



HAL
open science

Comment peut-on être international(e)? Artistes, genre et frontières au tournant du XIXe siècle

Séverine Sofio

► **To cite this version:**

Séverine Sofio. Comment peut-on être international(e)? Artistes, genre et frontières au tournant du XIXe siècle. Séminaire Artlas 2018-2019 “ Femmes dans la mondialisation artistique ” (Béatrice Joyeux Prunel, coord.), Ecole Normale Supérieure, Dépt d’histoire et de théorie des arts/Programme Artlas, Dec 2018, Paris, France. halshs-01970657

HAL Id: halshs-01970657

<https://shs.hal.science/halshs-01970657v1>

Submitted on 15 Jan 2019

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Comment peut-on être international(e)? Artistes, genre et frontières au tournant du XIX^e siècle

Séverine Sofio (CNRS/U. Paris 8, Cresppa-CSU)

Séminaire Artlas 2018-2019 « Femmes dans la mondialisation artistique », organisé par Béatrice Joyeux Prunel. ENS, Paris, le 6/12/2018

Quand Béatrice m'a demandé d'intervenir sur le sujet des femmes dans la mondialisation artistique, j'ai d'abord refusé, parce que je suis une néophyte dans le domaine de l'histoire de l'art connectée/globale, et ensuite parce que j'étais convaincue du fait que le thème des circulations internationales restait fort extérieur à mon objet de recherche, et ne pouvait donc qu'y être artificiellement arrimé¹. S'il est possible de trouver quelques cas d'artistes-voyageuses entre 1750 et 1850, les travaux de Bourdieu sur la question de la circulation internationale des idées (Bourdieu 2002) appellent à la prudence : il convient effectivement de distinguer le simple séjour d'un-e artiste dans un pays étranger, et l'existence de « transferts culturels » ou de « circulations », c'est-à-dire l'appropriation et l'adaptation par une personne, d'une technique, d'une forme, d'une manière de concevoir l'art ou d'en parler qui aurait été prise dans un pays et transférée (et donc *transformée*) dans un autre par son intermédiaire. Autrement dit, certes Élisabeth Vigée-Lebrun a séjourné en Italie, en Autriche ou en Russie, mais peut-on dire qu'elle a, pour autant, participé de la « mondialisation artistique » ? A-t-elle été à l'origine d'échanges avec ses différents pays d'accueil : par exemple, Vigée-Lebrun a-t-elle eu des élèves en Italie, en Autriche et en Russie ? Y a-t-il eu des échanges avérés entre elle et des artistes locaux/locales ? Ses séjours à Rome, Naples, Vienne ou Saint-Pétersbourg ont-ils laissé une trace dans le paysage artistique de ces villes ? De l'autre côté, elle-même, a-t-elle ramené quelque chose de l'étranger,

¹ Ainsi, sur le millier d'artistes femmes actives à Paris dans la première moitié du 19^e siècle, dont j'ai pu étudier le parcours, les artistes nées à l'étranger ayant travaillé – ponctuellement ou durablement – en France représentent à peine 5% de la population totale ; quant aux artistes nées en France ayant séjourné durablement à l'étranger, elles sont une dizaine tout au plus...

sur le plan esthétique, quelque influence de confrères ou de consœurs rencontré.e-s à l'étranger ? Sa manière de peindre, sa conception de la peinture étaient-elles les mêmes avant et après ses douze ans passés à l'étranger ?

Par ailleurs, la question des mobilités apparaît d'abord comme une question sociale : en effet, qui produit « l'international » à la fin du 18^e et au début du 19^e siècle ? L'élite, bien sûr. Dans la seconde moitié du 18^e siècle, en particulier, l'élite apparaît extrêmement connectée : les membres des cercles lettrés plus ou moins proches du pouvoir à cette époque ont une langue commune – le français, l'italien ou le latin –, mais surtout une culture, des valeurs et des goûts en partage, qui les distinguent radicalement du reste de la population. Les élites européennes, à cette époque, sont partout chez elles, d'où l'aisance de nombre de leurs membres à s'intégrer dans les sociétés des pays visités, de Grimm à Falconet, en passant par Angelika Kauffmann ou Mme de Staël. Quand Vigée-Lebrun arrive dans une nouvelle capitale, et même si personne n'a encore vu ses œuvres, elle est déjà précédée par sa réputation. Aidée de quelques lettres de recommandation², elle est hébergée par quelques puissants mécènes qui vont l'aider à s'installer et à s'intégrer dans les réseaux de sociabilité. Elle n'a ainsi qu'une poignée de visites de courtoisie à accomplir pour se retrouver, en un rien de temps, parfaitement intégrée dans la bonne société locale. Dans ce but, d'ailleurs, Paul Lang montre qu'elle évite soigneusement de frayer avec les membres de la communauté des émigrés français dans les villes qu'elle traverse ; et la stratégie est efficace puisqu'elle se reconstitue ainsi, à chaque fois, une clientèle et une fortune en quelques mois. Elle sait s'adapter aux circonstances et aux goûts de sa clientèle³.

De cette aisance des élites à communiquer avec l'étranger à la fin du 18^e siècle, il ressort que, pour ces dernières, la véritable frontière – celle au-delà de laquelle on se retrouve en *terra*

² La « littérature apodémique » conseille de se munir de toujours plus de documents : « passeports, lettres de crédit, billets de santé, certificats maçonniques, cartes, guides (...) Réunies avant le départ ou recueillies le long du trajet, elles doivent surtout permettre au voyageur d'activer à son profit un ensemble de connaissances indirectes et de raccourcir ainsi le temps nécessaire pour accéder aux ressources matérielles, sociales et intellectuelles de la ville traversée. » (Chapron 2010: 249)

³ Son style reste étonnamment stable, mais elle s'inspire des formes qu'elle voit sur place (son autoportrait de Florence est très inspiré manifestement de celui de Kauffmann...) et le contexte la pousse parfois à changer de registre : c'est la concurrence des portraitistes Batoni ou Kauffmann à Rome par exemple, qui l'aurait conduite à se spécialiser dans le « portrait mythologique », ou les goûts des commanditaires russes l'obligent à peindre dans un style un peu plus baroque, en revenant aux costumes de cour qu'elle ne représentait plus depuis des années (Lang 2015).

incognita – est une frontière *sociale*⁴. Dans cette logique, en effet, un aristocrate anglais a davantage en commun avec un aristocrate russe, en termes de goûts culturels ou de pratiques quotidiennes, qu’avec le paysan qui travaille ses propres terres. Ceci invite à s’interroger sur ce que signifie le mot « étranger » pour les contemporains...

