

**PARENT'ELLES. COMPAGNE DE, FILLE DE, SŒUR DE... :
LES FEMMES ARTISTES AU RISQUE DE LA PARENTÈLE**

23-24 septembre 2016
Poitiers, auditorium du Musée Sainte-Croix



Organisé par le Musée Sainte-Croix de Poitiers, l'université de Poitiers (CRIHAM), et l'association Archives of Women Artists, Research and Exhibitions (AWARE), ce colloque accompagne et prolonge l'exposition *Belles de jour : femmes artistes, femmes modèles* présentée au musée du 18 juin au 9 octobre 2016.

AVEC LE SOUTIEN DE LA SOCIÉTÉ DES AMIS DES MUSÉES DE POITIERS

Entrée libre, dans la limite des places disponibles

Le statut des femmes artistes en Occident a connu de nombreuses transformations pendant les périodes moderne et contemporaine, soit du XVII^e au XIX^e siècle. Mais il a aussi été largement dépendant, en un même temps et un même pays, des conditions sociales, économiques et culturelles dans lesquelles les jeunes femmes naissaient, se formaient et pouvaient exercer leur art. Plus que les hommes, elles étaient tributaires de leur situation familiale et, le plus souvent, du rôle que jouaient, au plus près d'elles, des hommes.

Le colloque souhaite interroger les relations de couple ou de proximité familiale dans lesquelles s'inscrivent les femmes artistes, et vise, à travers des études de cas ou de problématiques spécifiques, à mettre en évidence la pluralité des situations comme un certain nombre de constantes. Il peut permettre aussi de faire émerger la question de la parentèle comme sujet et/ou moteur de la création. Les communications pourront aussi s'attacher à étudier les situations singulières, les choix de vie en rupture avec les modèles dominants (couples de femmes, par exemple).

Comité scientifique

- Hanna Alkema, historienne de l'art, coordinatrice scientifique, AWARE
- Claire Barbillon, professeure d'histoire de l'art contemporain, Université de Poitiers
- Pascal Faracci, conservateur du patrimoine, directeur des Musées de Poitiers
- Raphaële Martin-Pigalle, responsable des collections Beaux-arts et Arts décoratifs, Musées de Poitiers
- Camille Morineau, conservatrice du patrimoine, présidente, AWARE

Pascale Cugy (Docteure, Université Paris-Sorbonne, Chargée de cours, École du Louvre)

Des furies au « caractère ambitieux », n'ayant aucune « envie sincère de s'arranger » : les épouses de la dynastie Bonnart, miniaturistes, éditrices ou marchandes d'estampes à Paris sous les règnes de Louis XIV et Louis XV

Les femmes furent nombreuses et actives, quoique toujours dans l'ombre d'un père, de frères ou d'un époux, dans le milieu de l'estampe en Europe aux XVII^e et XVIII^e siècles. Mis à part pour quelques exceptions dont l'identité artistique est bien repérée (Claudine Bouzonnet-Stella, Susanna Maria von Sandrart...), il existe cependant bien des difficultés à saisir le parcours et l'œuvre de ces « graveuses », marchandes et éditrices¹.

Nous souhaiterions nous intéresser au cas des épouses de plusieurs membres de la dynastie Bonnart, présente rue Saint-Jacques dans le milieu de la gravure demi-fine de 1642 à 1762, en étudiant le rôle de quatre femmes qui, si elles offrent toutes un profil différent et sont presque totalement invisibles sur les estampes marquées « Bonnart », jouèrent un rôle primordial dans la production, la tenue des boutiques ou l'apport de capitaux, tout en étant souvent accusées d'être à l'origine des déboires du commerce et dépeintes sous des traits peu flatteurs.

Ces femmes cherchèrent toutes à faire valoir leurs droits et à agir professionnellement au sein de la famille, de la célèbre miniaturiste Antoinette Hérault (1642-1695), épousée par Jean-Baptiste Bonnart alors qu'elle était veuve, jusqu'à la riche Catherine-Thérèse Landry (1721-1769/1773), qui dut se battre contre ses beaux-parents à la mort de Nicolas III tout en divorçant avec fracas de son second mari, en passant par Marie Couillard de La Croix (vers 1660-1728), qui se montra excellente gestionnaire du commerce de feu son époux, et Marie Fontaine (vers 1685-1751), dont les qualités entrepreneuriales s'accommodaient d'une personnalité très procédurière.

Il s'agirait ainsi, au miroir parfois déformant de documents d'archives – concernant des procès pour dissimulation d'héritage, des ventes de cuivres ou des violences conjugales –, de dresser leur portrait et d'étudier leur activité mais aussi de nous interroger sur le statut de ces femmes, souvent seules accusées en cas de problème malgré la constance de leur travail, leur professionnalisme et leur grande connaissance du métier exercé par leur époux. Un des points communs de ces silhouettes, qui semblent avoir toujours été considérées comme des éléments rapportés susceptibles d'une émancipation destructrice, est ainsi que leur activité apparaissait paradoxalement périlleuse pour l'identité de la famille qu'elles servaient, dont elles portaient pourtant le nom et assuraient la pérennité.

1 – Parmi les rares articles sur le sujet, citons : Maxime Préaud, « Claudine, Élisabeth, Madeleine, Marguerite, Marie. Hommage à quelques figures féminines obscures de l'estampe française aux XVII^e et XVIII^e siècles », *Revue de la Bibliothèque nationale de France*, 17, 2004, p. 45-50.

Élodie Bouygues (Maîtresse de conférences, Université de Franche-Comté)

Madeleine Denis/Dinès, fille de, femme de, comment ne pas être que « l'envers d'un beau nom » ?

Madeleine Follain-Denis (1905-1996), artiste peintre méconnue, est la quatrième fille du peintre Maurice Denis, le « Nabi aux belles icônes ». Comme ses frères et sœurs, elle apparaît souvent dans les tableaux de son père. L'un d'entre eux la montre déjà en train de dessiner (*Portrait de Madeleine peignant*, 1908). Si Maurice Denis initie tous ses enfants à l'art et au dessin, elle est la seule à suivre une carrière de peintre. Elle sera « Madeleine Dinès », ou plus abruptement « Dinès » de son nom d'artiste, choisissant une signature qui est le miroir inverse de celle du père, ce qui en dit long sur le contre-pied qu'elle prend dès son adolescence par rapport au modèle paternel.

Sa vocation met un peu de temps à éclore, si bien que Maurice Denis, dans une lettre à son ami Gabriel Thomas, s'inquiète en 1929 de son avenir (elle a vingt-trois ans et « le démon muet » dit-il), il songe alors à la marier (elle se cabre), ou bien à lui trouver un poste de secrétaire... n'envisageant pas d'autre sort pour une jeune fille de son milieu et de son époque. Mais très vite, parallèlement à des cours de philosophie et de sociologie, Madeleine entreprend une formation artistique et entre aux *Ateliers d'art sacré*, destinés à promouvoir le renouvellement de l'art religieux, que son père a fondés avec George Desvallières. Elle poursuit son apprentissage à la *Grande Chaumière* et à l'*Académie Ranson*.

