

## LE VOYAGE À PARIS

### L'ACADÉMIE JULIAN ET LA FORMATION DES ARTISTES PEINTRES BRÉSILIENNES VERS 1900

Ana Paula CAVALCANTI SIMIONI\*

« Heureuses françaises, vous ne savez pas ce que sont les autres pays pour la [jeunesse artistique], notamment celui d'où je viens. Vous ne vous rendrez jamais compte de ce que la France est pour nous. [...] Un pays capable de semblable délicatesse, de si purs enthousiasmes, ce pays-là, il faut l'adorer ! Il nous a prouvé que la *femme artiste a une patrie sur la terre.* » (BRESLAU Louise, *apud* Noël, Denise. Les femmes Peintres au Salon, 1863-1889)

Au long du XIX<sup>e</sup> siècle, Paris a été considérée comme la capitale artistique la plus importante. Écoles d'art prestigieuses, galeries, musées et expositions, en particulier le *Salon* attiraient de jeunes étudiants en art de toutes les parties du monde. De nombreux Brésiliens sont venus à Paris afin de perfectionner leurs connaissances artistiques académiques.

Pour les femmes, la ville offrait un attrait supplémentaire : l'Académie Julian. Sachant que les académies officielles n'acceptaient pas les femmes, celles-ci avaient peu d'opportunités d'une formation comparable à celle des hommes. L'ouverture de l'école dirigée par Rudolf Julian, qui les acceptait parmi ses élèves, leur a donné cette possibilité. Quelques-unes des artistes académiques brésiliennes les plus remarquées ont suivi les cours de cette institution, comme ce fut le cas des sculpteurs Julieta de França et Nicolina Vaz de Assis, et des peintres Georgina de Albuquerque et Berthe Worms. Pour elles, le séjour à Paris a représenté une série d'opportunités : le

---

\* Docteur en Sociologie, Université de São Paulo, Professeur d' « Art et littérature brésiliens », Université de São Paulo-LESTE.

perfectionnement artistique, le contact avec les grands maîtres, une liberté inusitée, et fondamentalement la possibilité d'approfondir leur pratique du modèle vivant. L'objectif de cet article est de démontrer le rôle occupé par l'Académie Julian – école qui acceptait les femmes parmi ses disciples –, et dont la contribution notable à la formation d'une élite artistique féminine mondiale, grâce à la diffusion de modèles académiques français, reste encore peu connue en ce qui concerne les artistes brésiliennes.

### LE VOYAGE À PARIS

#### CONDITIONS D'UNE BONNE FORMATION ACADÉMIQUE

Depuis la création de l'Académie brésilienne – baptisée en 1826, Academia Imperial de Belas Artes –, le voyage en Europe a occupé un rôle stratégique : il permettait aux aspirants à la carrière artistique de se mesurer aux œuvres et enseignements des «grands maîtres». Ces derniers constituaient des modèles qui devaient guider la production des plus jeunes, et leurs leçons devaient être incorporées et évoquées dans leurs œuvres. Ce fut sous l'autorité de Félix Emile de Taunay (1795-1881), en 1844, avec l'instauration du Prix du Voyage que s'est finalement concrétisé l'objectif d'envoyer les meilleurs élèves à l'étranger. Jusqu'en 1855, Rome, berceau du classicisme, constituait la principale destination des étudiants, mais peu à peu la capitale italienne a cédé la place à Paris, élevée à la position de métropole culturelle du XIX<sup>e</sup> siècle.

La ville-lumière concentrait l'ensemble le plus remarquable d'institutions artistiques de l'époque, avec l'encyclopedique musée du Louvre ; l'école de formation d'artistes académiques la plus réputée mondialement – *l'École des Beaux-Arts* –, et l'espace par excellence de consécration des artistes : le célèbre *Salon* annuel. Parallèlement à des institutions aussi imposantes, sous administration publique, il y avait tout un réseau d'ateliers d'artistes et d'écoles privées qui tournaient autour du système officiel. Une concentration aussi attractive séduisait les jeunes aspirants aux carrières artistiques, venus des quatre coins du monde, avec des parcours et des motivations assez divers, des dilettantes et amateurs, jusqu'aux boursiers de l'Académie nationale, tenus par contrat de faire un stage dans des institutions choisies au préalable avec un programme d'études rigide.

Pour beaucoup d'entre eux, l'Académie Julian était la première adresse recherchée à Paris. L'école, inaugurée en 1867 par Rudolf Julian (1839-1907), ancien élève de Léon Cogniet et d'Alexandre Cabanel, se limitait à ses débuts à une petite salle dans le Passage des Panoramas à Montmartre. En 1880, à côté de cet espace, le directeur ouvrit un cours uniquement pour les femmes, au début avec peu de disciples, pas plus de quarante. Cependant, en peu de temps son entreprise est devenue un empire : en 1885, l'école avait déjà 400 élèves du sexe féminin, et quatre ans plus tard, le chiffre de 600 était atteint. En deux décennies, le directeur aura inauguré neuf ateliers dispersés dans la ville de Paris ; parmi ceux-ci, cinq étaient destinés à des élèves du sexe masculin, et les autres aux femmes<sup>1</sup>.

Dans le dernier quart du XIX<sup>e</sup> siècle, plus précisément entre 1882 et 1922, on a comptabilisé, selon les documents trouvés dans les Archives Nationales et dans les archives privées de Monsieur Del Debbio, le passage par l'institution de 75 hommes et de 14 femmes d'origine brésilienne (Simioni, 2004)<sup>2</sup>. L'École était tellement recherchée pour trois raisons : ici, les étudiants avaient accès aux mêmes méthodes d'enseignement que celles en usage à l'École des Beaux-Arts, de sorte qu'elle fonctionnait comme une espèce de « petit cours préparatoire » à l'entrée de la prestigieuse académie officielle. En outre, elle occupait une position privilégiée dans le champ académique français, dans la mesure où elle comptait parmi les membres de son corps enseignant des maîtres renommés qui jouissaient de positions dominantes dans les salons ; ces derniers intervenaient en même temps comme professeurs et comme membres de jurys et tendaient à favoriser leurs propres disciples dans les concours. Et c'est le point fondamental de cet article : l'académie était pionnière dans l'enseignement et la professionnalisation des artistes du sexe féminin du monde entier, devenant

---

<sup>1</sup> *Journal de l'académie Julian*, Paris, n°1, ano 7, 1906.

