

Retrouvez et feuilletez des
extraits de tous nos livres sur
www.infine-editions.fr

Communiqué de presse

AU TEMPS DE CAMILLE CLAUDEL ÊTRE SCULPTRICE À PARIS

SOUS LA DIRECTION D'ANNE RIVIÈRE,
PAULINE FLEURY, HÉLÈNE JAGOT ET
SOPHIE KERVRAN.

EXPOSITION PRÉSENTÉE SUCCESSIVEMENT AU MUSÉE
CAMILLE CLAUDEL DE NOGENT-SUR-SEINE DU 13 SEPTEMBRE
2025 AU 4 JANVIER 2026, AU MUSÉE DES BEAUX-ARTS DE
TOURS DU 31 JANVIER AU 1^{ER} JUIN 2026 ET AU MUSÉE DE PONT
AVEN DU 27 JUIN AU 8 NOVEMBRE 2026.



L'auteur :

Sous la direction de

Anne rivière,

historienne de l'art, spécialiste de Camille
Claudel et des sculptrices des 19^e et 20^e
siècles,

Pauline Fleury,

adjoite à la conservatrice du musée
Camille Claudel,

Sophie Kervran,

directrice des Musées-Châteaux de Tours,

et **Margaux Pisteur,**

directrice-conservatrice en chef du
musée de Pont-Aven.

Avec la collaboration de

Eva Belgherbi, Charlotte Foucher
Zarmanian, Manon Grégoire,
Linda Hinners, Véronique Mattiussi,
Marjan Sterckx, Camille Armandary
et Cécile Bertran.

**MUSÉE
CAMILLE
CLAUDEL**
NOGENT-SUR-SEINE

**musée des
beaux-arts**
mba.tours.fr

M P A
MUSÉE DE PONT-AVEN

Ce catalogue prolonge l'exposition « Au temps de Camille Claudel, être sculptrice à Paris » en donnant la parole à celles qui ont façonné, dans l'ombre des maîtres, une modernité au féminin.

Des spécialistes françaises et internationales y éclairent la diversité des parcours, les solidarités d'ateliers, les luttes pour la reconnaissance et l'émergence d'esthétiques singulières.

Porté par une dynamique collective entre les musées de Nogent-sur-Seine, Tours et Pont-Aven, et nourri par les recherches d'Anne Rivière ainsi que d'une nouvelle génération de chercheuses, cet ouvrage constitue une contribution majeure à l'écriture d'une histoire de l'art des artistes femmes à la charnière des XIX^e et XX^e siècles.

Sommaire

- 20 Sœurs de pinceau, sœurs d'ébauchoir
Quelle sororité pour les artistes femmes
dans les ateliers?

Charlotte Foucher Zarmanian

- 30 Sculptrices, élèves ou disciples...
Rodin enseignait-il?

Véronique Mattiussi

- 40 «It was Paris I wanted.»
Quelques sculptrices venues
du Royaume-Uni
à Paris autour de 1900

Eva Belgherbi

- 48 Les sœurs de burin scandinaves
de Camille Claudel

Linda Hinners

- 62 «Aujourd'hui, la femme-sculpteur
n'est plus une exception.»
Sculptrices et critiques d'art
au tournant du xx^e siècle

Manon Grégoire

- 70 «Elles voient par leurs propres yeux.»
L'émancipation des sculptrices
au début du xx^e siècle

Marjan Sterckx

- 80 Les sculptrices
au tournant du xx^e siècle

Marie Cazin
Charlotte Besnard
Laure Coutan-Montorgueil
Marguerite Syamour
Jeanne Itasse
Blanche Morla

- 118 Camille Claudel
et ses camarades d'atelier

Carolina Benedicks-Bruce
Ruth Milles
Madeleine Jouvray
Madeleine Jouvray et Sigrid af Forselles
Camille Claudel et Madeleine Jouvray
Les arts graphiques dans l'atelier
de la rue Notre-Dame-des-Champs
Jessie Lipscomb et Camille Claudel

- 168 Entre influence
et émancipation

Camille Claudel et Auguste Rodin
Ottile Maclaren
Agnès de Frumerie et Edmond Lachenal
Madeleine Jouvray face à Auguste Rodin
Trois artistes, un modèle. Les têtes de Giganti
Agnès de Frumerie, Auguste Rodin
et Camille Claudel
Sculpter la douleur, la vieillesse et la mort

- 220 Les sculptrices à l'épreuve
de la modernité

Jane Poupelet
Anna Bass
Yvonne Serruys

251 Repères biographiques
258 Sculptrices dans l'atelier de Rodin
262 Bibliographie

Sœurs de pinceau,
sœurs d'ébauchoir

Quelle sororité pour les artistes femmes dans les ateliers ?

Charlotte Foucher Zarmanian

Fig. 1 Camille Claudel, La Vague
plâtre, 1898-1900, 100 cm, musée de la Ville de Paris, Paris, musée Rodin,
donné à l'État français par la Ville de Paris en 1900.

1. Cette expression vient directement de
Paul Baudouin dans une lettre adressée à
F. pour des femmes peintres et sculpteurs,
datée de fin 1895, p. 10. De ce document
on apprend que l'usage du terme pour désigner
les femmes artistes n'est pas nouveau.
2. Sur la figure, voir l'illustration de Rodin
dans l'ouvrage de la Ville de Paris, 1900, p. 10.
3. Cette expression vient directement de
Paul Baudouin dans une lettre adressée à
F. pour des femmes peintres et sculpteurs,
datée de fin 1895, p. 10. De ce document
on apprend que l'usage du terme pour désigner
les femmes artistes n'est pas nouveau.

Sur une vague immense se terminant en un puissant rouleau, trois femmes
à la silhouette délicate se tiennent la main. Elles sont nues, mais leurs
corps, tendus et tendus, se tiennent la main, se tiennent la main, se tiennent la main.
C'est une œuvre d'art, c'est une œuvre d'art, c'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art,
c'est une œuvre d'art, c'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art, c'est une œuvre d'art.
C'est une œuvre d'art, c'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art, c'est une œuvre d'art.
C'est une œuvre d'art, c'est une œuvre d'art. C'est une œuvre d'art, c'est une œuvre d'art.



Sculptrices, élèves ou disciples... Rodin enseignait-il ?

Véronique Mattiussi

Fig. 1 Rodin, Femme en atelier, 1907, plâtre, musée Rodin, Paris, musée Rodin,
donné à l'État français par la Ville de Paris en 1900.

1. Rodin, 1890, p. 10.
2. Rodin, 1890, p. 10.
3. Rodin, 1890, p. 10.
4. Rodin, 1890, p. 10.
5. Rodin, 1890, p. 10.
6. Rodin, 1890, p. 10.
7. Rodin, 1890, p. 10.
8. Rodin, 1890, p. 10.
9. Rodin, 1890, p. 10.
10. Rodin, 1890, p. 10.

