



**ÉLÈVES ET MAÎTRESSES :
PERMANENCES ET RUPTURES
DANS L'APPRENTISSAGE DES
ARTISTES FEMMES (1849-1924)**

**COLLOQUE EN LIGNE
JEUDI 6 ET VENDREDI 7 MAI 2021**

Colloque organisé par le centre François-Georges Pariset EA 538 - Université
Bordeaux Montaigne et le musée Roybet Fould (Courbevoie) en partenariat avec
le musée national Jean-Jacques Henner et le musée Rodin (Paris)

X.B.
1907

COLLOQUE EN LIGNE :

Élèves et maîtresses : permanences et ruptures dans l'apprentissage des artistes femmes (1849-1924)

Dans le cadre de l'exposition « Juana Romani (1867-1923), modèle et peintre. Un rêve d'absolu » (5 mai - 19 septembre 2021), le musée Roybet Fould, en partenariat avec le musée national Jean-Jacques Henner, le musée Rodin et le centre François-Georges Pariset EA 538 (Université Bordeaux Montaigne), a souhaité approfondir la réflexion sur la formation des artistes femmes au XIX^e siècle.

L'accès à l'École des beaux-arts, institution publique garante d'une forme de professionnalisme, n'étant possible qu'à la fin du XIX^e siècle, la question de l'apprentissage demeure centrale pour les femmes. De la pratique artistique à la constitution d'un réseau, en passant par la connaissance acquise dans les musées ou les livres, il s'agit de s'intéresser à toutes les modalités de transmission ayant contribué à leur formation. Si les figures masculines ne peuvent être écartées de cette histoire, nous questionnerons plus particulièrement le rôle de référente et de pédagogue de certaines artistes.

Couverture :
Xavier BRICARD (1881-1935)
Dans l'atelier
Huile sur toile, 46 x 38,5 x 1,8 cm
Signé et daté en bas à gauche « X. Bricard / 1907 »
Ville de Courbevoie - © Courbevoie, musée Roybet Fould/LD

MODÉRATRICES

Séverine Sofio est sociologue, diplômée de l'École du Louvre et chargée de recherche au CNRS. Elle a notamment publié *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIII^e-XIX^e siècles* (CNRS éditions) pour lequel elle a obtenu le prix Olga Fradiss 2017.

Marion Lagrange est maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université Bordeaux Montaigne. Dans le prolongement de ses publications sur les artistes italiens (*Les peintres italiens en quête d'identité. Paris 1855-1909*, CTHS-INHA, 2010) et sur les structures artistiques et les questions identitaires dans les anciennes colonies françaises, une partie de ses recherches porte sur les artistes femmes (*Juana Romani (1867-1923), peintre et modèle. Un rêve d'absolu*, 2021).

Adriana Sotropa est maîtresse de conférences en histoire de l'art contemporain à l'Université Bordeaux Montaigne. Elle a publié *La tentation du symbolisme dans l'art roumain. Promoteurs, formes, discours* (Presses Universitaires de Rennes, 2017). Ses recherches portent actuellement sur le symbolisme en Europe ainsi que sur les discours et l'écriture de l'histoire de l'art. *Le récit de l'histoire de l'art. Mots et rhétoriques d'une discipline* (Esthétiques du Divers, 2017) et « *Dire presque la même chose* ». *L'histoire de l'art et ses traductions* (Esthétiques du Divers, 2019) ont été publiés en codirection avec Myriam Metayer.

COMITÉ SCIENTIFIQUE ET DE COORDINATION

Marion Lagrange,
Maîtresse de conférences,
Université Bordeaux Montaigne

Adriana Sotropa,
Maîtresse de conférences,
Université Bordeaux Montaigne

Amélie Simier,
Conservateur général du patrimoine
Directrice du musée Rodin

Véronique Mattiussi,
Chef du service de la Recherche
au musée Rodin

Franck Joubin,
Documentaliste chargé des colloques
au musée Rodin

Marie-Cécile Forest,
Conservatrice générale du patrimoine,
Directrice des musées nationaux
Gustave Moreau et Jean-Jacques
Henner

Maeva Abillard,
Conservateur du
musée national Jean-Jacques Henner

Emmanuelle Trief-Touchard,
Directrice du musée Roybet Fould de
Courbevoie

INFORMATIONS PRATIQUES

Ce colloque a lieu en ligne sur



L'inscription est gratuite et obligatoire
et peut se faire via le lien suivant :

