



**La statuaire Hélène Bertaux (1825-1909) et la tradition académique
Analyse de trois nus**

Mémoire

Sophie Jacques

**Maîtrise en histoire de l'art
Maître ès arts (M.A.)**

Québec, Canada

© Sophie Jacques, 2015

RÉSUMÉ

Cette étude prend pour objet la pratique sculpturale de l'artiste française Hélène Bertaux (1825-1909). Le caractère exceptionnel de la carrière de cette dernière repose sur sa capacité à produire des œuvres s'intégrant parfaitement dans le canon du grand art, tel que promu par la tradition académique et encouragé par le système des Beaux-Arts, à une époque où les femmes sont exclues de l'École des Beaux-Arts et de l'accès aux concours. Hélène Bertaux est l'une des rares femmes sculpteurs de cette période à exercer en France dans le champ de l'art monumental. La connaissance à propos de son œuvre demeure toutefois très limitée. L'enjeu de cette recherche est de mettre en lumière son rapport à la tradition académique sur la longue durée grâce à l'analyse de trois nus, genre le plus noble selon la hiérarchie des genres : *Jeune Gaulois prisonnier* (1864), *Jeune fille au bain* (1873) et *Psyché sous l'empire du mystère* (avant 1889). Au terme de cette recherche, nous serons ainsi en mesure de mieux situer sa production au sein de l'histoire de la sculpture française du XIX^e siècle.

SOMMAIRE

RÉSUMÉ.....	iii
SOMMAIRE.....	v
LISTE DES FIGURES.....	vii
REPÈRES BIOGRAPHIQUES.....	xv
REMERCIEMENTS.....	xix
INTRODUCTION.....	1
Hélène Bertaux, statuaire.....	3
Bilan historiographique et limite des sources.....	8
- Hélène Bertaux et sa production.....	8
- Les femmes artistes au XIX ^e siècle.....	13
Cadre conceptuel.....	17
- La tradition académique.....	19
Méthode.....	24
Justification du corpus.....	25
Division du mémoire.....	26
CHAPITRE I. <i>Jeune Gaulois prisonnier</i> (1864) : l'expression des principes académiques.....	29
1.1. Mise en contexte.....	30
1.1.1. La formation artistique d'Hélène Bertaux.....	30
1.1.1.1. L'accès à l'enseignement artistique pour les femmes sculpteurs.....	32
1.2. Analyse formelle de l'œuvre.....	34
1.2.1. Une œuvre académique.....	35
1.3. Interprétation de l'œuvre.....	39
1.3.1. Une sculpture d'histoire.....	39
1.3.1.1. Le Second Empire et le paradoxe gaulois.....	42
1.3.1.2. <i>Vae Victoribus</i>	46
1.3.2. Le grand genre et la femme sculpteur – autour de la réception de l'œuvre.....	50
1.4. Conclusion.....	52
CHAPITRE II. <i>Jeune fille au bain</i> (1873) : vers un infléchissement du modèle académique ?.....	55
2.1. Mise en contexte.....	56
2.2. Analyse formelle de l'œuvre.....	58
2.2.1. La tradition grâce au succès d'une attitude.....	59
2.2.1.1. L'héritage classique de la <i>Nymphe à la coquille</i>	61
2.2.2. Un motif moderne : Sara la baigneuse.....	63
2.2.2.1. L'insecte « antisculptural ».....	68

2.2.2.1.1. La sculpture de genre au XIX ^e siècle	72
2.2.3. Un art dit féminin.....	76
2.3. Un nouveau rapport à la tradition académique.....	81
2.4. Conclusion	83
CHAPITRE III. <i>Psyché sous l'empire du mystère</i> (avant 1889) : « sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques ».....	87
3.1. Mise en contexte	89
3.2. Analyse formelle de l'œuvre.....	91
3.2.1. Psyché et la tradition académique	92
3.2.2. Lorsque la tradition se modernise	95
3.3. Analyse iconographique de l'œuvre	98
3.3.1. Le mythe de Psyché	99
3.4. Interprétation de l'œuvre	101
3.4.1. Une œuvre idéaliste – La lecture d'Armand Sylvestre	101
3.4.2. Le geste moderne – La lecture de Robert de La Sizeranne.....	106
3.5. Conclusion	109
CONCLUSION.....	111
BIBLIOGRAPHIE.....	121
FIGURES.....	135
ANNEXE I.....	165
ANNEXE II.....	169