Bien entendu, c'est dans l'enseignement que Rodin a le plus marqué son empreinte. À partir de 1890, le sculpteur ne
cesse de s'imposer sur le terrain artistique et de marquer son empreinte dans les
disciplines. Mais, les sollicitations pour intégrer son atelier sont nombreuses et les réponses pour bénéficier de son ensei-
gnement suivent la même courbe de croissance. Mais, comme d'un
naturel fait, Rodin à tous les moments et Rodin à tous les moments.
Rodin et jamais déposé à l'enseignement. « Rodin n'est pas déposé à l'enseignement », Rodin n'est pas déposé à l'enseignement.
Rodin n'est pas déposé à l'enseignement. Rodin n'est pas déposé à l'enseignement. Rodin n'est pas déposé à l'enseignement.



« Aujourd'hui, la femme-sculpteur
n'est plus une exception. »

Sculptrices et critiques d'art au tournant du xx^e siècle

Manon Grégoire

Fig. 1. Marie-Claude, *Chant*, vers 1920.
Bronze, 17 x 10 x 10 cm, Roubaix.
La Roche - musée d'Art et d'histoire
André Gillard.

1. Revue, 30 octobre 1927, p. 5.
2. *ibid.*, 1927.
3. *ibid.*, 1928, p. 1.
4. *ibid.*, 5 décembre 1924, p. 102.
5. *Revue*, 1929, p. 102.
6. *ibid.*, 1927, *Revue*, 1929, p. 102.

« C

amille Claudel est sans conteste l'une des femmes sculpteurs sur le front
de laquelle brille le signe d'origine, proclame en 1927 Louis Vauxcelles
après avoir désigné comme tel La Joconde et *Agamemnon*, sculpture
présentée ainsi de sa position collective, dont il signe la critique
du catalogue à la galerie Eugène Blot. La générale d'attention met
des mains pour la sculpture qu'Octave Mirbeau désignait déjà en
1899 comme « l'œuvre d'un homme, une œuvre de la nature, la femme de génie ».
Cependant que différentes expositions au cours de la belle et la destinée d'ensemble
insistent, le caractère d'exception sur lequel les critiques insistent compose l'un des
ingrédients fondamentaux de la constitution du mythe Camille Claudel. L'accent d'une
part, la diffusion d'une version romanesque de sa vie et une lecture autobiographique
de son œuvre, d'autre part, à la transmission d'un récit initiale à la réalité
des parcours de sculptrices actives au tournant du xx^e siècle. Dernière lecture ordinaire
et maudite réécriture du continent et déplace les centres de ses contemporaines.
D'un côté les efforts engagés pour réhabiliter la cause des contributives féminines
à la sculpture, d'un autre côté, pour réhabiliter la place accordée aux concours de la
célèbre artiste à travers les années de son réception en Europe.



« Elles voient par leurs propres yeux. »

L'émancipation des sculptrices au début du xx^e siècle

Marjan Sterckx

Fig. 1. Yvonne Serravallo, *Les Femmes*
du mouvement moderne, 1910.
Bronze, 17 x 10 x 10 cm, Roubaix.
La Roche - musée d'Art et d'histoire
André Gillard.

1. Quelques exemples de catalogues
d'exposition publiés sous la direction
de Louis Vauxcelles, *Revue*, 1927, p. 102.
2. *ibid.*, 1928, p. 1.
3. *ibid.*, 1929, p. 102.
4. *ibid.*, 1927, p. 102.
5. *ibid.*, 1928, p. 1.
6. *ibid.*, 1929, p. 102.
7. *ibid.*, 1927, p. 102.
8. *ibid.*, 1928, p. 1.
9. *ibid.*, 1929, p. 102.
10. *ibid.*, 1927, p. 102.
11. *ibid.*, 1928, p. 1.
12. *ibid.*, 1929, p. 102.

D

epuis les années 1920, la vie et l'œuvre d'artistes de Camille Claudel
ont connu un véritable succès d'actualité de public pour les sculpteurs, mais
aussi stimulé la recherche sur leur contribution artistique. Ces dernières
décennies ont ainsi été marquées par une importante historiographie
monographique et collective consacrée à son œuvre, accompagnée
de publications approfondies. Parallèlement, des expositions
et études monographiques ont mis en lumière des sculpteurs dont les œuvres de
Camille Claudel ont été les témoins, telles que Yvonne Serravallo (1875-1961), Jane Poupet
(1875-1922), Marguerite de Bayser-Genty (1870-1951), Chère Chère (1870-1952) et Anne
Guinquard (1870-1947). Plus jeunes que Claudel, elles étaient parfois associées à son
nom, tant la Première Guerre mondiale. Si leurs premières œuvres témoignent d'influences
stylistiques et techniques de la fin du XIX^e siècle, leur langage plastique évolue vers une forme
moderne de l'œuvre de Claudel en 1910, en s'inspirant des transformations majeures qu'elle connaît
la sculpture française durant la Grande Guerre et l'entre-deux-guerres. Cet article se
penche d'abord sur ces artistes qui ont fait carrière à Paris après Claudel, qui ont
poursuivi leurs recherches autour de la figure humaine dans une voie plus moderne, s'inspirant
à leur entourage et aux expositions auxquelles elles ont participé, à leur style
et technique, sans qu'elles aient été. Certains critiques contemporains des
sculpteurs apportent leur voix, ainsi que Serravallo elle-même, dont de nombreux écrits
personnels ont été préservés.



Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr



Les sculptrices au tournant du XX^e siècle

« La main sûre, assouplie à toutes les difficultés du métier de statuaire. »

LES SCULPTRICES AU TOURNANT DU XX^e SIÈCLE

Déjà sa redécouverte dans les années 1980, l'œuvre de Camille Claudel a été célébrée en de nombreuses expositions monographiques nationales et internationales qui peuvent laisser penser que cette artiste de génie est un phénomène unique. Que son talent et sa destinée ont fleuri comme une sorte de miracle culturel et occasionnel et qu'il résulterait ainsi que quelques femmes peintres de fleurs ou de portraits féminins, dont la présence de plus en plus importante au Salon mensuel, comme le disait Octave Uzanne, « se dissolvent à court écho dans l'air d'un vent de folie, une confusion ineffable, un signe de modernité qui dépouille ».

La féminité et la délicatesse supposées féminines et l'ingénierie viril du métier de sculpteur ont longtemps été tenus pour incompatibles. L'exclusion des femmes de l'enseignement artistique, notamment de l'École des beaux-arts, conjuguée aux contraintes économiques de la sculpture traditionnelle (coût du marbre ou du métal, salaires des ouvriers), freinait leur accès à cette pratique, d'autant qu'elles étaient rarement financièrement autonomes. On ne s'attenda donc pas que parmi celles qui malgré tout ont pu persévérer se trouvent plusieurs filles, épouses ou sœurs d'artistes, car, comme il faut, Paul Claudel au sujet de sa sœur : « Le métier de sculpteur est pour un homme une espèce

de défi perpétuel au bon sens, il est pour une femme suicide [...] une pure impossibilité ». Marie Curie (1867-1935), Charlotte Deshayes (1854-1905) ou Jeanne Rosse (1855-1945) travailleront à l'abri de la notoriété d'un père et/ou d'un époux, d'autres comme Madeleine Jeanneret (1852-1902) ou Camille Claudel (1864-1914) furent tributaires de l'influence, parfois pesante, d'un maître, en l'occurrence Auguste Rodin, qui pouvait les appuyer, parfois les imposer, auprès des institutions officielles. Parmi sont celles qui n'ont pas eu à lutter contre leur milieu, pas eu à exécuter des travaux alimentaires, n'ont dépendu d'aucun maître et pouvaient employer des praticiens pour la reproduction de leurs œuvres. Laure Clouet-Montigny (1852-1945), appartenant à une famille d'artistes, et Marguerite Symour (1857-1945), élevée dans un milieu intellectuel progressiste, sont de celles qui ont connu, bien sûr, les conditions difficiles inhérentes à l'exercice de la sculpture mais non les oppositions de leur entourage. Plus exceptionnelle est la trajectoire de Blanche Moris (1859-1930) qui, bien que née dans une famille de commerçants du quartier Godefrois-Glaire - « en une zone flouïssonne que coiffeait Camille Claudel quelque trente ans plus tard » -, est bien artiste-artistes - à son acte de décès.