Certes, plusieurs chercheurs sont revenus sur cette idée d’une absolue sédentarité de la population à l’époque moderne (Bertrand 2010; Roche 2004)⁵ et on sait que, bien avant la tradition britannique du Grand Tour ou l’existence d’une antenne de l’Académie de France à Rome, les « artistes-voyageurs » ont toujours existé (cf. les pérégrinations de Hans Holbein/Jean Jambecreuse décrites par Harry Bellet⁶). Il n’en demeure pas moins que, même si le voyage était plus fréquent qu’on ne l’a un temps pensé en dehors de la « société des princes », plus on descend dans l’échelle sociale, et plus l’horizon géographique individuel tend à se réduire, *en particulier pour les femmes*. La même logique vaut pour les artistes, et en particulier pour les femmes évidemment, leur notoriété (et la source de leurs revenus) évoluant en cercles concentriques de plus en plus larges, de la petite reconnaissance locale à la consécration globale. De fait, même si nombre d’entre elles ont eu des carrières tout à fait honorables, l’immense majorité des plasticiennes sur lesquelles j’ai travaillé n’avaient pas franchi le dernier cercle de la notoriété, celui qui impliquait une carrière véritablement transnationale. Seules quelques-unes ont voyagé ; elles sont encore moins nombreuses à s’être fait un nom à l’étranger ; et plus rares encore sont les médiatrices entre deux mondes – les « femmes doubles » (Charle 1992), celles qui ont pu jouer le rôle de vecteurs de circulations d’idées ou de formes nouvelles.

⁴ Le passage des frontières ne devient concret qu’avec l’imposition des passeports, en temps de guerre et après la Révolution française. Seules les douanes et la nécessité de changer de monnaie matérialisent le changement de pays pour les voyageurs aisés. Pour eux « les frontières les plus vivement ressenties étaient d’abord sociales, opposant les privilégiés aux pauvres, les membres de la haute société au bas peuple. Ce dernier, malgré la diversité des langues et des patois, des manières de s’habiller ou de se rapporter au monde, offrait aux riches un visage partout similaire lorsqu’il mendiait ou proposait avec insistance ses services » (Bertrand 2010: 243)

⁵ « Les membres des couches dirigeantes et les élites cultivées, princes, nobles, clercs ou financiers, artistes et lettrés, côtoient les soldats, les artisans, les colporteurs ainsi que toutes sortes d’agents qui permettent au voyage d’exister : courriers, maîtres de poste et voituriers, cantonniers, marins, ingénieurs et aubergistes, cartographes et auteurs de guides. Le nombre des individus qui se déplacent ou favorisent le déplacement des autres <est> considérable... » (Bertrand 2010: 238)

⁶ Harry Bellet, *Les Aventures extravagantes de Jean Jambecreuse, artiste et bourgeois de Bâle. Assez gros fabliau*, Actes Sud, 2013.

Mais avant tout, il convenait de répondre à deux questions : qu'est-ce que la « mondialisation artistique » du titre du séminaire, et peut-on appliquer cette formule au 18^e siècle ? La mondialisation, c'est-à-dire (selon Anthony Giddens) « l'expérience d'extension et d'intensification à l'échelle du monde des relations sociales » (Chaubet 2018), ne se limite pas au voyage ; et le qualificatif « artistique » ne se limite pas aux artistes. L'internationalisation de la vie artistique suppose des contacts avec des œuvres, des idées ou des artistes de l'étranger – contacts qui peuvent être effectifs sans qu'il soit nécessaire, pour les personnes concernées, de se déplacer très loin. (Je donnerai quelques exemples dans ce sens) En outre, étant donné que la « vie artistique » ne touche pas que les artistes, il convient de prendre en compte toutes les personnes qui constituent le monde de l'art, par lesquelles les circulations internationales peuvent se faire. Dans le monde de l'art en effet, il me semble que l'internationalisation passe par différentes activités (artistes, mécènes, amateurs, théoriciens et critiques) qui peuvent se répartir entre trois postures, qui ne sont pas exclusives les unes des autres :

- Les promoteur.e.s du cosmopolitisme : celles et ceux qui *attirent*
- Les voyageurs et voyageuses : celles et ceux qui *circulent*
- Les « entrepreneurs (et entrepreneuses) de réseaux » (l'expression est tirée de Guichard 2010) : celles et ceux qui *relient* (par l'écrit, par exemple)

En outre, qu'est-ce que ces différents personnages (femmes ou hommes) vecteurs d'internationalisation, sont susceptibles d'aller chercher à l'étranger ?

- Des modèles à copier et à ramener pour soi ou pour la collectivité, ou des techniques originales à importer,
- De l'inspiration : des paysages, des scènes de genre, des monuments, mais aussi de l'exotisme, un « ailleurs »
- Une clientèle nouvelle
- Un asile (dans le cas des « voyages contraints » : exils, fuites, etc.)

Dans cette perspective, soudain, la question devient immense. Pour restreindre un peu le cadre d'analyse, je me limiterai donc au **contexte européen** (je laisse les circulations internationales

outré-Atlantique ou outre-Méditerranée pour une autre fois⁷) et je me limiterai surtout (mais pas uniquement) **aux dernières décennies du 18^e et premières du 19^e siècle**, parce qu'il s'agit d'une période de transition entre les modèles de l'internationalisation d'Ancien Régime (Grand Tour, République des Lettres, réseaux maçonniques ou anticomanes pour les lettrés vs. voyages de formation ou en quête d'emploi pour les fractions plus modestes) et la période de la « première mondialisation culturelle » identifiée par O. Bara et C. Charle dans le monde du spectacle (Bara 2014; Charle & Capitelli 2009), avant « l'internationale des avant-gardes » (Joyeux-Prunel 2017).

Je ne vais pas mobiliser une approche monographique, mais proposer à la discussion **une typologie explicative**, inspirée de l'histoire des sciences, pour mettre à plat cette question de la place des femmes dans les circuits multiples de l'internationalisation artistique : quelles formes a pris cette internationalisation, - dans quels lieux et selon quelles modalités ? Et pour chacune des formes observées de cette circulation des œuvres, des artistes et des idées : quelles femmes ont pu y jouer un rôle, et dans quelles conditions ? Mon ambition n'est évidemment pas exhaustive, mais je me propose de lancer des pistes de réflexion et de discussion.

Enfin, un rappel : puisqu'on va s'intéresser ici aux femmes, même au tournant du 19^e siècle, il n'est sans doute pas inutile de revenir sur le fait que l'idéologie des deux sphères (domestique/publique), qui suppose que l'espace public est d'abord peuplé d'hommes, est – comme toute idéologie – d'abord *normative*. Cela ne veut évidemment pas dire que hommes et femmes jouissaient des mêmes droits et des mêmes activités, en particulier dans l'espace public, mais que **l'expérience sociale des femmes, de quelque rang social qu'elles fussent, ne s'est jamais arrêtée aux quatre murs de leur foyer** (Balducci & Jensen 2017). Dans les fractions privilégiées, les marges de manœuvre existaient et permettaient au moins de nourrir un intérêt pour l'univers des productions culturelles (littérature, arts, sciences), et au mieux d'avoir une implication directe dans cet univers, sous la forme de pratiques amateur ou professionnelle, de mécénat et de soutien aux artistes, de sociabilité dans les salons (espace indéfini entre privé et public par excellence), d'écriture (de la correspondance à l'article de journal) et de voyage. Dans

⁷ J'ai pourtant bien conscience que des circulations existent entre ces mondes – la figure du pastelliste Etienne Liotard en est un exemple.

les fractions plus modestes du monde de l'art, les femmes travaillaient aussi et on les retrouve à tous les niveaux de la pratique, dans tous les genres picturaux – dans les Salons, les expositions, les musées comme copistes, les ateliers, les boutiques de marchands de couleurs, etc.