À la fin des années vingt, alors même qu'elle étudie la peinture dans les *Ateliers d'art sacré*, son journal intime montre pourtant tous les signes d'une grave crise morale et religieuse : « Peut-être que pour faire œuvre belle il faut véritablement avoir une liberté complète de mœurs et d'idées qu'un catholique ne peut pas avoir. », « Je ne peux plus supporter aucune règle, aucune autorité humaine, je n'ai confiance en personne, comment pourrai-je accepter l'emprise de Dieu mille fois plus astreignante que toute autre ? », « Oh ne pas croire, ne pas aimer Dieu ! car c'est là le seul moyen pour s'évader, autrement il y a l'opium, les poisons (...) » (journal inédit, 1926, fonds Jean Follain/IMEC). Madeleine remet en question la foi dans laquelle elle a été élevée, s'interroge sur sa vocation : elle désire ardemment être peintre, et ne veut pas se contenter du « dessin commercial » qui est souvent le destin des jeunes filles sans talent. Maurice Denis la dit en « perpétuelle révolte » (*Journal*, 1926), et, en effet, dès cette période, Madeleine se construit en réaction à l'œuvre de son père. L'inspiration religieuse est donc totalement absente de la production de Madeleine Dinès, à une exception près, bien plus tardive : la réalisation de deux fresques et d'un vitrail dans l'église de Saint-Denis-sur-Sarthon en 1945. Être « fille de », et marcher dans l'ombre du nom du père, voilà la première pierre dans le jardin de Madeleine Dinès.

Par ailleurs, elle se marie en 1934 avec Jean Follain, jeune avocat d'origine normande, qui commence à se faire un nom comme poète et dont la réputation atteindra son sommet après guerre. Les deux époux, dès le début de leur union, adoptent d'un commun accord un mode de vie original, vivant la plupart du temps en totale indépendance.

Follain a besoin de calme pour écrire, et Madeleine de son propre espace pour peindre : elle restera dans son atelier de la rue Campagne Première de 1934 à 1946. Ils mènent longtemps une vie de bohème un peu désargentée. En 1954, ils s'installent ensemble dans un grand appartement situé sous les toits place des Vosges où Madeleine peut avoir son atelier. Follain ouvre Madeleine à l'amitié des poètes et des écrivains (Pierre Albert-Birot, André Salmon, Max Jacob, Georges Duveau, Jean Paulhan, Eugène Guillevic...) tandis qu'elle l'introduit dans le milieu artistique et intellectuel fécond de sa famille, dans une relation qui semble d'abord assez équilibrée.

Dans un article de 1937, André Salmon, ami de Follain, loue la « subtilité d'observation » derrière l'apparente « humilité des thèmes » de la peintre, et compare ses toiles à des « chants terrestres », titre d'une plaquette... de Jean Follain. Là encore, la jeune femme marque le pas derrière un époux plus reconnu qu'elle, bien que dans un domaine artistique différent. Salmon ne peut s'empêcher de remarquer que Madeleine doit encore, pour se faire reconnaître, s'émanciper d'une ascendance écrasante : « La gloire rayonnante du père, la gloire naissante de l'époux ont rendu Madeleine modeste à l'excès. Elle a été jusqu'à croire qu'il lui fallait n'adopter que l'envers d'un beau nom, ainsi Denis devint Dinès. » (*Aux Écoutes*, 27 novembre 1937).

Notre propos sera de montrer de quelle façon Madeleine tente en permanence de se dégager, en tant que peintre, du modèle de son père (aux antipodes des scènes sacrées, adepte d'une peinture réaliste, elle fait une place importante à l'objet, aux personnages anonymes, aux décors prosaïques... ; elle s'essaie également du côté des arts décoratifs ; dans les années cinquante, ses tableaux présentent des couleurs criardes, presque « pop »), et, en tant qu'artiste aussi bien que femme, de la notoriété de son mari, en allant parfois jusqu'à la provocation (en 1957, elle ouvre rue Saint-Séverin un restaurant : Follain, qui entre temps est devenu magistrat, est scandalisé par ce qu'il estime être un déclassement). Ultime contradiction, après la mort de ce dernier en 1971, elle cesse toute activité de peintre pour devenir une « veuve » modèle et suractive, gardienne du temple de l'œuvre de son mari.

En nous appuyant sur une documentation inédite (correspondances, journal intime, tableaux), nous mettrons également en lumière le sort d'une femme indépendante et forte tête, « féministe » avant l'heure et sans le dire, qui fut somme toute assez peu entretenue par son mari, contrainte alors d'exercer parallèlement à sa pratique artistique quantité de métiers, qui possédait son propre compte bancaire (ce qui était rare pour l'époque), acheta des maisons, un restaurant, sans le consentement de son mari, qui entretint des amitiés nombreuses, féminines et masculines, et voyagea dans le monde entier. Nous évoquerons son travail (plus de trois cents toiles et un millier de dessins retrouvés dans son atelier après son décès, à présent réparties entre ses ayant-droit), pour appeler de nos vœux la reconnaissance de leur juste valeur.

Marion Lagrange (Maîtresse de conférences, Université Bordeaux Montaigne)

Maîtresse de... élève de... Juana Romani et les attaches artistiques de la parentèle

De son vrai nom Joana Carolina Carlesimo, l'artiste peintre Juana Romani (1867–1923), de condition modeste, originaire de la région du Latium et installée à Paris dès son enfance, s'est formée de manière autodidacte à la pratique du dessin et de la peinture en posant pour les peintres et sculpteurs parisiens. Son physique généreux, son visage mutin et sa chevelure aux reflets roux font d'elle une « poseuse » appréciée de peintres comme Jean-Jacques Henner, Raphaël Collin, Victor Prouvé et du sculpteur Jean Falguière, qui trouvera dans la jeune fille la posture de sa *Nymphe chasseresse* (1888, Toulouse, musée des Augustins). Son apprentissage se construit grâce à l'appui de Jean-Jacques Henner qui l'accepte quelques temps dans « l'Atelier des dames » alors que sa vie de femme s'épanouit aux côtés du peintre Ferdinand Roybet dont elle devient, vers 1890, l'égérie et la maîtresse. À une époque où se former en tant que femme peintre était encore l'apanage de femmes de bonne société se formant auprès de « maîtres », elle obtient une reconnaissance peu égalée. Dès ses premiers accrochages au Salon des artistes français (elle y expose pour la première fois en 1888), ses portraits sont médaillés, salués par la critique et sont acquis sur le budget de l'État, pourtant peu dépensier sous la III^e République (1895 et 1898).