[cliquer ICI pour rejoindre le colloque](#)

PROGRAMME JEUDI 6 MAI

13h30

Accueil des participants

13h45

Ouverture du colloque

Marie-Cécile Forest et Maeva Abillard (musée national Henner),
Amélie Simier (musée Rodin) et **Emmanuelle Trief-Touchard**
(musée Roybet Fould)

14h00 - Introduction

Marion Lagrange et Adriana Sotropa (Université Bordeaux
Montaigne)

Les élèves, questions d'apprentissage

Présidente de séance : **Séverine Sofio** (CNRS)

14h20

Mathilde Leduc, conservatrice au musée royal de l'Afrique
centrale, Tervuren, Belgique

*Miss Dolly et Monsieur Henner. Apprentissage, influence et
mixité sociale des élèves de l'atelier des Dames sous le prisme
des réseaux européens des années 1880*

14h40

Fériel Dridi, doctorante en histoire de l'art - Université de Tours
*Une vocation au prisme de l'apprentissage. Formation de Juliette
Roche à l'académie Ranson (1911-1913)*

15h00 - Discussion

PROGRAMME VENDREDI 7 MAI

9h30

Accueil des participants

9h40

Ouverture par **Amélie Simier**, musée Rodin

Modèles d'enseignantes, modèles d'enseignement

Présidente de séance : **Marion Lagrange et Adriana Sotropa**, Université Bordeaux Montaigne

9h50

Michaël Vottero, conservateur régional adjoint des monuments historiques - DRAC Bourgogne-Franche-Comté

L'université des arts de Madeleine Lemaire, un lieu d'apprentissage pour les femmes au cœur du Paris 1900

10h10

Magdalena Illán Martín, professeure d'histoire de l'art - Université de Séville

Amélie Beaury-Saurel (1848-1924) : maîtresse et "fêrûle bienveillante" à l'académie Julian

10h30 - Pause

10h50

Eva Belgherbi, doctorante en histoire de l'art - École du Louvre et Université de Poitiers

Autour de quelques sculptrices enseignantes à Paris à la fin du XIX^e siècle

11h10

Camille Belvèze, doctorante en histoire de l'art - Université Paris 1 - élève conservatrice du patrimoine - Institut national du patrimoine et Institut national des études territoriales

Professeures « spinsters », Deux professeures d'art anglaises à la fin de la période victorienne : Constance Mary Pott (1862-1957) et Laura Sylvia Gosse (1881-1968)

11h30 - Discussion

12h00 - Pause déjeuner

14h00

La femme artiste comme exemple

Présidente de séance : **Adriana Sotropa et Marion Lagrange**, Université Bordeaux Montaigne

14h20

Camille Lesbros, diplômée de l'École du Louvre
Gabrielle Debillemont-Chardon (1860-1957). Grande maîtresse en miniature

14h40

Léa Jaurégui, doctorante en histoire de l'art - École du Louvre et Université Libre de Bruxelles
La Rose, le ciseau et le maillet. Sarah Bernhardt ou la mise en scène d'une sculptrice

15h00

Anna Maria Panzera, chercheuse indépendante
Camille Claudel in Italy. The Reception of her Art in the Context of the Female Training and of the Artistic Magisterum

15h20 - Discussion

16h00 - Fin de la seconde journée

INTERVENANTE

Mathilde Leduc

Miss Dolly et Monsieur Henner. Apprentissage, influence et mixité sociale des élèves de « l'Atelier des dames » sous le prisme des réseaux européens des années 1880

Parmi les très nombreuses femmes élèves de Jean-Jacques Henner, ou de Carolus-Duran, les parcours sont fort différents. Certaines sont venues à la pratique picturale après avoir été modèles, d'autres se préparent à une carrière d'artiste professionnelle. En cela, « l'Atelier des dames », selon l'expression de Jean-Jacques Henner et Carolus-Duran, n'est que l'expression de la grande mixité sociale et internationale du monde des Arts à Paris.