Partant de ces différents constats, je me suis inspirée d'un cadre analytique proposé par Stéphane Van Damme pour l'étude des circulations dans le monde savant à l'époque moderne. En effet, selon Van Damme, la circulation des savoirs n'est plus envisagée depuis les années 1990 qu'au moyen du champ sémantique du réseau, bien que cette terminologie recouvre des approches historiographiques bien différentes (Van Damme 2010: 439-444). Je propose donc d'adapter la typologie qu'il avait élaborée pour le monde savant, à l'espace international des arts et de passer en revue les trois types de réseaux structurants d'échanges et de circulations, en revenant plus particulièrement, à chaque fois, sur différentes modalités de participation des femmes. Le but est de prendre conscience que *partout, il y avait des femmes* – il suffit souvent de les chercher un peu pour les trouver. Ces trois types de réseaux, identifiés par Stéphane Van Damme, sont les « réseaux de sociabilité », les « réseaux-lieux » et les « réseaux matériels ».

1. les réseaux de sociabilité

Les réseaux de sociabilité sont des collectifs mouvants ou plus formels, mondains, institutionnels, intellectuels, etc. Van Damme place dans cette catégorie les sociétés savantes, les cercles maçonniques, les « correspondances » dont la diffusion est organisée. En adaptant cette notion au monde des arts, j'y envisagerai, pour ma part, trois types de réseaux alimentant les circulations internationales de personnes, d'œuvres ou d'idées : ceux formés par **les lectrices et lecteurs (abonné.e.s, intermédiaires...)** des **correspondances littéraires et critiques** ; ceux formés **dans le cadre de l'institution académique** ; et enfin ceux formés, sur un mode plus informel, par **les amateurs d'antiquités**. Or, des femmes sont présentes dans chacun de ces réseaux.

→ **les correspondances littéraires et critiques**, comme la célèbre *Correspondance littéraire* (1755-1783) de Grimm, dans laquelle on oublie souvent le rôle significatif joué par Mme d'Épinay (Caron 2009) et qui comptait plusieurs femmes parmi ses abonné.e.s⁸. Pierre-Yves Beaurepaire rappelle ainsi que, tout en étant réservé à une petite élite sociale et culturelle transnationale, la *Correspondance littéraire* « entretient une intense circulation internationale des savants (...), de traductions, d'objets d'art et d'artistes » (Beaurepaire 2011: 127), en publiant notamment les essais critiques de Diderot qui, par l'intermédiaire de Grimm, est à l'origine de l'invitation de Falconet et Marie-Anne Collot à la cour de Catherine II. La *Correspondance* « sert à la fois les intérêts des gens de lettres et des artistes en quête de protections et d'emplois à l'étranger, et les stratégies de publication des princes les uns par rapport aux autres dans la compétition philosophique, symbolique et culturelle à laquelle ils se livrent pour attirer et afficher auprès d'eux talents et Lumières » (ibid.)

Du côté britannique, le Grand Tour n'était pas réservé aux hommes – plusieurs femmes issues de l'aristocratie ou de la grande bourgeoisie anglaises ont laissé des témoignages de leur participation à ces voyages érudits dans le dernier tiers du 18^e siècle (Baudino 2012). Les *Lettres* de Lady Montagu (1689-1762) ont d'abord largement circulé sous forme manuscrite (comme *La Correspondance littéraire*) avant d'être publiées à la mort de leur autrice en 1762. De nombreuses rééditions et une traduction en français dès 1764 laissent supposer un réel succès éditorial.

Les écrits de voyageuses britanniques sur le modèle de ceux de Lady Montagu, sont si nombreux qu'une base de données les recense⁹. Isabelle Baudino a étudié les textes que ces femmes ont spécialement consacrés à leurs visites à Paris – le cycle de Rubens en l'honneur de Marie de Médicis au palais du Luxembourg, notamment (déplacé au Louvre dans les années 1790) étant un passage obligé pour les « touristes » sur la route de l'Italie. Baudino s'est notamment intéressée au *Journal of a Tour*, publié en 1822 par Marianne Colston, l'une de ces voyageuses érudites¹⁰. Colston a voyagé pendant 3 ans en France, en Italie et en Suisse avec son mari, alors

⁸ Cf. le tableau in (Beaurepaire 2011: 135-136). **Sur les 18 abonné.e.s identifié.e.s, on compte 6 femmes (dont Catherine II), et 4 femmes jouent le rôle d'intermédiaire sur les 12 identifié.e.s.**

⁹ *Database of Women's Travel Writing, 1780-1840*: <http://www4.wlv.ac.uk>

¹⁰ Sur Colston, voir : <https://transculturewolves.wordpress.com/2015/02/16/database-of-womens-travel-writing-marianne-colston/>

qu'elle était enceinte de son premier enfant (qui est née en Italie). Elle était elle-même une artiste accomplie et une véritable connaisseuse notamment en matière de paysages. Elle écrit longuement sur les œuvres, anciennes ou contemporaines, rencontrées au cours de leurs visites¹¹.

→ Le réseau des académies des beaux-arts.

De même que le comte d'Angiviller, directeur général des bâtiments du roi de France, défendait l'idée, dans les années 1780, que les ateliers du Louvre ne devaient être fréquentés que par des hommes – une assertion qu'il ne faut évidemment pas prendre au premier degré, compte tenu du fait que les familles des artistes résidaient au même endroit (Sofio 2016: 93) – de même, l'Académie de France à Rome est censément réservée aux seuls lauréats du Grand Prix : il n'y a donc en principe aucune femme dans ces lieux... or bien sûr, dès qu'on va au-delà des textes de règlement et des protestations de l'administration, on s'aperçoit que bien des femmes ont habité avec les (ou, au moins, dans une très grande proximité des) artistes qui résidaient au Palais Mancini puis, après la Révolution, à la Villa Médicis. On peut ainsi mentionner au moins deux de ces femmes qui ont séjourné là plusieurs années, l'une après l'autre, toutes deux à l'invitation des directeurs de l'Académie de France à Rome eux-mêmes : Joseph Benoît Suvée puis Guillaume Guillon Lethière. La première de ces deux femmes est Barbara Bansi (1777-1863), invitée par Suvée à séjourner à ses côtés pendant les dernières années de son directorat (qui sont aussi les dernières années de sa vie) entre 1803 et 1807 (Join-Lambert, Leclair, Coekelberghs, & Marechal 2017: 183-184, 376) ; la seconde est Hortense Lescot, invitée par Lethière entre 1808 et 1814. Les deux étaient élèves des directeurs. Je ne reviens pas ici sur le séjour