Une des idées reçues les plus ancrées est celle selon laquelle les femmes auraient été volontairement exclues de la scène artistique après la Révolution française. Il est vrai que le premier acte de la Société populaire et républicaine des arts, fondée en 1793, est d'exclure les femmes de ses réunions et qu'en 1804, le Code civil abolit tout droit aux femmes mariées. Toutes les femmes, quelle que soit leur position, ont le statut de mineurs, et n'ont donc aucun droit civil et politique. En France, jusqu'en 1905, elles auront besoin de l'autorisation de leur père ou de leur mari pour exercer une profession ou ouvrir un compte bancaire. Seules les

veuves ou les célibataires ont le statut de « majeur » et donc une totale indépendance, accompagnée de conditions extrêmement précaires de leur existence.

Au cours du XIX^e siècle, les femmes artistes figurent cependant dans les Salons officiels, mais bien souvent cantonnées à des pratiques jugées plus artistiques que véritablement artistiques, comme le pastel, le relief, la miniature ou la peinture sur émail. Pour quelques-unes comme Eugène Muntz (1845-1902) qui affirmait que « les femmes, folles à leurs instincts, s'attachent de préférence aux genres faciles, exigent de l'élégance plutôt que de l'énergie et de l'invention. L'aquarelle, la miniature, la peinture sur porcelaine, etc. », elles étaient ainsi en quelque sorte « naturellement » inséparables dans la sphère des arts libéraux qu'on qualifiait comme nobles.

Pour les sculptrices, le chemin de la reconnaissance sera encore plus long et accidenté. Exclues de l'enseignement officiel, privées de cours d'anatomie et d'études ouvertes aux femmes, les sculptrices notables et sont souvent autodidactes - ainsi mieux vaut appartenir à une dynastie d'artistes ou de marchands d'art pour faire carrière.

Il faudra néanmoins attendre de la sculpture Hélène Bertaux (1825-1900), fondatrice de l'Union des femmes peintres et sculpteurs en 1891, pour que, en 1897, l'École des beaux-arts ouvre les portes de sa bibliothèque et de quelques cours théoriques, puis, en 1900, crée des ateliers réservés aux femmes. Même plus tard, en 1903, année où l'École des beaux-arts ouvre aux femmes l'accès aux épreuves menant au concours du prix de Rome, la reconnaissance du talent des artistes femmes reste incertaine, comme le montre le peintre Albert Besant (1843-1930) lorsqu'il confie : « J'ai vu toutes les portes du monde à l'art comprendre à mes côtés que certaines marbres, études ou portraits, réalisés par des femmes, étaient, je ne dis pas acquiescentes, mais supérieures à la moyenne des productions masculines du même ordre ». Toutefois, le genre n'est pas très judicieux, puisqu'il évoque que des marbres ou des études, et non la peinture d'histoire ou la sculpture, discipline pourtant exercée par sa propre épouse, Charlotte Besant.

Ces idées reçues sont aujourd'hui mises à mal, non seulement grâce à la multiplication des études consacrées à des artistes femmes dans le champ de l'histoire de l'art, mais aussi par l'inscription des travaux fondateurs et engagés menés dans le champ des « études », ou l'interdisciplinarité et l'intersectorialité occupent une place centrale. Si, tout au long du XIX^e siècle, quelques critiques ont parfois mésestimé les travaux des sculptrices présentes dans les Salons, si elles sont parfois répertoriées dans les dictionnaires d'artistes, peu nombreux sont les auteurs d'études

consacrées aux sculptrices seules. Après avoir lutté pour la reconnaissance de droits civiques à la fin du XIX^e siècle, les femmes se regroupent dans les années 1900-1980 pour revendiquer l'égalité sociale et la possibilité de ne pas être cantonnées aux tâches ménagères ou à l'éducation des enfants, toutes activités traditionnellement liées au mariage. C'est dans cette mouvance que sont publiées des biographies de quelques artistes femmes, souvent peintres, plus rarement sculpteurs, qui ont été suivies, tant en Europe qu'aux États-Unis, de dictionnaires consacrés aux artistes femmes. La fin du XX^e siècle va ainsi perdre nombre d'années autour des questions du statut des artistes femmes, de leur reconnaissance, mais aussi de leurs engagements, de leur revendication à une égalité des droits dans les sphères privées, publiques, politiques et artistiques.

