Sœurs d’art



Sœurs d'art

En dialogue avec Camille & Maëlle Dufour

Sous la direction de Denis Laoureux

MER. Books



Page précédente
fig. 1

Théo Van Rysselberghe, *Les Sœurs du peintre Schlobach*, 1884, huile sur toile, 207 × 146 cm. Liège, Musée des Beaux-Arts – La Boverie, inv. AM 77/303

fig. 2

Camille Dufour, *Lavandière de la nuit #1*, 2019, xylogravure, 210 × 122 cm.

Table des matières

7 Quand les œuvres et les artistes sont sœurs
Véronique Carpiaux, Denis Laoureux

11 Sœurs et arts : une double omission coupable
Blanche Leridon

23 L'atelier des sœurs. Dynamiques artistiques des fratries féminines au XIXe siècle
Denis Laoureux

45 « Les Mignonnes de la rue Mosnier ». Léontine et Aurélie Duluc, couturières et compagnes de Félicien Rops
Véronique Carpiaux

69 Dictionnaire des artistes sœurs en Belgique
Denis Laoureux (dir.)

117 Deux trajectoires, un même nom
Entretien avec Camille et Maëlle Dufour



fig. 3
M. G. Van Bellingen, *À l'atelier*, reproduction gravée publiée dans *Le Bulletin de l'association belge de photographie*, 1892, p. 68. Collection privée

Quand les œuvres et les artistes sont sœurs

Véronique Carpiaux, Denis Laoureux

La présence des artistes femmes a pris ces dernières années une place de plus en plus significative dans la recherche scientifique, les musées, les médias, et même sur le marché de l'art. L'essor des gender studies et la critique de la vision moderniste de l'histoire de l'art assimilée à une suite de ruptures formelles ont fait sortir de l'ombre de nombreuses artistes dont les parcours avaient été marginalisés, minorés ou tout simplement oubliés.

Dans les universités francophones et néerlandophones belges, les travaux de séminaire, les mémoires de fin d'études et les thèses se sont multipliés pour former un flux scientifique qui rend progressivement leur place à celles dont l'histoire n'a pas voulu retenir le nom.

Le musée Félicien Rops-Province de Namur a contribué à ce retour des femmes dans le narratif de l'histoire en Belgique à travers plusieurs expositions menées en partenariat avec l'Université libre de Bruxelles. Il y a dix ans, en 2016, l'exposition *Femmes artistes. Les peintresses en Belgique (1880-1914)* est revenue sur des noms dont on n'avait quasiment plus entendu parler depuis *A chacun sa grâce*[1]. Cette exposition montrait les tableaux peints par celles dont Alexia Creusen avait fait la matière d'une thèse pionnière publiée en 2007[2]. En 2020, l'exposition *Adjugé! Les artistes et le marché de l'art en Belgique 1850-1900* jetait un éclairage sur la réalité des politiques d'acquisition belges : seuls 4% des tableaux achetés par l'État étaient peints par des

1. *A chacun sa grâce. Femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas 1500-1950,* Antwerpen, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, 17 octobre 1999 – 16 janvier 2000.
2. Alexia Creusen, *Femmes artistes en Belgique. XIXe et début XXe siècle*, Paris, L'Harmattan, 2007.

femmes[3]. En 2024, enfin, les salles du musée étaient consacrées aux solidarités féminines à travers *Le Cercle des femmes peintres* (1888 et 1893) présentées en dialogue avec des œuvres de la graveuse contemporaine Kikie Crêvecoeur.

Malgré ce flot de publications et de travaux savants, il reste beaucoup à faire. En réalité, bien souvent, seules quelques trajectoires, généralement les mêmes et présentées comme exceptionnelles, sont mises en exergue. L'immense majorité du corpus reste dans l'ombre. C'est le cas de la plupart des artistes évoquées ici.

L'origine de l'exposition *Sœurs d'art* remonte à deux recherches qui se sont croisées. La première, consacrée au Cercle des femmes peintres, a révélé une présence inattendue de fratries féminines parmi les membres les plus actives de cette association artistique. La seconde, entreprise dans le cadre du *Dictionnaire des artistes femmes en Belgique (1830-2000)*[4], a confirmé cette observation à une tout autre échelle. Le dépouillement systématique des catalogues de salons belges a permis d'identifier quelque 750 artistes femmes parmi lesquelles environ 150 appartiennent à une fratrie féminine. Dans les deux enquêtes, les artistes sœurs représentent ainsi un cinquième du corpus étudié. Cette convergence statistique inattendue nous a conduits à considérer la sororie non plus comme un simple fait de parentèle, mais bien comme un objet d'étude à part entière dans l'histoire de l'art. Le constat chiffré pose une question de recherche : pourquoi les relations entre sœurs semblent-elles avoir constitué, pour tant de femmes, une voie privilégiée d'accès à la formation, à la création et à la professionnalisation artistiques au XIXe siècle ?

Alors que les solidarités féminines font l'objet d'une attention accrue[5], les fratries de sœurs demeurent peu visibles. Les études consacrées à la parentèle d'artistes ont porté surtout sur les filles d'artistes, les épouses d'artistes ou les couples, mais pas vraiment sur les sœurs. Leur invisibilité est telle que la langue française elle-même peine à les nommer. Dans son essai *Le Château de mes sœurs*[6], Blanche Leridon rappelle avec justesse qu'il faut recourir au terme de « fratrie » pour désigner un groupe de sœurs. Afin de remédier à l'absence d'un terme idoine, l'historien Didier Lett a proposé en 2012 le néologisme de « sororie » dans un dossier collectif consacré par la revue *Informations sociales* aux « destins croisés des fratries »[7]. Le terme connaît aujourd'hui un usage croissant.

L'ambition première de l'exposition *Sœurs d'art* est d'abord de faire émerger un corpus absent du narratif de l'histoire de

3. Denis Laoureux, « Les artistes femmes dans les acquisitions d'État en Belgique (1860-1914) », in *Adjugé ! Les artistes et le marché de l'art en Belgique 1850-1900*, Paris, Mare & Martin, 2020, pp. 122-133.
4. Catherine Leclercq, Denis Laoureux (dir.), *Dictionnaires des artistes femmes en Belgique (1830-2000)*, Bruxelles, Académie royale des Sciences, des Lettres et des Beaux-Arts de Belgique (coll. « Nouvelle biographie nationale. Supplément »), à paraître en 2027.
5. Voir par exemple l'association fondée par Catherine Gonnard, Eva Belgherbi, Anouk Chambard, Camille Philippon, Clémence Rinaldi et Franny Tachon : *Femmes artistes en réseaux (FAR), documentations et archives des sororités artistiques (XIXe-XXe siècles)*.
6. Blanche Leridon, *Le Château de mes sœurs. Des Brontë aux Kardashian. Enquête sur les fratries féminines*, 2024, éd. Les Pérégrines.
7. Didier Lett, « Les fratries dans l'histoire », *Informations sociales*, n° 173, 2012, pp. 13-22.

l'art. Elle souhaite aussi apporter un éclairage sur ce que l'on pourrait appeler un « régime sororal ». Il ne s'agit pas ici de raconter des histoires de famille, mais plutôt d'envisager les relations entre sœurs comme une structure de sociabilité activée par ces dernières pour relier l'intime et le public, la famille et les pairs, l'univers privé et l'environnement professionnel. Vous le verrez, derrière la diversité des parcours se dessinent en effet des constantes : formations communes, ateliers partagés, patronymes utilisés comme ressources symboliques, stratégies collectives de carrière, entreprises familiales ou encore maintien de liens artistiques au-delà du mariage.

Pour explorer les dimensions de la sororie, le présent ouvrage adopte plusieurs échelles d'analyse. Blanche Leridon, que nous remercions pour sa participation à cet ouvrage, ouvre la réflexion en inscrivant la question des fratries féminines dans une perspective historique et culturelle. En mettant en lumière la complexité des liens entre sœurs, faits à la fois de solidarité, d'inspiration réciproque, de complémentarité et parfois aussi de tensions, elle fournit un cadre de réflexion sur lequel prennent appui les deux textes qui suivent.