Dorothy Tennant, jeune londonienne cultivée, francophone et francophile, en est cependant un exemple original. Son père, décédé en 1873, était membre du Parlement. Dans le salon de sa mère se croise tout ce qui compte en matière de politique, d'art et de littérature des deux côtés de la Manche. Après avoir suivi l'enseignement de la Slade School of Art, à l'époque une des rares écoles d'art à accepter les femmes, Dorothy vient étudier la peinture auprès de Henner entre 1881 et 1883. La position sociale de Dorothy et de sa mère leur facilite l'entrée dans l'entourage parisien du peintre.

À la suite de ses séjours parisiens, l'influence de Henner reste très prégnante, dans les sujets traités - nymphes, baigneuses, amours - comme dans la technique picturale opposant les chairs de porcelaine ou l'éclat des chevelures rousses sur des fonds sombres. Dorothy est alors toute à sa peinture, elle souhaite qu'on reconnaisse son professionnalisme et tient des comptes de ses ventes. Sans rien abandonner de son éducation victorienne, elle revendique un droit à l'indépendance.

Au fil du temps, les contacts entre l'élève et le maître s'espacent mais les propos échangés témoignent plutôt d'une profonde reconnaissance respectueuse envers le maître. D'autres influences, d'autres sujets d'admiration se font sentir, comme Frank Holl ou Bastien-Lepage. Les thèmes abordés évoluent également, du traitement épicurien des gamins des rues, vers une représentation plus exacte de la détresse sociale. En 1890, Dorothy épouse Henry M. Stanley et sa carrière de peintre passe au second plan.

BIOGRAPHIE

Mathilde Leduc-Grimaldi, PhD, FRGS, est conservatrice au Musée royal de l'Afrique centrale, chargée des archives H.M. Stanley. Elle a publié sur Dorothy Tennant dès 2004 (« Une artiste et son Premier Ministre », *Revue Histoire de l'Art*, n° 55), interrogeant le trajet particulier de Dorothy Tennant à travers le dernier tiers du XIX^e siècle.

INTERVENANTE

Fériel Dridi

Une vocation au prisme de l'apprentissage. Formation de Juliette Roche à l'Académie Ranson (1911-1913)

Juliette Roche s'avère une artiste relativement peu connue de l'histoire canonique des avant-gardes. Fille du politicien Jules Roche et épouse du peintre Albert Gleizes, elle aurait pu se contenter d'être le revers d'un beau nom, la gloire rayonnante de son père et la gloire naissante de son époux occultant toute vocation. Pourtant, elle a mené une carrière prolifique, allant de la peinture académique aux travaux d'avant-garde, en passant par les arts décoratifs. Initiée à la peinture dans les ateliers de peintres officiels, c'est à l'Académie Ranson qu'elle entame une véritable formation auprès de Maurice Denis, Félix Vallotton et Paul Sérusier. Dirigé par une femme, l'artiste France Ranson, veuve de Paul-Élie Ranson, l'établissement propose un atelier mixte à tarif unique et garantit un traitement égalitaire à ses élèves. Juliette Roche y étudie durant deux ans, entrevoyant dans son enseignement un terreau favorable pour modeler son vocabulaire et faire évoluer sa vocation en profession. Malgré la volonté d'émancipation qu'elle manifeste vis-à-vis de ses maîtres à partir de 1913, elle continue à perpétuer leur héritage et à clamer sa filiation. Une filiation indéniablement marquée par sa condition bourgeoise, l'ancrage de son époux dans les milieux d'avant-garde et ses relations personnelles avec des collectionneurs, marchands d'art, écrivains et salonniers. Les répercussions de cette ambivalence sont également à relever au travers de sa production. Comme beaucoup de ses contemporaines, elle parvient à donner une lecture singulière et originale à ses œuvres, faisant valoir son style et son altérité et démontrant que l'originalité n'est pas seulement l'apanage de celui qui est émancipé comme le laisse à penser le consensus traditionnel de l'esthétique moderniste. Un paradoxe qui nous enjoint à cartographier les différentes manœuvres qui lui ont permis d'être elle-même tout en étant élève et maîtresse.

BIOGRAPHIE

Fériel Dridi est doctorante en histoire de l'art, à l'Université de Tours (InTRu). Sa thèse, *Les oubliées de l'avant-garde. Femmes artistes en France dans les milieux cubistes*, menée sous la direction de Giovanna Zapperi, consiste en une réévaluation de la contribution des artistes femmes à la mouvance cubiste.