<sup>2</sup> L'académie Julian a reçu un contingent de brésiliens bien supérieur à celui de la prestigieuse École des Beaux-Arts, laquelle a enregistré la présence, entre la fin du XIX<sup>e</sup> et le début du XX<sup>e</sup> siècle, de : Almeida Junior, en 1878, Pedro Américo de Figueiredo e Mello, en 1863, Rodolfo Amoedo, en 1899, Lucilio de Albuquerque et Georgina de Albuquerque, dès les premières années du XX<sup>e</sup> siècle. Sur le passage des artistes par l'Académie Julian, consulter le tableau 2 dans Simioni, Ana Paula Cavalcanti, *Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. São Paulo, Thèse de Doctorat en Sociologie, Université de São Paulo, 2004.

attractive pour un grand contingent de femmes qui désiraient se perfectionner en tant qu'artistes, et qui ne trouvaient pas dans leurs pays d'origine la possibilité de le faire.

### **L'académisme et l'exclusion des femmes**

Le terme *Académie* a eu, au fil des temps, différentes connotations. De point de rencontre d'hommes épris de savoir où régnait la liberté, comme dans l'Italie de la Renaissance, elle est devenue, à l'époque moderne, synonyme d'espace réglé, hiérarchisé, si ce n'est rigide. Le concept moderne apparaît en Italie au XVII<sup>e</sup> siècle, mais c'est dans la France absolutiste que s'est le mieux organisé un appareil institutionnel digne de ce nom. Elle a ainsi universellement dicté le modèle de l'académie moderne. Selon Nicolaus Pevsner<sup>3</sup>, son établissement n'a eu de succès que dans la mesure où, par ordre du Roi, seule l'académie royale pourrait dispenser la principale étape de la formation des artistes : celle du dessin à partir du modèle vivant. De cette manière, les corporations étaient destituées de la possibilité d'entrer en compétition avec l'Académie qui devenait la seule institution capable de former de façon adéquate des artistes plasticiens pour les commandes de la Cour.

Ses méthodes révèlent ce que devient une *académie* : une institution fortement pénétrée du désir de centraliser les multiples ancrages du monde artistique, depuis la formation de ses acteurs, en passant par les valeurs qui modèlent leur mentalité, jusqu'au contrôle de la commande même des œuvres. Dans ce processus de monopolisation du système, la question du recrutement et de la formation des artistes qui est centrée sur un dessin pédagogique prend du relief. Un tel contrôle concernant l'apprentissage artistique se traduit par le monopole des instruments nécessaires à l'établissement de carrières artistiques, dans la mesure où elles sont réglées sur un ensemble d'aptitudes et de valeurs acquises. Le terme *académie* désigne également le dessin à partir d'un modèle vivant. Ce stade est le point déterminant de la formation académique, faisant la différence entre le *rapin* (étudiant débutant) et l'artiste. Son accès est une condition pour intégrer le monde des commandes royales, déterminant les possibilités de carrière.

---

<sup>3</sup> Voir : Pevsner, N. *Les Académies d'Art*. Paris, éd. Gérard Montfort, 1991.

Les historiennes de l'art féminin désignent comme principale cause d'exclusion des femmes du système académique le fait de leur avoir interdit l'étude à partir du modèle vivant. Au long du XVIII<sup>e</sup> siècle, en France, la loi était claire : elle limitait à 4 le nombre d'inscriptions féminines au sein de l'institution, et encore, si ces femmes étaient jugées exceptionnelles par Sa Majesté<sup>4</sup>. Avec la Révolution Française, la situation s'est aggravée : les artistes ont été formellement exclues de l'Académie, cependant elles pouvaient participer à des expositions d'art et concourir pour les prix que l'on y distribuait<sup>5</sup>. Ce n'est qu'en 1897 que l'*École des Beaux-Arts* a ouvert ses portes à des femmes artistes, après une forte pression de la part de groupes organisés telle l'*Union des Femmes Peintres et Sculpteurs* (Sauer, 1990). Une autre preuve du retard dans la formation des femmes a été leur exclusion de ce qui était le plus grand prix attribué aux élèves – le Prix du Voyage (Prix de Rome) – auquel elles n'ont pu postuler qu'au vingtième siècle, en 1902, quand il n'avait déjà plus une grande valeur. Dans les autres pays, la situation n'était pas très différente. En Allemagne, ce n'est qu'après 1914 que les Académies de Berlin et de Düsseldorf, les plus prestigieuses, ont commencé à accepter des étudiantes. Au Brésil, c'est seulement à l'époque républicaine qu'ont été enregistrées les inscriptions féminines à l'École Nationale des Beaux-Arts, plus précisément à partir de 1892 (Simioni, 2004, p. 64-87).

L'obstruction institutionnelle faite aux femmes a dérivé, dans une large mesure, du rôle central que l'étude du nu a acquis dans la formation des artistes, considéré comme une pratique indécente pour le sexe « faible ». Les artistes étaient privées de la connaissance du modèle vivant, justement au moment où il était devenu tellement essentiel pour la figuration des héros. Ces derniers, à leur tour, étaient devenus fondamentaux dans la composition de tableaux historiques, genre le plus élevé de la hiérarchie. Être ainsi empêché de représenter avec perfection le corps humain impliquait

---

<sup>4</sup> Le règlement de 1706 était clair : « *L'on ne recevra aucune demoiselle en qualité d'Académicienne* ». En 1770, on commença à accepter les femmes, à condition qu'elles fussent jugées exceptionnelles par leurs pairs, ou sur lettre de recommandation du roi. Voir : Sherif, Mary. *The Exceptional Woman, Elisabeth Vigée-Lebrun, and the Cultural Politics of Art*. Chicago, London, University of Chicago Press, 1996.

<sup>5</sup> Voir : Landes, Joan. *Women and the Public Sphere in the age of the French Revolution*. New York: Cornell University Press, 1988.

l'exclusion du genre le plus prisé. Derrière l'étiquette « art féminin » apposée au XIX<sup>e</sup> siècle, il y avait la croyance que les femmes n'étaient pas capables de s'accomplir dans des genres supérieurs, puisqu'elles ignoraient les lois du « grand art ». Linda Nochlin, dans un essai classique, a attribué l'inexistence de grandes femmes artistes à une cause éminemment sociale : leur exclusion du système académique, sous le motif de leur interdire d'assister à des cours de modèles vivants, a restreint leur possibilité de connaissance de cette base qui était centrale dans la formation d'un artiste académique, car elle leur a interdit de devenir des peintres de l'histoire (Nochlin, 1971, p. 25).