L'essai intitulé *L'Atelier des sœurs* propose une synthèse des dynamiques artistiques des fratries féminines en Belgique au XIXe siècle. L'étude de cas consacrée aux sœurs Duluc permet d'observer de près le fonctionnement d'une sororie engagée dans une activité entrepreneuriale. Enfin, le *Dictionnaire des artistes sœurs en Belgique* forme la base documentaire sur laquelle cette enquête prend appui. Il offre au lecteur un instrument de recherche consacré à soixante-huit fratries identifiées dans le monde de l'art belge. Pour conclure, le parcours de Camille et Maëlle Dufour, respectivement graveuse et sculptrice, fait résonner ces trajectoires du XIXe siècle dans la création contemporaine. Leur témoignage prolonge ainsi la réflexion sur les liens entre sœurs, sur la transmission et sur la manière dont une proximité familiale peut devenir un espace de dialogue artistique.

Cet ouvrage entend simplement contribuer à une meilleure compréhension des conditions dans lesquelles les femmes ont pu accéder à une carrière artistique au XIXe siècle. Derrière les œuvres et les parcours individuels des sœurs d'art apparaissent des formes de coopération souvent discrètes, rarement documentées, mais pourtant déterminantes dans l'accomplissement d'une vocation.

fig. 4

Vanessa Bell, *Virginia Woolf*, 1912, huile sur panneau de bois, 55 × 45 cm. East Sussex, Monk's House, inv. NT228Q1C © National Trust Images/ Roy Fox © SABAM Belgium 2026



Sœurs et arts : une double omission coupable

Blanche Leridon

Privées de nom, les fratries de sœurs ont longtemps été privées d'histoire. Fardeaux financiers pour leurs familles, lestées de préjugés tenaces – jalouses, rivales, puériles – elles ont sciemment été reléguées aux confins des sciences sociales. Si des historiens – je pense notamment à Didier Lett[1] – s'y sont récemment intéressés, l'histoire des sœurs, en dépit de ces récents efforts, reste parcellaire ; et leur place dans l'histoire de l'art est plus lacunaire encore.

L'initiative du musée Félicien Rops est, dans ce contexte, immensément salutaire. Non seulement car elle vient contribuer à cet indispensable rattrapage, mais aussi et peut-être surtout car elle nous permet de découvrir des fratries – des dizaines – dont la pratique artistique a été nourrie, élevée, enrichie, par le lien sororal.

Dans le livre que je leur ai consacré (*Le Château de mes sœurs*, Les Pérégrines, 2024), j'exhumais de la langue anglaise une stimulante formule, celle de « Sister arts ». « Sister arts », expression qui désigne le lien de proximité qui existe entre la peinture et la poésie ; ces arts sont sœurs, et, par la performativité du langage, ils projettent les sœurs dans un univers artistique et créatif à part, que la sélection d'œuvres de cette exposition donne en partie à voir.

Huiles sur toile, aquarelles, gravures, eaux-fortes, photographies, papier peint, bronzes, mais aussi boîtes à bijoux ornementées, dentelles délicatement brodées, porcelaines soigneusement décorées… Les techniques se côtoient, se complètent et forment

1. Didier Lett, « Les fratries dans l'histoire », *Informations sociales*, vol. 173, no. 5, 2012, pp. 13-22.

un stimulant ensemble qui révèle, en creux, des relations affectives, d'émulation et de stimulation réciproques.

Cette parenté entre les arts et les sœurs, nous en avions déjà quelques illustres exemples, que notre histoire patriarcale a mis du temps à révérer. Simone de Beauvoir et sa sœur Hélène, comme Virginia Woolf et son aînée Vanessa Bell en sont deux des plus stimulantes illustrations dans l'Europe du début du XXe siècle. Elles entretenaient la même complémentarité artistique, Simone et Virginia ayant consacré leur vie à l'écriture, Hélène et Vanessa s'étant dédiées au dessin et à la peinture. La documentation abondante les concernant permet de retracer des trajectoires créatives démarrées dans l'enfance, qui se poursuivront à l'âge adulte. Virginia, adolescente, écrit debout, au pupitre, pour se placer à la hauteur de Vanessa, peignant sur son chevalet[2]. Hélène, inspirée par Gustave Doré, illustre les petites histoires inventées par sa sœur aînée, Simone[3]. Plus tard, lorsque leurs pratiques s'extrairont du carcan innocent de l'enfance pour devenir la grande activité d'une vie, le compagnonnage se poursuivra et engendrera son lot de petits chefs-d'œuvre, comme les couvertures des livres de Virginia illustrées par Vanessa, qui ont fait les grandes heures de la maison d'édition Hogarth Press (fondée par Virginia et son mari Leonard en 1917). Elles étaient aussi les muses l'une de l'autre. Le *Portrait de Virginia Woolf* par Vanessa Bell de 1912 en est l'une des illustrations les plus émouvantes. Le *Portrait de Simone en blouse jaune*, peint par Hélène de Beauvoir des décennies plus tard (1935-1936), en est le stimulant écho.

fig. 4
fig. 5
fig. 1

Dans l'une et l'autre de ces configurations, nous sommes bien loin de cette lecture bornée, et pourtant dominante pendant des siècles, qui ne voyait dans les fratries de sœurs que des êtres assujettis à l'envie et la quête de domination de l'autre, comme un effet *Cendrillon*, où toute bonne sœur aurait, nécessairement, sa Javotte et son Anastasie ; toute Cordelia sa Regan et sa Goneril, tout père (et là nous pensons bien sûr au père Goriot), sa Delphine et son Anastasie – prénom décidément récurrent lorsqu'il s'agit de nommer les mauvaises sœurs et les mauvaises filles.

Mais ces trajectoires parallèles ne peuvent se réduire au récit romantique de l'inspiration mutuelle ; être une femme à cette période-là, et choisir la vie de peintre ou celle d'écrivain, ne relève en rien de l'évidence. Aux parcours artistiques conjoints s'ajoutent donc d'autres combats communs, d'ordre plus politique et social. Comme le combat pour affirmer cette place que l'on réserve prioritairement aux hommes, la gagner, la défendre,

2. Laura Ulonati, *Double V*, Actes Sud, 2023.
3. Simone de Beauvoir, *Mémoires d'une jeune fille rangée*, Gallimard, 1958.



fig. 5
Hélène de Beauvoir, *Portrait de Simone en blouse jaune*, 1935-1936, huile sur toile. Collection Claudine Monteil © Claudine Monteil

au sein de la famille d'abord, au sein de la société ensuite. On sait par exemple que ce sont la conviction et le soutien matériel de Simone qui ont permis à Hélène, au tout début de sa carrière, de démarrer sa vie d'artiste, contre l'avis de leurs parents.

Si ces deux histoires racontent la solidarité comme l'émulation artistique des sœurs, elles racontent aussi les moments de doute, de jalousie, les tensions… moments inhérents à tout parcours artistique (inhérents à tout parcours de vie tout court), mais que l'on commente et que l'on caricature bien plus abondamment lorsqu'ils se manifestent chez des femmes. Les relations des sœurs Stephen (nom de jeune fille de Virginia et Vanessa), comme celles des sœurs Beauvoir, ont aussi été émaillées de ces tensions, qui ont pu mener à l'éloignement durable et à de grandes souffrances[4]. Nier leur existence serait une bêtise, réduire leurs relations à cette seule dimension serait une erreur plus préjudiciable encore.

4. Voir à ce sujet : Laura Ulonati, *Double V*, Actes Sud, 2023 – pour les sœurs Stephen ; et Claudine Monteil, *Les sœurs Beauvoir*, Calmann-Lévy, 2003 pour les sœurs Beauvoir.