INTERVENANT

Michaël Vottero

L'université des arts de Madeleine Lemaire, un lieu d'apprentissage pour les femmes au cœur du Paris 1900

Madeleine Lemaire (1845-1928), élève de Charles Chaplin, qui possède l'un des principaux ateliers destinés aux jeunes femmes pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, se spécialise rapidement dans le domaine de la peinture de fleurs et remporte de vifs succès au Salon, ainsi qu'auprès des collectionneurs. Elle perpétue l'enseignement de Chaplin en formant de jeunes femmes et en créant l'Université des arts pour leur offrir un lieu d'apprentissage qui, outre des ateliers, proposait des conférences sur l'histoire de l'art ou des concerts. L'établissement, qui ouvre rue la Boétie en 1908 offre alors « aux femmes et aux jeunes filles du monde, un centre d'art où elles pourront étudier la peinture, non plus en amateurs, mais en véritables artistes soucieuses d'acquérir la science indispensable au peintre et de former à bonne école leur goût » comme l'indique le *Gaulois*. La presse se fait l'écho de l'ouverture des lieux et des expositions régulières qui s'y tiendront jusqu'à la Première Guerre mondiale. C'est en effet par la presse que revit ce lieu, dont il ne subsiste aucun fonds d'archives connu, et par l'analyse des livrets d'expositions pour retrouver les élèves qui s'y sont formées. L'étude de la production de certaines élèves de Madeleine Lemaire éclaire en effet son enseignement et témoigne des divers parcours de femmes artistes après 1900. Tout à la fois des jeunes filles issues de grandes familles comme M^{me} Brinquant ou la comtesse de Waru ; des filles d'artistes comme Alice Hamman, fille d'Edouard Jean Conrad Hamman ; certaines reprenant le flambeau de la peinture de fleurs et y remportant de vifs succès, à l'image de Stella Samson ou de Blanche Odin, qui enseigne à son tour la peinture, ou s'adonnant à la scène de genre comme Yvonne Thivet. L'université des arts apparaît comme l'héritière des ateliers privés de peintres, ouverts aux femmes, et moins comme un lieu novateur où femmes et les hommes pourraient se croiser et se former ensemble, telle que l'École des Beaux-arts qui commence à le faire dans les mêmes années. Notre communication, tout en évoquant la formation de Madeleine Lemaire, afin de comprendre l'enseignement qu'elle a reçu, s'intéressera à l'université des arts, établissement fondé par l'artiste, et nous permettra de découvrir un autre aspect de l'enseignement de la peinture offert aux femmes à Paris autour de 1900.

BIOGRAPHIE

Michaël Vottero est conservateur régional adjoint des monuments historiques à la DRAC Bourgogne-Franche-Comté. Il a soutenu une thèse de doctorat en 2009, à l'Université Paris-Sorbonne, intitulée *La peinture de genre en France sous le Second Empire et les premières années de la Troisième République (1852-1878)* (publiée aux Presses Universitaires de Rennes en 2012).

INTERVENANTE

Magdalena Illán Martín

Amélie Beaury-Saurel (1848-1924) : maîtresse et « férule bienveillante » à l'académie Julian

Le 30 juillet 1923 est déposée officiellement une initiative « tendant à nommer chevalier de la Légion d'honneur » Amélie Beaury-Saurel (Barcelone, 1848 - Paris, 1924), dite « l'Espagnole ». Le document en question expose les raisons pour lesquelles l'artiste est digne d'une si prestigieuse reconnaissance publique, en soulignant, entre autres, son activité en vue de « contribuer par ses envois annuels très remarquables, au succès de nos Salons », les prix qu'elle a obtenus dans des éminentes expositions internationales, ainsi que son dévouement inconditionnel à l'Académie Julian, poursuivant « avec une rare énergie » le projet fondé par Rodolphe Julian (1839-1907). Le rapport met en valeur particulièrement le travail qu'elle a réalisé en matière de promotion de jeunes artistes après la mort de Rodolphe Julian - qu'elle a épousé en 1895 - et met l'accent sur son engagement envers l'Académie Julian pendant les années critiques de la Première Guerre mondiale.