¹¹ « La prédilection de Colston pour le paysage classique et sa formation artistique transparaissent dans le récit de ses deux visites du Louvre. Lors de la première, effectuée à l'aller en 1819, elle s'attarde sur une dizaine de toiles, au premier rang desquelles elle place celles de Claude Joseph Vernet et de François Marius Granet (...). Au retour, elle s'arrête de nouveau sur Vernet et sur la série des ports de France qu'elle trouve magistrale. Son admiration pour Vernet, qu'elle compare à Claude Lorrain, ne l'empêche pas d'adopter une posture critique (...). **Le degré d'instruction artistique de Marianne Colston apparaît également dans la longue liste de maîtres anciens, regroupés par écoles nationales, qu'elle établit au Louvre.** (...) [L]ors de sa première visite du Louvre, qui coïncida avec le Salon, Marianne Colston regretta que les tableaux modernes aient, pour l'occasion, pris la place de ceux des « maîtres anciens » et eut des mots très durs à l'égard de la création contemporaine, des « barbouillages piteux, ne valant guère mieux que des peintures d'enseignes... ». Néanmoins, elle remarque (...) des « dames » dont les œuvres démontrent « le crédit que méritent le génie et l'habileté de notre sexe en ce pays ». (...) <Mais> Colston relègue ces dernières dans l'ombre d'une pluralité anonyme. Quelques jours plus tard néanmoins, elle mentionne le nom d'Hortense Haudebourt-Lescot dont elle admire *Le Baisement des pieds dans la basilique de Saint-Pierre à Rome* au palais du Luxembourg (...) » (Baudino 2012)

d'Hortense Lescot, que j'ai déjà évoqué de manière plus détaillée ailleurs (Sofio 2016: 213-214), mais je vais revenir sur le cas mal connu de Barbara (dite parfois Anna ou Babette) Bansi, dont le parcours est emblématique de cette élite cultivée européenne sous l'influence des Lumières.

Bansi, fille d'un pasteur suisse, a été adoptée et élevée par Johann Caspar Schweizer, un marchand zurichois. Schweizer et son épouse Anna Magdalena Hess, étaient passionnés par la pédagogie et cherchaient à adopter un enfant pour expérimenter de nouvelles méthodes. Ils partent s'installer à Paris à la fin des années 1780, où ils font le lien avec les représentants des Lumières de Suisse ou d'Allemagne (Lavater, Goethe, Pestalozzi) qu'ils fréquentaient, et les personnalités françaises ou étrangères qui visitent leur salon à Paris, de Mme Roland à Mary Wollstonecraft (« Dictionnaire historique de la Suisse » 2018- notices Anna Magdalena Hess et Johann Caspar Schweizer; Ulbrich, von Greyerz, & Heiligensetzer 2015: 60-64).

Bansi, âgée d'une dizaine d'année, est formée au dessin et à la peinture dans l'atelier de Suvée comme élève (Guffey 2001: 170). Pendant la Révolution, elle mène une vie très libre, alors que son père adoptif s'engage aux côtés des Montagnards. Ruiné, il fait de nombreux séjours à l'étranger, en Suisse et aux États-Unis à partir de 1795. Bansi, restée seule, devient portraitiste et membre du réseau de la nouvelle génération néoclassique. Elle est l'amie de plusieurs élèves de David, comme la sculptrice Julie Charpentier et Ingres qui dessine son portrait (au Louvre – Neil Jeffares situe le portrait à la fin des années 1790 à Paris (Jeffares 2006- notice Bansi)). Elle serait devenue un temps la maîtresse de Gérard. En 1802, à 25 ans, elle quitte Paris pour Florence où elle est dame de compagnie de Letizia Bonaparte. Quand Suvée prend la direction de l'Académie de France à Rome l'année suivante, il l'invite à venir y séjourner pour – élément notable lorsqu'on s'intéresse aux questions de filiation symbolique parmi les artistes femmes – lui présenter « *Madame Angelika* » (Join-Lambert *et al.* 2017: 183)¹². Elle s'installe à Rome en 1803 et reste aux côtés de Suvée jusqu'à sa mort, en 1807. Très attachée au souvenir de son premier maître, dont elle commande un buste et en fait sculpter un autre¹³, Bansi se marie quelques années après à Florence, et ne rentre à Paris qu'en 1814, à la mort de son mari. Elle devient professeur de dessin à la maison de la Légion d'honneur à Saint-Denis. On ne connaît

¹² Sophie Join-Lambert parle d'elle comme de la maîtresse de Suvée.

¹³ En 1851, elle offre le buste fait par Mosnier à Nieuwerkerke qui l'accepte ; lorsqu'elle propose également celui exécuté par Julie Charpentier, son offre est déclinée. Auparavant, elle avait également offert au Louvre, en 1832, deux pastels de Labille-Guiard – les portraits de Bachelier et Vincent (Jeffares 2006- notice Bansi; Join-Lambert, Leclair, Coekelberghs, & Marechal 2017: 184).

malheureusement qu'une seule œuvre de sa main. Il est intéressant de noter que (comme ce sera le cas pour Hortense Lescot et Lethière, juste après), le séjour de Bansi à l'Académie de France à Rome n'est un secret pour personne à Paris, la correspondance des directeurs montre qu'on enjoint régulièrement Suvée de saluer Mlle Bansi, et Suvée lui-même, dans ses lettres, donne des nouvelles de son élève, commente l'avancée de ses travaux comme il le ferait de n'importe quel autre de ses résidents.

→ **les réseaux « anticomanes »** – il n'y avait évidemment pas que des hommes parmi les amateurs d'antiquité, dont Francis Haskell (1993) et Albert Boime (1987) ont retracé les liens et les influences dans toute l'Europe de la seconde moitié du 18^e siècle. Parmi les artistes qui ont contribué à importer de l'étranger le style sobre et épuré qui a inspiré les néoclassiques, j'aimerais mentionner la graveuse Sophie Janinet, connue également sous le nom de Sophie Giacomelli¹⁴. Formée par son beau-père, le célèbre graveur coloriste François Janinet, Sophie Janinet est l'introductrice en France de l'œuvre du sculpteur John Flaxman : elle est l'autrice des gravures des illustrations dessinées par Flaxman pour l'Iliade, l'Odyssée et les Tragédies d'Eschyle. Elle-même illustre dans ce style les Tragédies de Sophocle. La centaine d'estampes qu'elle produit en illustration de *La divine comédie* de Dante lui vaut une médaille au Salon de 1808, et ses gravures qui illustrent la parution de la traduction française du *Paradis perdu* de Milton en 1813 sont mentionnées à la fois dans les journaux français (*le Journal des arts, des sciences et de la littérature*, 1813, vol. 15, p.62) ou étrangers (*The New Monthly Magazine*, vol 1, 1814, p.267).