Toutefois, au long du XIX<sup>e</sup> siècle, de nombreuses artistes ont exposé<sup>6</sup> et beaucoup ont atteint la notoriété en France<sup>7</sup>. Comment cela a-t-il été possible ? Une transformation importante était en cours : parallèlement aux institutions officielles éclosaient des écoles et ateliers destinés au public féminin. Cette dynamique d'ateliers privés a peu à peu éliminé le monopole de la formation de l'Académie (Garb, 1998). Des ateliers privés existaient depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, nombre d'entre eux recevaient des femmes parmi leurs disciples, quelques-uns exclusivement : comme celui d'Abilaide-Guillard, celui de J. Luis David, lui-même, d'Abel Pujol (entre 1822-1855), de Léon Cogniet (1834-1860), d'Henry Scheffer, le célèbre atelier de Charles Chaplin (1860-1870), l'atelier pour femmes sculpteurs de Mme Léon Bertaux, celui de Mme Trélat, ouvert en 1874, qui comptait Gérôme, Léon Bonnat et Jules Lefèvre parmi ses professeurs et recevait beaucoup de scandinaves.

L'Académie Julian s'est détachée dans ce contexte de prolifération d'écoles privées. Peu après sa fondation, elle ouvrait des classes mixtes (dès 1873). À partir de 1880, le directeur s'est rendu compte que les classes exclusivement féminines auraient encore plus de succès à cause de la pudibonderie de nombre d'élèves françaises, lesquelles ne cachaient pas leur

---

<sup>6</sup> Presque 10 % des œuvres envoyées aux salons étaient des œuvres de femmes, et dans quelques domaines, comme les aquarelles, leur présence était supérieure, atteignant 50 %.

<sup>7</sup> Voir la thèse de Noël, Denise. *Les Femmes Peintres au Salon, Paris 1863-1889*. Paris, Université de Paris 7-Denis Diderot, 1997.

gène à cohabiter dans le même espace avec des condisciples hommes<sup>8</sup>. Dans les nouvelles classes, les jeunes femmes trouvèrent une formation comparable à celle des hommes, pouvant s'exercer à l'étude des modèles vivants, quotidiennement, jusqu'à huit heures de suite, bénéficiant des leçons dispensées par les grands maîtres qui enseignaient aussi à l'École des Beaux-Arts. Toutefois, elles devaient être disposées à payer cher pour tant de privilèges : les mensualités et les annuités coûtaient généralement, pour les femmes, le double de celles des hommes<sup>9</sup>.

Un autre aspect positif pour le public féminin était l'importance donnée à la formation de portraitistes. Julian croyait qu'à la différence de la peinture historique, qui par ses proportions gigantesques et sa charge symbolique constituait un espace presque exclusivement masculin, la peinture de portraits convenait aux femmes. Le genre était alors apprécié des clients de divers pays, et, par ses petites dimensions et son importance psychologique, il paraissait propice à l'expression de ce qu'autrefois l'on pensait être une *sensibilité féminine*. De fait, de nombreuses américaines, comme Cécilia Beaux ou Elizabeth Gardner, ou la Suissesse Louise Breslau, en ont tiré parti : du double lien de portraitistes et d'exposantes à succès dans les salons, elles ont construit des carrières glorieuses dans leurs pays d'origine (Weisberg, 2000 et Lepdor, 2001).

Quelques brésiliennes ont aussi cherché à l'Académie Julian la formation qui leur faisait défaut sur leur terre natale. Les données sur les femmes sont lacunaires, car elles couvrent à peine la période de 1885 à 1905, et fait encore plus grave, elles se trouvent entre les mains d'un particulier. Le registre concernant les *Elèves dames groupées par nations et par villes*, mentionne les Brésiliennes suivantes : Mme Barbosa (en 1889), Mme Castillos (en 1889), Mme Capper (en 1896), Mme de Mesquita (1890), Hermina Palla (1893), Mme de Sistello (en 1892 et à nouveau en 1900), Mme Silva (en 1900), Melle

---

<sup>8</sup> Voir : Feher, Catherine, « New Light on the Academie Julian and its Founder, Rodolphe Julian ». *Gazette des Beaux-Arts*, n° 126, mai/juin 1984.

<sup>9</sup> En 1902, une femme dépensait 60 francs pour un mois partiel, et 100 francs pour un mois entier, alors qu'un homme dépensait respectivement 25 et 50 francs. Pour une demi-annuité elles dépensaient 400 francs, et pour une entière, 700, alors que les étudiants déboursaient 200 et 400 francs pour une formation équivalente.

Mariette Rezende (en 1900), Melle Negrão (en 1902), Melle Herré (en 1902), Melle Valim (1904). Outre ces dernières, le document mentionne des artistes plus connues, comme les sculpteurs Julieta de França, qui est arrivée l'année où elle a reçu la bourse attribuée par l'ENBA (1901), et Nicolina Vaz, qui s'est inscrite à l'école en 1904 ; de même que la peintre paulista, Melle Nicota Bayeux (1903), et la caricaturiste Nair de Teffé, également connue sous le nom de Rian (en 1905)<sup>10</sup>.

### L'ÉDUCATION ARTISTIQUE FÉMININE AU BRÉSIL AU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE

Au Brésil, les femmes qui voulaient se former en tant qu'artistes se trouvaient dans la situation suivante : jusqu'en 1881, date de l'ouverture des cours du Liceu de Artes e Ofícios pour le sexe féminin, il n'y avait aucune institution publique capable de les accueillir en tant qu'élèves. Et, même dans ce cas, le but était de former des artisans plus que des artistes<sup>11</sup>.