LISTE DES FIGURES

Fig. 1. *Portrait d'Hélène Bertaux âgée de 27 ans (1852).*

Photo tirée de Édouard Lepage, *Une page de l'Histoire des Arts au XIX^e siècle - Une conquête féministe - Mme Léon Bertaux*, Saint-Michel de Chavaignes, Édition spéciale : Soleil en livres, 2009, p. 2.

Crédits photographiques : inconnus.

Fig. 2. Étienne CARJAT, *Mme Léon Bertaux - Sculpteur française.* Vers 1870.

Épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif verre, contrecollée sur papier canson. 10,5 x 6 cm. Paris, Musée d'Orsay.

Photo tirée de Musée d'Orsay, *Notice d'œuvre*, [en ligne], <www.musee-orsay.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : Étienne Carjat.

Fig. 3. *Mme Léon Bertaux à 39 ans (1864) esquisse son Gaulois vaincu.*

Photo tirée de Édouard Lepage, *Une page de l'Histoire des Arts au XIX^e siècle - Une conquête féministe - Mme Léon Bertaux*, Saint-Michel de Chavaignes, Édition spéciale : Soleil en livres, 2009, p. 29.

Crédits photographiques : inconnus.

Fig. 4. *Portrait d'Hélène Bertaux, âgée de 53 ans (1878).*

Photo tirée de Édouard Lepage, *Une page de l'Histoire des Arts au XIX^e siècle - Une conquête féministe - Mme Léon Bertaux*, Saint-Michel de Chavaignes, Édition spéciale : Soleil en livres, 2009, p. 34.

Crédits photographiques : inconnus.

Fig. 5. *Mme Léon Bertaux à 64 ans (1889).*

Photo tirée de Édouard Lepage, *Une page de l'Histoire des Arts au XIX^e siècle - Une conquête féministe - Mme Léon Bertaux*, Saint-Michel de Chavaignes, Édition spéciale : Soleil en livres, 2009, p. 68.

Crédits photographiques : inconnus.

Fig. 6. *Mme Léon Bertaux quelque temps avant sa mort.*

Photo tirée de Édouard Lepage, *Une page de l'Histoire des Arts au XIX^e siècle - Une conquête féministe - Mme Léon Bertaux*, Saint-Michel de Chavaignes, Édition spéciale : Soleil en livres, 2009, p. 190.

Crédits photographiques : inconnus.

Fig. 7. Hélène BERTAUX, *Jeune Gaulois prisonnier.* 1867. Marbre. H. : 161 cm. Nantes, musée des Beaux-Arts de Nantes.

Photo tirée de Joconde, Portail des collections des musées de France, *Notice complète*, [en ligne], <www.culture.gouv.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : C. Clos, Ville de Nantes, Musée des Beaux-Arts.

Fig. 8. « *Jeune fille au bain* », d'après « *Les Orientales* » de Victor Hugo, statue, plâtre par Mme Hélène Bertaux, No 1522.

Photo tirée du dossier d'œuvre « *Jeune fille au bain* » du Centre de documentation du Musée d'Orsay.

Crédits photographiques : Michelez, Album « Achats et commandes de l'État », Salon de 1873.

Fig. 9. Hélène BERTAUX, *Psyché sous l'empire du mystère*. Avant 1889. Marbre. 182 cm; 42 cm; 43 cm. Paris, Jardins du Luxembourg.

Crédits photographiques : Sophie Jacques.

Fig. 10. Hélène BERTAUX, *Jeune Prisonnier (Vae victoribus)*. Avant 1874. Bronze. H. : 161 cm. Autun, Musée Rolin.

Photo tirée de Joconde, Portail des collections des musées de France, *Notice complète*, [en ligne], <www.culture.gouv.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : Musée Rolin.