Malgré cette reconnaissance, les critiques convoquent fréquemment les noms de ses protecteurs et professeurs en point de comparaison. « Tout cela sent fort le pastiche, mais il faut être fort pour pasticher ainsi » écrit en 1890 Ernest Hoschedé pour indiquer la parenté avec Henner. Rapidement, le couple illégal que Romani et Roybet forment à la ville s'impose en filigrane dans les commentaires. Cette forme de discours est renforcée par le fait que les deux artistes se présentent mutuellement comme élève et maître. La parenté de leurs œuvres s'exprime aux yeux des critiques de différentes manières, que ce soit pour le choix des costumes, l'usage de la couleur ou les référents artistiques. Leurs tableaux sont généralement commentés ensemble ou à quelques lignes de distance. Ces affinités – exprimées parfois de manière allusive par les auteurs – sont confortées par la permanence de l'image de Juana Romani dans les tableaux de son amant qui la figure anonymement dans des scènes historiées ou qui lui offre « son » portrait mondain. Il conviendra ainsi de s'interroger sur le regard des contemporains sur les œuvres de Romani, regard en partie conditionné par le rôle qu'a pu jouer son « maître-amant » dans sa formation et son insertion dans la scène artistique parisienne.

Méconnue, Juana Romani n'a encore jamais fait l'objet d'une publication scientifique. L'analyse de la réception critique dans la presse contemporaine et de sources (lettres conservées au musée Roybet et au musée Henner) permettra de questionner une parenté artistique suggérée par les liens de l'intimité.

Charlotte Foucher Zarmanian (Chargée de recherches, CNRS)

Partenariats stratégiques : réflexion sur le couple d'artistes autour de 1900

Enserrées entre l'obligation d'honorer le devoir conjugal et maternel, et donc de ne pas demeurer célibataires, et le désir de s'émanciper professionnellement, les femmes artistes vont, pour certaines, choisir de s'unir à des hommes pratiquant parfois la même activité artistique qu'elles. Ce sont de ces femmes dont il sera ici question, autour de 1900 et plus précisément dans les milieux symbolistes et nabis. Prenant en considération les multiples clivages questionnant la sphère intime et la sphère publique, le professionnalisme et l'amateurisme, l'exclusion et l'intégration, la présence et l'absence, le couple – hétérosexuel – sera envisagé sous trois angles afin de faire état d'une variété de situations et de libertés conquises par et pour les femmes à cette époque particulièrement déterminante pour leur émancipation :

- Celui de l'effacement, effacement auctorial d'abord avec le gommage de la signature (ex : France et Paul Ranson, Lazarine Baudrion et József Rippl-Ronai, Armand Point et Hélène Linder), puis effacement stylistique dans le cas d'Alix d'Anethan et de Pierre Puvis de Chavannes.
- Celui de la complémentarité heureuse des rôles. Je pense à la presse féminine qui publie régulièrement, dans ses pages, des articles consacrés au « ménage d'artistes »¹. Là, au sein de visions plutôt idéalisées voire utopiques de l'union, fonctionnant, en apparence, en symbiose et en égal, la femme croise en réalité les statuts d'assistante, de collaboratrice, d'« épouse de » et parfois d'artiste de l'ombre. Les cas de Charlotte et Albert Besnard ou encore d'Antoinette et de Ville Vallgren permettront d'illustrer cette dimension – tout aussi hiérarchisée – du couple d'artistes.

- Celui de l'affranchissement, où je confronterai l'analyse de la nouvelle peu connue d'Émile Zola, *Madame Sourdis*, au cas réel plus célèbre de Camille Claudel et Auguste Rodin. Sera alors interrogée la possibilité pour les femmes d'exister en dehors, de s'émanciper de l'art du partenaire masculin.

À l'appui d'un corpus hétérogène, prenant aussi bien sa source dans la culture visuelle et textuelle de l'époque (presse satirique, presse féminine, littérature...) que dans des cas concrets précisément choisis, je mobiliserai une approche méthodologique croisant études de genre et études culturelles pour rendre compte d'une diversité de possibilités offertes ou non par le couple d'artistes au passage du XIX^e au XX^e siècle. En renversant la focale, et en se plaçant du côté des femmes, le couple sera appréhendé comme une instance stratégique d'infiltration dans les mondes de l'art recouvrant une multitude de sous-tactiques identitaires (anonymat, assistanat, rivalité...), esthétiques (mimétisme, miniaturisation...) ou encore sociales (entrisme, réception...). Car souvent, grâce à leur compagnon, les femmes bénéficient d'un réseau de personnalités influentes censées leur ouvrir les portes des Salons, des expositions et des revues.

1 – Cf. M. D'Auray, « Les Associées », *Femina*, 15 janvier 1903, n° 48, p. 407-408 ; Louis Vauxcelles, « Ménages d'artistes », *Femina*, n° 78, 15 avril 1904, p. 125-126 ; Frantz Jourdain, « Un ménage d'artistes. Monsieur et Madame Albert Besnard », *La Vie heureuse*, n° 1, janvier 1904, p. 2-4 ; [Anonyme], « Un ménage d'artistes : M. et Madame Thaulow », *La Vie heureuse*, n° 8, août 1904, p. 152-153. Cf. également Paris, bibliothèque de l'INHA, fonds Vauxcelles, archives 80, carton 153, dossier 2, sous dossier « Femmes d'artistes », qui rassemble plusieurs coupures de presse de Louis Vauxcelles sur le sujet.

Cécile Coutin (Conservatrice en chef honoraire)

La vie silencieuse de Louyse Moillon (1610-1696)

Fille de Nicolas Moillon, peintre portraitiste et marchand de tableaux à Paris, sœur du peintre Isaac Moillon (1614–1673), collaborateur de Charles Le Brun, Louyse révèle un talent précoce pour la peinture. Son père commence à la former, mais il meurt brusquement en 1619. Sa mère se remarie en 1620 avec François Garnier, collègue de son défunt mari. Louyse, âgée de 10 ans, est prise en mains par ce beau-père peintre de compositions de fruits, qui va la former dans cette spécialité, moyennant un contrat surprenant, selon lequel il touchera la moitié des gains produits par la vente des œuvres de Louyse.

Les peintures connues de la jeune femme, au nombre d'une soixantaine à ce jour, sont datées entre 1619 et 1641, période qui correspond à sa production qu'elle interrompt volontairement après son mariage en 1640 avec un riche marchand de bois. Louyse Moillon ne peindra plus, même pour son plaisir. C'est le seul moyen qu'elle trouve pour casser le contrat qui la lie à son beau-père. Elle n'entrera donc pas à l'Académie royale de peinture et de sculpture à la création de laquelle a contribué son frère Isaac en 1648, qui admettra pourtant quelques femmes artistes, la première étant Catherine Duchemin, peintre de fleurs, épouse du sculpteur François Girardon.

De religion protestante, Louyse Moillon est en relations d'amitiés et d'influences avec les artistes flamands et hollandais installés à Paris sous la protection des moines de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés. Son père fait commerce des œuvres de ces peintres du Nord. La jeune femme travaille dans le même esprit que d'autres peintres qui sont ses contemporains exacts. Sa production révèle ces influences et ces échanges, mais est également le reflet de tout un contexte historique, économique et agronomique.