Un dernier élément doit être mentionné concernant les trajectoires de ces femmes : l'oubli et l'invisibilisation d'une partie de leur œuvre. Si ce n'est plus le cas pour nos deux autrices, qui jouissent désormais d'une notoriété incontestable (rappelons néanmoins qu'on ne la leur a pas concédée si facilement, ni à l'une ni à l'autre), cela concerne nos deux peintres qui, comme beaucoup d'autres femmes artistes – dont celles dont il est question dans cette exposition – ont longtemps été oubliées par l'histoire de l'art, en dépit de leur immense talent. Vanessa Bell, figure majeure du courant post-impressionniste, membre du cercle de Bloomsbury, élève du grand John Singer Sargent, n'a été redécouverte que tardivement au Royaume-Uni, et reste largement méconnue dans le reste de l'Europe. Même constat pour Hélène de Beauvoir, dont la production artistique reste aujourd'hui confidentielle, en France comme partout ailleurs.

Les sœurs d'art que vous découvrirez dans l'exposition du musée Félicien Rops partagent certainement ces mêmes ambivalences, de l'inspiration réciproque à l'inébranlable soutien, de la notoriété passagère à l'oubli injustifié, en passant par les moments moins glorieux, mais fondamentalement humains : l'éloignement, la rivalité, la déception. De ces histoires il faut tout prendre, au risque de ne les comprendre que partiellement, de n'en conserver qu'une vision parcellaire, tantôt angélique, tantôt diabolisée.

Je ne pourrais évoquer ici toutes les figures que cette exposition m'a permis de découvrir, mais je voudrais en mentionner quelques-unes, non pas en historienne de l'art mais en amatrice éblouie. Les sœurs Bovie d'abord, car elles répondent au même « schéma » que les sœurs Beauvoir et les sœurs Stephen, et me permettent de filer cette belle image de « Sister arts ». Louise Bovie (1810-1870) était une romancière et poétesse belge, collaboratrice de la *Revue de Belgique* ; sa sœur aînée, Virginie (1824-1887), était peintre et mécène. *Ut pictura poesis*, on y revient. Leur compagnonnage – affectif et artistique – les ont menées à entreprendre ensemble une tournée en Italie au mitan du XIXe siècle[5], à une époque où ces pèlerinages étaient majoritairement entrepris par des hommes, et peu accessibles aux femmes ; plus tard, Louise rédigera des poèmes sur les tableaux de Virginie, afin de défendre son œuvre contre ses détracteurs[6], et les illustrations de la seconde orneront les contes posthumes de la première, comme vous pourrez le voir dans l'exposition. Les deux sœurs, qui ne se sont jamais mariées, ont vécu une partie de leur vie

p. 72

fig. 6

5. *Dictionnaire des femmes belges XIXe et XXe siècles*, Bruxelles, Racine, 2006, p. 75.
6. Laurence Brogniez, « Les femmes au Salon : propositions pour une étude de la critique d'art féminine au XIXe siècle ». *Féminin/Masculin : écritures et représentations. Corpus collectifs*, édité par Sylvie Triaire et al., Presses universitaires de la Méditerranée, 2003.

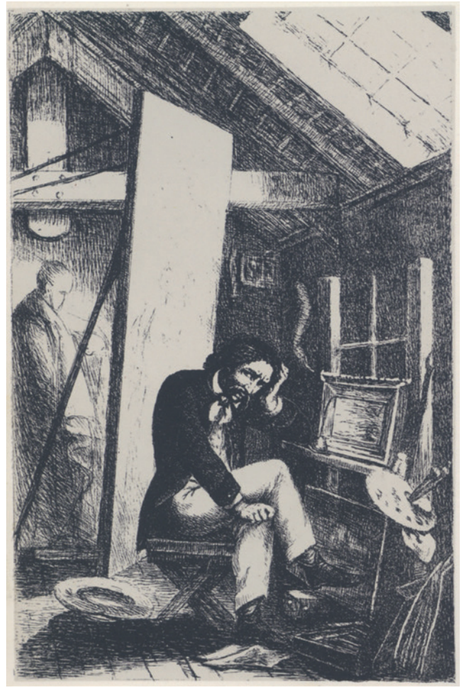


fig. 6
Louise Bovie, *Contes posthumes*, illustré par Virginie Bovie, vers 1870, Bruxelles, éd. Lacroix & Verboeckhoven & Cie. Bruxelles. Collection privée



fig. 7
Marthe Massin, *Émile Verhaeren à sa table de travail*, s.d., huile sur toile, 40 × 54 cm. Bruxelles, Archives et Musée de la Littérature, inv. ELB-AML-MLCO-00238 © AML



fig. 8
Juliette Massin, *[Plage d'Ambleteuse, Côte d'Opale]*, 1908, pastel, crayon graphite et encre noire sur papier, 43,3 × 59,5 cm. Collection privée
© Photo : Vincent Everarts

ensemble, dans la maison de Virginie, rue du Trône à Ixelles. Tombé dans l'oubli, leur travail n'a été redécouvert qu'il y a quelques années en Belgique. Le musée Rops offre une occasion unique de redécouvrir ces deux artistes.

La sororité artistique peut aussi se développer par le biais de pratiques similaires, comme pour les sœurs Marthe (1860-1931) et Juliette Massin (1866-1919), toutes les deux peintres et élèves de l'Académie Blanc-Garin, qui accueillait les femmes alors exclues des parcours académiques officiels. Leurs parcours illustrent un phénomène aussi fâcheux qu'universel, celui de la relégation des femmes artistes dans l'ombre de leurs compagnons. Marthe, épouse de l'écrivain Émile Verhaeren, a longtemps souffert de cette invisibilisation, elle qui n'a pourtant cessé de créer durant toute sa vie, qu'elle a aussi (et surtout) dédiée à l'accompagnement intellectuel de son mari – qui était d'ailleurs l'un de ses principaux sujets, comme en attestent les magnifiques portraits de lui et de son bureau que vous pourrez découvrir dans l'exposition[7]. Sa sœur Juliette, qui a elle aussi consacré une grande partie de sa vie à la peinture, était mariée au peintre belge William Degouve de Nuncques, avec qui elle aimait

fig. 7, 8, 80-83, p. 30, 42, 101

7. Barbara Caspers, « Marthe Massin, femme (d')artiste », Textyles, 50-51 | 2017, 65-74.



fig. 9
Camille Dufour, *Après nous le déluge*, 204 × 300 cm, xylogravure, 2024. Collection privée

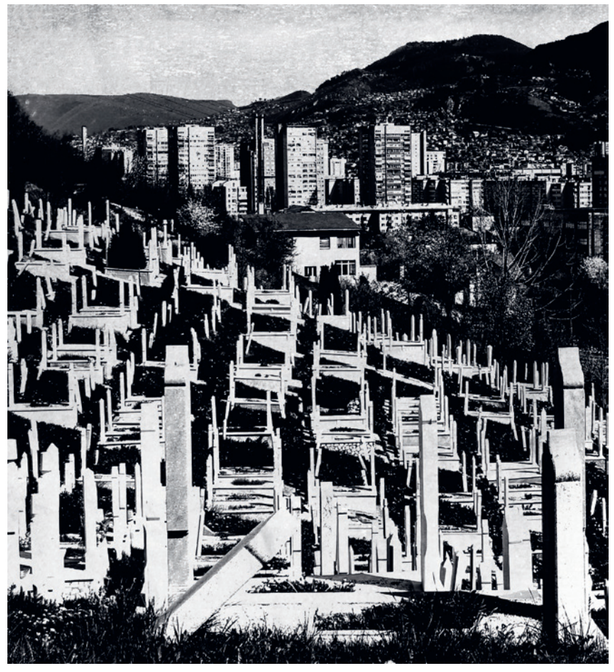


fig. 10
Maëlle Dufour, *Les Mondes inversés*, 2017, plaques de plomb sérigraphiées ou encrées, encre bleu foncé. Collection privée © Photo : Ithier Held



fig. 53
Élisa Collart, *Portrait d'Alfred Stevens*, 1901, huile sur toile, 54,5 × 40,5 cm. Collection Romiée © Photo : Vincent Everarts



fig. 54
Marie Collart, *Moulin de Kalevoet*, 1881, huile sur toile, 130 × 100 cm. Collection Romiée © Photo : Vincent Everarts

Bruxelles en 1824. C'est principalement à Bruxelles entre 1824 et 1839 que sa carrière se déroule sur le territoire belge. Elle est toutefois présente au salon d'Anvers (1834, 1837) et à celui de Liège (1834). L'artiste vit dans la capitale belge, puis à Vilvorde et enfin à Malines où elle s'installe à la fin des années 1830. Sa peinture est entièrement consacrée à la nature morte avec un accent mis sur les tableaux de fleurs et de fruits. [Denis Laoureux]

■ CLAEYS, JEANNE (1858-1888) ET MARIE (1859-1891)

Jeanne Claeys (Anvers, 07/03/1858 – Anvers, 22/02/1888), peintre.
Marie Claeys (Anvers, 21/08/1859 – Anvers, 07/12/1891), peintre, épouse d'Amedée Vriens.