Fig. 11. Léon BERTAUX, *Jeune Gaulois prisonnier*. 1909. Marbre. 163 cm; 47 cm. Amiens, Musée de Picardie.

Crédits photographiques : Sophie Jacques.

Fig. 12. Léon BERTAUX, *Jeune Gaulois prisonnier* (détail). 1909. Marbre. 163 cm; 47 cm. Amiens, Musée de Picardie.

Crédits photographiques : Sophie Jacques.

Fig.13. Paul DUBOIS, *Saint Jean-Baptiste enfant*. 1861. Bronze. 163 cm; 58 cm; 64 cm. Paris, Musée d'Orsay.

Photo tirée de Musée d'Orsay, *Fiche Œuvre n°6469*, [en ligne], <www.musee-orsay.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : Musée d'Orsay/RMN.

Fig. 14. Œuvre romaine d'époque impériale I^{er}-II^e siècle ap. J.-C. *Apollon Sauroctone*. D'après un original créé vers 340 av. J.-C. Marbre. H. : 149 cm. Paris, Musée du Louvre.

Photo tirée de l'Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, *Apollon Sauroctone*, [en ligne], <www.photo.rmn.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Daniel Lebée/Carine Déambrosis.

Fig. 15. Donato di Niccola di Betto Bardi, dit DONATELLO, *David*. 1430–1832. Bronze. H. : 158 cm. Florence, Palais du Bargello.

Photo tirée de Museum of Florence, *Donatello, David*, [en ligne], <www.museuminflorence.com>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : inconnus.

Fig. 16. Emmanuel FREMIET, *Cavalier Gaulois*. 1864. Bronze. 157 cm; 150 cm; 50 cm. Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale et Domaine national de Saint-Germain-en-Laye.

Photo tirée de l'Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, *Emmanuel Fremiet; Cavalier Gaulois*, [en ligne], <www.photo.rmn.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : RMN-Grand Palais (musée d'Archéologie nationale)/Hervé Lewandowski.

Fig. 17. Copie romaine d'un original hellénistique en bronze, *Gaulois se suicidant avec sa femme* (détail). III^{ème} siècle av. J.C. Marbre. H. : 211 cm. Rome, Musée National de Rome - Palais Altemps.

Photo tirée de Une œuvre, une histoire, *Histoire du suicide du Galate*, [en ligne], <www.1oeuvre-1histoire.com>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : inconnus.

Fig. 18. D'après un original pergaménien. *Gaulois mourant*. Marbre. H. : 93 cm. Rome. Musée du Capitole.

Photo tirée de Musei Capitolini, *Salle du gladiateur*, [en ligne], <museicapitolini.org>, (page consulté le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : inconnus.

Fig. 19. Hélène BERTAUX, *Jeune fille au bain*. 1873. Terre-cuite. H. : 53 cm. Chalon-sur-Saône, Musée Denon.

Crédits photographiques : Sophie Jacques.

Fig. 20. Hélène BERTAUX, *Jeune fille au bain*. 1876. Marbre. 104 cm; 120 cm; 59 cm. Lafrançaise, Place de la République, rond-point central.

Photo tirée de Musée d'Orsay, *Fiche Œuvre n°5025*, [en ligne], <www.musee-orsay.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : Musée d'Orsay/RMN.

Fig. 21. Hélène BERTAUX, *Jeune fille au bain* (détail). 1873. Terre-cuite. H. : 53 cm. Chalon-sur-Saône, Musée Denon.

Crédits photographiques : Sophie Jacques.

Fig. 22. Hélène BERTAUX, *Jeune fille au bain par Mme Léon Bertaux*.

Dessin tiré de Mario Proth, *Voyage aux pays des peintres – Salon de 1876 – Avec dessins et autographes*, Paris, Henri Vaton Libraire-Éditeur, 1876, p. 96.

Fig. 23. Œuvre romaine, *Nymphe à la coquille*. II^e siècle après J.-C. Marbre. H. : 60 cm. Paris, Musée du Louvre.

Photo tirée de l'Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, *Figure féminine, dite Nymphe à la coquille*, [en ligne], <www.photo.rmn.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Hervé Lewandowski.

