XIX^e^ siècle », dans Brigitte Léal, Camille Morineau (dir.), *Faire œuvre. La formation et la professionnalisation des artistes femmes aux* XIX^e^ *et* XX^e^ *siècles*, Paris, AWARE, 2023, p. 20 et 23.

23 Alfred Keller, « Session normale préparatoire aux examens de la session du 3 juin 1907 […] », *Le Moniteur du dessin, de l'architecture & des beaux-arts*, 15 avril 1907, p. 33 : « toutes les aspirantes voulaient profiter des conseils si excellemment pratiques et si artistiques à la fois de l'artiste éminente qu'est M^me^ Faux-Froidure », https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k944441w/f37.item.

24 Société pour l'instruction élémentaire, *Journal d'éducation populaire*, Paris, s.n., 1898, p. 100 et 266, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k7051414h/f7.item.

25 Maurice Ravidat, « Notre Grand Concours de la Jeune Fille », *Femina*, n^o^ 67, 1^er^ novembre 1903, n.p.

26 Nina Meisel, « Académies et ateliers privés pour les peintres femmes à Paris, 1860-1900 », dans Maëva Abillard (dir.), *Elles : les élèves de Jean-Jacques Henner*, Dijon, Faton, 2024, p. 30 et 34.

27 Ces données biographiques sur l'atelier de Mathilde Delattre ont fait l'objet d'une conférence par Éric Ledru, titrée « Sur les traces de Mathilde

Delattre, artiste méconnue de la rue Duperré », Association 9e Histoire, Paris, Mairie de Paris, 29 février 2024.

28 France Nerlich, Alain Bonnet (dir.), *Apprendre à peindre. Les ateliers privés à Paris, 1780-1863*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais, 2013, p. 25, note 30, et suivantes.

29 Max Rivière, « Chrysanthèmes », *Femina*, nº 91, 1er novembre 1904, Une et p. 388.

30 Mickaël Vottero, « Du Muséum à l'université des arts : l'enseignement de Madeleine Lemaire (1845-1928), dans Marion Lagrange, Adriana Sotropa (dir.), *op. cit.*, p. 58.

31 Gondy de Seinprez, « Blanche Odin aquarelliste », *Revue illustrée*, nº 2, 25 janvier 1910, p. 47-52, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6241989z/f11.item.

32 Marion Lagrange, *op. cit.*, p. 9.

33 Fragments du journal intime de Mathilde Delattre, en date du 24 décembre 1937, à « Paris Duperré », collection particulière (Éric Ledru).

34 Sophie Cras, Charlotte Guichard, *Vendre son art, de la Renaissance à nos jours*, Paris, Seuil, 2025, p. 160-161.

35 *Ibid.*, p. 161.

36 Séverine Sofio, « Méthodes quantitatives et terrain historique : quels outils pour une sociologie des artistes femmes au xixe siècle ? », *Sociologie de l'Art*, vol. 2, nº 9-10, 2006, p. 65.

37 Ces éléments biographiques, ainsi que les informations concernant les acquisitions d'œuvres par l'État, proviennent de recherches menées notamment au centre de documentation du Musée d'Orsay, fonds général « Artistes ».

38 Catherine Gonnard, Clémence Rinaldi, Eva Belgherbi *et al.*, « EXPO 1 – Union des Femmes Peintres et Sculpteurs (1881-1995) », *Femmes Artistes en Réseaux* (F.A.R.), 2024, https://doi.org/10.58079/w0d6.

39 P. C., « Une heure avec Mlle Blanche Odin », *Petite gazette : journal de Bagnères-de-Bigorre*, 1er janvier 1939, n.p.

40 Antoine Pascal, *op. cit.*, p. 2.

41 Cristiana Oghina-Pavie, « La raison des rosomanes. Les sciences naturelles dans le *Journal des Roses* à la fin du xixe siècle », *Romantisme*, vol. 4, nº 190, 2020, p. 65.

42 Voir Nathalie Ferrand, *Créateurs de roses. À la conquête des marchés (1820-1939)*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, 2015.

43 Marquise de La Ramée, « Les Beaux-Arts à l'Horticulture », *Journal des roses*, 1er janvier 1911, p. 184-185. Elle cite, outre Faux-Froidure, les peintres Edmond Allouard, Paul Biva, Alexis Kreyder et François Rivoire.

44 Élisabeth Hardouin-Fugier, Étienne Grafe, *op. cit.*, p. 319.

45 Voir les catalogues illustrés de la section beaux-arts des expositions de la SNHF, Paris, Pairault éd., 1898-1900, 1902, Paris, Bibliothèque de la Société nationale d'horticulture de France.

46 Mme Pierre-Charpentier, « Les Chrysanthèmes », *Revue illustrée*, 20 décembre 1906, p. 776-777, https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6267836w/f785.item.