Denis Laoureux (Docteur, Enseignant, Université libre de Bruxelles)

Créer ou procréer : la vocation artistique des femmes à l'épreuve du mariage dans la Belgique du XIX^e siècle

Pour la plupart des candidates au métier de peintre dans la Belgique du XIX^e siècle, la maîtrise technique de la peinture à l'huile est une première entrave. En effet, les académies n'ouvriront leurs portes aux femmes que progressivement à partir de la fin des années 1880. Il revient donc à la famille de prendre en charge l'écolage artistique des femmes. Ceci explique la présence de « dynasties » dans les salons. Les « filles de » participent en cela à la vie de l'entreprise artistique familiale. Les femmes qui franchissent l'obstacle de l'apprentissage technique de la peinture à l'huile font un sérieux pas vers la professionnalisation. Rien n'est fait cependant puisqu'elles devront résoudre une difficulté d'une toute autre nature : le mariage, ou plus exactement l'effet que celui-ci exerce sur la poursuite d'une carrière.

C'est à cet impact du mariage que nous proposons de consacrer notre communication sur la base de la situation belge. Étant donné que, dans les mentalités du XIX^e siècle, être épouse et mère au foyer constitue la finalité première de la femme et que l'exercice d'une profession est un privilège masculin, le mariage sonne généralement le glas des ambitions professionnelles féminines. Pour réussir une carrière dans les arts, une femme devra donc aussi assumer un comportement qui suppose la transgression de normes sociales. Face à la question du mariage, les femmes ayant une vocation artistique n'ont pas l'embaras du choix.

Notre communication se propose d'identifier et de décrire en les illustrant par des cas singuliers les réponses possibles que les femmes ayant une vocation artistique peuvent adresser à la question du mariage qui leur est socialement imposée par les mentalités du XIX^e siècle en Belgique. Plus précisément, notre exposé voudrait analyser quatre options.

I. L'option la plus désastreuse consiste à arrêter toute activité artistique après le mariage. Les exemples de rêves brisés sont par nature difficiles à documenter puisque les carrières s'interrompent alors qu'elles viennent à peine de commencer.

II. Autre possibilité : vivre à contre-courant des habitudes sociales. Plusieurs artistes ont payé le prix de leur carrière par la marginalité du célibat. Ce type de choix se traduit d'ailleurs dans le discours de la critique : la femme qui décide d'aller jusqu'au bout de sa vocation artistique ne saurait être que dénaturée ou androgyne, certainement inféconde, et en tous cas en décalage avec les spécificités naturelle de son identité sexuée. En réalité, ces femmes artistes et célibataires disposent d'un capital relationnel, financier et culturel particulièrement élevé, qui leur permet d'envisager une carrière sans souci matériel, tout en étant en contact avec des acteurs de la sphère artistique.

III. L'élaboration de stratégies de camouflage est la troisième option. D'une part, certaines femmes, travaillent sous couvert d'un pseudonyme. Par ailleurs, certaines femmes envisagent le mariage avec un artiste. Il se peut alors que le mariage ne soit plus une entrave à la carrière, mais une ressource. Ceci permet d'expliquer pourquoi, bien qu'ils furent plutôt rares et atypiques dans la première moitié du XIX^e siècle, les couples d'artistes travaillant dans le même espace, et parfois même exposant ensemble, sont de plus en plus nombreux à partir des années 1880.

IV. Il y a des exemples de femmes ayant exercé leur art après le mariage avec un époux n'étant pas lui-même artiste. Poursuivre une carrière en aval du mariage avec un époux qui n'est pas artiste semble être un cas de figure peu courant et, sauf exception, quand cette situation se présente, il apparaît généralement que le mari est un acteur de la scène littéraire ou à tout le moins culturelle. On est alors dans une configuration proche de la femme d'artiste : l'activité des maris contribue peu ou prou à rendre possible la pratique artistique des épouses.

Eva Belgherbi (Masterante, École du Louvre)

Otilie Maclaren Wallace (1875-1947), « fille » de Rodin ?

L'exposition *Modern Scottish Women Painters and Sculptors 1885–1965*, organisée cette année par Alice Strang à la National Gallery of Scotland d'Édimbourg, fut l'occasion de re-découvrir un grand nombre d'œuvres de femmes artistes, dont un bronze d'Otilie Maclaren Wallace (1875–1947). Sportive, cycliste, et fumeuse, cette sculptrice écossaise, fut étudiée au sein des *gender studies* pour son caractère indépendant ou brièvement citée dans les biographies concernant les illustres Suffragettes de sa famille. Aujourd'hui oubliée et sous-estimée, elle mérite pourtant d'être considérée comme une artiste à part entière dans le domaine de l'histoire de l'art.

La parentèle, familiale ou matrimoniale, n'est pas un obstacle pour Otilie Maclaren ; c'est une force dans sa carrière. Issue d'un riche milieu aristocratique d'Édimbourg, son appétence pour la sculpture est encouragée par ses parents qui l'incitent à travailler dans l'atelier du sculpteur James Pittendrigh MacGillivray (1856–1938), de 1895 à 1897. Elle apparaît comme privilégiée, ayant eu la chance d'être entourée d'un cercle familial qui la soutint tant financièrement que moralement, acceptant de la voir partir se former à l'Académie Colarossi en 1897. On le constate aussi au travers de la riche correspondance – quasi journalière lors de son séjour parisien de 1897 à 1901 – qu'elle entretient avec son futur mari, le compositeur William Wallace (1860–1940), conservée à la National Library of Scotland. Celle-ci permet non seulement d'appréhender son parcours artistique, mais constitue aussi une ressource précieuse pour l'étude des artistes femmes étrangères à Paris à la fin du XIX^e siècle. Ces lettres, précautionneusement reliées par Wallace, sont les rares traces qu'Otilie Maclaren nous ait laissées, en plus de ses œuvres, absentes des collections publiques. Au fil des échanges épistolaires apparaît ainsi une émulation artistique et intellectuelle réciproque, élément central du couple, témoignant d'un rapport d'égalité en marge des conventions sociales, hors du système de domination masculine qui prévalait au début du XX^e siècle. Ils se fiancent secrètement en 1896, s'épousent en 1905 et, malgré son nouveau rôle d'épouse, Otilie Maclaren Wallace continue de sculpter et de recevoir des commandes, ce qui, pour l'époque, demeure un cas assez rare d'exercice d'activité professionnelle et artistique après le mariage.