Fig. 24. Œuvre romaine (réplique d'un bronze réalisé entre 330 et 320 av. J.-C. par Léocharès), *Apollon du Belvédère*. Avant le milieu du II^e siècle apr. J.-C. Marbre. Vatican, Musée Pio-Clementino (Musée du Vatican).

Photo tirée de Musées du Vatican, *Apollon du Belvédère*, [en ligne], <www.mv.vatican.va>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : inconnus.

Fig. 25. Œuvre grecque, *Aphrodite*, dite *Vénus de Milo*. Vers 100 av. J.-C. Marbre. H. : 202 cm. Paris, Musée du Louvre.

Photo tirée de Musée du Louvre, Atlas base des œuvres exposées, *Aphrodite, dite Vénus de Milo*, [en ligne], <www.cartelfr.louvre.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : 2010 Musée du Louvre/Anne Chauvet.

Fig. 26. Agasias D'ÉPHÈSE, fils de Dosithéos, *Guerrier combattant*, dit *Gladiateur Borghèse*. Vers 100 av. J.-C. Marbre. H. : 199 cm. Paris, Musée du Louvre.

Photo tirée de Musée du Louvre, Atlas base des œuvres exposées, *Guerrier combattant, dit Gladiateur Borghèse*, [en ligne], <www.cartelfr.louvre.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : 2006 Musée du Louvre/Daniel Lebée et Carine Deambrosie.

Fig. 27. Œuvre grecque, *Tireur d'épine*, dit *Spinario*. I^{er} siècle av. J.-C. Bronze. H. : 73 cm. Rome, Musée du Capitole).

Photo tirée Musei Capitolini, *Grands bronzes, Tireur d'épine*, [en ligne], <www.museicapitolini.org>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : inconnus.

Fig. 28. Antoine COYSEVOX, *Nymphe à la coquille*. 1683. Marbre. 104 cm; 189 cm; 82 cm. Paris, Musée du Louvre.

Photo tirée de Musée du Louvre, Atlas base des œuvres exposées, *Antoine Coysevox; Nymphe à la coquille*, [en ligne], <www.cartelfr.louvre.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : Musée du Louvre/P. Philibert.

Fig. 29. James PRADIER, *Bacchante couchée*. 1819. Marbre. 75 cm; 140 cm; 48 cm. Rouen, Musée des Beaux-Arts.

Photo tirée de Forum Pradier, *Les Bacchantes couchées de Pradier à Rouen, Genève et Mexico*, [en ligne], <www.jamespradier.com>, (page consulté le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : inconnus.

Fig. 30. François-Joseph BOSIO, *La Nymphe Salmacis*. 1819. Marbre. 82 cm; 85 cm; 63.5 cm. Paris, Musée du Louvre.

Photo tirée de Le Musée virtuel de Seine-Port, *François-Joseph Bosio (1769-1845)*, [en ligne], <www.museedeseineport.info>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : inconnus.

Fig. 31. Louis DESPREZ, *Innocence*. 1831. Marbre. 70 cm; 79 cm; 63 cm. Riom, Musée Mandet.

Photo tirée de Antoinette Le Normand-Romain, *La tradition classique & l'esprit romantique : les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840*. Rome, Edizioni dell'Elefante, 1981, planche 46.

Crédits photographiques : inconnus.

Fig. 32. Lorenzo BARTOLINI, *Nymphe au scorpion*. 1835. Marbre. 86 cm; 125 cm; 68,5 cm. Paris, Musée du Louvre.

Photo tirée de Musée du Louvre, Atlas base des œuvres exposées, *Lorenzo Bartolini; Nymphe au scorpion*, [en ligne], <www.cartelfr.louvre.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : Musée du Louvre/P. Philibert.

Fig. 33. Œuvre grecques d'après Praxitèle, *Venus Médicis*. IV^e siècle av. J.-C. Marbre. H. : 153 cm. Florence, Musée des Offices.

Photo tirée de l'Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, *Vénus Médicis*, [en ligne], <www.photo.rmn.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais/Nicola Lorusso.

Fig. 34. Hélène BERTAUX, *Jeune fille au bain* (détail). 1873. Terre-cuite. H. : 53 cm. Chalon-sur-Saône, Musée Denon.