Lors de la dernière décennie du XIX^e siècle, Amélie Beaury-Saurel prend en charge la direction de l'atelier pour Dames de l'Académie Julian et très vite commence à se répandre à Paris son activité à cet égard, particulièrement sa personnalité exigeante et implacable. En fait, en 1895, lors de la première de l'opérette « La duchesse de Ferrara », écrite par Boucheron, les critiques comparent l'atelier de peintres, dans lequel se déroule le premier acte, avec « l'accapareuse Académie Julian, que dirige avec tant d'autorité Mlle. Beaury-Saurel ».

Cette étude analyse l'importance de l'influence qu'Amélie Beaury-Saurel a exercée sur la formation, la professionnalisation et la promotion des femmes artistes sur la scène culturelle française lors du passage du XIX^e au XX^e siècle, une activité qui n'a pas été suffisamment étudiée, malgré la publication de remarquables études sur les ateliers pour dames de l'Académie Julian.

BIOGRAPHIE

Magdalena Illán Martín est professeure au département d'histoire de l'art de l'Université de Séville. En 2003, elle a obtenu le « Prix Extraordinaire de Doctorat » de l'Université de Séville pour sa thèse intitulée *Visión de intimidad en el arte español contemporáneo. La obra artística de Carmen Laffón*. Depuis 2005, elle est chercheuse rattachée au groupe «laboratorio de Arte» (Junta de Andalucía, HUM-210) et coordinatrice de l'*Observatorio Permanente de Arte y Género* à l'Université de Séville.

INTERVENANTE

Eva Belgherbi

Autour de quelques sculptrices enseignantes à Paris à la fin du XIX^e siècle

En ce qui concerne la période du XIX^e siècle, l'instruction artistique des femmes et leur professionnalisation en tant que peintres à Paris ont déjà fait l'objet d'études, mais le cas de la transmission de l'enseignement de la sculpture aux femmes par des sculptrices reste encore peu étudié. Si les sources visuelles de classes de modelage animées par des sculptrices représentent un corpus beaucoup plus restreint que pour la peinture, il est possible de retrouver des mentions de l'existence d'ateliers et cours non-mixtes de sculpture. À la fin de son ouvrage *Les femmes sculpteurs, graveurs, et leurs œuvres* (Paris, Referendum littéraire, 1905), Maria Lamers de Vits dresse une liste d'une dizaine de professeures de sculpture, modelage et gravure. Certaines d'entre elles - Hélène Bertaux, Blanche Moria - sont des artistes reconnues, qui revendiquent activement dans les années 1880 l'accès à un enseignement artistique pour les femmes égal à celui des hommes, alors que l'École des Beaux-arts ne leur était pas accessible jusqu'en 1897. À cette même période, à Paris, un marché de l'enseignement émerge et des cours de sculpture réservés aux femmes s'ouvrent dans les académies dites libres comme l'académie Julian ou Colarossi, mais sans que ceux-ci soient dispensés par des femmes. Des cours privés existent en parallèle à Paris et sont dirigés par des sculptrices telles qu'Andrée Wegl, Blanche Laurent, ou encore Madeleine Jouvray qui transmet la manière rodinienne, et dont on retrouve les élèves dans les Salons de la fin du XIX^e siècle. Partant de la liste des sculptrices enseignantes que Marie Lamers de Vits a établie, on analysera certaines trajectoires individuelles de sculptrices enseignantes vers 1900, de la plus connue - telle Hélène Bertaux - aux moins célèbres - comme Blanche Laurent - afin de dégager des traits communs ou des divergences, dans leurs rôles de médiatrices.

BIOGRAPHIE

Depuis 2017, Eva Belgherbi est doctorante en histoire de l'art (Université de Poitiers - École du Louvre). Codirigé par Claire Barbillon et Amélie Simier, son sujet de thèse porte sur l'enseignement de la sculpture aux femmes en France et au Royaume-Uni (1863-1914). Elle a reçu pour l'année 2020-2021 la bourse de recherche de la fondation Antoine de Galbert. Elle a publié plusieurs articles consacrés à la sculpture et aux sculptrices au XIX^e siècle.