Domiciliées rue de l'Évêque à Anvers, les sœurs Claeys ont une activité de peintre qui semble se limiter au salon de Liège en 1883. Jeanne y expose *Après la classe* et Marie, *Souvenirs d'enfance* ainsi que *Paysage*. [Denis Laoureux]

■ COLLART, ÉLISA (1841- 1929) ET MARIE (1842-1911)

fig. 51, 53, 54

Élisa Joséphine Léopoldine Collart (Bruxelles, 16/08/1841 – Woluwe-Saint-Pierre, [29]/04/1929), peintre, épouse d'Arthur Stevens (1825-1890). Elle est la sœur aînée de Marie Collart. On ne lui connaît qu'un seul tableau : un portrait de son beau-frère, le peintre Alfred Stevens (1823-1906), réalisé à l'huile sur toile avec un savoir-faire qui laisse supposer une production plus vaste. Sa fille, Suzanne Stevens, est mariée avec Adolphe Stoclet. La presse nous apprend qu'Élisa Collart décède ainsi au Palais Stoclet. [Denis Laoureux]

Marie Collart (Bruxelles, 05/12/1842 – Nébida, 08/10/1911), peintre, épouse de Clément Henrotin (1842-1894). Marie Collart se forme à la peinture dans l'atelier du Français Léonce Chabry (1832-1882) et d'Alfred Verwée (1838-1895) entre 1857 et 1859. Elle complète sa formation auprès de Paul Lauters (1806-1875). Établi en Belgique vers 1856, Chabry épouse Julie Collart (1840-1904), la sœur de Marie. Le marchand d'art Arthur Stevens épouse quant à lui l'autre sœur de Marie, Élisa Collart, également peintre. Marie Collart est issue d'un milieu bourgeois et cultivé. Sa mère, Isabelle Collart-Motte (1820-1884), tient un salon fréquenté notamment par Charles Baudelaire (1821-1867). La première participation de l'artiste à un événement public se fait au salon de Paris en 1865. Sur conseil du marchand Arthur Stevens, elle présente *Une fille de ferme*. Le tableau dépeint une paysanne occupée à retourner du fumier entre des cochons. Son réalisme l'inscrit dans une veine picturale influencée par Jean-François Millet (1814-1875) et Gustave Courbet (1819-1877). Collart expose chaque année au salon parisien entre 1868 et 1875, affichant en cela une ambition internationale dès le début de sa longue carrière. L'artiste a vingt-quatre ans quand elle participe à son premier salon belge, celui de Bruxelles, en 1866, où elle présente *Vaches dans une prairie* et *Le Verger*. Elle est active dans le circuit des salons belges jusque 1906. Sa dernière participation se fait au salon d'Anvers en 1906 avec *Dans la vallée de la Senne* et *Verger. Temps gris*. Entre 1866 et 1906, durant une carrière de quarante ans, Collart a privilégié les salons de Bruxelles dont elle ne rate aucune édition entre 1866 et 1903. Elle est régulièrement exposée aux cimaises du salon de Gand entre 1880 et 1906 et à celles d'Anvers entre 1882 et 1904. On la retrouve également à Mons (1896, 1899), Malines (1894) et Bruges (1892). Sa production est principalement consacrée aux paysages et aux scènes rurales. Au début de sa carrière, dans les années 1860 et 1870, l'artiste privilégie des paysages simples et descriptifs : prairies, vergers, moulins et éléments architecturaux ruraux. Les titres d'œuvres comme *Vaches dans une prairie* (1866), *Le Verger* (1866), *Le Fournil* (1869), *Un vieux verger* (1872), ou *Un jardin de paysans, à Beersel* (1875) reflètent une observation du monde rural avec un accent sur le terroir belge. Tout en se spécialisant dans le motif du verger, Collart s'inscrit dans la veine réaliste issue de l'école de Barbizon que promeut la Société libre des Beaux-Arts (1868-1876) dont elle est une membre fondatrice. La référence à des lieux précis, notamment Beersel, Calevoet et Schavaes, souligne un attachement au paysage régional. Collart profite en effet de la maison que possède sa famille en bordure de la forêt de Tervueren où elle passe les vacances de printemps. À partir des années 1870-1880, les titres de ses tableaux révèlent un intérêt nouveau pour les effets atmosphériques. Cette période se caractérise par une attention fine aux variations de lumière et aux rythmes de la nature. *Le Fond de Calevoet ; le soir* (1875), *Le Moulin de Calevoet ; matin d'automne* (1881), *Le Canal à Ruysbroeck ; hiver* (1881), *Effet du soir* (1882), *Une mare après l'orage* (1886), *La Mare de Schavaes. Matin d'automne* (1886) témoignent de cette recherche. Cette période se caractérise également par une attention plus soutenue à la vie paysanne et à la présence animale, avec *Troupeau de vaches près d'une mare* (1897) ou *Paysanne étendant du linge. Printemps* (1899). L'artiste combine désormais paysages et scènes de vie rurale. À partir des années 1890, Collart continue de s'attacher à la mise en scène de moments précis de la journée et de la saison ainsi qu'à des effets météorologiques et des lieux identifiables comme en témoignent des

tableaux tels que *Le Calme du soir* (1897), *Premier givre. Le matin* (1888), *Verger. Soir d'automne* (1899), *La Ferme de Schavaes en Brabant* (1892), *Le Matin. Octobre* (1890). Soutenue par son beau-frère, le marchand Arthur Stevens, Collart est rapidement entrée dans des collections privées prestigieuses comme celles de Jules Van Praet (1806-1887), Jonathan Bischoffsheim (1808-1883), Prosper Crabbe (1827-1889) (qui acquiert *Fournil* exposé à Bruxelles en 1869) et S.M. le Roi Léopold II (1835-1909) qui acquiert le tableau *Les Premiers Jours de printemps* également en 1869. Le début des années 1870 confirme cette reconnaissance et la visibilité dont jouit alors Collart. De nombreuses distinctions lui sont attribuées : médaille d'or au salon des artistes français à Paris (1870), médaille à l'exposition universelle de Vienne (1873), médaille de 3e classe à l'exposition universelle de Paris (1878), médaille d'or au salon de Gand de 1880, chevalier de l'Ordre de Léopold en 1881, diplôme d'honneur à Amsterdam en 1883, médaille d'honneur à Nice en 1884. Dès 1870, alors qu'elle commence à se faire une réputation auréolée par la médaille d'or du salon de Paris de 1870, Collart bénéficie de l'appui de marchands comme Ernest Gambart (1814-1902), Henry Wallis (1830-1916) et Paul Durand-Ruel (1831-1922) qui assurent la diffusion commerciale de son abondante production. Enfin, Marie Collart a donné des cours de peinture. Parmi ses élèves, citons Berthe Art (1857-1934). [Denis Laoureux]

* BIBLIO. : Émilie Berger, *Les artistes de la Société libre des Beaux-Arts : posture collective et carrières individuelles dans le monde de l'art en Belgique (1860-1880)*, thèse présentée en vue de l'obtention du titre de docteure en Histoire, histoire de l'art et archéologie, Bruxelles, ULB, 2019.