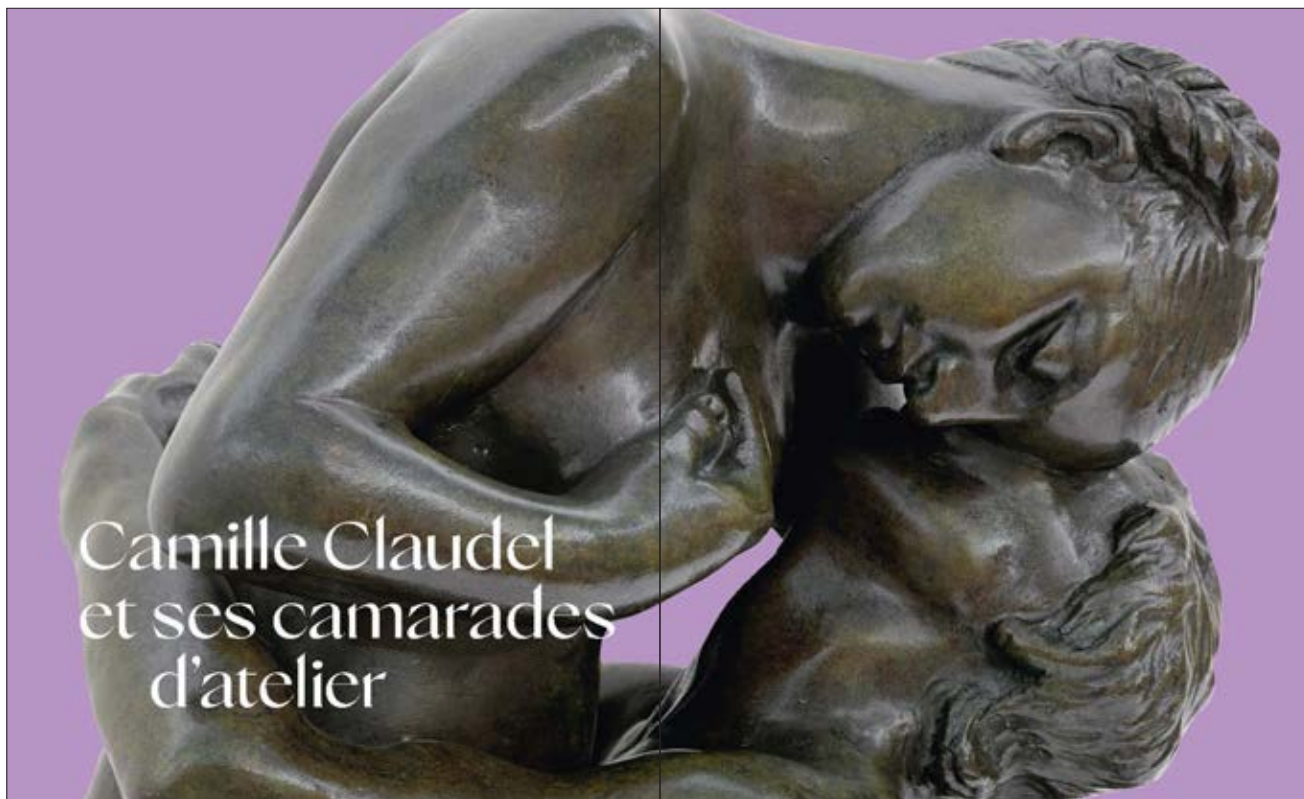
Parmi les nombreux événements qui ont célébré la gloire posthume de Camille Claudel, plusieurs expositions ont, tout naturellement, vu le jour au sein du musée Rodin. En 2003, à l'occasion de sa visite de « Camille Claudel, une artiste, une destinée », l'historien de l'art et metteur en scène d'opéra Vincent Hugot avait plutôt souligné « une confrontation Camille Claudel aux autres artistes de son temps » et « découvrir ses contemporaines, qui vivaient et travaillaient à l'école, et ne sont jamais sorties de l'ombre ». Aujourd'hui, c'est bien tout le propos de l'exposition d'inviter les sculptrices à se présenter sur la scène artistique lorsque la fille jeune Camille Claudel vient poursuivre sa formation à Paris en 1900, dessiner le réseau artistique de la sculpture et découvrir les œuvres originales de ses sœurs et d'autres, compagnes ou rivales de diverses nationalités, des premières expositions de Claudel à son intimité en 1915.

ARNE INVERN

- 1. Claudel, 1900.
- 2. Claudel, 1900, p. 87.
- 3. Paul Claudel, « Camille Claudel », dans *Œuvres complètes*, 1891, p. 1.
- 4. Claudel, « Camille Claudel », dans *Œuvres complètes*, 1891, p. 1.
- 5. Claudel, « Camille Claudel », dans *Œuvres complètes*, 1891, p. 1.
- 6. Claudel, « Camille Claudel », dans *Œuvres complètes*, 1891, p. 1.
- 7. Claudel, « Camille Claudel », dans *Œuvres complètes*, 1891, p. 1.
- 8. Claudel, « Camille Claudel », dans *Œuvres complètes*, 1891, p. 1.
- 9. Claudel, « Camille Claudel », dans *Œuvres complètes*, 1891, p. 1.
- 10. Claudel, « Camille Claudel », dans *Œuvres complètes*, 1891, p. 1.

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr



Camille Claudel et ses camarades d'atelier

« Une petite colonie d'étudiantes libres des Beaux-Arts' »

CAMILLE CLAUDEL ET SES CAMARADES D'ATELIER

En septembre 1900, Camille Claudel et sa famille emménagent à Paris au 125, boulevard du Montparnasse avant de s'installer au 18, rue Notre-Dame-des-Champs, en 1903. Affirmant sa vocation pour la sculpture, elle suit les cours de l'Académie Colarossi, située au 10, rue de la Grande Chaumière. Répétée pour ses cours de sculpture d'après modèle, cette académie est, malade, tout comme la très célèbre Académie Julian, et accueille les étudiants à peindre d'après des modèles nus, dans un atelier réservé aux femmes. En 1907, l'Académie Colarossi nomme d'ailleurs sa première femme, professeur, l'artiste peintre paysagiste néo-béatrice, tout à fait contemporaine de Camille Claudel, Francis Hodgkins (1867-1949), confirmant ainsi son esprit d'avant-garde, progressiste pour l'époque. Les années de cette académie ayant été détruites, nous ignorons combien de temps Camille Claudel a fréquenté l'Académie, ainsi que le type de formation qu'elle y a reçu et qu'elle y a été professeur. Dans ces mêmes temps, l'artiste Marie Bashkirtseff (1858-1904), sous le pseudonyme de Pauline Chérel, rédige un article militant pour le journal *La Citoyenne* dans lequel elle fait part du constat : « que les femmes sont exclues de l'École des beaux-arts comme elles le sont de presque partout [...] demande la possibilité de travailler comme les hommes et de ne pas avoir à exécuter des

tours de force pour en arriver à avoir ce que les hommes ont tout simplement. [...] et, conduit amèrement, « il ne leur est même pas permis de prouver leur incapacité [...] ». C'est d'ailleurs pourquoi que des groupes de femmes artistes, coexistent avec les mouvements suffragettes et féministes, se forment dans divers pays européens pour revendiquer une école aux institutions officielles d'enseignement, aux mêmes concours, et donc à la même reconnaissance assortie de commandes, que leurs confrères. Si, dès les années 1900-1910, des académies privées comme la Slade School of Art en Angleterre, ou les Académies Suisse, Juive ou Russe, puis la Grande Chaumière à Paris, dispensent un enseignement payant avec des classes réservées aux femmes, les institutions d'État ne s'ouvrent que peu à peu aux femmes. Ce sont les écoles d'art des pays scandinaves qui, les premières en Europe, acceptent de leur donner des enseignements destinés aux femmes. Dès son ouverture en 1848, l'École de dessin de la Société des arts de Finlande ouvre une classe de dessin qu'elle est destinée, avec d'une classe de sculpture selon le modèle antique en 1860 et enfin, dans les années 1870, d'une classe selon le modèle vivant - classes qui disparaissent que trente ans plus tard à l'École des beaux-arts de Paris. Dans les années 1900, la Royal Academy de Londres propose des cours non mixtes et l'École des beaux-arts de Paris, à partir de 1907, concède aux femmes l'accès de la bibliothèque et des cours théoriques, à l'heure avancée 1900 pour y voir la création d'ateliers réservés aux femmes identiques à ceux des hommes, avec les ateliers d'habitat pour la peinture et de marqueterie pour la sculpture, et 1902 pour que tous les ateliers soient ouverts sans distinction de sexe - et à la condition préalable que les femmes fussent célibataires.