INTERVENANTE

Camille Belvèze

Professeures « spinsters », Deux professeures d'art anglaises à la fin de la période victorienne : Constance Mary Pott (1862- 1957) et Laura Sylvia Gosse (1881-1968)

Cette intervention propose, en contrepoint des études de cas français, de considérer la question des « maîtresses » d'art outre-Manche. L'Angleterre, pionnière en matière de combats pour les droits des femmes - autorisées à voter dès 1918 - précéda la France dans l'accès des élèves de sexe féminin aux écoles d'art : la Royal Academy of Arts leur ouvrit ses portes dès 1860, soit trente-six ans plus tôt que les Beaux-Arts français. Ce relatif progressisme des formations artistiques anglaises coexista cependant avec un esprit victorien célébrant un idéal féminin de pudeur et de modestie et réservant les positions d'autorité aux hommes. Cette ambiguïté explique sans doute qu'au tournant du XX^e siècle, la proportion d'étudiantes dans les écoles d'art ne soit pas reflétée dans les équipes pédagogiques. À Londres autour de 1910, Constance Pott et Sylvia Gosse sont les deux seules femmes impliquées dans l'enseignement de l'eau-forte aux élèves du même sexe - fait étonnant au vu de l'exceptionnel engouement féminin pour ce médium réputé pour sa liberté durant la période dite de l'*Etching Revival*. Ces deux figures présentent des similarités, bien que leur activité ait eu des cadres différents - représentatifs des types d'enseignements alors proposés aux femmes : Constance Pott travailla avec Frank Short au prestigieux Royal College of Art, tandis que Sylvia Gosse codirigea une école privée avec le célèbre peintre-graveur Walter Sickert. Toutes deux éduquées dans l'idéologie de bienséance et d'abnégation imposée au sexe féminin, Pott et Gosse parvinrent toutefois à occuper des postes à responsabilité au sein de deux des principaux incubateurs d'aquafortistes de l'époque. Malgré leur influence sur une génération d'artistes femmes, elles firent l'objet de préjugés qui limitèrent leur travail pédagogique et en conditionnèrent la réception critique. Nous verrons comment ces deux enseignantes, indispensables au succès de leurs cours respectifs, furent cantonnées par la postérité au rôle d'assistantes, voire de vieilles filles amourachées de leur illustre confrère masculin, tout en étudiant les dynamiques d'autorité et de transmission à l'œuvre dans leurs ateliers.

BIOGRAPHIE

Camille Belvèze a suivi un cursus de cinq ans à l'École du Louvre, avec une spécialisation en histoire de l'estampe. Son mémoire de Master 2 portait sur les femmes aquafortistes en Grande-Bretagne. Couronné du Prix de l'Association de l'École du Louvre, il est à paraître en 2022 sous le titre *Mordues, femmes aquafortistes britanniques (1838-1929)*. Elle est actuellement conservatrice stagiaire (spécialité musées) à l'Institut national du patrimoine et prépare une thèse de doctorat sur *Les femmes dans le courant transnational de renouveau de l'eau-forte (1860-1930)* sous la direction de Marie Gispert (Paris 1).

INTERVENANTE

Camille Lesbros

Gabrielle Debillemont-Chardon (1860-1957). Une nouvelle école de la miniature

« Parmi les miniaturistes contemporains de réelle envergure qui ont indéfectiblement renouvelé le feu sacré devant l'autel trop longtemps négligé, Mme Gabrielle Debillemont-Chardon apparaît au premier plan. [...] Mme Debillemont-Chardon est capable d'expliquer les difficultés de l'art de la peinture miniature, et peut enseigner comment les surmonter [...] Ces portraits, en eux-mêmes, sont pleins de suggestions et d'enseignements, et [...] prouvent la valeur des théories qu'elle met habilement en pratique ».