2. les réseaux-lieux

Deuxième catégorie de circuits pour les transferts internationaux en matière culturelle ou savante : ce que Van Damme appelle les « réseaux-lieux », **fruits des « opérations sociales,**

¹⁴ « Probablement née dans les années 1770, Sophie Giacomelli serait la fille de l'aquafortiste Jacques-Henry Billé, mais aurait pris le nom du second mari de sa mère, François Janinet, un célèbre graveur en couleurs de la fin du XVIII^e siècle. (...). En 1802, Sophie Janinet épouse le musicien Joseph Marie Jouvenal Giacomelli. À partir de cette date, elle mène également une carrière de chanteuse en interprétant les œuvres de son mari. Elle met un terme à ces deux activités en 1816, lorsqu'elle quitte Paris à la suite d'un conflit avec l'administration des théâtres ». (Sofio 2016: 321-313)

pratiques et intellectuelles qui contribuent à ‘faire lieu’ » que l’on peut étudier en mobilisant à la fois l’anthropologie historique des lieux de savoir et l’histoire urbaine (Van Damme 2010: 441-442).

En d’autres termes, une fois adaptée cette idée au monde artistique, ce sont **les réseaux d’interconnaissance qui se créent autour de sites spécifiques** – espaces *privés* (les salons mondains, les cénacles, les ateliers d’artistes), espaces *semi-privés* (les lieux d’exposition des collections princières ou particulières), espaces *publics* de sociabilité (les cafés par exemple) ou de commerce (les boutiques de marchands de couleurs, les lieux de vente d’art). Les deux derniers types d’espace se développent plutôt comme espaces de sociabilité « spécialisée » dans la seconde moitié du siècle, je n’y reviendrai donc pas ici.

De même, les collections privées comme matrices d’échanges culturels et de mobilités pratiques, ont été largement étudiées – je renvoie, pour l’époque qui nous intéresse ici, aux études sur la constitution des collections de Joséphine (Johns 2004) ou de Caroline Murat (Dahlin 2014). Les ateliers de formation ont aussi été des creusets pour les circulations internationales des formes ou des idées, en particulier à cette époque : je renvoie aux travaux existant sur les ateliers parisiens et les jeunes artistes étrangers venus se former autour de la période révolutionnaire. Parmi eux, on compte de nombreuses femmes, comme dans les années 1800 la Genevoise Henriette Rath, miniaturiste, élève d’Isabey (Étienne & Chenal 2009), ou la britannique Henrietta Harvey et sa demi-sœur Elizabeth Norton, proches d’Ingres qui en fait le portrait (Naef 1971), etc.)

Faute de temps, je ne peux non plus revenir sur le rôle des salons mondains et des sociabilités lettrées transnationales. Emblème de ces réseaux, on peut évoquer en effet le cas de Maria Cosway, une peintre anglo-italienne, dont le parcours entre Rome, Paris et Londres (et indirectement jusqu’à Ajaccio et Washington puisqu’elle a été la maîtresse successivement de Pascal Paoli – qu’elle rencontre à Londres – puis de Thomas Jefferson – qu’elle rencontre à Paris). Je renvoie notamment à l’étude des textes de Maria Cosway sur l’art, qui a été faite dans *Plumes et pinceaux* (Lafont, Foucher, & Gorse 2012)¹⁵, ou au travail de Philippe Bordes autour de la correspondance de Cosway avec David (Bordes 1992).

¹⁵ Voir l’essai de Fanny Reboul : <https://journals.openedition.org/inha/3607>

→ **les ateliers d'artistes comme lieux d'une sociabilité esthète et mondaine**, comme passages obligés – à l'instar de celui de Pompeo Batoni à Rome dans les années 1760 (Guichard 2010), on peut citer celui de Félicie de Fauveau (1802-1887) à Florence, dans les années 1830. (Je sors un peu des limites chronologiques de ce travail – mais il m'était difficile de passer à côté de ce cas particulier)

Après sa participation au soulèvement légitimiste qui a fait suite à la Révolution de juillet, Fauveau a dû s'exiler. Elle revient alors en Italie, son pays de naissance, et installe son atelier à Florence dans un couvent désaffecté. L'atelier occupe le rez-de-chaussée, les étages du dessus sont occupés par les appartements de l'artiste, et par ceux de son frère Hippolyte (également sculpteur), de ses deux sœurs et de sa mère, qui vivent à ses côtés. « Florence est une ville internationale où séjournent (...) nombre de membres de l'aristocratie anglaise, autrichienne, russe, sans parler des Français de tous bords exilés en Italie. » Delécluze en parle comme du « 'port' de tous les proscrits du monde » et Dumas comme du « 'rendez-vous des rois détrônés' » (Waresquiel 2010: 165). A son arrivée à Florence, en 1832, Fauveau obtient la protection du sculpteur florentin Lorenzo Bartolini, à qui elle avait été recommandée par Ingres (Waresquiel 2010: 168).

De fait l'exil florentin permet à Fauveau de se créer une clientèle internationale, russe, anglaise, allemande, italienne, qu'elle n'aurait pas connue en France. Comme elle pratique l'héraldique, on lui commande nombre de tombeaux ou de stèles. « A Florence, elle est aussi la grande ordonnatrice du goût et du style de certains de ses habitants les plus célèbres. Elle touche à tout, à l'architecture, aux arts décoratifs, à la peinture décorative. Elle dessine des mosaïques pour la villa Salviati, des meubles pour la ville Quarto qui appartient à la grande-duchesse Marie Nicolaievna, fille du tsar Nicolas Ier. » Elle fait pour elle un bénitier qui est envoyé à Saint Pétersbourg. Le tsar lui-même visite l'atelier de Fauveau en 1845, et lui commande une fontaine pour le pavillon de Peterhof. Le principal mécène de Fauveau est le riche prince Anatole Demidoff, qui a épousé une princesse Bonaparte. Il demande à Fauveau de superviser la décoration intérieure de sa villa de San Donato. Le comte de Pourtalès lui commande un

monument à Dante. « Toute l'Europe monarchique s'intéresse à l'exilée¹⁶ ». Son atelier est un passage obligé pour les aristocrates, les écrivains, les artistes – Alexandre Dumas va la voir 2 fois, Marie d'Agoult et Liszt, Elizabeth Barret Browning. Elle lit et parle l'anglais et l'Italien. Elle emmène ses visiteurs à la découverte des monuments de la ville. « On vient la voir pour ses talents d'artiste (...) et pour sa réputation d'étrangeté » (Waresquiel 2010: 185) De loin, elle supervise la décoration intérieure du château d'Ussé, qui appartient à la comtesse de La Rochejacquelein, et quand elle s'y rend en 1842, c'est avec le peintre Antonio Marini qu'elle emmène de Florence (Waresquiel 2010: 175-177).