■ COOMANS, HÉVA (1860-1939) ET DIANA (1861-1952)

fig. 23, 24, p. 25, 36

Héva Iris Stella Coomans (Paris, 01/05/1860 – Manhattan, 14/07/1939), dessinatrice, peintre, aquarelliste, décoratrice. Née à Paris en 1860, Héva Coomans est la fille aînée du peintre, illustrateur et graveur belge Pierre Olivier Joseph Coomans (1816-1889) et de sa seconde épouse, Adélaïde H. Lacroix (1838-1884). Elle se forme dans l'atelier de la maison familiale (Rue du Chalet, 9, Boulogne-sur-Seine), avec sa sœur Diana Coomans (1861-1952). Comme leur père, elles réalisent de nombreuses scènes de genre dans un style néo-grec et néo-pompéien très affirmé. Dans une chronique consacrée au salon de Nice, parue dans le *Journal des artistes*, le 30 mars 1883, celui qui signe Chassagnol remarque, à juste titre, que « les œuvres sont sœurs comme les deux artistes ». Effectivement, Héva et Diana développent une pratique picturale similaire, voire identique. Inséparables, elles émigrent définitivement aux États-Unis d'Amérique à l'automne 1890, après avoir voyagé à bord du transatlantique Le Champagne. Dans le New York de l'Âge doré (*Gilded Age*), elles ouvrent un atelier et dispensent des cours, participent tant aux expositions qu'aux événements mondains et répondent à des commandes de décors pour de prestigieux mécènes, tels que Charles V. Paterno (1878-1946) ou bien encore Gertrude Vanderbilt Whitney (1875-1942). Malgré l'océan qui sépare les deux continents, elles participent à des expositions en France (Paris en 1890, Lyon et Le Havre en 1896, Versailles en 1898). *La Marchande de fleurs à Pompéi* (localisation inconnue), réalisée à Paris en 1883, se révèle être l'une des œuvres les plus fameuses d'Héva Coomans, comme le prouvent les nombreuses reproductions éditées en noir et blanc sur papier, ou en couleur sur plaques de porcelaine, fort appréciées des amateurs. La peinture à l'huile sur une reproduction photographique tirée sur papier, puis marouflée sur panneau de bois par Paul Theodor König (1872-?) offre un autre exemple particulièrement intéressant à étudier. En effet, ce peintre et copiste au service du Royaume de Bavière rend compte, d'une part, de l'intérêt porté par les collectionneurs et mécènes aux productions de la jeune artiste et, d'autre part, du goût pour les scènes de genre néo-antiques en cette fin de siècle. [Tiphaine A. Besnard]

Esther Elmina Diane Coomans (Paris, 16/08/1861 – New York City, 18/06/1952), dessinatrice, peintre, aquarelliste, décoratrice. Diana Coomans est la seconde fille du peintre illustrateur et graveur belge Pierre Olivier *Joseph* Coomans (1816-1889) et de Adélaïde H. Lacroix (1838-1884). Née à Paris, elle suit les enseignements artistiques dispensés par son père. Elle n'est âgée que de vingt et un ans lorsqu'elle participe pour la première fois au salon du Havre en octobre 1882, avec une peinture intitulée *Psaltria (Romaine jouant d'un instrument à cordes)*. L'œuvre de Diana Coomans reste indissociable de celui de sa sœur aînée Héva Coomans (1860-1939), avec laquelle elle vécut toute sa vie. En juillet 1886, Diana Coomans présente, à la Galerie artistique à Paris, un tableau intitulé *Dans le Gynécée*, probable (auto)portrait antiquisants des deux sœurs, réalisé dans l'atelier et maison familiale à Boulogne-sur-Seine, quelques années avant qu'elles ne s'établissent définitivement aux États-Unis d'Amérique en 1890. Outre-Atlantique, où elles poursuivent leur carrière d'artistes tout en profitant des mondanités, elles peignent notamment en 1902, à la demande de Charles L. Goodhue (1838-1912), pour sa résidence à Springfield (Massachusetts), un cycle décoratif autour du poème d'Alfred Tennyson, *La Dame de Shalott*, qui sera encensé par la presse (*Harper's Bazar*). Bien des années plus tard, il est fait état par le *Daily News*, au lendemain de la mort de Diana Coomans en 1952, qu'elle a œuvré à la décoration du Ritz Hotel Tower à New York (vers 1926-1930), certainement avec sa sœur, puisqu'on sait qu'elles étaient inséparables. Dans une lettre qu'elle avait adressée à son neveu Oscar E. Coomans de Brachène (1885-1979), le 6 septembre 1939, l'artiste lui avait communiqué que la perte soudaine d'Héva, survenue à l'âge de septante-neuf ans, lui avait « brisé le cœur », et qu'elle lui « manqu[ait] chaque jour de plus en plus ». Durant ses années parisiennes, Diana Coomans semble avoir développé un procédé artistique inédit de reproductions de ses œuvres à destination des collectionneurs. Après avoir réalisé ses peintures, l'artiste en a fait tirer des épreuves photoglyptiques. Rehaussées de peinture au revers, elles étaient ensuite placées entre deux plaques de verre bombées, offrant ainsi des œuvres miniatures singulières. *La Fileuse* (1887) donne un exemple particulièrement représentatif de ce dispositif visuel novateur. [Tiphaine A. Besnard]

fig. 55

Fanny Geefs-Corr, *Autoportrait*, s.d., crayon sur papier, 22,9 × 20 cm. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, inv. DES 4° – Geefs (F.) – F 37814



■ CORR, FANNY (1807-1883) ET MATHILDE (1813-1888)

fig. 55, p. 37, 41

Isabelle Marie Françoise Fanny Corr (Bruxelles, 02/05/1807 – Schaerbeek, 23/01/1883), peintre, épouse de Guillaume Geefs (1805-1883). D'origine irlandaise, Fanny Corr naît au sein d'une fratrie de onze enfants. La famille est installée en Belgique au tout début du XIXe siècle. Fanny est la sœur du graveur Erin Corr (1893-1862) et de la peintre Mathilde Lagache-Corr (1813-1888). Elle se forme auprès de François-Joseph Navez (1787-1869) dont elle se revendique dans le livret du salon de Bruxelles de 1830 où elle expose *Musiciens ambulants* et *Un pèlerinage*. Sa formation auprès de Navez lui permet d'aborder plusieurs genres, notamment le portrait, la scène de genre et, plus rarement, la peinture d'histoire. Au début des années 1830, elle privilégie les scènes de genre (*Musiciens ambulants*, *Un pèlerinage*, *Faust et Marguerite*) avec parfois un regard centré sur l'enfance (*Des orphelins croyant entendre la voix de leur mère*, *Une jeune mère*). Elle aborde aussi le portrait de figures historiques (*Rosemonde, favorite d'Henri II*, *Éléonore, épouse d'Henri II*). Le milieu de la décennie marque un tournant religieux avec des tableaux comme *La Vierge et l'enfant Jésus* ainsi que *Sainte-Cécile*). Citons également quelques scènes d'histoire dont *Les Derniers Moments des dames de Crèvecœur* exposé en 1836 aux salons de Bruxelles et de Liège. Dans les années 1840-1850, l'artiste privilégie des figures féminines