En France, la sculptrice Hélène Bertaux (1825-1900), afin de pallier le manque de formation artistique des femmes, ouvre un cours destiné aux jeunes filles et fonde, en 1901, l'Union des femmes peintres et sculpteurs qui organise tous les ans une exposition réservée à ses membres. Comme leurs collègues masculins, celles qui ont le talent de devenir artistes professionnelles empruntent les passages obligés des voyages formateurs et des résidences dans des villes européennes dont les réseaux artistiques sont plus ouverts qu'en France, telles que Londres, Munich, Stockholm ou Rome. Très vite, les pays nordiques rejoignent des bourses de voyage aux artistes femmes, dont bénéficient, entre autres, Signé et Forsaker, Ruth Miles, Carina Donadick, Grace ou encore Agnès de Frumens. Pour trouver une formation agnès de sculpture à la renommée internationale, les jeunes artistes d'origine internationale n'hésitent pas à venir à Paris, la « capitale des arts » d'Europe. Leur formation se fait alors dans des ateliers de sculpteurs professionnels, en marge des principales institutions artistiques qui leur sont interdites. Alexandre Falguière, Auguste Rodin et surtout Antoine Bourdelle, au sein de l'Académie de la Grande Chaumière, consacrent à l'enseignement une partie de leur activité. Pour la sculpture, il est nécessaire de travailler dans des locaux adaptés aux contraintes inhérentes à cette activité. En fin de semaine et le week-end - ils doivent pouvoir accueillir des œuvres de grandes dimensions et supporter des charges importantes -, les espaces de travail sont coûteux, surtout en plein cœur de Paris. Aussi, très souvent, sculpteurs et sculpteurs partagent leurs ateliers. Nombreux sont les artistes qui, pour des raisons économiques, se sont vu contraints de restreindre leur activité aux portraits en buste, aux statuettes ou aux arts décoratifs, et d'investir des zones périphériques, comme la prison de Valgrènet. Pour des raisons économiques et sociales évidentes, les jeunes artistes femmes, en particulier étrangères, occupent souvent ensemble ateliers et logements. Des artistes réseaux de solidarité féminine se créent, des informations et des conseils s'échangent. Lorsque Camille Claudel, grâce à son père, un atelier au 18, rue Notre-Dame-des-Champs, elle en partage les frais avec d'autres peintres, comme Ghis Thurneise ou Luettich von Wittelsheim, et sculpteurs, comme Signé et Forsaker, Madeleine Joury et surtout Joseph Leprieux, qui sera même un temps pensionnaire de la famille Claudel. Mathis Montaut, le premier biographe de Camille Claudel, évoquant la vie de ce petit atelier autour de sa principale animatrice, écrit : « C'est une petite colonie d'artistes libres des Beaux-Arts [...] », dont celle [Camille Claudel] est, naturellement, l'âme du groupe. Elle choisit les modèles. Elle indique la pose. Elle distribue le travail. Elle assigne à chacune sa place. » Entre

l'automne 1901 et 1904-1905, le sculpteur Alfred Boucher, premier mentor de Camille à Nogent sur Seine, vient une fois par semaine à l'atelier afin de corriger les travaux des apprenties artistes, avant de partir pour Florence et de laisser ce soin à Auguste Rodin. En cette fin de 19^e siècle, il était en effet habituel qu'un artiste confirmé dispensait son savoir à de nombreux élèves, non par des leçons suivies mais par des rencontres sur leurs essais et leurs œuvres. Les riches et érudits, très nombreux sur les élites féminines de Jean-Jacques Henner rivalisant une manière de faire d'ailleurs. La relation des sculpteurs Boucher et Rodin avec leurs élèves rappelle, par certains aspects, celle des peintres Honoré et Carolus-Duran, perceptible dans leur correspondance, notamment lorsque ce dernier écrit : « [...] souviens-toi de la promesse que tu m'as faite d'être une fois par semaine donner les bons conseils à mes élèves. Et toi Montparnasse. N'oublie pas que nos disciples féminines comptent sur ton exactitude, mais mes amis ! » Ces collocations d'ateliers et de logements permettaient aux apprenties sculpteurs de connaître la « vie de bohème » tout en rassurant leurs parents bien souvent déçus de leur choix, jugé extrême, d'une manière d'ailleurs. Malgré les conventions sociales de l'époque, les frictions et les tensions ne semblaient pas exister du groupe, car Paul Claudel, parfois accompagné de quelques condisciples de Louis le Grand, s'est rendu chez sa sœur quand elle habitait un atelier rue 10 des Champs, avec des amies plutôt libres d'allure et de mœurs et qui ne s'effrayaient pas des plaisances de cohabitation de ces hommes déguisés en lycéens.

AMÉLIE HÉBERT

- 1. BERTHAUX, Hélène (1825-1900).
- 2. BERTHAUX, Hélène (1825-1900).
- 3. BERTHAUX, Hélène (1825-1900).
- 4. BERTHAUX, Hélène (1825-1900).
- 5. BERTHAUX, Hélène (1825-1900).
- 6. BERTHAUX, Hélène (1825-1900).
- 7. BERTHAUX, Hélène (1825-1900).
- 8. BERTHAUX, Hélène (1825-1900).
- 9. BERTHAUX, Hélène (1825-1900).
- 10. BERTHAUX, Hélène (1825-1900).

154

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr



Entre influence et émancipation

« Rodin a passé par là, et l'empreinte de son pouce est sur ces statues! »

ENTRE INFLUENCE ET ÉMANCIPATION

Camille Claudel partagea pour la première fois au Salon de la Société des artistes français en mai 1903. Il est étonnant de constater que la jeune artiste apparait au musée dans les deux premiers Salons, en 1903 et 1905, ainsi qu'en 1906, ainsi son très probablement de son oncle oncle et de la relation nœud de la présence de femmes en sculpture à cette époque. À la fin du siècle, le monde des arts n'est pas totalement prêt à admettre leur présence dans les Salons officiels. Un an comme Victor Jasta (1861-1922) juge qu'il est « artistiquement incertain » et que « plusieurs des œuvres de femmes portent une marque fardée de faiblesse et d'infirmité ordinaire ». La marge dans laquelle les jeunes sculpteurs du tournant du siècle pouvaient prouver leur talent restait donc étroite. Claudel, la chose, qu'elle est un soubassement solide, dont les principes institutionnels ne craignent à leur ouvrir les portes, et une autre grande très vite personnalisée par Rodin. Elles font partie, comme Robert Bontade peindre Louise Catherine Breslau (1856-1927), à son amie Sarah Fumar (1854-1922), de ces « infériorités obscures » qui ont fait « les plus grands sacrifices » et acceptent « les prières les plus dures pour pouvoir vivre leur œuvre ».

En 1900, Rodin obtient la commande d'une porte monumentale destinée à un nouveau musée des Arts décoratifs, commande accompagnée de la disposition

d'un atelier, qu'il conserva toute sa vie, situé au 140 rue de Valenciennes, rue de l'Université. Pour évoquer La Divine Comédie de Dante, le sculpteur, inspiré aussi par le relief Les Fleurs du mal de Baudelaire, crée des centaines de figures qu'il ne cesse d'essayer et de multiplier ; car toutes bénéficient d'une existence autonome, d'autres rejoignent des groupes. La liste des vis, il va puiser sans cesse dans l'immense réservoir de figures en plâtre réalisées pour La Porte de l'Enfer et les assembler, les fragmenter, les draper, les intégrer à de nouvelles compositions. Afin de pouvoir mener à bien ses recherches sur les innombrables figures, Rodin organise ses ateliers comme une entreprise, où modèles, mouleurs, metteurs au point et peintres travaillent côte à côte. Tous doivent comprendre le sens de l'œuvre pour conduire le projet à son terme. Dans les ateliers du 140 rue de Valenciennes, l'activité est particulièrement intense entre 1903 et 1906 d'autant que le sculpteur a accepté la commande d'un monument pour la Ville de Calais, Les Bourgeois de Calais.