Le cas d'Otilie Maclaren est aussi l'occasion d'évoquer la situation de la parentèle métaphorique. Au-delà des liens du sang ou du mariage, la relation maître-élève en tant que filiation spirituelle permet de considérer la parentèle dans une perspective plus symbolique. En 1899, alors que les démarches de Maclaren pour entrer dans l'atelier de Camille Claudel peinent à aboutir, Rodin s'engage à la prendre comme élève. Dans ses lettres à Rodin, elle le nomme « cher père », signe « votre fille », et le décrit dans sa correspondance avec William Wallace comme paternel et bienveillant. Cela permet d'ailleurs à Maclaren de rassurer ses proches, qui s'inquiètent de la réputation sulfureuse du maître, ainsi que de mettre en avant sa qualité de disciple sérieuse et appliquée. Cependant, loin de se laisser écraser par le patriarche démiurge, Maclaren utilisera intelligemment cette filiation artistique afin de promouvoir son cours de dessin et de sculpture pour femmes qu'elle ouvre à Londres en 1904, bâtissant ainsi son propre dessein, en marge de toute sorte de parentèle.

Amélie Simier (Conservatrice générale, Directrice du Musée Bourdelle, Paris)

Artistes, femme et fille d'artiste : Cléopâtre Sevastos et Rhodia Bourdelle, dans l'ombre d'Antoine Bourdelle

La postérité d'Émile-Antoine Bourdelle (1861-1929), le célèbre sculpteur de l'*Héraklès archer*, n'aurait pas été à la mesure de ce qu'il avait souhaité sa vie durant, s'il n'avait eu autour de lui, pour veiller à sa plus grande gloire, deux femmes : Cléopâtre Sévastos (1882-1972), sa seconde épouse née en Grèce, et leur fille Rhodia Bourdelle (1911-2002), l'épouse de Michel Dufet.

La première était sculpteur, la seconde devint peintre. La première fut tour à tour élève, modèle, muse, épouse adorée, et son bras droit dans la bonne marche de l'atelier ; la seconde fut d'abord l'enfant gâtée de ce couple très uni, avant de perdre son père à l'âge de 18 ans.

Les deux femmes finirent par devenir les vestales du culte de Bourdelle, selon un projet qu'il avait envisagé très tôt. À elles, plus encore qu'à lui, nous devons aujourd'hui le musée Bourdelle, la diffusion de l'œuvre du sculpteur par l'édition de bronzes, les nombreuses publications et l'organisation d'expositions hors les murs.

Mais tout ceci ne se fit-il pas au détriment de leur propre destin d'artiste ? Cette communication reviendra sur ces destins contrariés - ou, peut-être, choisis.

Nathalie Ernoult (Attachée de conservation, Musée national d'art moderne, Centre Pompidou, Paris)

Le groupe de Bloomsbury : une communauté artistique familiale (élargie) non conventionnelle

Au début du vingtième siècle, de nombreux artistes plus ou moins fortunés, rejetant une société rigide qui les étouffe, fondèrent des communautés utopiques aux idées socialistes parfois empreintes de spiritisme, telles celles de Worpswede en Allemagne ou de Monte Verita en Suisse. Le groupe de Bloomsbury, qui doit son nom à un quartier de Londres où résidaient la plupart de ses membres, se distingue de ces initiatives artistiques par le fait qu'il s'est fondé, non pas autour d'un projet idéaliste reposant sur une idéologie spécifique mais autour d'une famille, plus précisément d'une fratrie, celle des Stephen : Vanessa (1879–1961) Toby (1880–1906), Adrian (1883–1948), et Virginia (1882–1941).

La fratrie est issue d'une famille de la bourgeoisie intellectuelle de Londres ; le père est critique littéraire et éditeur ; la mère, proche des milieux littéraires et artistiques a pour sœur la photographe Julia Margaret Cameron. À la mort de leur père, despote familial, les quatre frères et sœurs décident de fuir le rigorisme moral et social de la bourgeoisie victorienne pour s'installer ensemble dans un quartier plus bohème et populaire, celui de Bloomsbury. Très vite, la fratrie va réunir autour d'elle, lors des « soirées du jeudi », les écrivains Lytton Strachey et E.M. Forster, l'économiste John Maynard Keynes, les peintres Duncan Grant et Roger Fry, le critique d'art Clive Bell et le journaliste Leonard Woolf. Ces rencontres intellectuelles vont donner lieu à des liaisons hétérosexuelles et homosexuelles endogames qui vont renforcer la cohésion du groupe. Avec les unions matrimoniales de Vanessa avec Clive Bell et de Virginia avec Leonard Woolf, les relations d'amitiés vont se transformer en relations de parentés, élargissant ainsi le noyau familial du groupe.

Je me propose d'examiner comment la créativité du groupe de Bloomsbury repose sur le caractère familial et fusionnel de ses membres.

Julie Verlaine (Maîtresse de conférences, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Veuves mais artistes. Sonia Delaunay et Jeanne Kosnick-Kloss après la Seconde Guerre Mondiale

« Rien n'est moins indiqué pour un peintre que d'être la femme, puis la veuve, d'un peintre et qui pis est, d'un grand peintre. Et rien n'est moins indiqué, non plus, que d'avoir participé très intimement et de la façon la plus active à ses recherches les plus personnelles »¹. Avec ces mots commence, en 1953, le compte rendu de l'importante exposition personnelle de Sonia Delaunay à la galerie Bing de Paris. Douze années après la mort de Robert Delaunay, l'œuvre de l'artiste est toujours rapportée à celle de son compagnon, tout comme son parcours, ses choix et son style. Non sans ambiguïté car même si son statut de créatrice peine à s'émanciper de l'ombre tutélaire du mari défunt, sa veuve bénéficie ainsi d'une évidente notoriété par procuration. En réponse à l'appel du colloque, nous nous proposons de développer une réflexion sur le statut des veuves d'artistes qui, dans l'après Seconde Guerre mondiale, ont continué de créer tout en s'occupant de la postérité de l'œuvre de leur compagnon. Nous nous concentrerons sur les itinéraires comparés de Sonia Delaunay et Jeanne Kosnick-Kloss et essaierons de montrer comment les différentes facettes de leur activité pendant le veuvage (1941 – 1979 pour la première, 1943 – 1966 pour la seconde) se sont heurtées puis articulées et comment elles ont été perçues². La parentèle – en l'occurrence ici le lien posthume avec un grand artiste – a été à la fois obstacle et moteur d'une création individuelle et d'une reconnaissance comme artiste pour Mmes « Vve Delaunay » et « Vve Freundlich ».

La démonstration s'appuiera sur des archives financières (contrats avec les galeries, factures), des correspondances (avec d'autres artistes, des galeristes et des conservatrices de musées) et des publications (catalogues d'exposition) pour illustrer les tensions existant entre deux identités publiques concurrentes : celle de veuve, chargée de la mémoire, de la transmission et de la patrimonialisation posthumes de l'œuvre d'un autre ; et celle d'artiste, désireuse de voir reconnue son œuvre comme création autonome et originale.

1 – « Sonia Delaunay, galerie Bing », *Art d'Aujourd'hui*, 4^e série n° 5, juillet 1953, p. 31.