47 Sauf mention contraire, ces données et les citations suivantes sont tirées de la consultation inédite des archives de l'Académie des arts de la fleur et de la plante, Paris, Archives de la Ville de Paris (AVP), fonds Académie de la fleur et de la plante, dossier « Affaires générales (2) », « Projet de Constitution, Statuts et Règlements », ici chapitre 1, p. 1 et suivantes.

48 Marie Laparcerie, « L'Académie de la Fleur », *Femina*, no 74, 15 février 1904, p. 57.

49 AVP, dossier « Affaires générales (2) », feuillet annonçant la fondation de l'AAFP, s.d., n.p.

50 *Ibid.*

RÉSUMÉS

Français

Dans le contexte fin-de-siècle d'un essor des publications relatives à l'apprentissage de techniques de composition, la question de la représentation des fleurs, et plus largement de leur disposition, se pose à toutes les couches sociales. Pour Mathilde Delattre, Eugénie Faux-Froidure et Blanche Odin, peintres de fleurs à l'aquarelle, ce n'est pas une activité oisive, mais bien une profession, pour laquelle elles se sont formées en atelier dans les années 1880-1890. Si leur génération gagne progressivement l'accès à l'étude du nu, nécessaire au « grand genre » qu'est la peinture d'histoire, les obstacles institutionnels et la pression sociale, voire familiale, qui ont contribué à leur orientation vers les fleurs, restent encore à examiner. À la fin du siècle cependant, les carrières artistiques se

diversifiant, la peinture des fleurs fait moins de spécialistes. Une stratégie de carrière largement empruntée consiste alors à augmenter les fleurs peintes de scènes de genre et de paysages à l'huile, ou bien de portraits, commandés par une clientèle bourgeoise, ce qui assure une continuité de revenus. Par ailleurs, l'intérêt croissant des artistes pour une stylisation décorative des formes de la nature s'oppose à une représentation naturaliste des fleurs, notamment à l'aquarelle. Pourtant, dans les salons artistiques et les expositions de sociétés d'horticulture, où les trois artistes ont exposé régulièrement tout au long de leur carrière, les fleurs peintes à l'aquarelle sont nombreuses et se vendent, obtenant jusqu'aux premiers prix. Les réseaux dans lesquels s'insèrent Delattre, Faux-Froidure et Odin sont à la fois artistiques et savants, mixtes et non-mixtes en matière de genre. En parallèle de leur carrière artistique, c'est en qualité d'enseignantes qu'elles se sont établies. Au risque que l'une des activités recouvre l'autre, le choix de mener une double carrière interroge les biais de genre et de classe sous-jacents à la professionnalisation des peintres de fleurs. En l'absence de documentation accessible sur les outils et modèles d'apprentissage qu'elles ont mis en place, les échos de leur travail dans la presse féminine illustrée et l'examen d'initiatives vers un enseignement de la peinture de fleurs peuvent contribuer à reconstituer les pratiques pédagogiques relatives à la représentation des fleurs au passage du xx^{e} siècle.

English

Within the fin-de-siècle context of a growing number of publications on mastering floral arrangement techniques, the question of how to depict flowers-and, more broadly, how to arrange them – arises across all social classes. For Mathilde Delattre, Eugénie Faux-Froidure and Blanche Odin, watercolour flower painters, it was not a leisurely pastime, but a profession for which they trained in studios during the 1880s and 1890s. While the women of their generation gradually gained access to studying the nude, a prerequisite for the "grand genre" of history painting, the institutional obstacles and social – and indeed familial – pressures that contributed to their focus on flowers still require further examination. By the end of the century, however, as artistic careers diversified, painting flowers was no longer the preserve of specialists. A widely adopted career strategy at the time was to supplement flower painting with genre scenes and landscapes in oil, or with portraits, commissioned by a bourgeois clientele, thereby ensuring a steady income. Furthermore, the growing interest among artists in a decorative stylization of natural forms stood in contrast to a naturalistic representation of flowers, particularly in watercolour. Yet, in art salons and horticultural society exhibitions, where the three artists exhibited regularly throughout their careers, watercolour flower paintings were numerous and sold well, even winning top prizes. The networks within which Delattre, Faux-Froidure and Odin operated were both artistic and erudite, and included both men and women. Alongside their artistic careers, they established themselves as teachers. Risking one activity overshadowing the other, the choice to pursue a dual career raises questions about the gender

and class biases underlying the professionalization of flower painting. In the absence of accessible documentation on the methods and educational models they developed, reports of their work in women's illustrated magazines and an examination of initiatives towards the teaching of flower painting can assist in reconstructing the pedagogical practices relating to the depiction of flowers at the turn of the twentieth century.

INDEX

Mots-clés

fleurs, aquarelle, enseignement, genre, professionnalisation, exposition horticole, atelier, exposition.

Keywords

flowers, watercolour, education, gender, professionalization, horticultural exhibition, studio, exhibition.

AUTEUR

Aliénor Bautru-Valois

Doctorante contractuelle en histoire de l'art contemporain, Université Grenoble Alpes en co-direction avec University of Birmingham

IDREF : https://www.idref.fr/293464235