Crédits photographiques : Sophie Jacques.

Fig. 35. Hélène BERTAUX, *Jeune fille au bain* (détail). Bronze. 69 cm; 75 cm.

Photo tirée de Sotheby's Londres, 34 New Bond Street, *European Sculpture & Works of Art 900-1900*. 21 avril 2004, vente n° LO4230, p. 87.

Crédits photographiques: inconnus.

Fig. 36. Couverture du périodique « *Journal Amusant* » du 1^{er} juillet 1876.

Fac-similé tiré du *Journal Amusant*, n° 1035, 1^{er} juillet 1876, p. 1.

Fig. 37. CHAM (Amédée-Charles Henri de Noé, dit), *M. Bertaux*.

Fac-similé de « Le Salon pour rire, 1876 », dans *Le Charivari*, Paris, 1876. Document découpé consulté dans le dossier d'œuvre « Jeune fille au bain » du Centre de documentation du Musée d'Orsay.

Fig. 38. François RUDE, *Jeune pêcheur napolitain jouant avec une tortue*. 1833. Marbre. 82 cm; 88 cm; 48 cm. Paris, Musée du Louvre.

Photo tirée de Musée du Louvre, Atlas base des œuvres exposées, *François Rude; Pêcheur napolitain jouant avec une tortue*, [en ligne], <www.cartelfr.louvre.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : 2011 Musée du Louvre/Thierry Ollivier.

Fig. 39. Œuvre grecque, *Vénus callipyge*. II^e av. J.-C. Marbre. Naples, Musée archéologique national de Naples.

Photo tirée de Wikipédia, *Vénus callipyge*, [en ligne], <www.wikipedia.org>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : Berthold Werner.

Fig. 40. Adèle D’AFFRY, dite Marcello, *La Pythie*. 1870. Bronze sur trépied. H. : 290 cm. Paris, Opéra Garnier.

Photo tirée de VisoTerra, *Opéra Garnier*, [en ligne], <www.visoterra.com>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : VisoTerra.

Fig. 41. *Mme Léon Bertaux travaillant à sa « Psyché »*

Photo tirée de Édouard Lepage, *Une page de l’Histoire des Arts au XIX^e siècle - Une conquête féministe - Mme Léon Bertaux*, Saint-Michel de Chavaignes, Édition spéciale : Soleil en livres, 2009, p. 74.

Crédits photographiques : inconnus.

Fig. 42. Hélène BERTAUX, *Psyché sous l’empire du mystère*. 1889. Plâtre. 181 cm; 49 cm. Sète, Musée Paul Valéry.

Photo tirée de Joconde, Portail des collections des musées de France, *Notice complète*, [en ligne], <www.culture.gouv.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : Musée Paul Valéry, Sète/Direction des Musées de France (2009).

Fig. 43. *Couverture du périodique « L’Art Français » du 3 mars 1888.*

Fac-similé de *L’Art Français*, 3 mars 1888, p. 1.

Fig. 44. Hélène BERTAUX, *Psyché sous l’empire du mystère*. 1897. Bronze. 180 cm; 60 cm; 45 cm. Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

Crédits photographiques : Sophie Jacques.

Fig. 45. Léon BERTAUX, *Psyché sous l’empire du mystère*. 1909. Marbre. 182 cm; 43,5 cm. Amiens, musée de Picardie.

Crédits photographiques : Sophie Jacques.

Fig. 46. Copie romaine d’un original grec, *Éros et Psyché*. II^e siècle après J.-C. Marbre. H. : 125,4 cm. Rome, Musée du Capitole.

Photo tirée Musei Capitolini, *Salle du Gladiateur, Statue d’Amour et Psyché*, [en ligne], <www.museicapitolini.org>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : inconnus.

Fig. 47. Œuvre romaine, *Éros et Psyché*. II^e siècle après J.-C. Marbre. Florence, Musée des Offices.

Photo tirée de Musée du Louvre, *Psyché ranimée par le baiser de l’Amour à la loupe*, [en ligne], <www.musee.louvre.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : Photo Scala, Florence - courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali.