---

<sup>10</sup> La question de la documentation féminine est en soi un grand indice du peu d'importance accordée aux femmes par l'histoire de l'art. M del Debbio, quand il a acheté, en 1980, la marque *Académie Julian*, a reçu toute la documentation disponible sur les ateliers féminins, y compris les dessins, les registres d'inscription, les tableaux qu'elles avaient faits, etc. La même année, la documentation concernant les ateliers masculins a été donnée aux Archives Nationales de Paris, où elle est correctement organisée, et accessible au public. C'est à cause de cela, jusqu'aux découvertes récentes faites par Waisberg et Becker (2000), et par Catherine Feher (1994), que l'on en savait si peu au sujet des artistes qui sont passées par cette école. Les données que je cite ci-dessus ont été obtenues *in loco* c'est-à-dire de M del Debbio lui-même, qui m'a aimablement reçue, et a mis à ma disposition les registres concernant les Brésiliennes et Sud-américaines. Il est intéressant de noter que parmi les pays voisins, le Brésil est celui qui a envoyé la plus grande délégation (15), suivi de l'Argentine (11), la Colombie (4), le Chili (3), la Bolivie (1), et le Guatemala (1). Quelques artistes brésiliennes ont continué à suivre les cours de l'école les années suivantes, comme Georgina de Albuquerque (1906), Helena Pereira da Silva Ohashi (dans les années dix), Tarsila do Amaral (1922), entre autres. Ces données, cependant, ne peuvent être vérifiées dans les registres d'inscription, dans la mesure où ceux-ci, selon M del Debbio, ont été égarés.

<sup>11</sup> Felix Ferreira, important critique d'art du XIX<sup>e</sup> siècle à Rio de Janeiro, louait l'initiative du Lycée d'ouvrir des classes féminines, dans la mesure où l'on pouvait y former la femme « pour aider efficacement son mari, pas seulement pour les précieuses dépenses du foyer [...], ceci est le rêve doré de tout couple travailleur ». Le dessin serait la base qui permettrait aux femmes de se livrer à des activités telles que « les brochures et cartonnages de livres scolaires, la révision d'épreuves, les dessins pour la lithographie ou la gravure sur bois, le coloriage de figurines, cartes et estampes, la décoration de chapeaux [...] ». Avec ce discours, on perçoit que la



Ainsi, l'École Nationale des Beaux-Arts, à laquelle revenait l'enseignement supérieur des beaux-arts, n'a commencé à enregistrer l'arrivée de femmes qu'en 1892, avec la publication du décret 115, article 187 qui portait sur les conditions d'inscription aux cours supérieurs, et prescrivait : « *est facultative l'inscription des individus du sexe féminin, pour les cours desquels il y aura des lieux séparés* ». À partir de ce moment, dans des cours pour auditeurs libres, on rencontrera de façon récurrente des étudiantes<sup>12</sup>. La situation de ces dernières au sein de l'école était cependant ambiguë. Jusqu'en 1896<sup>13</sup>, il n'y a pas eu de classe exclusivement féminine, ce qui contrariait les dispositions de la loi, et impliquait des classes mixtes, avec des étudiants et des étudiantes qui se trouvaient côte à côte, dans la même enceinte. Un tel état de choses a très probablement retardé l'inscription de femmes aux cours de modèles vivants. Il est important de se rappeler que l'accès au corps nu, bien que rendu possible par la loi, continuait à être un grand tabou social et dans ce cas les usages pouvaient être encore plus décisifs pour limiter les pratiques féminines que les prescriptions juridiques. Dans les premières années du XX<sup>e</sup> siècle, Helena Pereira da Silva Ohashi, une brésilienne qui a fait un stage à l'Académie Julian, et qui était pourtant la fille d'un artiste (le peintre Oscar Pereira da Silva), se rappelait encore le choc qu'elle ressentit quand elle se trouva face au corps humain :

« J'ai commencé le modèle vivant pour la première fois à l'Académie Julian du Passage des Panoramas ; quand j'ai vu le modèle nu, je me suis sentie très intimidée. Je restais gênée au milieu des étudiantes, désinvoltes, qui riaient et parlaient entre elles [...]»<sup>14</sup>.

Ainsi, bien que l'académie nationale ait ouvert ses portes aux femmes avant ses homologues étrangères, et sans vifs débats ni résistances de la part des hommes comme cela s'est produit à Paris, ceci n'a pas signifié que les

---

professionnalisation artistique féminine était ici comprise comme une formation éminemment technique, et tournée vers un public pauvre. Source : *Polyanthea commemorativa da abertura das aulas para o sexo feminino*. Liceu de Artes e Ofícios, 1881, p. 24-25.

<sup>12</sup> En 1892 ; parmi 82 inscrits en auditeurs libres, 15 étaient du sexe féminin.

<sup>13</sup> Cette année-là, Henrique Bernardelli a ouvert un atelier exclusivement féminin, au sein de l'institution.

<sup>14</sup> Ohashi, Helena Pereira da Silva. *Minha vida*, s.i., 1969.

femmes aient trouvé une institution immédiatement capable de les recevoir. En général, les étudiantes optaient pour le statut d'auditrice libre, et non pour celui d'étudiante régulière, dans la mesure où cette dernière option comportait un ensemble d'épreuves qui couvraient des connaissances spécifiques (comme le français, l'algèbre et l'histoire), savoirs auxquels, en raison des cours différenciés du second degré, elles n'avaient pas eu accès. Une fois à l'ENBA, elles s'inscrivaient dans des disciplines mineures, comme le dessin figuratif. Rares ont été les étudiantes qui se sont inscrites en modèle vivant, et plus précisément, jusqu'au tournant du siècle, deux le firent, et ce ne fut pas par hasard les deux sculpteurs : Julieta de França et Nicolina Vaz de Assis.

C'était en l'an 1897, et des deux prétendantes, seule la première a été acceptée dans le cours de modèle vivant alors dirigé par Modesto Broccos. Julieta de França était jeune, âgée à l'époque de 25 ans, elle venait de l'état du Pará, et était arrivée récemment à l'école. Elle remportait déjà beaucoup de succès dès la première année et recevait des éloges de ses professeurs pour ses progrès rapides. Seul le professeur Modesto Broccos détonait dans cette appréciation, et la classait dans son rapport annuel parmi ceux qui « fréquentaient rarement » ses cours. Il ne s'agissait pas de négligence, Julieta de França avait été une élève assidue dans toutes les autres classes. Le problème tenait probablement à sa gêne à fréquenter les cours aux côtés de ses condisciples masculins, au nombre de 31, dans une ambiance décrite comme « déficiente » par le professeur : « Nous avons été obligés, au préjudice des deux (les cours de modèle vivant et de peinture), de restreindre l'espace qui n'a pas la capacité suffisante pour contenir, ne serait-ce que la moitié des élèves inscrits, et n'offre pas en conséquence le recul suffisant entre les élèves et le modèle, ce qui rend très difficile l'étude des proportions, une des principales exigences dans l'art de bien dessiner »<sup>15</sup>. S'il n'y avait pas d'infrastructure suffisante pour un seul cours de modèle vivant, que dire des classes séparées !