intériorisées (*Tristesse*, *La Rêverie*, *Une jeune fille*) et des modèles maternels (*La Bonne Mère*, *L'Heureuse Mère*), tout en poursuivant sa production de portraits. À partir des années 1860, l'artiste se recentre sur l'intériorité (*Méditation après la lecture*, *Solitude*, *L'Espoir*) et l'éducation (*L'Éducation maternelle*). Enfin, les décennies 1870-1880 voient émerger des motifs d'ordre mémoriel (*Souvenir*, *Mes souvenirs*, *La Grand'mère*), ainsi qu'une ouverture à des figures littéraires comme *Carmen* et *Nausicaa*. La carrière de Fanny Corr, commencée en 1830 au salon de Bruxelles, est rapidement auréolée de reconnaissance. En 1833, l'artiste reçoit une prime d'encouragement au salon de Bruxelles avec *Éléonore, épouse d'Henri II*, deux portraits ainsi que *Faust et Marguerite*. En 1836, elle reçoit une médaille de bronze à Bruxelles pour *Le Dernier Moment des dames de Crêvecœur*. 1836 marque également un tournant personnel: Fanny Corr épouse le sculpteur Guillaume Geefs, le 6 octobre. Le couple s'installe dans l'atelier que celui-ci vient de faire construire rue du Palais à Schaerbeek. L'atelier du couple est bien connu dans le monde de l'art belge. C'est un espace mixte, qui sert à la fois de lieu de création, d'enseignement et de monstration. Comme son mari, Fanny Corr donne des cours, formant entre autres Marie De Grelle (?-?) et Caroline Langlet (1839-1892). Elle expose dans l'atelier notamment un *Portrait de la reine Louise-Marie* qui est remarqué dans un contexte rehaussé par plusieurs visites royales (1847, 1856, 1857). En 1836 toujours, son œuvre *Vierge et l'enfant Jésus* est acquise par le gouvernement belge, tandis que *Sainte-Cécile*, présentée au salon de Gand en 1838, entre dans la collection royale et est à nouveau exposée en 1842 à Bruxelles comme une pièce appartenant à S.M. le Roi des Belges. Dans le même salon de 1842, le mari de Fanny Corr présente un buste de S.M. Léopold Ier Roi des Belges, ce qui contribue à souligner la proximité du couple avec la famille royale. La reconnaissance de Fanny Corr culmine avec l'obtention de médailles d'or au salon de Paris en 1843 et 1846. En 1845, elle reçoit une commande officielle du gouvernement pour *La Vierge consolatrice des affligés* exposée au salon de Bruxelles la même année. Fanny Corr travaille également pour le gouvernement belge, comme en témoigne son *Portrait de feu S.M. la Reine des Belges destiné au Palais de la Nation* exposé au salon de Bruxelles en 1851. Tout au long de sa carrière, elle maintient une présence soutenue dans les expositions belges. Elle ne rate strictement aucun salon de Bruxelles entre 1830 et 1881! Elle est présente à quasiment tous les salons de Gand et d'Anvers dans le même intervalle. Sa participation est attestée à Namur (1871, 1874, 1877, 1880), Mons (1855, 1858), Malines (1838, 1859), Bruges, (1840, 1846, 1859, 1879), Courtrai (1837, 1859, 1865, 1874, 1881), Liège (1830, 1834, 1836, 1838, 1847, 1858, 1879) et Spa (1860, 1863, 1874). Parallèlement à cette insertion dans les réseaux artistiques belges, sa carrière acquiert une dimension internationale. Elle expose dans de nombreuses villes en France (Douai, Lille, Paris), aux Pays-Bas (La Haye, Rotterdam, Amsterdam) et au Royaume-Uni (Londres). Elle expose sous son nom de mariage, se trouvant ainsi systématiquement associée à son époux dans les catalogues, ce qui souligne la dimension conjointe de leur insertion dans le champ artistique. Fanny Geefs-Corr meurt à Schaerbeek le 23 janvier 1883, deux jours après son mari. [Denis Laoureux]

* BIBLIO. : Barbara Caspers, *Les liens de parenté dans la construction des carrières artistiques des femmes en Belgique de 1830 à 1914*, thèse de doctorat en Histoire, Histoire de l'art et archéologie, Bruxelles, ULB, 2023.

Anne Charlotte Mathilde Corr (Bruxelles, 14/02/1813 – Nointel (France), 10/07/1888), peintre, dessinatrice, épouse de Pierre Lagache (1809-1893). Mathilde Corr est issue d'une fratrie d'artistes qu'elle constitue avec son frère, le graveur Erin Corr (1803-1862), et sa sœur aînée, la peintre Fanny Corr (1807-1883), elle-même promise à une longue carrière artistique menée en dialogue étroit avec son époux, le sculpteur Guillaume Geefs (1805-1883). Mathilde se forme précisément chez sa sœur et son mari à Bruxelles, mais aussi chez le peintre français Camille Roqueplan (1803-1855) à Paris. Sa carrière commence à l'âge de vingt ans, en 1833, au salon de Bruxelles avec un tableau inspiré de *Notre-Dame de Paris*. D'autres scènes littéraires suivront, inspirées à nouveau par Victor Hugo, par le roman *Paul et Virginie* de Jacques-Henri Bernardin de Saint-Pierre, par l'histoire du *Vicaire de Wakefield* d'Oliver Goldsmith, mais aussi, sans doute suite à l'enseignement de Roqueplan, par Walter Scott. Elle épouse en 1835 le Français Pierre Lagache (1807- 1893), écrivain, sténographe et réviseur à la Chambre des Députés, avec lequel elle s'installe à Paris. Dans la foulée de son mariage, Mathilde Corr expose au salon de Paris: *Une diseuse de bonne aventure* en 1836, *Les Mauvaises Pensées* en 1837, *Dernière scène du roman de Walter-Scott, intitulé: La Jolie Fille de Perthe* et *Une paysanne anversoise* en 1839. Sensible à la facture du style néo-classique, Fanny Corr est surtout une portraitiste. On lui doit également quelques paysages, des scènes religieuses et des scènes de genre. Elle débute par la peinture à l'huile, mais finit par privilégier le pastel dès la fin des années 1840. Sa maîtrise du dessin au pastel est saluée par la critique en 1860. Les quatre pièces exposées au salon de Bruxelles cette année-là – *Les Lilas* (n°592), *Les Épis* (n°593), *Le Messager* (n°594), *Portrait d'enfant* (n°595) – sont précisément des pastels. Elle est assidument présente au salon de Bruxelles



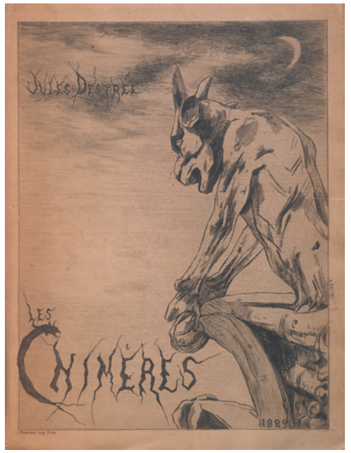


fig. 56
Victorine Crevevoeur, *Sans titre*, s.d., huile sur toile, 70,5 x 55 cm. Collection privée

fig. 57
Jules Destrée, *Les Chimères* illustré par Marie Danse, Bruxelles, Veuve Mommon, 1889. Archives de l'Université libre de Bruxelles, inv. LPB 4780





fig. 58
Louise Danse, illustrations pour *Le Juré, monodrame en cinq actes*, d'Edmond Picard, 1904, Bruxelles, Paul Lacomblez et Veuve Ferd. Larcier. Archives de l'Université libre de Bruxelles, inv. Picard 66

fig. 59
Louise Danse, *Souvenirs*, 1903, gouache sur papier, 35 × 18,5 cm. Ixelles, Musée Camille Lemonnier

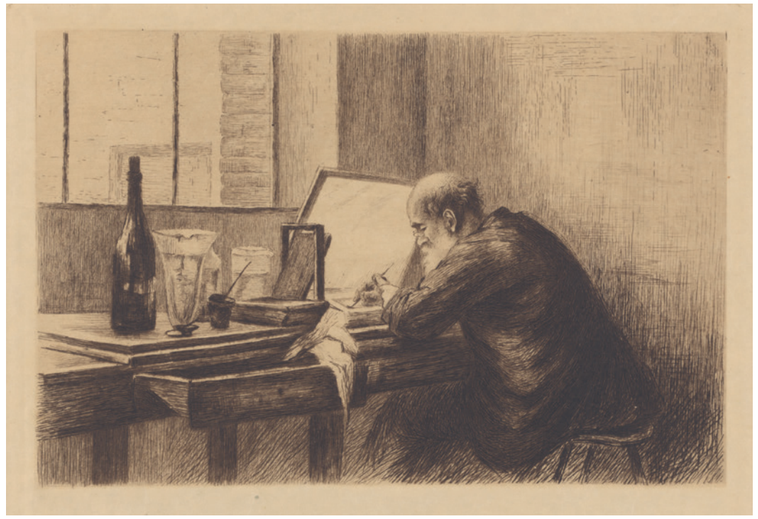


fig. 60

Louise Danse, *Auguste Danse travaillant*, s.d., eau-forte, 35 × 28 cm. Bibliothèque royale de Belgique, cabinet des Estampes, Bruxelles, inv. 3322C.