Cependant, c'est parce que ses commanditaires étaient de toutes les nationalités, et parce qu'elle a vécu en dehors des circuits de la commande officielle, que l'œuvre de Fauveau est aujourd'hui mal connu. Fauveau a été redécouverte depuis peu grâce à l'historiographie féministe, et on commence à peine à recenser ses sculptures, ses œuvres d'orfèvrerie, ses décors éparpillés dans toute l'Europe. Il s'agit donc d'un cas intéressant d'artiste qui a clairement contribué à alimenter la mode néogothique dans toute l'Europe des années 1830-50, mais c'est le caractère *international* de sa clientèle, précisément, qui a joué contre le maintien de sa réputation posthume.

→ **les ateliers comme lieux d'innovation technique** – j'évoquerai ici le cas, méconnu, de l'atelier du graveur anglais Charles Thompson et de son assistante, devenue sa partenaire et l'exportatrice des techniques novatrices dont il était un expert, Julie Bougon.

La gravure sur bois se faisait traditionnellement à la pointe sur « bois de fil » (c'est-à-dire sur une plaque de bois coupée dans le sens des fibres) : la résistance des fibres qu'il faut entailler et le fait que le creusement d'un seul trait exige plusieurs gestes et l'usage de deux outils de la part du graveur, en font une technique peu chère mais fastidieuse et peu précise. A la fin du XVIIIe siècle, la technique de la gravure au burin sur bois debout est mise au point en Angleterre. La technique du bois debout (« de bout ») consiste à ne travailler que des plaques de bois dur (buis, fruitier) coupées perpendiculairement au sens des fibres (la résistance du bois est donc moindre) et au moyen d'un burin (le trait est donc creusé en une seule fois en « poussant » l'outil sur le

¹⁶ « ...le tsar et ses deux filles, la duchesse de Leuchtenberg et la princesse de Wurtemberg, le roi de Sardaigne, la reine de Naples, la grande-duchesse de Toscane, l'ex-impératrice des Français Marie-Louise, le comte Zichy... » (Ibid.)

bois, et non en « tirant » la pointe à plusieurs reprises vers soi). La rapidité d'exécution et la précision du trait sur bois debout sont ainsi sans commune mesure. Cette technique est notamment introduite en France par Firmin Didot, qui fait venir à Paris en 1816, Charles Thompson (1789-1843), un jeune maître de la gravure sur bois debout, qui devient très vite un proche des Devéria et un membre actif des cercles romantiques, autour de Nodier et Hugo. La première gravure sur bois debout publiée par un artiste français, l'a été par une femme, Julie Bougon, née Marie-Julie Poussain, fille d'un cordonnier, épouse d'un graveur parisien Louis Bougon.

Quand Thompson arrive à Paris, il a besoin de collaborateurs. On lui présente Louis Bougon, ils travaillent immédiatement ensemble. Julie Bougon est enceinte et encore mineure à ce moment-là, mais elle travaille déjà avec Thompson et son mari. Dès 1817, les époux Bougon exposent séparément, au Salon, les premiers essais de gravure sur bois debout. Mais peu après, Louis Bougon quitte Paris pour Bruxelles, avec son fils. Julie Bougon s'installe alors chez Charles Thompson, avec lequel elle travaille pendant vingt ans, jusqu'à la mort de celui-ci en 1843. Dès 1831, on l'appelle « Mme Thompson ». Elle est la seule élève connue de Thompson et la dépositaire pendant longtemps de cette nouvelle technique de gravure qui se diffuse en France à partir de leur atelier. Elle est l'autrice des gravures (signées Thompson) illustrant les œuvres de Jean de la Fontaine, qu'elle expose au Salon de Paris et à celui de Douai au début des années 1820. Son fils, Jules Bougon, devenu lui aussi graveur et installé à Bruxelles, est l'un des introducteurs de la méthode anglaise en Belgique dans les années 1830-1840 (Blachon 2001: 203).

3. les réseaux matériels

Troisième et dernière catégorie de réseaux, identifiés par Stéphane Van Damme, pour modéliser les types de circulations savantes : les « réseaux matériels », c'est-à-dire les réseaux organisés autour des objets, des équipements, qui circulent, permettent l'expérimentation, la réplique et ouvrent sur la « science spectacle » (Van Damme 2010: 444). Il est assez aisé d'adapter cette notion au monde des arts, où **les objets – les œuvres – sont au centre de l'attention**. Dès la fin du 18^e siècle, les grands musées d'Europe, tout juste créés, attirent une foule variée, souvent

cosmopolite, venue *voir* et parfois copier les œuvres. Je propose qu'on s'arrête ici sur deux types de voyageuses/copistes : la copiste mandatée (c'est-à-dire missionnée par une autorité pour ramener des copies d'œuvres bien spécifiques) et la copiste amateur d'art (les Américaines aux Offices).

→ les copistes mandaté.e.s

Sous la Restauration, après le choc du retour des œuvres spoliées en 1815 notamment, on comprend l'importance de s'assurer la présence des grandes œuvres du passé par la copie, tandis que dès la fin du 18^e siècle, les premiers développements techniques de la restauration des tableaux témoignent du souci de conserver les œuvres dans leur meilleur état.

A partir d'une technique mise au point par Alexandre Brongniart à la manufacture de Sèvres, la copie des œuvres illustres sur porcelaine apparaît, à ce moment, comme le seul moyen de conserver une copie polychrome inaltérable. Or l'expert national de cette technique complexe, qui suppose une maîtrise parfaite de la peinture et de solides connaissances en chimie, est une femme – Victoire Jaquotot (1772-1855).

Peintre en miniature, formée à la peinture sur porcelaine pendant la Révolution, Jaquotot travaille pour la manufacture de Sèvres à partir des années 1800. Dès 1808, elle en est l'artiste la mieux payée (Sofio 2016: 331)¹⁷. Dans les années 1820, son atelier est visité par les amateurs d'art étrangers en visite à Paris, qui diffusent ainsi, par les récits de leurs voyages, la réputation de Jaquotot en Europe, qui lui permet de vendre également à l'étranger – on retrouve ses plaques en Allemagne ou en Italie (Lajoix 2007). Par ailleurs, Jaquotot est mandatée par l'État pour aller copier les plus fameux tableaux de son temps : le but est de reconstituer, en France, une sorte de musée universel où figureront, pour le bénéfice de l'École française et la plus grande gloire du royaume, des copies inaltérables de tous les chefs d'œuvre d'Europe. Jaquotot effectue ainsi deux longs séjours en Allemagne (de 1830 ? à fin 1832) et en Italie (1839-40) où, pendant plusieurs mois, elle copie des centaines de tableaux sur plaques de porcelaine – parfois produites sur place – qu'elle renvoie en France au fur et à mesure (Lajoix 2006: 174-175). D'Italie, elle

¹⁷ Sa copie de *L'Amour et Psyché* de Gérard est acquise en 1821 par l'État pour près de 25 000 francs, celle de la *Sainte Famille* de Raphaël l'est, quatre ans plus tard, pour 35 000 francs. (Le salaire d'un ouvrier qualifié à Paris à l'époque est d'environ 3 francs par jour...) En 1816, Louis XVIII la nomme Peintre sur porcelaine du Cabinet du Roi – un titre qui va avec une pension annuelle et la possibilité de décider ce qu'elle copie, quand et à quel prix : Jaquotot est dure en affaires, et cela lui vaudra une réputation posthume exécrationnelle (René-Jean 1913).

ramène des dizaines de copies de tableaux de Raphaël. Son travail, conçu comme une mission d'intérêt national, est unanimement célébré et son retour est annoncé dans le *Journal des artistes*¹⁸. Les développements de la photo ont progressivement mis un terme à cette technique complexe et onéreuse. La plupart de ces plaques sont aujourd'hui à Sèvres.