On comprend ainsi l'importance occupée par l'Académie Julian dans la formation des artistes brésiliennes. Au Brésil, les femmes comptaient sur deux écoles officielles pour se former, et sur un ensemble d'ateliers privés.

---

<sup>15</sup> *Rapport de l'École Nationale des Beaux-Arts, 1897. IE 7 114*, Archives Nationales.

Dans le premier cas, le Liceu de Artes e Ofícios proposait plus une formation d'artisans que d'artistes, et dans le second, les étudiantes étaient confrontées à une ouverture légale qui n'a pas immédiatement impliqué la construction d'une structure capable de les accueillir de façon adéquate : l'école continuait à être mal équipée, avec des difficultés particulières dans les classes de modèle vivant, et sans infrastructure pour recevoir les élèves du sexe féminin. On sait peu de choses sur la structure d'enseignement des ateliers privés, cependant, dans le plus réputé de tous, la « Maison de Copacabana » qui appartenait aux frères Henrique et Rodolfo Bernardelli, les femmes recevaient des cours des artistes académiques les plus influents de leur temps<sup>16</sup>, dans des ambiances confortables et privilégiées, mais sans aucun type de mention d'une étude du modèle vivant, même en classe de sculpture, où cette connaissance est une importante condition de base.

À l'Académie Julian, les artistes, en particulier les Brésiliennes, recevaient une formation équivalente à celle des hommes. Pendant beaucoup de temps, elles se consacraient à ce qui était considéré comme le pilier de la formation d'un artiste académique : la connaissance du dessin. C'est ainsi que les étudiants et étudiantes s'appliquaient au dessin de figures et d'ornements, étape élémentaire par laquelle ils apprenaient à utiliser le crayon et le fusain, à capter les formes et les volumes principaux des objets. Après quoi, ils pouvaient se dédier à l'étape cruciale : le dessin du modèle vivant. À l'Académie Julian, hommes et femmes disposaient de modèles qui posaient tous les jours, y compris pendant les périodes de fêtes, ils jouissaient d'une infrastructure satisfaisante pour exercer et perfectionner leur habileté. Ils recevaient les commentaires des professeurs qui, pendant les « séances de correction », leur montraient leurs erreurs et la façon dont chacun des travaux pourrait être corrigé et perfectionné par la captation réaliste du naturel<sup>17</sup>.

---

<sup>16</sup> Henrique Bernardelli était le chef d'atelier de peinture à l'Escola Nacional de Belas Artes et son frère, le sculpteur Rodolfo Bernardelli, a occupé la charge de directeur de l'ENBA entre 1890 et 1915.

<sup>17</sup> Consulter Alves, Caleb F. *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru, EDUSC, 2003, p. 108-109.

L'Académie avait un autre atout très important : elle comptait des maîtres consacrés par le système académique, professeurs à l'École des Beaux-Arts<sup>18</sup>. Ils étaient en général plus disponibles pour leurs élèves de l'école privée et tendaient aussi à les favoriser dans les compétitions publiques, en particulier dans les expositions et dans le concours pour le Prix de Rome<sup>19</sup>. Pour les femmes, un tel état de fait était d'autant plus remarquable, que l'École des Beaux-Arts ne les acceptait pas comme disciples, l'Académie Julian émergeait ainsi comme le seul espace où elles pouvaient recevoir leurs enseignements, et profiter de quelques privilèges dans le système officiel.

En somme, pour les artistes brésiliennes, un stage y était triplement intéressant: pour l'apprentissage des techniques ; pour l'importance symbolique que le stage en France adjoignait à leurs carrières, surtout dans la mesure où l'art français continuait à constituer un modèle artistique dans leur pays; et enfin, pour les relations privilégiées avec les salons et avec l'École des Beaux-Arts, institutions centrales de l'art français qui occupaient une position prestigieuse pour l'académie brésilienne périphérique. Comme beaucoup d'étrangères, elles y ont profité d'une liberté, d'une formation et d'un atout dans leur carrière qui les préparaient à des retours plus glorieux dans leurs pays d'origine.

---

<sup>18</sup> Ont fait partie du corps enseignant de l'école les noms suivants : Jules Lefèvre, membre de l'Académie en 1891 et président du jury de peinture de la Société des Artistes Français ; Tony Robert-Fleury, président de la Société des Artistes Français et professeur à l'EBA en 1905 ; William Bouguereau, membre de l'Académie en 1876, professeur à l'EBA en 1888, et président de la Société des Artistes Français en 1902 ; Gabriel Ferrier, membre de l'Académie en 1896, et chef de l'atelier de peinture à l'EBA en 1904 ; Jean-Paul Laurens, professeur à l'EBA en 1885, et membre de l'Académie en 1891 ; Gustave Boulanger, professeur à l'EBA en 1883 ; M. Baschet, élu à l'Académie en 1913 ; F. Schommer, professeur à l'EBA en 1910 ; Raoul Verlet, professeur à l'EBA en 1905, outre Paul Gervais et Henry Royer.

<sup>19</sup> Voir : Jacques, Annie. *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*. Paris, ENSBA, 2001.

**PROFESSION PEINTRE****L'ACADÉMIE JULIAN ET LES ATOUTS POUR LES CARRIÈRES DE BERTHE WORMS,  
GEORGINA DE ALBUQUERQUE ET HELENA PEREIRA DA SILVA**

Pratiquement toutes les artistes brésiliennes qui sont passées par la France au tournant du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècle, ont eu des trajectoires d'un certain prestige. Ceci, évidemment, à l'intérieur des limites imposées par le champ local à la pleine professionnalisation des artistes, alors que, comme on le sait, il n'y avait pas un marché artistique structuré au point de soutenir des carrières autonomes<sup>20</sup>. Il convient de relever que la condition d'artiste du sexe féminin se heurtait à des obstacles d'autant plus efficaces qu'ils étaient plus subtils, comme le préjugé de sexe qui, au-delà de la critique proprement artistique, faisait qu'elles étaient appréciées différemment des artistes hommes. Il était courant qu'elles soient appréciées comme des « amateurs », désignation qui aidait peu à élever et à consolider leurs réputations d'artistes professionnelles<sup>21</sup>. Comme le montrent les exemples concrets, le solde positif dû aux gains réels et symboliques rapportés par le stage dans la capitale française est indéniable.