fig. 61

Auguste Danse, *Portrait de Marie Danse*, s.d., eau-forte, 26,8 × 21 cm. Bibliothèque royale de Belgique, Cabinet des estampes, inv. 3468-B

fig. 62

Auguste Danse, *Ma fille Louise dessinant*, s.d., eau-forte, 32,5 × 25,1 cm. Bruxelles, Bibliothèque royale de Belgique, inv. S.III 24015.





de 1833 à 1875, et dans la plupart des salons belges, à Gand (1844, 1853, 1856, 1859, 1871), Anvers (1849, 1858, 1876, 1894), Namur (1858, 1877), Malines (1857, 1859, 1861), Liège (1836, 1853, 1858, 1860) ou Spa (1860). Dans la fiche d'envoi de ses œuvres aux salons belges, Mathilde Corr, qui vit à Paris, indique bien souvent l'adresse de l'atelier de sa sœur et de son beau-frère situé rue des Palais à Schaerbeek. On voit que Fanny gère la diffusion de la production de sa sœur dans le monde de l'art belge. Des pastels de Mathilde Corr ornent d'ailleurs l'atelier du couple Geefs et sont remarqués par le duc de Brabant et son père, le Roi Léopold Ier à l'occasion d'une visite de l'atelier en 1854. [Denis Laoureux]

* BIBLIO. : Barbara Caspers, *Les liens de parenté dans la construction des carrières artistiques des femmes en Belgique de 1830 à 1914*, thèse de doctorat en Histoire, Histoire de l'art et archéologie, Bruxelles, ULB, 2023.

■ CREVECOEUR, ESTELLE (1821-1878) ET VICTORINE (1825-1914)

fig. 56

Victorine Crevecoeur (Bruxelles, 01/09/1825 – Saint-Josse-ten-Noode, 01/08/1914, peintre, dessinatrice. **Estelle Crevecoeur** (Bruxelles, 27/05/1821 – 20/03/1878), peintre, écrivaine, épouse de Charles Ruelens.

Installée à Bruxelles, Victorine Crevecoeur est une peintre et dessinatrice active dans le circuit des salons belges durant une vingtaine d'années, entre 1854 et 1873 au moins. Elle expose des natures mortes et des portraits. On lui connaît également des paysages. Sa carrière commence en 1854 au salon de Bruxelles où elle revient en 1857 et 1863. Elle est également présente au salon d'Anvers (1855, 1873) et de Malines (1857, 1867) avec des portraits. Elle s'est peut-être initiée à la peinture avec sa sœur, Estelle Crevecoeur (1821-1878), auprès de Joseph Paelinck (1781-1839) durant leur adolescence. Il est possible que les sœurs Crevecoeur aient croisé dans ce contexte les peintres Fanny Horgnies (1805-1887), épouse de Joseph Paelinck, et Élisa de Gamond (1804-1869), lauréate du Prix pour les Dames au salon de Gand en 1826, et dont la sœur, Zoé de Gamond (1806-1854), s'est consacrée au domaine de l'instruction et prône l'émancipation des femmes par l'instruction. Ces éléments ont peut-être incité Estelle Crevecoeur à troquer le pinceau contre la plume. Sous le pseudonyme de Michel Fleury d'abord et de Caroline Gravière ensuite, Estelle Crevecoeur publie des récits abordant la situation des femmes dans la société. On lui doit plusieurs nouvelles et une vingtaine de romans parus dès 1864. Dans *Un Paradoxe (1875)*, elle met justement en scène le personnage d'une peintre, Élise. Après avoir échappé au couvent, celle-ci prend une identité masculine pour faciliter l'accomplissement de sa carrière. Elle expose alors au salon de Bruxelles, puis part tenter sa chance à Paris où elle s'éprend de son compagnon d'atelier, qui ignore tout de sa véritable identité et lui confie qu'il n'épousera jamais une femme artiste. Élise revient alors en Belgique et sombre dans le désespoir : Estelle Crevecoeur rappelle ainsi les limites de l'émancipation des femmes dans le monde artistique. [Denis Laoureux]

■ CROSSÉE, LOUISE (1860-1930) ET HORTENSE (1863-[APRÈS 1895])

Ludovica Henrica Isabella Wilhelmina Euthalia Louise Crossée (Gand, 24/03/1860 – Berchem, 02/03/1930), peintre, épouse de Victor Augustin Pâris. **Jeanne Émilie Victoire Léona Hortense Crossée** (Arlon, 24/10/1963 – [après 1895]), peintre, épouse de François Brüner.

Installées à Ostende d'abord, à Ypres ensuite et à Anvers enfin, les sœurs Crossée sont des peintres paysagistes. Elles exposent au salon de Courtrai en 1881 et de Mons en 1882. *La Chaumière du garde-chasse* de Louise Crossée est présentée au salon de Malines de 1882. [Denis Laoureux]

■ DANSE, MARIE (1866-1942) ET LOUISE (1867-1948)

fig. 56-62, p. 25, 36, 37, 41

Marie-Charlotte Danse (Bruxelles, 19/02/1866 – 31/05/1942), graveuse, dessinatrice, illustratrice, épouse de Jules Destrée (1863-1936). Marie Danse se forme à l'Académie des Beaux-Arts de Mons où elle est, tout comme sa sœur Louise (1867-1948), officiellement inscrite en 1883-1884 et en 1884-1885. Elle figure parmi les premières femmes à se former à la gravure dans cet atelier qui était alors dirigé par son père, Auguste Danse (1829-1929), et dont elle suit les cours d'aquarelle et de gravure. Sur place, elle fait la connaissance de Cécile Douard (1866-1941) et d'Elisabeth Wesmael (1863-1953). Comme la formation de cet « art d'agrément » l'exigeait pour les femmes, Marie Danse a réalisé bon nombre de gravures dites de reproductions, comme en témoigne *Le Massacre des Innocents* en 1905, d'après Matteo di Giovanni. Elle ne peut être dissociée de sa sœur Louise, avec laquelle elle obtient divers prix et expose régulièrement, notamment dans la section gravure du salon parisien de 1889 à 1904. Et comme Louise, elle a pu mener une carrière professionnelle dans un milieu artistique éminemment masculin à la faveur d'un environnement familial,

puis marital, qui ne peut être omis. En effet, Marie épouse l'homme politique et de lettres Jules Destrée, auteur du roman *Les Chimères* (1889), dont elle illustre d'une gargouille de la cathédrale Notre-Dame de Paris la première de couverture. Il est à noter que sa série d'eaux-fortes représentant ces créatures légendaires est exposée à partir de 1911 au Musée des Beaux-Arts de Charleroi et est saluée par la critique. En 1936, à la suite du décès de son époux, Marie Danse cofonde l'association Les Amis de l'Art wallon, notamment aux côtés de Richard Dupierreux (1891-1957) et de Léon Hennebicq (1871-1940). [Tiphaine A. Besnard et Denis Laoureux]

* BIBLIO. : « Aux Beaux-Arts, VIIe Article », *Le Journal de Charleroi*, 12/08/1911, p. 3 ; Charlotte Foucher Zarmanian, « « Aux femmes surtout la gravure ». La reproduction dans l'œuvre de Marie (1866-1942) et Louise Danse (1867-1948), artistes symbolistes », *Nouvelles de l'estampe*, 249, 2014, pp. 40-52.