2 – Les archives Delaunay ont été consultées au centre de documentation du Musée national d'art moderne (Paris), celles de Jeanne Kosnick-Kloss et Otto Freundlich à l'Institut Mémoires de l'édition contemporaine (Abbaye d'Ardenne, près de Caen). Complétées par des sources imprimées (presse, catalogues d'exposition) et orales (entretiens), ces archives constitueront les sources principales de notre intervention qui s'inscrit dans un travail de recherche plus large sur veuvage et postérité après 1945.

Camille Morineau (Conservatrice du patrimoine, Présidente de l'association AWARE, Commissaire de l'exposition *elles@centrepompidou*, 2009-2011)

Niki de Saint Phalle et *Daddy* : la mort du père, la naissance de l'artiste

En 1973, Niki de Saint Phalle réalise un long métrage intitulé *Daddy* qui raconte l'histoire d'une enfant violée par son père qui grandit et se venge de manière burlesque, devenant notamment une femme dominatrice qui assassine son père à différents niveaux : artistiquement, symboliquement, et réellement. Le film passe relativement inaperçu dans l'œuvre de l'artiste, d'autant qu'elle est connue pour ses *Nanas* qui présentent de la femme une image opposée : joyeuse, décorative, impersonnelle.

Ce n'est qu'en 1995 que Niki de Saint Phalle révèle dans le livre *Mon secret* ce qui se révèle être sa propre histoire : celle d'une jeune fille abusée par son père, celle d'une femme devenue une grand-mère qui propose aussi une forme de pardon. Comment ce récit a-t-il influencé la réception de son œuvre, à l'époque et encore aujourd'hui ?

Amandine Rabier (Docteure, Université Paris Ouest Nanterre La Défense)

De femme d'artiste à artiste femme : le combat émancipateur de Maria Cosway

Lorsque le peintre Zoffany peinture les membres de la Royal Academy en 1772, Angelica Kauffmann et Mary Moser, deux des membres pourtant fondateurs de la Royal Academy, ne sont pas représentées physiquement parmi les autres académiciens mais à travers deux portraits accrochés sur l'un des murs de la salle de dessin. Ce traitement de défaveur, les deux peintres le doivent à leur statut de femme qui les empêche, pour des raisons de convenances, d'avoir accès aux cours d'après nature.

Ont la chance de compenser cet enseignement inégalitaire les femmes dont le père, l'époux ou une autre figure masculine saura les soutenir intellectuellement et financièrement. Angelica Kauffman et Mary Moser font leur éducation auprès de leur père, tous deux peintres. La sculptrice Anne Seymour Damer issue d'une famille aristocratique, reçoit en guise de formation des cours particuliers et bénéficie des recommandations d'un chirurgien, professeur d'anatomie, censées suppléer les cours d'après nature. Sa carrière évolue ensuite dans un cercle aristocratique très privé dont le mécène principal n'est autre qu'Horace Walpole, son oncle. Ce lien de parentèle aide donc à la diffusion et au développement de leur art.

Au milieu d'un cénacle de femmes peintres et sculpteurs, notre étude se concentrera plus spécifiquement sur le cas de Maria Cosway, née Hadfield. Son mariage avec Richard Cosway, académicien et peintre favori du prince de Galles est arrangé pour mettre fin aux problèmes financiers de la famille. Comme ses aînées, Maria Cosway se retrouve tiraillée entre la nécessité de la protection autant que de l'émulation masculine et le rejet de cette tutelle.

Nous étudierons l'élaboration de son statut d'artiste à travers sa pratique et sa collaboration avec son époux. Il sera également intéressant d'analyser la construction de son image de femme-artiste faisant d'elle un objet de représentation pour ses contemporains et notamment les caricaturistes dont elle devient, avec son époux, la cible. L'analyse de la représentation du couple Cosway mettra en évidence un exemple significatif de la porosité entre les définitions normatives des genres masculin et féminin au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle. Nous verrons enfin que Maria Cosway tente de se départir de son statut de « femme de », pour assurer sa propre transmission, suivant la voie ouverte par Mary Wollstonecraft, dans l'éducation des jeunes filles.

Thomas Galifot (Conservateur du patrimoine, Musée d'Orsay, Paris)

La parentèle au risque de la photographie : amateurs et professionnelles au XIX^e siècle et au début du XX^e siècle (France, Grande-Bretagne, États-Unis)

Des femmes ont eu la possibilité de jouer dans l'histoire de la photographie un rôle plus important que celui concédé, et a posteriori reconnu, à leurs consœurs dans le domaine des beaux-arts traditionnels. À la faveur du thème de ce colloque, la communication propose de prolonger sous un angle nouveau une réflexion sur les raisons d'un tel phénomène, que j'ai eu l'occasion de mener en consacrant récemment une exposition à ce sujet. Cette manifestation, la première en France à aborder la photographie des femmes avant la Première Guerre mondiale, avait notamment permis d'entamer enfin l'étude de la situation hexagonale aux XIX^e et début du XX^e siècles. Sa mise en parallèle avec celle du monde anglo-saxon, où la pratique féminine a atteint un degré d'accomplissement incomparable, aura été aussi stimulante que cruelle.

Ici, il s'agira donc d'examiner dans quelle mesure la parentèle – plus précisément l'appartenance, ou non, du mari, père ou frère au milieu photographique – a influé sur la possibilité, pour les femmes, d'accéder à une pratique, une carrière voire à une reconnaissance personnelle. L'ambition générale reste de cerner toujours mieux, à la fois l'incidence de l'identité sexuelle sur la pratique photographique, et la spécificité de cette pratique par les femmes par rapport à celle des autres arts. Ce faisant, on verra aussi en quoi la prise en compte des implications de la parentèle contribue à enrichir l'appréhension des disparités et des constantes entre les sphères culturelles envisagées. Apprécier justement celles-ci, c'est à dire en considérant une même catégorie sociale à une époque et à un moment technologique donnés, impose de cheminer sur la base d'une distinction entre professionnelles et amateurs (françaises et britanniques), particulièrement avant le développement de l'instantané.

Le constat final, qui transparait dans le titre, découlera de l'analyse de la situation au tournant du siècle, lorsque la figure de la femme photographe devient l'incarnation par excellence du mythe de la *New Woman*. Il souligne de manière éloquente le potentiel précocement émancipatoire du médium : parmi les nombreuses praticiennes (américaines) à avoir, pour le meilleur, épousé la photographie, rares sont celles qui ne sont pas célibataires, séparées ou divorcées.

Pascal Griener (Professeur, Université de Neuchâtel)

Un veuvage stratégique : la carrière artistique d'Adèle d'Affry, duchesse Colonna-Castiglione, dite « Marcello » (1836-1879)

Adèle d'Affry appartient à la grande aristocratie helvétique. À l'âge de dix-neuf ans, elle épouse le duc Carlo Colonna ; mais il meurt quelques mois plus tard. À la grande surprise de sa famille, Adèle, qui avait conçu très tôt une grande passion pour le dessin comme pour l'histoire de l'art, décide alors de s'initier à la sculpture pour entamer une carrière artistique à Paris. Lorsqu'elle sollicite l'usage des collections à l'École des beaux-arts, elle essuie un refus poli dû à une duchesse – les femmes n'ont aucune place à l'école impériale. Avec une volonté farouche, elle décide alors de recourir à des maîtres privés. Sa carrière, jalonnée de succès au Salon, est rapidement interrompue par la mort. Marcello a pourtant le temps de signer une œuvre magnifique : la *Pythie* installée dans l'escalier d'honneur à l'Opéra Garnier (1869–1875).