Fig. 48. Hélène BERTAUX, *Le Printemps*. Avant 1875. Marbre. H. : 60 cm. Chalon-sur-Saône, Musée Denon.

Photo tirée de Joconde, Portail des collections des musées de France, *Notice complète*, [en ligne], <www.culture.gouv.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : Benoît Maisonneuve.

Fig. 49. Hélène BERTAUX, *Le Printemps* (détail). Avant 1875. Marbre. H. : 60 cm. Chalon-sur-Saône, Musée Denon.

Crédits photographiques : Sophie Jacques.

Fig. 50. Hélène BERTAUX, *Buste de jeune fille*. Date inconnue. Marbre. 55 cm; 38 cm. Amiens, Musée de Picardie.

Photo tirée du dossier d'œuvre « Buste de jeune fille » du Centre de documentation du Musée de Picardie.

Crédits photographiques : inconnus.

Fig. 51. Aristide MAILLOL, *Torse du Printemps*. Entre 1911 et 1912. Bronze. 148 cm; 41 cm; 26 cm. Paris, Musée d'Orsay.

Photo tirée de Musée d'Orsay, *Fiche Œuvre n°15419*, [en ligne], <www.musee-orsay.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : Musée d'Orsay/RMN.

Fig. 52. Pierre PUVIS DE CHAVANNES, *L'Espérance*. Entre 1871 et 1872. Huile sur toile. 70,5 cm; 82 cm. Paris, Musée d'Orsay.

Photo tirée de Musée d'Orsay, *Pierre Puvis de Chavannes, L'Espérance*, [en ligne], <www.musee-orsay.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski.

Fig. 53. Camille CLAUDEL, *La Valse*. 1892. Bronze. 43,5 cm; 23 cm; 34,3 cm. Paris, Musée Rodin.

Photo tirée de Musée Rodin, *Camille Claudel sort de ses réserves*, [en ligne], <www.musee-rodin.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : Adagp, Paris 2013.

Fig. 54. Hélène BERTAUX, *En Égypte*. 1900. Marbre. Sens, Cathédrale de Sens, chapelle Saint Colomb.

Photo tirée de Fondation du Patrimoine, Pays-de-la-Loire, *Stèle et statue d'Hélène Bertaux à Saint Michel de Chavaignes*, [en ligne], <www.fondation-patrimoine.org>, (page consultée le 20 juillet 2015).

Crédits photographiques : Fondation du Patrimoine.

REPÈRES BIOGRAPHIQUES

HÉLÈNE BERTAUX (dite Mme Léon Bertaux), sculptrice française du XIX^e siècle (fig. 1 à 6)

- 1825** Naissance de Joséphine Charlotte Hélène Pilate, le 4 Juillet 1825, dans un milieu modeste au numéro 4 de la rue du Caire, à Paris.
- 1837** À l'âge de 12 ans, elle amorce sa formation artistique dans l'atelier de son beau-père, Pierre Hébert (1804-1869).
- 1847** Premier mariage d'Hélène Bertaux avec Augustin Allélit, ornementiste pour pendules. Ils ont un fils, Charles Allélit. Le couple se sépare après quelques années.
- 1849** Première participation au Salon avec le plâtre *Portrait de Mlle Gabrielle M. de V...*, signé : Allélit (Mme) née Hélène Hébert.
- 1855** Elle rencontre le célèbre fondeur Victor Paillard, qui devient son ami et mécène. Elle est embauchée dans son atelier comme modéliste.
- 1856** Elle vit en concubinage avec Léon Bertaux et utilise le nom d'artiste « Mme Léon Bertaux ».
- 1858** Emménagement à Paris, au 19 rue Gabrielle, à Montmartre.
- 1859** Elle expose au Salon un bronze, *Les trois vertus théologiques*, dont le modèle en plâtre a figuré au Salon de 1857. Ce bénitier, acquis par le ministère de la Maison de l'empereur, est ensuite placé dans l'église de Saint-Gratien (Seine-et-Oise).
- 1861** Elle expose au Salon un pendant en bronze pour le bénitier de Saint-Gratien : *Pour les pauvres s'il vous plaît*. Ce groupe, acquis par l'État, est placé également dans l'Église de Saint-Gratien (Seine-et-Oise).
- 1863** Elle obtient une mention honorable au Salon pour son *Couronnement de la Fontaine Herbet* en bronze, la première commande officielle de l'artiste. La fontaine sera inaugurée le 3 juillet 1864, sur la place de Longueville à Amiens.
- 1864** Elle expose au Salon *La Navigation*, un grand fronton commandé pour le Nouveau Louvre, et un plâtre, *Jeune Gaulois prisonnier des Romains*. Elle obtient pour cette dernière œuvre sa première médaille. La statue est achetée par l'État.
- 1866** Après la mort de son premier mari, elle épouse Léon Bertaux.