Octave Uzanne, dans cet article de 1910 de la revue britannique *The Studio*, reconnaît le rôle joué par Gabrielle Debillemont-Chardon (1860-1957) comme renovatrice, enseignante mais également théoricienne de l'art de la miniature. Aujourd'hui oubliée, elle est pourtant la cheffe de file d'une nouvelle école de la miniature au tournant des XIX^e et XX^e siècles, majoritairement portée par des femmes artistes. Elle renouvelle ce genre artistique tombé en désuétude au cours du XIX^e siècle et ouvre de nouvelles voies artistiques pour les femmes. Perçu comme un art féminin par excellence, par sa technique de réalisation nécessitant précision et minutie, son genre de prédilection (le portrait) et sa dimension sentimentale et privée, elles s'emparent de la miniature qui leur offre des perspectives professionnelles. Écrits, entretiens dans la presse, sociétés artistiques, cours particuliers et dans des écoles de dessins, Gabrielle Debillemont-Chardon utilise tous les moyens à sa disposition pour transmettre ses connaissances et sa vision de l'art de la miniature. En 1909, elle publie un traité, préfacé par Léonce Bénédite, conservateur du musée du Luxembourg, dans lequel elle explicite ses conceptions de ce genre artistique et délivre des conseils techniques. Dans un contexte marqué par la domination des maîtres au masculin dans les académies privées ouvertes aux femmes, comme Tony Robert-Fleury ou Jules Lefebvre à l'Académie Julian, James Abbott McNeill Whistler à l'Académie Carmen ou encore Fernand Léger à l'Académie moderne, il s'agirait d'étudier la stratégie mise en place par Gabrielle Debillemont-Chardon pour acquérir une reconnaissance publique, renouveler la miniature et concilier sa carrière artistique à son rôle d'enseignante. Il conviendrait également d'étudier la vision de la miniature qu'elle cherche à transmettre, et de revenir sur le parcours de ses élèves.

BIOGRAPHIE

Diplômée en muséologie à l'École du Louvre et spécialisée en art du XIX^e siècle, Camille Lesbros a réalisé un mémoire d'étude (Master 1) portant sur la collection de miniatures réalisées par des femmes artistes appartenant au musée d'Orsay sous la direction d'Alice Thomine-Berrada (2018). Par la suite elle a effectué un mémoire de recherche de Master 2 (2019) sur un programme espagnol de visites féministes dans les musées, intitulé *Museos en femenino*, sous la direction de Claire Merleau-Ponty dans le cadre de son Erasmus à l'Universidad Complutense (Madrid).

INTERVENANTE

Léa Jaurégui

La rose, le ciseau, l'œillet et le maillet. Sarah Bernhardt ou la mise en scène d'une sculptrice

Introduisant à des chemins de traverse, la figure protéiforme de Sarah Bernhardt (1844-1923), comédienne, peintre et sculptrice, permet de cerner en creux les enjeux de la formation et de l'autorité d'une artiste. Un double jeu est à l'œuvre dans l'image que cette véritable *femina universalis* (Foucher Zarmanian 2015 : 165), élabore sciemment, dans une perspective d'autopromotion.

D'une part, Sarah Bernhardt revendique la découverte de la sculpture comme authentique conversion, émancipée de l'apprentissage académique.

Néophyte affranchie, elle entrecroise autodidaxie et humilité, prévenant toute critique. Par l'autonomie financière de son succès dramatique, elle déjoue les injonctions de la commande et du marché.

D'autre part, la sculptrice endosse le rôle de muse, loin de la passivité dévolue au modèle féminin qu'elle subvertit. Galatée et Pygmalion, elle s'impose aussi en créatrice à part entière, renversant les catégories établies. Son *Autoportrait* à l'instar de ses portraits sculptant en Pierrot témoignent de cette transgression, ressortissant de la dissimulation. Elle emploie en outre le paradigme sculptural pour caractériser la construction de ses rôles dramatiques en une mise en abîme vertigineuse. Comme la défense d'un répertoire subjectif sur scène, elle revendique l'autodidaxie comme fondement d'une indépendance singulière.

Au-delà, écho de la misogynie contemporaine, tout un système de dualismes s'érige avec leurs contradictions : l'intellectualité relèverait du masculin face à une prétendue prévalence féminine de l'émotion. Sur le plan des Beaux-Arts, les ultimes résurgences du *paragone* hissent la peinture par ses coloris subtils du côté de la pensée face à la pesanteur de la sculpture fruste. Ainsi l'art statuaire, pourtant synonyme de force, se rapproche-t-il du féminin également tributaire du corporel, du matériel. Discréditée, la sculpture devient un champ artistique que les femmes peuvent paradoxalement infiltrer, à la faveur de la fécondité et de l'émulation des cercles symbolistes. C'est dans cet interstice qu'un espace de liberté se déploie à travers des stratégies croisées : celle de l'autodidaxie, de la pluridisciplinarité. L'étude complémentaire des œuvres de Sarah Bernhardt, de son iconographie et de sa réception critique permet d'analyser plus avant l'élaboration et la légitimation de la posture de la sculptrice à l'aube du XX^e siècle.