Lorsqu'il Rodin, en remplacement de Doucet parti pour Florence, vient à l'atelier de Claudel, rue Notre-Dame-des-Champs, suivre les travaux des apprentis sculpteurs, il y découvre un ouvrage de jeunes filles bien décidées à se faire reconnaître comme des professionnels de la sculpture, capables d'obtenir des commandes et de vivre de leur art. Il y découvre aussi des artistes plus douces que ne le sont ses modèles au point et pressés mesurés. Elles sont parties même en concurrence pour obtenir l'attention du maître, voire le séduire ou être séduites. C'est donc à un vif intérêt qu'il, pour se perfectionner, doivent travailler dans tous les domaines de la sculpture et qui acquiescent de leur part de la main d'œuvre absolument nécessaire à son art. Plusieurs d'entre elles, outre Claudel, vont ainsi intégrer les ateliers de la rue de Valenciennes : Joseph Legrand, Madeleine Journe, Sigrid et Forssell ou plus tard, Otilie Maderon feront partie de ce réseau où s'entrechoient la sympathie et la solidarité avec la rivalité et la jalousie.

Sans documents, tels des contrats de travail ou des fiches de salaire, il n'est pas toujours aisé de savoir à quelles heures de Rodin chacune des jeunes artistes a contribué. Seules quelques informations transparaissent dans des échanges avec Rodin ou dans des correspondances privées ou familiales. Jesse Legrand, par exemple, travailla aux draps en plâtre des figures des Bourgeois de Calais. Pour Madeleine Journe, plus de cent documents conservés dans les archives du musée Rodin éclairent la relation qu'elle teneur les deux artistes et surtout indiquent quelques précieuses données confiées à la sculpture (fig. 58). La correspondance d'Otilie Maderon échangée avec son fiancé Willem Willem nous renseigne sur sa présence dans l'atelier de Rodin de 1900 à 1901, et indique qu'elle travailla en 1900 à « l'abaissement », une version de l'Enfer et ses enfants.

Comme on le sait désormais, le positionnement de Camille Claudel au sein de l'atelier est non tout à fait singulier. Mathias Maréchal, son premier biographe, insiste : « Dans doute, Rodin lui communiquait tout ce qu'il pouvait lui communiquer de sa grande expérience. Mais il la consulte elle-même sur toute chose. Sur chaque détail, il prend, il déballe avec elle, et ce n'est qu'après s'être mis d'accord qu'il se décide à l'ordonner ». Lorsque les vies privées et artistiques des deux artistes seront entremêlées, il sera parfois difficile de rendre à l'un ou l'autre certaines œuvres ou d'établir un ordre chronologique pour des œuvres qui présentent une parenté.

La vie d'atelier, les échanges quotidiens, les recours aux mêmes modèles professionnels, les travaux pour un même maître, bien plus que le manque d'inspiration ou le plagiat, sont les raisons de parenté dans les œuvres d'artistes. Rodin pour l'écriture de son groupe L'Enfer et la Laure, Claudel pour l'Enfer, Sébastien et l'Homme penché (fig. 1, p. 200), L'Enfer pour l'Enfer (fig. 60), tout pour un même modèle italien nommé Gigione, tout à fait identifiable avec sa large bouche, son nez épilé, et ses cheveux épais tombant sur son front fuyant. La caractéristique de la tête de Jesse Legrand, ainsi que la version de Camille Claudel impose une attitude abaisse comme une évidence plastique, montre que, à la même

source et dans les mêmes circonstances, les deux artistes réagissent différemment, l'une se référant à la tradition, l'autre s'ouvrant très librement à la modernité.

Dans le cercle des proches de la sculpture et avec une inspiration dramatique et symbolique partagée, Jules Bastien pour La Mère (fig. 70), Auguste Rodin pour Celle qui fut la Belle Héloïse (fig. 80) ainsi que Camille Claudel pour l'Enfer de l'Enfer (fig. 70) et L'Enfer ont fait passer le même modèle professionnel. Rodin fait figurer la vieille femme assise sur le piédestal gauche de La Porte de l'Enfer, avant de l'autonomiser en une statue en ronde-bosse et de lui donner un titre baudelaire, l'Enfer attribué à Rodin, le Torse de la vieille femme, modèle lors de ces séances communes devant le même modèle, doit bien être différent de celui à Claudel comme une première étape vers la figure achevée, comme une terrible académie, autobiographique et fortement expressionniste, destinée à être assemblée des fils de la destinée (fig. 1, p. 215).

Dans cet environnement ressenti de l'atelier, Madeleine Journe, quant à elle, a beaucoup plus de difficulté à s'émanciper de la tutelle de Rodin. Même tardivement, ses œuvres témoignent indéniablement de l'influence du maître. Avec Doucet élève, une figure d'homme debout de 1900 (fig. 56), la Madeleine marquée par L'Enfer d'ailleurs, la très controversée statue de Rodin de 1907, ainsi qu'un nu féminin macrocéphale, exposé sous le titre Camille en 1911 (fig. 53), qui doit beaucoup à celle de Rodin ornée plus de vingt années auparavant, Madeleine Journe montre, en même temps qu'une maîtrise certaine, les limites de ses ressources d'innovation. Malgré tout le chemin restait encore à parcourir au début du 20^e siècle. Les noms de quelques artistes exécutés « par exemple » (comme le portait à justement le mot Camille Maderon) que l'Enfer (des femmes), aux plus purs sentiments des beaux-arts est une question de retour de l'enseignement, que le plagiat de l'Enfer (des femmes) se réduit à, et qu'il réveille la seule notion qui reste debout dans le trépas des œuvres artistiques, c'est celle de la grandeur, de la recherche du caractère, au-dessus de la recherche des procédés ».

ANNE RIVIÈRE

- 1. Rodin, 1900, fig. 1, p. 200.
- 2. Rodin, 1900, fig. 1, p. 200.
- 3. Rodin, 1900, fig. 1, p. 200.
- 4. Rodin, 1900, fig. 1, p. 200.
- 5. Rodin, 1900, fig. 1, p. 200.
- 6. Rodin, 1900, fig. 1, p. 200.
- 7. Rodin, 1900, fig. 1, p. 200.
- 8. Rodin, 1900, fig. 1, p. 200.
- 9. Rodin, 1900, fig. 1, p. 200.
- 10. Rodin, 1900, fig. 1, p. 200.



Jane Poupelet

«L'APPÉTIT DE LA PERFECTION
ET UN MYSTICISME DOMPTÉ.»