→ les copistes amateurs

La « Galerie royale » de Florence, aux Offices, a ouvert en 1769 au public. Aussitôt, des artistes, amateurs ou professionnel.le.s, sont arrivé.e.s pour copier – il suffisait d'une lettre de demande. Dans les boutiques de la ville, les copies des chefs d'œuvres du musée constituent très vite un marché fort lucratif. Sheila Barker a étudié les demandes de copies faites par des artistes étrangères et conservées aux archives des Offices (Barker 2014, 2016). Les femmes constituent 8 à 14% des copistes enregistrés entre les années 1790 et les années 1840. En multipliant le nombre de copistes femmes par le temps nécessaire à l'exécution de chaque copie, Barker arrive à la conclusion qu'entre 1805 et 1844, il y avait toujours *au moins* une femme étrangère (plus souvent, 3 ou 4 en même temps) parmi le contingent de copistes aux Offices. Sur la fin de la période, les étrangères y sont même plus nombreuses que les peintres italiennes. Les copistes travaillaient dans les salles du musée, pendant les heures d'ouverture au public (de neuf heures à trois heures) tous les jours, c'est-à-dire sous le regard des visiteurs – Barker recense d'ailleurs des témoignages de visiteurs qui en parlent dans leurs récits de voyage. La vue de femmes au travail à leur chevalet était donc une chose habituelle, pendant au moins un demi-siècle à Florence. Pour savoir ce que sont devenues ces copies et retracer leur parcours et leur possible appropriation dans les pays d'origine des copistes, Barker s'est également spécifiquement intéressée aux copistes américain.e.s et, à la suite de Carol Bradley, a entrepris de croiser les demandes de copies avec un autre, aux archives des Offices : celui des demandes d'exportations d'œuvres d'art hors de Toscane (Barker 2016; Bradley 1989). Dans cette perspective, elle s'est malheureusement peu intéressée aux cas des copies de femmes – cela reste à faire, et l'intérêt

¹⁸ « — La célèbre peintre sur porcelaine, madame Victoire Jaquotot, après un long séjour en Italie, est de retour à Paris. On sait qu'elle s'est surtout étudiée à reproduire les chef d'œuvres de Raphaël. Elle rapporte de son voyage des copies du portrait de Raphaël, de la sainte Cécile et du fameux portrait de Jules II, etc. Cette importante et si honorable mission lui avait été confiée par le roi. Ces nouvelles productions de madame Jaquotot sont des plus remarquables. » (*Journal des artistes*, 18 juillet 1841).

d'une telle démarche est par exemple illustré par le cas du peintre Benjamin West, envoyé par ses mécènes étudier en Europe dans les années 1760. Installé à Rome, il devient un membre des cercles anticomanes, autour de Winckelmann et d'Angelika Kauffmann. On apprend ainsi dans les archives des Offices que West est allé copier la *Venus d'Urbino* de Titien en 1763 sur les conseils d'Anton-Raphael Mengs ; une fois terminée sa copie, West l'envoie au gouverneur Henry Hamilton, avec la demande expresse d'interdire que toute copie soit faite, sur place, en Pennsylvanie, de sa propre copie. L'objectif est évidemment de donner à sa copie le statut d'une œuvre unique et de se placer en seul intermédiaire autorisé entre la jeune école américaine et les grands maîtres de l'art italien (Barker 2016: 138-139).

Cette communication modestement programmatique avait pour ambition de proposer une petite revue de littérature tout en ouvrant des pistes de recherche, j'espère avoir atteint ce but en montrant combien les deux domaines abordés ici – les études de genre et l'histoire des artistes femmes d'une part, et l'histoire de l'art global (ou connecté, ou de la mondialisation artistique) d'autre part – ont intérêt à s'ouvrir l'un à l'autre, y compris pour une période (la fin du 18^e et le début du 19^e siècle) que l'on n'a pas encore coutume d'étudier sous ce double prisme.

Références :

BALDUCCI Temma & JENSEN Heather Belnap. 2017. *Women, Femininity and Public Space in European Visual Culture, 1789-1914*. Routledge. 1e ed. 2014.

BARA Olivier. 2014. « Vedettes de la scène en tournée : première mondialisation culturelle au XIX^e siècle ? » *Romantisme* n° 163(1) : 41-52.

BARKER Sheila. 2016. « Early American Artists in Florence's Galleria Degli Uffizi, 1763-1860 ». In LEPRI Nicoletta (Dir.) *Percorsi di arte e letteratura tra Toscana e le Americhe*. Aonia Edizioni.

BARKER Sheila. 2014. « The Public Figure of the Woman Artist in Florence, 1770-1860 », In BALDUCCI Temma & JENSEN Heather Belnap (Dirs.) *Women, Femininity and Public Space in European Visual Culture, 1789-1914*. Aldershot, Ashgate.

BAUDINO Isabelle. 2012. « Les voyageuses britanniques à Paris : un point de vue féminin sur l'art ? » In FEND Mechthild, HYDE Melissa & LAFONT Anne (Dirs.) *Plumes et Pinceaux. Discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) - Essais*. INHA. Les Collections électroniques. Actes de colloque et livres en ligne [en ligne] <http://journals.openedition.org/inha/4074> (consulté le 4 décembre 2018).

BEAUREPAIRE Pierre-Yves. 2011. « Entre "société des princes" et stratégies de publication des Lumières. La Correspondance Littéraire de Friedrich Melchior Grimm comme observatoire et vecteur des circulations culturelles et mondaines ». In BELY Lucien (Dir.) *Les circulations internationales en Europe (1680-1780) [actes du colloque de Bordeaux, 22 et octobre 2006]*. Paris, Presses de l'Université de Paris-Sorbonne. « Bulletin de l'Association des Historiens Modernistes des Universités Françaises », n° 35.

BEAUREPAIRE Pierre-Yves & POURCHASSE Pierrick. 2010. *Les circulations internationales en Europe, années 1680-années 1780*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.