Nombreux sont les exemples qui corroborent cette affirmation. Etant données les limites de cet article, j'aborderai seulement les cas des peintres Berthe Worms, Georgina de Albuquerque et Helena Pereira da Silva. La jeune peintre française, Anna Clemence Berthe, après s'être mariée en France avec le dentiste brésilien Fernando Worms, a déménagé avec lui pour la ville de São Paulo en 1894, où dorénavant elle sera connue comme Berthe Worms (1868-1937). À cette époque, la capitale était encore très provinciale et manquait d'institutions de formation artistique, à l'exception du Liceu de Artes e Ofícios. Cependant, l'ancienne ville prospérait économiquement et politiquement grâce aux bénéfices de la culture du café. Un tel développement entraînait une demande de biens culturels, en particulier de

---

<sup>20</sup> Je ne pourrai approfondir ce thème, bien qu'il soit d'une importance incontestable. Pour approfondir ce sujet, lire : Marques, Luiz. *30 Mestres da pintura no Brasil. 30 Anos Credicard*. São Paulo, MASP, 2001.

<sup>21</sup> Voir le chapitre 1 : « Amateur, condition féminine : la critique de l'art et les représentations sur les femmes artistes », (in) *Profissão artista: pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. São Paulo, Thèse de Doctorat en Sociologie, FFLCH, USP, 2004.

portraits peints, que ce soit pour satisfaire une clientèle qui se distinguait et se mettait à consommer des biens de luxe ou également, pour des œuvres à but politique, destinées à décorer des lieux publics<sup>22</sup>.

L'artiste, récemment arrivée, a été consacrée en peu de temps comme une des portraitistes locales les plus fécondes, recevant des commandes d'hommes politiques célèbres, comme le Secrétaire de l'Intérieur Alfredo Pujol ou encore d'une série de bustes des professeurs de la Faculté de Droit du Largo de São Francisco, de même que d'œuvres pour ces collectionneurs privés qui émergeaient dans la ville. L'accueil favorable réservé à l'artiste par le public local était dû aux atouts qu'elle devait à la France, en particulier sa formation dans la célèbre Académie Julian, qui lui avait inculqué de solides compétences dans l'appréhension du corps humain, lui conférant des talents notoires de portraitiste, genre qui, dans ce contexte, faisait justement l'objet de la plus forte demande. Cette heureuse coïncidence de la rencontre d'une artiste qui avait reçu une bonne formation académique dans une des écoles les plus admirées à l'étranger avec un groupe de consommateurs qui recherchait exactement les qualités qu'elle possédait, a contribué à la pleine professionnalisation de Berthe Worms, artiste qui, indépendamment du fait qu'elle était femme et étrangère, est parvenue à faire de la peinture son métier principal.

Georgina de Albuquerque (1885-1962) a été une autre artiste à qui le passage par l'Académie Julian a permis d'acquérir une réelle notoriété. Elle est partie pour la France aux frais de son mari, le peintre Lucilio de Albuquerque, grâce à une bourse obtenue par ce dernier comme Bourse de Voyage de l'ENBA. En arrivant à Paris en 1906, le couple s'est inscrit à l'Académie Julian, afin de se préparer aux examens d'admission à l'École des Beaux-Arts. Georgina y est restée pendant 4 ans, ne quittant l'école qu'en 1910, quand ils sont repartis pour le Brésil. Et, bien qu'à cette époque une connotation négative menace l'Académie, comme école « anti-moderne », alors que ses méthodes traditionnelles étaient combattues par les avant-gardistes en pleine ascension, l'héritage de l'enseignement académique reçu a

---

<sup>22</sup> Sur la trajectoire de l'artiste, consulter : Tarasantchi, R. *Os Worms : Bertha e Gastão. Pinturas e desenhos*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo, 1996, et Simioni, Ana Paula C., *op. cit.*, p. 224-235.

laissé des traces dans l'œuvre de l'artiste, et a contribué à consolider sa carrière.

Bien qu'en France, l'artiste ait cherché à s'approprier l'Impressionnisme, le grand succès de sa facture dans les milieux locaux est indéniable, résultat de son ingéniosité à combiner des éléments « modernes » (comme les coups de pinceau rapides et les caractéristiques colorées de l'école de Monet), avec des éléments plus conservateurs qui répondaient au goût le plus répandu du public local (comme son excellente capacité à représenter le corps humain, en particulier celui de la femme), grâce à des œuvres qui utilisaient des compositions académiques.

Ces synthèses étaient suffisamment innovantes pour que Georgina puisse être considérée comme une artiste ouverte aux courants contemporains, mais suffisamment timide pour ne pas déplaire aux plus conservateurs. Il est intéressant de noter que cette appropriation sélective des apports des avant-gardes se faisait déjà au sein de l'Académie Julian depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, grâce à l'action de Jules Bastien-Lepage (1848-1884), peintre considéré comme un modèle par les nouvelles générations d'artistes académiques qui voulaient transformer les modèles esthétiques, sans rompre abruptement avec les perspectives scolaires. C'est ainsi que Georgina de Albuquerque, l'artiste académique brésilienne la plus reconnue de sa génération, a exalté, au long de sa vie, le rôle occupé par l'École des Beaux-Arts au détriment de l'Académie Julian, alors qu'elle n'était restée dans la première que quelques mois, et qu'elle devait à la seconde quelques-uns des principes artistiques qui l'ont le plus aidée à adapter sa production au goût des milieux artistiques locaux. C'est de la jonction des connaissances plus traditionnelles avec l'impressionnisme « filtré » par cette même perspective, qu'elle avait appris à l'Académie Julian, que l'artiste a pu répondre avec succès aux attentes nationales d'une production qui soit moderne, *ma non troppo*, en composant avec les valeurs d'une élite craintive.