Louise Danse (Saint-Gilles, 02/04/1867 – Saint-Gilles, 25/05/1948), graveuse, épouse de Robert Sand (1876-1936). Louise Danse se forme à l'Académie des Beaux-Arts de Mons où elle est, tout comme sa sœur Marie (1866-1942), officiellement inscrite en 1883-1884 et en 1884-1885. Elle figure parmi les premières femmes à se former à la gravure dans cette institution qui était alors dirigée par son père, Auguste Danse (1829-1929), et dont elle suit les cours d'aquarelle et de gravure. Sur place, elle fait la connaissance de Cécile Douard (1866-1941) et d'Elisabeth Wesmael (1863-1953). Comme la formation de cet « art d'agrément » l'exigeait pour les femmes, Louise Danse réalise bon nombre de gravures dites de reproductions, comme *Dans l'atelier (d'après Alfred Stevens)* (s. d.). Elle a par ailleurs portraituré, au moins à deux reprises, son père à l'atelier (*Portrait d'Auguste Danse*, s. d. ; *Auguste Danse au travail*, s. d.). En 1898, elle participe au 3e salon d'art idéaliste organisé par Jean Delville en présentant *Orchidées* (aquarelle), ainsi que *Le Lys de Morteraine* (eau-forte rehaussée). Cette artiste proche d'Edmond Picard (1836-1924) et de Ray Nyst (1864-1948) a pu mener une carrière professionnelle dans un milieu artistique éminemment masculin à la faveur d'un environnement familial, puis marital, qui ne peut être omis. En effet, Louise épouse l'écrivain, critique d'art et acteur culturel Robert Sand, qui fut un proche d'Octave Maus (1856-1919) et avec lequel il a organisé des expositions de gravure avant la Première Guerre mondiale. Louise ne peut être dissociée de sa sœur Marie, avec laquelle elle obtient divers prix et expose régulièrement, notamment dans la section gravure du Salon parisien de 1889 à 1904. [Tiphaine A. Besnard et Denis Laoureux]

* BIBLIO. : Alexia Creusen, *Femmes artistes en Belgique, XIXe et début XXe siècle*, L'Harmattan, Paris, 2007 ; Charlotte Foucher Zarmanian, « « Aux femmes surtout la gravure ». La reproduction dans l'œuvre de Marie (1866-1942) et Louise Danse (1867-1948), artistes symbolistes », *Nouvelles de l'estampe*, 249, 2014, pp. 40-52.

■ D'ARGENT, JOSÉPHINE (1789-1863) ET CHARLOTTE (1798-?)

fig. 63, 64, p. 39, 40

Marie-Joseph, dite Joséphine d'Argent (Liège, 29/07/1789 – Uccle, 10/05/1863), miniaturiste, épouse de Charles Auguste Joseph Hebbelinck. **Charlotte d'Argent** (Bruxelles, 04/10/1798 – ?), miniaturiste, dessinatrice.

Miniaturistes et peintres actives au début du XIXe siècle, Joséphine et Charlotte d'Argent sont les filles du peintre liégeois Michel d'Argent (1751-1824) établi à Bruxelles à partir de 1791 après un séjour à Rome de 1775 à 1781. Elles reçoivent d'abord leur formation dans l'atelier paternel aux côtés de leur frère Michel d'Argent le Jeune (1794-1812). Leur apprentissage est ensuite complété dans l'atelier du miniaturiste bruxellois Alexandre De Latour (1780-1858). Leur activité s'inscrit dans le contexte du renouveau de la miniature au tournant du XIXe siècle, favorisé par l'ouverture du salon à cette technique et par la demande croissante d'une clientèle bourgeoise pour ce type de production. Soutenue par le marché, la miniature connaît alors une reconnaissance accrue comme pratique professionnelle. Les enfants d'Argent se font remarquer lors de leur première participation au salon de Bruxelles en 1811. Joséphine y présente notamment une *Étude de femme, avec voile* et deux *Portraits d'homme*, tandis que son frère expose deux portraits. La critique souligne la qualité de leurs œuvres et les place parmi les meilleurs miniaturistes de l'exposition aux côtés de leur maître De Latour. L'année suivante, en 1812, Joséphine reçoit encore des éloges au salon de Gand : la critique souligne la grâce de ses productions et distingue particulièrement un *Portrait de femme*. Les deux sœurs participent cependant peu au circuit des salons belges. Joséphine expose des portraits à Bruxelles entre 1811 et 1813, puis à Liège en 1817. Charlotte présente des portraits au salon de Bruxelles en 1813 et elle participe au salon de Liège en 1830 avec un dessin intitulé *Apothéose de Napoléon* et avec trois miniatures. À partir de 1830, les sœurs d'Argent quittent le circuit public des salons officiels pour se tourner vers le marché privé de la miniature alors en plein essor. Malgré la brièveté de leur visibilité publique, la qualité de leur formation et l'accueil critique favorable témoignent de leur maîtrise de la miniature. L'activité des sœurs d'Argent s'inscrit dans le cadre d'une pratique professionnelle liée à

fig. 63
Marie-Josèphe (dite Joséphine) d'Argent, *Portrait d'homme assis*, 1830, aquarelle et gouache, 10,3 cm. Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, inv. 8436



fig. 64
Marie-Josèphe (dite Joséphine) d'Argent, *Portrait d'une dame en robe aubergine*, 1830, aquarelle et gouache, 10,3 cm. Bruxelles, Musées royaux d'art et d'histoire, inv. 8435



l'atelier familial et au marché privé du portrait miniature, contribuant ainsi à la continuité de la tradition artistique initiée par leur père. [Denis Laoureux]

* BIBLIO. : Barbara Caspers, *Les liens de parenté dans la construction des carrières artistiques des femmes en Belgique de 1830 à 1914*, thèse de doctorat en Histoire, Histoire de l'art et archéologie, Bruxelles, ULB, 2023, pp. 171-174.

■ DE BOURTZOFF, NATHALIE (1848-1926) ET SOPHIE (1850- 1931)

fig. 65, p. 24, 34, 37

Nathalie de Bourtzoff (Moscou, [29]/01/1848 – Ixelles, 28/08/1926), peintre. **Sophie de Bourtzoff** (Moscou, 17/09/1850 – Ixelles, 21/04/1931), peintre, célibataire.

La carrière et la vie de Nathalie de Bourtzoff sont intimement mêlées à celles de sa sœur Sophie au point qu'il est impossible de séparer les deux trajectoires. Nathalie et Sophie de Bourtzoff sont actives au même moment dans le milieu belge de 1882 à 1907. Elles exposent dans les mêmes espaces de monstration tout en partageant le même lieu de travail situé dans les ateliers Mommen à Bruxelles, où les artistes pouvaient se fournir en matériel de peinture et suivre des cours. Sophie s'est consacrée à la production de scènes de genre et de portrait, tandis que Nathalie se spécialise dans la nature morte, la composition florale et les intérieurs. Une première participation au salon triennal d'Anvers en 1882 lance les sœurs de Bourtozff. Elles exposent au Cercle artistique et littéraire de Bruxelles en 1892 avec Henri Van Der Hecht (1841-1901), dont l'espace de travail est également situé dans les ateliers Mommen. Toutes deux contribuent aux quatre salons du Cercle des femmes peintres. Elles multiplient les participations aux salons triennaux belges, mais aussi aux salons de Namur, Mons, Courtrai, Charleroi et Liège. Ce dynamisme infatigable les pousse à exposer à l'étranger, notamment à Berlin, Rotterdam ou Cologne, où elles décrochent toutes les deux une médaille de bronze. À l'exposition universelle de Chicago en 1893, Sophie de Bourtzoff présente son tableau *Immortelles* qu'elle avait exposé en 1890 au Cercle des femmes peintres. [Denis Laoureux]

* BIBLIO. : Barbara Caspers, *Les liens de parenté dans la construction des carrières artistiques des femmes en Belgique de 1830 à 1914*, thèse de doctorat en Histoire, Histoire de l'art et archéologie, Bruxelles, ULB, 2023 ; *Le Cercle des femmes peintres & Kikie Crêvecoeur*, cat. exp. (Namur, musée provincial Félicien Rops, 13 avril – 8 septembre 2024), Stichting Kunstboek, 2024.