BERTRAND Gilles. 2010. « Voyager dans l'Europe des années 1680-1780 ». In BEAUREPAIRE Pierre-Yves & POURCHASSE Pierrick (Dirs.) *Les circulations internationales en Europe, années 1680-années 1780*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.

BLACHON Remy. 2001. *La gravure sur bois au XIXe siècle: l'âge du bois debout*. Paris, Éditions de l'Amateur.

BOIME Albert. 1987. *Art in an age of revolution, 1750-1800*. Chicago, University of Chicago Press. « A Social history of modern art », v. 1.

BORDES Philippe. 1992. « Jacques-Louis David's Anglophilia on the Eve of the French Revolution ». *The Burlington Magazine* 134(1073) : 482-490. Source : JSTOR.

BOURDIEU Pierre 2002. « Les conditions sociales de la circulation internationale des idées ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 145 : 3-8.

BRADLEY Carol. 1989. « Copisti americani nelle gallerie fiorentine ». In BOSSI Maurizio & TONINI Maria Lucia (Dirs.) *L'Idèa di Firenze: temi e interpretazioni nell'arte straniera dell'Ottocento: atti del convegno, Firenze, 17, 18, 19 dicembre 1986*. Firenze, Centro Di.

CARON Mélinda. 2009. *Les pratiques d'écriture et de sociabilité de Louise d'Épinay à la lumière de ses contributions à la Correspondance littéraire et de ses lettres à Ferdinando Galiani (1755-1785)*. Thèse de doctorat. Montréal, UQAM [en ligne] <https://papyrus.bib.umontreal.ca/xmlui/handle/1866/3284> (consulté le 4 décembre 2018).

- CHAPRON Emmanuelle. 2010. « Du bon usage des recommandations : lettres et voyageurs au XVIIIe siècle ». In BEAUREPAIRE Pierre-Yves & POURCHASSE Pierrick (Dir.) *Les circulations internationales en Europe, années 1680-années 1780*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- CHARLE Christophe. 1992. « Le temps des hommes doubles ». *Revue d'histoire moderne et contemporaine* 39(1) : 73-85.
- CHARLE Christophe & CAPITELLI Giovanna. 2009. *Le temps des capitales culturelles: XVIIIe-XXe siècles*. Seyssel, Champ Vallon [en ligne] <http://books.google.com/books?id=SEs-AQAAIAAJ> (consulté le 6 décembre 2018).
- CHAUBET François. 2018. *La mondialisation culturelle: « Que sais-je ? » n° 3973*. Presses Universitaires de France.
- DAHLIN Brittany. 2014. *Caroline Murat: Powerful Patron of Napoleonic France and Italy*. MA. Brigham Young University.
- ÉTIENNE Noémie & CHENAL Vincent Pierre. 2009. « Les demoiselles Rath & l'institution artistique à Genève autour de 1800 ». In *Post tenebras lux: le luxe à Genève de la Réforme à nos jours : approches historiques et visuelles autour du Musée Rath*. Genève, Labor et Fides.
- GUFFEY Elizabeth E. 2001. *Drawing an Elusive Line: The Art of Pierre-Paul Prud'hon*. Newark, Del.; London, University of Delaware Press ; Associated University Press.
- GUICHARD Charlotte. 2010. « Les circulations artistiques en Europe (années 1680-années 1780) ». In BEAUREPAIRE Pierre-Yves & POURCHASSE Pierrick (Dir.) *Les circulations internationales en Europe, années 1680-années 1780*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.
- HASKELL Francis. 1993. *La Norme et le caprice: redécouvertes en art, aspects du goût, de la mode et de la collection en France et en Angleterre, 1789-1914*. Paris, Flammarion.
- JEFFARES Neil. 2006. « Pastels & pastellists: The Dictionary of pastellists before 1800 » [en ligne] <http://www.pastellists.com/> (consulté le 5 décembre 2018).
- JOHNS C. M. S. 2004. « Empress Josephine's Collection of Sculpture by Canova at Malmaison ». *Journal of the History of Collections* 16(1) : 19-33. <https://doi.org/10.1093/jhc/16.1.19>.
- JOIN-LAMBERT Sophie, LECLAIR Anne, COEKELBERGHS Denis & MARECHAL Dominique. 2017. *Joseph-Benoît Suvée 1745-1807: un artiste entre Bruges, Rome et Paris*. .
- JOYEUX-PRUNEL Béatrice. 2017. *Les avant-gardes artistiques 1918-1945: une histoire transnationale*.
- LAFONT Anne, FOUCHER Charlotte & GORSE Amandine. 2012. *Plumes et pinceaux: discours de femmes sur l'art en Europe (1750-1850) : anthologie*. Dijon, Les Presses du réel.

LAJOIX Anne. 2007. « Les bonheurs du marché de l'art ». *Revue de la société des amis du musée national de céramique* 16 : 103-111.

LAJOIX Anne. 2006. *Marie-Victoire Jaquotot, 1772-1855: peintre sur porcelaine*. Troyes, Paris, Librairie le trait d'union/Société de l'histoire de l'art français.

LANG Paul. 2015. « Elisabeth Vigée-Lebrun et "l'esprit européen" ». In BAILLIO Joseph & SALMON Xavier (Dir.) *Elisabeth Louise Vigée Le Brun*. Paris, RMN-Grand Palais.

NAEF Hans. 1971. « Henrietta Harvey and Elizabeth Norton : Two English Artists ». *The Burlington Magazine* : 79-89.

RENE-JEAN. 1913. « Madame Victoire Jaquotot, peintre sur porcelaines ». *Archives de l'art français* VII : 509-517.

ROCHE Daniel. 2004. *Humeurs vagabondes: de la circulation des hommes et de l'utilité des voyages*. Paris, Fayard.

SOFIO Séverine. 2016. *Artistes femmes. La parenthèse enchantée, 18e-19e siècles*. Paris, CNRS Editions.

ULBRICH Claudia, VON GREYERZ Kaspar & HEILIGENSETZER Lorenz. 2015. *Mapping the « I »: Research on Self-Narratives in Germany and Switzerland*. Leiden, Boston, Brill.

VAN DAMME Stéphane. 2010. « Capitales européennes et circulations intellectuelles ». In BEAUREPAIRE Pierre-Yves & POURCHASSE Pierrick (Dir.) *Les circulations internationales en Europe, années 1680-années 1780*. Rennes, Presses universitaires de Rennes.

WARESQUIEL Emmanuel de. 2010. *Une femme en exil: Félicie de Fauveau, artiste, amoureuse et rebelle*. Paris, Laffont.

Dictionnaire historique de la Suisse / Historisches Lexicon der Schweiz / Dizionario storico della Svizzera : *hls-dhs-dss.ch*. 2018 [en ligne] <http://www.hls-dhs-dss.ch/le-dictionnaire/le-dictionnaire> (consulté le 5 décembre 2018).