De tous les peintres, Helena Pereira da Silva (1895-1965), fille du célèbre peintre paulista Oscar Pereira da Silva, a été celle pour qui le voyage à Paris a été le plus important pour la construction d'une carrière artistique féminine. En tant que fille d'artiste elle a bénéficié d'un apprentissage qui lui était dispensé au sein du foyer, dans un quotidien où elle profitait de son

père et de ses œuvres, dont elle a reçu les premières leçons de ce qu'était faire de l'art. Le fait d'être la fille d'un artiste local important lui a apporté la possibilité de profiter des bienfaits du capital social de son père, et notamment de sa proximité avec le sénateur Freitas Valle. Ce dernier contrôlait les quelques occasions d'expositions, d'acquisitions d'œuvres et de bourses de voyage qui existaient à São Paulo, dans la mesure où il administrait le Pensionnat Artistique Paulista, l'unique institution locale qui offrait des bourses d'études à l'étranger. Oscar Pereira da Silva était apprécié du mécène paulista le plus important, et l'un de ses protégés préférés. À cause de cette relation, la jeune artiste a pu bénéficier d'une période de formation à l'étranger. Elle-même a raconté les mécanismes de ce parrainage :

« [...] Après le voyage que « le maître » Oscar a fait à Belém do Pará, en 1910, ses rêves allaient se réaliser, aller en France. La plus grande tristesse, dont il se plaignait toujours, était le milieu mesquin et réfractaire à l'art dans lequel il vivait à São Paulo. Une exposition de mes travaux a été organisée à la maison dans l'« atelier », M. Freitas Valle et quelques amis ont trouvé que je méritais la *bourse d'études* pour séjourner à Paris. À cette époque c'était ainsi que les boursiers allaient à l'étranger, la bourse était insuffisante, trois cents francs par mois ne permettaient même pas de payer une pension, et c'était pour trois ans [...] »<sup>23</sup>.

D'après les mémoires de l'artiste, la somme lui a été allouée sous la forme d'une aide pour que son père réalise son désir de retourner en France, et, accessoirement, d'une aide à la fille talentueuse d'un ami, qui faisait preuve de quelque don. En 1912, elle est partie avec sa famille pour la capitale de la France s'inscrivant, sur le conseil de son père, dans les écoles privées les plus traditionnelles de la ville : comme l'Académie Julian et l'Académie Colarossi. Si, pour les femmes artistes le voyage à l'étranger constituait une libération potentielle, pour Helena Pereira da Silva la traversée a impliqué une transformation encore plus grande : elle a rendu possible la rupture nécessaire avec son père, une révolution à la fois personnelle et artistique.

---

<sup>23</sup> Ohashi, *op. cit.*, p. 9.



Être fille d'artiste apportait une série d'avantages pour sa carrière, comme on l'a déjà dit. Mais du point de vue psychologique, elle engendrait une sensation de continuelle insécurité, comme si elle avait intériorisé l'image du père en tant qu'autorité en matière de savoir artistique et de réalisation professionnelle, source d'inhibition de ses initiatives personnelles et non de stimulation. Dans son autobiographie, Helena a laissé transparaître combien, à diverses époques, l'image d'Oscar bloquait sa capacité créatrice ; ainsi alors qu'elle était en plein processus de formation, profitant du prix qu'elle avait obtenu à l'Académie Julian à Paris, quand :

« [...] pendant les moments de délasserment, à la maison, je continuais à peindre une nature morte, sous la direction de mon père, «le Maître Oscar» avait improvisé un « atelier » dans le grenier. Il commença une série de grandes copies de Murillo, Rembrandt et Fragonard. J'étais ébahie devant la grande facilité qu'il possédait, et il fit également une série de tableaux de genre, avec des modèles naturels costumés à la Louis XV- cela m'ôtait du courage, et je pensais en moi-même « jamais je ne pourrai m'approcher de lui ». Mais je ne disais rien [...]. Lui, ne se préoccupait que peu de mes pensées »<sup>24</sup>.

Dans ses souvenirs, il y avait une constante sensation d'incapacité. Pendant ces premières années à Paris, le mythe du père artiste lui était si cher, qu'elle offusquait les maîtres français, avec qui elle était en contact dans les ateliers. Même après le retour d'Oscar Pereira da Silva au Brésil, elle ne se sentait pas capable de jouir de sa liberté. En elle transparaissait combien elle avait intériorisé cette présence, de sorte que même la solitude à Paris était incapable de la libérer. Elle se rappelait que :

« [...] une vie nouvelle allait commencer pour moi, mais j'étais si saturée, si attachée à une vie sans personnalité, que bien qu'ayant de l'argent, la liberté et celle de mes goûts, il me semblait qu'il y avait une surveillance occulte, et je n'osais rien faire. Je suis restée dans cet état d'esprit pendant longtemps : je n'étais pas préparée à rester dans cette grande capitale, ni à avoir tous ces privilèges ; j'aurais pu en profiter beaucoup plus, si j'avais eu une autre orientation ; sans aucune expérience de la vie je me sentais encore opprimée par des liens invisibles, et moi-même, je pensais que tout ce que je faisais était mauvais »<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Ohashi, 1969, p. 10.

<sup>25</sup> Ohashi, 1969, p. 11-12.

Ce n'est qu'en rompant avec son père, et avec le système artistique qu'il représentait, qu'Helena devint capable de s'accomplir dans son art et sa vie :

« [...] L'indépendance dont je jouissais était maintenant d'une toute autre nature, sans le sou, sans parent, sans ami. Mes idées et mon goût en art avaient changé. Rien de ce qui venait de mon père ne pouvait désormais m'orienter dans ce que je pouvais faire. J'avais en horreur les portraits photographiques qu'il me proposait. Il n'aimait pas ma manière plus libre, telle que je l'avais apprise à Paris, et disait qu'elle ne servait qu'à gâcher des toiles et des couleurs, que j'avais besoin de mieux finir, d'estomper, d'avoir plus de patience : il n'était nullement intéressé par l'organisation d'une exposition de mes études – j'ai passé cinq ans à accumuler, sou par sou, pour réaliser mon désir »<sup>26</sup>.