Adèle d'Affry saura, mieux qu'aucune femme, utiliser ses amitiés avec des hommes d'exception – figures politiques comme Adolphe Thiers, le comte de Nieuwerkerke ou même l'Empereur Napoléon III, grands aristocrates comme le comte Aponnyi ou le prince de Windischgraetz, grands écrivains comme Gustave Flaubert. Mais surtout, elle fréquente le gotha du monde artistique. La grande majorité de ces hommes souhaitent l'épouser, ou du moins d'obtenir ses faveurs. Elle sait les éconduire, non sans leur laisser de grands espoirs toujours déçus. Cette tension lui permet d'obtenir d'immenses services qui faciliteront sa carrière.

Fait rare, Adèle d'Affry a thématiqué avec la plus grande précision cet « être femme » si paradoxal, dans l'enchevêtrement des mondes qui se disputent sa personne sous le Second Empire. Le fondement tragique de cette liberté artistique est un veuvage long, douloureux mais assumé. Très érudite – elle possède une grande bibliothèque – et grande épistolière, elle dispose des moyens d'expression propres à penser sa situation historique exceptionnelle.

Aurélie Arena (Doctorante, Université de Strasbourg)

Hannah Höch et l'ombre de Raoul Hausmann¹

Cette contribution se propose d'analyser l'influence paradoxale de Raoul Hausmann sur la carrière et la production artistique d'Hannah Höch, durant leur relation et au-delà². L'omettant dans ses écrits (et notamment dans le récit de la découverte du photomontage), exerçant des pressions directes sur sa compagne (de l'interdiction de pratiquer la peinture³ à la « mutilation » de son nom sur des documents officiels⁴), Hausmann soutient également sa participation à la Première Foire Internationale Dada contre l'avis des autres organisateurs... Dans une première partie, symbolisée par la photographie en double exposition du couple prise en 1919, nous analyserons cette influence paradoxale, à la fois émancipatrice et étouffante, au travers d'une lettre cruciale rédigée par Hausmann en 1918 sur la copie d'un *ars memorandi* médiéval, réalisée par Höch quelques années auparavant, et qui traite particulièrement de la thématique du mariage. Restituant son histoire, nous montrerons comment cette lettre cristallise l'ascendant intellectuel que cherche à exercer le Dadasophe sur sa compagne illégitime.

Dans un second temps, nous observerons les conséquences de cette relation sur la vie personnelle et la production de Höch, à partir de l'huile sur toile *Frau und Saturn* où Hausmann apparaît, sous les traits du Dieu menaçant, derrière la figure de Höch qui enlace un nouveau-né — évoquant ainsi ses avortements, à la fois subis et provoqués. Nous analyserons pour conclure la manière dont l'artiste « fait le deuil » de cette relation et en rejoue le *trauma* dans sa peinture des années vingt.

Après avoir traité du « travail épistolaire sur leur relation »⁵, nous aborderons donc le travail pictural de Höch sur le deuil de cette dernière, et tenterons de restituer les premiers obstacles rencontrés par l'artiste dans la conquête d'une « liberté sans borne »⁶, dans l'art comme dans la vie.

1 – Nous insistons sur la copule « et ». Il ne s'agira pas, dans notre intervention, de montrer comment Hannah Höch développe sa production artistique et son identité personnelle dans cette ombre, mais plutôt la manière dont elle s'accommode de cette absence de lumière circonstanciée et momentanée. Nous nous attacherons donc à restituer les jeux d'ombre et de lumière exercés par Hausmann au sein du couple. L'ombre nous semble également un qualificatif approprié à l'absence, absence d'Hausmann après 1922 avec laquelle l'artiste compose...

2 – En 1968, elle confie encore à son biographe Heinz Ohff : « Raoul Hausmann fut l'une des premières personnes importantes qui jouèrent un rôle dans ma vie. [...] À cette époque, j'ai appris énormément de la vie avec lui. [...] Dont : payer mon tribut à l'amour terrestre » (Raoul Hausmann *war der erste von der bedeutenden Menschen, die in meinem Leben eine Rolle spielten. [...] Vom Leben habe ich in dieser Zeit mit ihm unendlich viel erfahren. [...] Auch : der irdische Liebe meinen Tribut zu zollen*) in Heinz Ohff, *Hannah Höch*, éd. Gebr. Mann, Berlin, 1968, p. 23.

3 – Voir Karolyne Hille citant une note de Heinz Ohff in *Raoul Hausmann und Hannah Höch, eine berliner Dada-Geschichte*, éd. Rowohlt, Berlin, 2000, p. 140.

4 – Nous ferons pour cela appel à des documents d'archives conservés à la Berlinische Galerie.

5 – Expression employée par Karolyne Hille in *ibid.*

6 – « Schrankenlose Freiheit für Hannah Höch » est, outre le titre choisi par Cara Schweitzer pour une biographie de l'artiste, une phrase inscrite par l'artiste autour de sa signature dans *Dada-Rundschau (Panorama Dada, 1919, gouache, aquarelle et photomontage sur carton, 43,7 x 34,5 cm, Berlinische Galerie, Berlin)*.

Marie Garraut (Chercheuse indépendante, Université de Dijon)

Georgia O'Keeffe (1887-1986) et Alfred Stieglitz (1864-1946) :
équilibre de la dépendance ou liaisons dangereuses ?

« *For me, he was much more wonderful in his work than as a human being* »¹

Le nom de Georgia O'Keeffe, que l'on associe systématiquement à la peinture de fleurs monumentales et suggestives, est intimement lié à celui d'Alfred Stieglitz. De sa rencontre avec la jeune femme du Midwest en 1916 jusqu'à sa mort et au-delà, l'amant (passionné), le mentor (zélé), le photographe (inspiré), le mari (jaloux), le rival (hypocondriaque) de vingt-trois ans son aîné est partie prenante de la vie de Georgia. Il ne s'agit pas ici de prétendre qu'O'Keeffe n'aurait jamais existé sans Stieglitz, mais de montrer au contraire que ce dernier a contribué et servi à coup sûr à forger une mythologie O'Keeffe. La balance n'est peut-être pas en faveur de qui l'on croit.