1867 Elle expose au Salon la version de marbre du *Jeune Gaulois prisonnier*, qui sera acquise par l'État. L'œuvre est également présentée à l'Exposition universelle de la même année.

1869-1873 Hélène Bertaux souffre de surmenage. Le couple quitte donc Paris pour vivre à la campagne, à Boury (Oise).

1870 Le 19 juillet, la guerre Franco-Allemande est déclarée. Le couple Bertaux retourne à Paris durant la Commune. Léon Bertaux fait partie de la Garde nationale. Le couple regagne la campagne à la fin de la guerre.

1873 Elle expose au Salon un plâtre, *Jeune fille au bain*, pour lequel elle obtient une médaille.

Hélène Bertaux est classée hors concours.

Le couple Bertaux retourne vivre à Paris.

Hélène Bertaux ouvre des cours de modelage et de sculpture dans le quartier des Champs-Élysées, au 233 rue du Faubourg-Saint-Honoré.

1878 À l'Exposition universelle, elle expose le bronze *Jeune Gaulois captif*, le marbre de *Jeune Fille au bain*, un fronton en pierre destiné aux Tuileries, *La Législation*, ainsi que les deux pendants qui y sont associés : *Moïse* et *Charlemagne*.

1879 Elle pose la première pierre de l'hôtel qui lui servira d'école, sur l'avenue de Villiers à Paris.

1881 Elle fonde en décembre l'Union des femmes peintres et sculpteurs (UFPS) et en devient la première présidente (1881-1894).

Elle est nommée Officier de l'Académie pour services rendus aux arts comme professeur libre.

1883 Elle cesse l'enseignement, désirant se vouer entièrement à l'UFPS et reprendre sa pratique artistique délaissée.

1888 Elle est nommée officier de l'Instruction publique pour services rendus aux arts comme professeur libre.

1889 Elle expose au Salon le marbre *Psyché sous l'empire du mystère*, acquis par l'État, et la version de bronze de *Jeune fille au bain*.

Elle expose également à l'Exposition universelle une version en bronze de *Psyché sous l'empire du mystère*, et gagne une médaille d'or de 1^{ère} classe.

La motion d'Hélène Bertaux est adoptée au Congrès des œuvres et institutions féminines à Saint-Sulpice : « Qu'il soit créé, à l'École des Beaux-Arts, une classe spéciale, séparée des hommes, où la femme pourra, sans blesser les convenances, recevoir le même enseignement que l'homme, avec

faculté (dans les conditions qui règlent cette école), d'être admise à tous les concours d'esquisses ayant pour conséquence l'obtention du prix de Rome. »

1890-1892 Elle pose sa candidature à deux reprises à l'Institut : d'abord en 1890, à la mort d'Henri Chapu, puis en 1892, à la mort de Jean-Marie Bonnassieux. Sa candidature ne sera jamais retenue.

1892 Elle est nommée sur le comité chargé de préparer la participation française dans la section des travaux de la femme à l'Exposition internationale de Chicago de 1893.

L'Union des femmes peintres et sculpteurs est reconnue d'utilité publique.

Le comité de l'Union centrale des arts décoratifs sollicite son concours pour l'Exposition des arts de la femme au Palais de l'Industrie, qui doit regrouper les œuvres les plus remarquables de sculpture, peinture et gravure exécutées par les femmes depuis 1871.