La conquête de la confiance en soi entraînait une série de petits et de grands déplacements passant tous, de façon plus ou moins directe, par l'éloignement, dans la relation avec le père : la solitude (et la conquête d'espace et de circulation qu'elle a apportée), l'indépendance financière, et par-dessus tout, la rupture avec le modèle artistique qui lui avait été enseigné. Pour l'artiste, le séjour à Paris a constitué un substrat matériel fondamental pour sa professionnalisation et son indépendance. Se distancer de son pays d'origine a été la possibilité concrète, matérielle, de desserrer les liens qui l'attachaient à la puissante image du père-artiste qu'elle essayait de surmonter, bien qu'elle ait, de façon répétée, succombé à sa fascination et à son pouvoir. Se libérer, pour elle, signifiait « rompre les liens invisibles » qui l'attachaient à un type d'autorité qui était aussi artistique, stylistique.

Comme pour Helena Pereira da Silva, aller à l'étranger, notamment à Paris, constituait un chemin de bon augure pour la quête de soi, et pour l'exercice de l'art comme profession. Traverser l'océan signifiait se défaire des contraintes familiales et voir surgir un monde nouveau, avec des écoles d'art qui acceptaient les femmes, c'était accéder à des maîtres consacrés, passer des heures et des jours à étudier le modèle vivant (chose difficile, voire impossible dans leur pays), assister à des expositions variées, pénétrer dans les musées encyclopédiques. Paris était alors la capitale culturelle du monde, et pour les femmes, ce n'était pas seulement la patrie des arts, mais une voie de libération personnelle, une opportunité de formation unique, et

---

<sup>26</sup> Ohashi, 1969, p. 12-13.

un chemin quasi certain de construction de carrières artistiques réussies, à une époque où la « profession artistique » était encore un terrain masculin.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

ALVES, Caleb Faria (2003) : *Benedito Calixto e a construção do imaginário republicano*. Bauru, EDUSC.

BASHKIRTSEFF, Maire (1925) : *Journal*. Paris, Bibliothèque Charpentier.

BOURDIEU, Pierre (1989) : « A institucionalização da anomia ». (in) *O poder simbólico*. Lisboa, Editora Difel.

CALLEN, Anthea (1997) : « The body and difference: anatomy training at the École des Beaux-Arts in Paris in the later nineteenth century ». *Art History*. Londres, vol. 20, n°1, março.

COLI, Jorge (1997) : *A Batalha de Guararapes de Victor Meirelles e suas relações com a pintura internacional*. Campinas, Tese de Livre-Docência em História da Arte, IFCH- UNICAMP.

DURAND, José Carlos (1989) : *Arte, privilégio e distinção. Artes plásticas, arquitetura e classe dirigente no Brasil, 1855/1985*. São Paulo, Perspectiva/EDUSP.

FEHER, Catherine (1994) : « Women at the Academie Julian in Paris ». *The Burlington Magazine*, Londres, vol. CXXXVI, n°1100.

GARB, Thamar (1998) : *Sisters of the Brush. Womens's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*. New Haven/London, Yale University Press.

GOLDSTEIN, Carl (1996) : *Teaching Academy. Academies and Schools from Vasari to Albers*. Cambridge University Press.

GONZAGA-DUQUE ESTRADA, Luís (1995) : *A arte brasileira*. Campinas, Mercado de Letras [introdução e notas CHIARELLI, Tadeu].

JACQUES, Annie (2001) : *Les Beaux-Arts, de l'Académie aux Quat'z'arts*. Paris, ENSBA.

LANDES, Joan (1988) : *Women and the Public Sphere in the Age of French Revolution*. New York, Cornell University Press.

LEPDOR, Catherine (2001) : *Louise Breslau, de l'impressionnisme aux années folles*. Lausanne, Musée Cantonal des Beaux-Arts de Lausanne.

*Le Voyage de Paris. Les Américains dans les Écoles d'Art, 1868-1918*. (1990) : Paris, Reunion des Musées Nationaux.

MARQUES, Luis (2001) : *30 Mestres da pintura no Brasil. 30 anos Credicard*. São Paulo, MASP.

MICELI, Sergio (1995) : *Nacional estrangeiro. História social e cultural do modernismo artístico em São Paulo*. São Paulo, Companhia das Letras.

MIGLIACCIO, Luciano (2000) : *O século XIX*. Catálogo da mostra do redescobrimento. São Paulo, Associação Brasil 500.

Idem, (2001) : « Rodolfo Amoedo, o mestre, deveríamos acrescentar ». (in) *30 Mestres da pintura no Brasil. 30 anos Credicard*. São Paulo, MASP.

NOËL, Denise (1988) : *Academie Julian : les ateliers pour Dames, 1868-1907*. Memoire de maîtrise, UER D'art et d'Archéologie, Université de Paris I-Sorbonne.

Idem, (1997) : *Les Femmes Peintres au Salon. Paris, 1863-1889*. Thèse de Doctorat, Université Paris VII, sous la direction de Michelle Perrot.

OHASHI, Helena Pereira da Silva (1969) : *Minha Vida*. s.i., São Paulo.

PEVSNER, Nikolaus (1999) : *Les Académies d'Art*. Paris, éd. Gérard Montfort.

SAUER, Marina (1990) : *L'Entrée des Femmes à L'École des Beaux-Arts, 1880-1923*. Paris, ESNBA.

SHERIFF, Mary (1996) : *The Exceptional Women. Elisabeth Vigée-Lebrun and the Cultural Politics of Art*. Chicago/London, University of Chicago Press.

SIMIONI, Ana Paula Cavalcanti (2004) : *Profissão artista : pintoras e escultoras brasileiras entre 1884 e 1922*. Tese de Doutorado em Sociologia, FFLCH-USP, São Paulo, Orientador Prof. Dr. Sergio Miceli Pessoa de Barros.

Idem, (2002) : « Entre convenções e discretas ousadias : Georgina de Albuquerque e a afirmação da pintura histórica feminina no Brasil ». *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, ANPOCS, n° 50.

TARASANTCHI, Ruth Sprung (1996) : *Os Worms : Bertha e Gastão*. São Paulo, Pinacoteca do Estado de São Paulo.

VAISSE, Pierre (1995) : *La Troisième République et les peintres : recherches sur les rapports des pouvoirs publics et de la peinture en France de 1870 à 1914*. Paris, éd. Flammarion.

WEISBERG, Gabriel & BECKER, Jane (2000) : *Overcoming all Obstacles : the women of the Academie Julian*. New York, The Dalesh Museum, Rutgers University Press.