Assez peu connue de ce côté de l'Atlantique, la relation complexe, opportune – opportuniste ? – qui lie étroitement les deux artistes pendant trente ans a passionné le public et les critiques américains. Comment la vie de Georgia s'est-elle construite adossée à celle de Stieglitz, puis consolidée à distance tant géographique qu'affective ? Comment les rapports de force et l'équilibre de la dépendance ont-ils changé ? Le meilleur témoin de l'étroite implication tout autant intellectuelle qu'affective des vies de Georgia et d'Alfred, est sans doute l'inépuisable et assidue correspondance qu'ils prennent soin d'entretenir presque quotidiennement entre 1916 et 1946. Au-delà de la dimension personnelle et intime, ce roman épistolaire apporte aussi un éclairage essentiel sur la conception et l'ambition esthétiques des deux protagonistes.

Stieglitz a trouvé en O'Keeffe l'incarnation littérale de l'aventure américaine qu'il appelait de ses vœux. Mais l'élève a dépassé le maître, car le véritable héros de l'épopée américaine, c'est elle. Ambivalent, le rôle de Stieglitz n'en fut pas moins central. Point d'ancrage ou repoussoir, voire faire-valoir, il est, au même titre que l'espace américain, un moteur essentiel de la création de Georgia.

1 – « Il fut pour moi bien plus merveilleux comme artiste que comme être humain ». Georgia O'Keeffe, *A Portrait by Alfred Stieglitz*, New York, Metropolitan Museum of Art, 1978, Introduction.

Julie Richard (Doctorante, Université du Québec à Montréal)

L'œuvre collaborative de Claude Cahun et Marcel Moore ou le mythe de la création symbiotique

La pratique artistique des femmes de l'avant-garde historique est caractéristique d'un certain contexte d'ouverture. Elles ont effectivement désormais accès à une éducation artistique via des ateliers et des académies qui les acceptent dans leurs classes parmi leurs compatriotes masculins. Si beaucoup d'entre elles intègrent les cercles artistiques par l'entremise de leur conjoint, d'un frère ou d'un père, leur permettant à leur tour de développer une esthétique qui leur est propre, d'autres suivront une voie dite « hors normes ». C'est le cas notamment de Claude Cahun (Lucie Schwob) et Marcel Moore (Suzanne Malherbe).

Ces artistes multidisciplinaires associées au surréalisme français forgent en effet depuis 1914, une esthétique où la part de l'une complète celle de l'« autre moi », comme se plaît à le dire Cahun. Leur création se dégage rapidement de celle très délimitée des couples « hétéro-normatifs » pour lesquels souvent les femmes s'adonnent aux arts considérés comme « mineurs » – par exemple la tapisserie et les arts textiles – pour ne pas faire ombrage à leur mari. La pratique de Cahun et Moore se distingue quant à elle par son intermédialité – passant par l'écriture, l'illustration, la photographie et les actions de résistances engagées contre la propagande nazie – et ce, de manière fluide et en parfaite symbiose. Combattantes de tout temps de la norme identitaire et sociale, elles créent un vocabulaire plastique où les zones qui séparent les arts deviennent poreux jusqu'à leur brouillage complet.

Cette communication s'intéressera à cette création à quatre mains, en montrant comment l'état de symbiose constitue un moteur de création pour une pratique interdisciplinaire étonnant encore aujourd'hui par la cohérence de son esthétique poétique et politique. Une brève étude de quelques portraits photographiques produits par le couple ainsi que quelques archives issues de leurs actions de résistance menées sur l'île de Jersey durant l'Occupation (1940–1945), servira d'assise pour présenter la complétude et l'originalité d'une œuvre encore marginalisée du courant surréaliste. La quête identitaire des mises en scène photographiques tout comme les actions révolutionnaires de Cahun et Moore, montrent enfin plus qu'un art hors normes, mais un art de tous les instants, en tant qu'esthétique quotidienne motivant chacun des gestes posés.

Émilie Bouvard (Conservatrice du Musée national Picasso-Paris, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne)

Yoko Ono, Beatles' Witch?

Yoko Ono a la réputation d'avoir séparé les Beatles, et opéré une mainmise et un contrôle sur la carrière – et les revenus de John Lennon. Ses qualités d'artiste plasticienne, membre de Fluxus et active dans les milieux de la performance, de la musique expérimentale, et de l'art conceptuel, ont été littéralement inconnues du grand public jusqu'à un ensemble d'expositions récentes qui lui refont un « nom ».

Dans ce cas, ce n'est pas directement sa « parentèle » qui nuit à l'artiste, mais plutôt la manière dont son illustre et populaire mari faisait l'objet d'un ensemble de représentations réputées incompatibles avec les choix de vie qu'il met en œuvre auprès de Yoko Ono. Et en effet, il faudra revoir le couple Ono / Lennon, non comme l'histoire immémoriale de la femme castratrice face à sa victime masculine, mais comme un véritable duo d'artistes, actifs et idéalistes sur le plan social, du « bagism » à leur dernier entretien – John déclarant alors que de 1975 à 1980, il a, essentiellement, « fait du pain ».

Musée Sainte-Croix de Poitiers

Constitué de collections formées depuis près de deux cents ans, le musée Sainte-Croix de Poitiers, Musée de France, vient de célébrer ses quarante ans. L'architecture moderniste de Jean Monge, inaugurée fin 1974, a été labellisée « Patrimoine du XX^e siècle » par le ministère de la Culture et de la Communication. Musée encyclopédique à vocation régionale, il articule son parcours de manière équilibrée, entre archéologie et beaux-arts, de la Préhistoire à l'art contemporain.

Criham

Le Centre de recherche interdisciplinaire en histoire, histoire de l'art et musicologie (Criham), dirigé par Guillaume Bourgeois, est une unité de recherche commune aux Universités de Poitiers et de Limoges. Il met en œuvre des recherches pluridisciplinaires en sciences humaines et arts dans un cadre chronologique étendu, de l'Antiquité à l'époque contemporaine, et dans un espace large, depuis l'Europe jusqu'à l'Afrique du Nord et, outre Atlantique, la Nouvelle France. Il travaille selon trois axes : « Émotions, création » ; « Pouvoirs, institutions, conflits » ; « Environnement, territoires, circulations ». Il a en outre défini une thématique transversale pour deux années universitaires : « Traces et usages du passé ».

Aware

Archives of Women Artists, Research and Exhibitions, co-fondée en juin 2014, par Camille Morineau, a pour objet la création, la diffusion et l'indexation de l'information sur les artistes femmes du XX^e siècle grâce à des partenariats avec des grands musées, des universités et des centres de recherche dans le monde entier. Les actions principales de cette association loi 1901 sont l'organisation d'événements (visites, colloques, expositions, etc.) destinés à rendre visible la présence de ces artistes, ainsi que l'édition et l'enrichissement régulier d'un site Internet entièrement dédié aux artistes femmes du XX^e siècle : www.awarewomenartists.com.

Visuel de couverture : Tamara de Lempicka, *Kizette en rose*, 1927. Coll. Musée des Beaux-Arts de Nantes © RMN-Grand Palais / Gérard Blot © Tamara Art Heritage / ADAGP, Paris 2016