BIOGRAPHIE

Léa Jaurégui a commencé une thèse de doctorat sous la direction de Claire Barbillon (École du Louvre) et Sébastien Clerbois (Université Libre de Bruxelles) interrogeant la pertinence d'une définition du / des symbolismes, déclinés dans le champ de la sculpture. Plusieurs articles ont été récemment publiés, approfondissant la question des résonances entre mouvances esthétiques, variations sculptées et syncrétisme entre les arts.

INTERVENANTE

Anna Maria Panzera

Camille Claudel and Italy. The Reception of her Art in the Context of the Female Training and of the Female Artistic Magisterium

The paper wants to make known the traces of Camille Claudel's reception in Italy, to recognize her magisterium, which was never declared. These are the evidences: in 1889, Gaetano Previati realized *Il Bacio*, very strong mention of Claudel's *Sakuntala*, which he probably was able to see at the 1888 Salon and in an artist's own hand reproduction, accompanying an article by Paul Leroi in *L'Art*. In 1904, a drawing by Pio Semeghini depicts Rodin (Series *The Illustrious Men*), and is taken from the famous bronze bust, made by his pupil. At the Venice Biennale in 1909, a plaster by Giovanni Prini, *Gli Amanti*, appears: it reminds of Claudel's *Sakuntala*. None of these statements is openly declared, although they are self-evident; the probability that the artists mentioned above were familiar with the work of Camille Claudel is very high, since many of them knew and frequented Paris and Rodin, and were up to date with the news of French art. But neither they nor the critics would claim to be inspired by the work of a woman.

On the other hand, even in Italy the situation of female art was slowly changing, both in terms of space in museums and in terms of the art profession. In 1911, Claudel's *La Valse* is shown in Turin, at the International Exhibition of Industries and Work; two photographs by Luca Comerto reveal the layout of the room dedicated to French sculpture: the centerpiece is Maillol's *Coureur*; among other works, Claudel's *La Valse*. This exhibition in Turin is also the very first to focus on Italian women artists: an entire section is dedicated to them, giving legitimacy to their work and documenting their training. Many come from Rome, where the knowledge of Claudel's work is documented by Prini's sculpture already mentioned. When the International Exhibition goes to Rome, only Vittorio Pica admits: « About sculpture, only Mlle Claudel's work is remarkable ».

BIOGRAPHIE

Anna Maria Panzera is an independent researcher and a full Professor (Italian and History, History of Art) in secondary schools. She is the author of volumes, essays and articles on art history, especially *Camille Claudel* (Roma, L'Asino d'oro Edizioni, 2016), which received the Modena BUK Festival 2017 award.

JUANA ROMANI (1867-1923), modèle et peintre. Un Rêve d'absolu

Originaire de Velletri (Latium), installée depuis son enfance à Paris avec sa famille, Juana Romani, de son vrai nom Giovanna Carolina Romani, devient rapidement un modèle prisé de peintres et de sculpteurs renommés. Malgré une formation artistique brève auprès de ces derniers, elle connaît une carrière fulgurante qui la hissera parmi les célébrités de la « Belle époque ». Sa peinture, héritière d'une tradition picturale et empreinte de l'influence de ses maîtres - de Jean-Jacques Henner à Ferdinand Roybet -, met en scène des figures féminines fortes et sensuelles, puisant ses références dans l'histoire biblique, le théâtre, l'opéra, l'histoire ou l'histoire de l'art. La carrière de Juana Romani s'interrompt brutalement en 1905, suite à la dégradation de sa santé psychiatrique. Elle décède, près de vingt ans plus tard, dans une maison de santé. Destin romanesque - combien seront tentés de faire le rapprochement avec sa contemporaine Camille Claudel ? -, peintre de talent dont la carrière s'épanouit sur moins de vingt années, Juana Romani incarne un parcours singulier de femme artiste.

Après une première rétrospective dans sa ville natale de Velletri (2017-2018), il appartient au musée Roybet Fould de Courbevoie d'organiser la première exposition française du mercredi 5 mai au dimanche 19 septembre 2021.