Jane Poupelet (1924-1992) passe sa petite enfance en Dordogne, se passionne pour les sciences et les animaux de ferme avant de poursuivre ses études en peinture à Bordeaux, où elle est la première femme admise à l'École municipale des arts et des arts décoratifs de Bordeaux, avant d'aller à Paris terminer sa formation. Ordonnée chez Denis Proust (1954-1962) à l'Académie Julian en 1956, elle bénéficie ensuite des conseils du sculpteur bordelais Lucien Simon (1904-1983) entre 1957 et 1960 et expose durant trois ans sous le pseudonyme masculin de Simon de La Vierge. C'est donc sans savoir qu'il s'agit d'une jeune fille que le jury décerne une médaille de bronze à Simon de La Vierge pour une Fontaine abstractive. Dans ces mêmes années, elle fréquente les cercles de Bourdelle et Rodin, comme l'atteste sa présence sur les photographies prises le 30 juin 1955 lors de la fête organisée dans les halls de l'Oratoire de la promotion de Rodin dans l'ordre de la Légion d'honneur. Sa participation au Salon de 1956, avec la Fontaine abstractive réalisée en pierre (fig. 1), cette fois-ci sous son nom, lui vaut une bourse de voyage. En compagnie de l'artiste peintre et décorateur Charlotte Chaurouff (1910-1990), elle visite, en 1955, le bassin méditerranéen (Italie, Tunisie, Algérie, Espagne). À son retour, elle fonde entre la sculpture monumentale liée à l'architecture et le réalisme qu'elle accorde avec des statuettes comme La Vierge accablée (fig. 2, p. 77) ne faisant ensuite, par un doublement à parir de 1955, une spirale de statuettes architecturales d'inspiration dominiennes et de ses références aux formes idéales.

Livrée à la sculpture américaine, Janet Soudier (1907-1943), qu'elle introduit dans les milieux féministes, elle est ainsi présentée aux États-Unis. En 1951, elle est élue présidente de la Société nationale des beaux-arts. Elle sera aussi présidente de la section des beaux-arts de la Fédération internationale des femmes universitaires, membre fondateur du Salon des Femmes en 1952 et fera partie de la Société des artistes de New York. Si son ne dénombre que 17 bronzes et si cette production est limitée en taille, elle est fidèle à sa technique. La pièce modelée en terre glaise est avec la fin de son travail mais le début, un moule en plâtre du modelage, longuement sculpté et usé, dans différents d'un autre point de vue du même modelage, donne lieu à une fonte, éditée à chaque fois. Ce second, elle crée et patine elle-même ses bronzes, ce qui lui permet d'acquiescer de temps. Par ailleurs, durant la Grande Guerre, elle abandonne son travail personnel pour fabriquer des jouets de bois peints et des poupées de bois, vendus au bénéfice d'œuvres charitables et, surtout, attachée à la Croix-Rouge américaine entre 1917 et 1919, elle utilise son savoir-faire de sculpteur pour modeler des promesses et des masques pour les enfants de la guerre, ainsi que les supports «les petites caisses» (fig. 3). En dehors du monde artistique, Jane Poupelet a des préoccupations d'ordre social. En 1915, elle adhère à la Ligue des mères de famille et dénonce les effets du conflit. Elle milite contre la charbonnière, rejoint la Ligue française des amis des lettres, soutient les orphelins agricoles de l'Alsace par le travail

72

Jane Poupelet
Femme d'artiste
1924-1992
Bordeaux, musée d'Art et d'Archéologie
44 x 25,5 x 10 cm
Bronze (vers 1955)
Collection particulière





des affections de ce genre, intéressant
des paysans, à l'échelle du fief (Mortel)
à Bay-le-Duc (Normandie), à Noyon et à Paris (Noblet)
ou le simple paysan. Afford Blood

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr

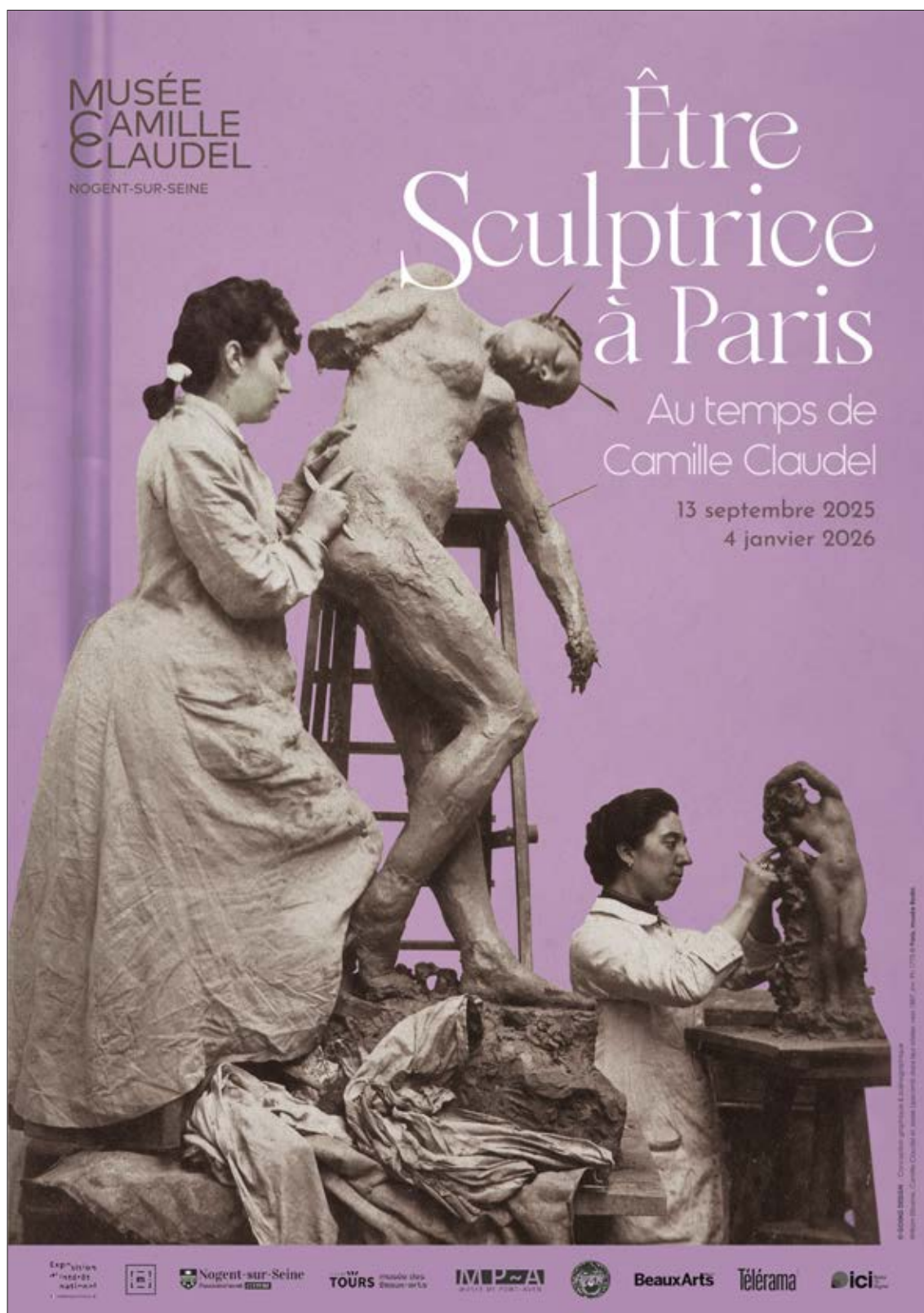
200

Sculptrices dans l'atelier de Rodin

NOM	PRÉNOM	DATÉ	NATIONALITÉ	PÉRIODE D'ACTIVITÉ AUPRÈS DE RODIN	ÉLÈVE	AVIS/CONSEILS	VISITE POUR APPRENTISSAGE	ASSISTANTE/COLLABORATRICE	FINARTISME	REMARQUES/PRÉCISIONS
Aron	Martine	1875-1906	France	Après 1907	■	■				
Barky	Hennette	1894-1900	France	1915	?	■				
Barky	Josiane	1872-1904	France	1909-1915	■	■	■			
Douty-Chapier	Olga	1883-1943	Belgique/France	Autour de 1904	?	■	?			
Bewilrige	Willem	1879-1942	État-Unis	1906-1909	■	■	■			
Bloch	Denise (Lucy)	1881-1943	Russie	1909-1915	■	■	■	?		Rodin lui confie occasionnellement la traduction de la presse étrangère. De 1910 à 1915 et en hommage à Rodin, elle réalise son buste. En 1962, ses lettres sont publiées à titre posthume sous le titre "Comment enseigner Rodin".
Burn-Seward	Judith	1877-1931	Canada	1909-1915	?	■				
Bruce	Louise	?	Grande-Bretagne	1907		■				Elle est la belle-sœur du poète anglais Arthur Symonds. C'est lui qui demande à Rodin de la recevoir pour visiter son atelier.
Bronberg	?	?	France	1901		■				Membre de professions, elle s'adonne à la sculpture à titre de loisir.
Brown	Kathleen	1879-1947	Grande-Bretagne	Vers 1901	■	■	■			
Bukerka	Sophie	17 avril 1902	Russie	[1905]	?					Elle ne nous permet de savoir qu'elle fut finalement élève de Rodin, si ce n'est la seule lettre qu'elle lui adressa pour lui demander de le devenir.
Carpeaux	Léon	1872-1901	France	1906-1907	■	■				
Cecconi-Zamboni	Maria	1843-1914	Grèce	[1894-1900]?	■	■	■			Faute de renseignements d'actualité et de confirmation, Rodin ne semble pas l'être devenue véritablement dans la formation de cette élève de premier rang. Déjà bien introduite dans le milieu artistique, elle s'adonne par la suite à la sculpture Rodin et à lui demander assistance pour le soin de ses œuvres.
Cesari	Arta Raffaele	1894-1909	Italie	1911	?	■	■			
Cesari	Caroline	1894-1942	France	1902-1903	■	■	■			
Clement-Torrens	Elizabeth (Elizabeth)	1875-1954	France	Autour de 1900	■	■				
Dalton-Mathews	Louise	1874-1942	France	[1903-1905]	■	■				

Fabrizio Iorio	Sara (S)	?	Russie	1903-1904	■	■	■			Elle devient également modèle et pose occasionnellement pour Rodin. Elle réalise occasionnellement des sculptures et lui adresse une quinzaine de lettres non datées et posthumes et plusieurs lettres datées.
Falk	Sara	?	Russie	1906	■	■	■			Elle devient également modèle et pose occasionnellement pour Rodin. Elle réalise occasionnellement des sculptures et lui adresse une quinzaine de lettres non datées et posthumes et plusieurs lettres datées.
Fawcett	Emily Alice	1852-1947	Grande-Bretagne	1902-1905	■	■	■			Dans une lettre non datée, elle reproche à Rodin de ne pas tenir son engagement et demande un dédommagement sur la somme accordée pour les leçons.
Fleider-Bouvier	Yvonne	1877-1933	Finlande	Entre fin 1901 début 1904 fin 1906	■	■				Rodin se rend dans l'atelier de la sculpteur en 1906 pour composer son buste. Dans la correspondance d'après, elle ne permet d'identifier son rôle d'élève à Rodin au service de Rodin.
Furudén	Sigrid	1889-1905	Finlande	1902-1907 puis 1911-1912 pour ses élucubrations	■	?	■			Dans qu'elle fut occasionnellement une élève de Rodin, aucune trace de correspondance n'est conservée dans les archives de l'atelier. La publication française de son œuvre et l'épigraphie de son buste, en 1912, témoignent sur la fidélité de certaines informations et sur la chronologie des faits.
Furudén	Henrik Wilhelms	1888-1908	État-Unis	Deux fois en 1904 à l'atelier Rodin	■					Elle fut élève durant deux mois à l'atelier Rodin.
Gakowley	Nathalie (N)	Vers 1888-1921	Russie	1910 et 1912	■	■				Se rend à l'atelier Rodin en 1906 pour que sa fille soit son élève. Rodin avait accepté mais ne parvenant pas à l'installer à Paris, faute de moyens, elle est contrainte de renoncer.
Gilchrist-Simpson	Anne	1894-1927	Russie	1907	■	■	■			
Hamilton-Walker	Lilian	1885-1919	Grande-Bretagne		■	■				Selon la lettre de son mari Mary Swenson, il est possible qu'elle ne se soit jamais rendue à l'atelier Rodin.
Henderson	Maud	?	?	1904?	?					Visite à Paris pour travailler dans l'atelier de Rodin, elle reprend qu'elle prend pas d'élève. Elle lui écrit en 1904 pour lui proposer.
Henderson	Dora	1884-1903	Grande-Bretagne	1905 et 1910	■	■				
Hoffman-Cornell	Maria	1885-1908	État-Unis	1910-1911 puis 1912-1913 et en 1914	■	■	■			De retour aux États-Unis, entre 1911 et 1912, elle reçoit les conseils de Rodin et fréquente à nouveau l'atelier du sculpteur à son retour en 1912. Elle publie ses lettres en 1912 et réalise quelques œuvres. Rodin, certains de ses témoignages sont relatés dans ses livres, comme l'épigraphie de son buste et la suite des lettres par Rodin lui-même en 1912.
Hull	Wendell	1879-1943	État-Unis	1905-1907	■	■				
Harvey-Lay	Millicent (M)	1882-1931	Autriche	Janvier-juillet 1901	■	■	■			
Jacobson	Lilian	?	Danemark	Après 1900	■	■	■			
Jeaney	Madeleine	1892-1915	France	1902-1909	■	■	■			Elle réalise la sculpture de plusieurs marbres de Rodin entre 1902 et 1904 puis entre 1907 et 1909 pour son buste et d'autres commandes pour laquelle elle eut aussi son buste par Rodin.
Kiser	Maria	1879-1910	Allemagne	1905-1910	■	■				Elle se dit élève de Rodin par abas de langage et en reconnaissance de son buste conseil.

201





Au temps de Camille Claudel

Être sculptrice à Paris



in fine
ÉDITIONS D'ART

Pour toute demande de renseignements ou de service presse :

Marc-Alexis Baranes
Directeur des éditions
mabaranes@infine-editions.fr
Tél. : 01 87 39 84 62
mob. : 06 98 27 12 14

ou
presse@infine-editions.fr
www.infine-editions.fr