1893 Participation à l'Exposition internationale de Chicago avec les bronzes de *Jeune fille au bain* et *Psyché sous l'empire du Mystère*, et le plâtre original du *Buste de Sophie Arnould*.

1894 Elle décide de ne pas se représenter comme présidente lors de l'assemblée générale annuelle de l'UFPS.

Elle est nommée sur le jury de l'Exposition des arts décoratifs.

1896 Elle devient la première femme à faire partie du jury du Salon des Artistes Français.

1897 *Admission des femmes à l'École des Beaux-Arts.*

1900 Elle expose pour la dernière fois au Salon des Artistes Français un groupe en marbre, une vierge à l'enfant pour la cathédrale de Sens intitulée *En Égypte*.

Ouverture des premiers ateliers de sculpture pour femmes à l'École des Beaux-Arts.

1903 *Admission des femmes aux concours de l'École des Beaux-Arts et au Prix de Rome.*

1909 Décès d'Hélène Bertaux le 20 avril, à Saint-Michel-de-Chavaignes. Elle était âgée de 84 ans.

REMERCIEMENTS

J'aimerais tout d'abord remercier ma directrice de recherche, Mme Françoise Lucbert, qui m'a fait découvrir Hélène Bertaux et l'univers de la sculpture. Je tiens à lui exprimer toute ma reconnaissance pour sa disponibilité, ses judicieux conseils et son appui précieux tout au long de l'élaboration de ce mémoire.

Je tiens à remercier les centres de documentation qui ont facilité mes recherches lors de mon passage en France. Merci à Mme Catherine Renaux, chargée de la documentation « Beaux-Arts » des musées d'Amiens, Mme Olivia Voisin, conservateur du département Beaux-Arts du Musée de Picardie et M. Gauthier Gillmann, responsable de la photothèque du musée de Picardie, pour leur aide précieuse dans la consultation des dossiers d'œuvres. De la même façon, je remercie l'équipe du musée Denon de Chalon-sur-Saône et particulièrement M. Benoît Maisonneuve, assistant de conservation, pour son implication et son temps. Merci enfin à Mme Claire Martin, documentaliste au Musée du Petit Palais, ainsi que ses collègues pour leur accueil.

Je souhaite également remercier M. Didier Prioul, pour ses encouragements lors de la première année de recherche, mes collègues du cours « Projet de mémoire » et particulièrement Caroline pour son soutien, puis Mme Marianne Demers-Desmarais, conseillère à la documentation à la Bibliothèque de l'Université Laval, responsable du secteur histoire de l'art, pour sa disponibilité. Je remercie également Mme Marie Moreno pour sa grande générosité lors de nos échanges à propos d'Hélène Bertaux.

Un merci tout spécial à mes parents, à Maxime et à Valérie, pour leur écoute et leur patience au quotidien. Votre présence et votre soutien ont grandement contribué à l'achèvement de ce mémoire.

Je dédie cette recherche à la mémoire d'une femme de caractère, ma grand-mère maternelle, Ghislaine Roy (1938-2012).

INTRODUCTION

Le 11 mars 1883, un texte sur Hélène Bertaux, signé par Olympe Audouard (1830-1890), sous le pseudonyme Féo de Jouval, paraît en couverture du journal féministe *Le Papillon*¹. L'artiste y est ainsi présentée :

Mme Léon Bertaux est le meilleur et le plus brillant des arguments vivants en faveur de cette thèse que le génie n'a pas de sexe, c'est-à-dire qu'il peut être l'apanage de la femme aussi bien que de l'homme.

Le talent de Mme Léon Bertaux est si grand, si réel, il est d'une essence si pure, si élevé de sentiment, et d'une perfection si parfaite en ses moindres détails, qu'il a été admis sans conteste par le public et par les artistes. Et avec les idées françaises, il faut qu'une femme ait un talent énorme pour qu'elle obtienne ce résultat.²

Dès nos premières lectures sur le sujet des femmes sculpteurs au XIX^e siècle, la figure d'Hélène Bertaux s'est démarquée. Comme Olympe Audouard le mentionne, Bertaux connaît, de son vivant, le succès et la reconnaissance de ses pairs et du public. En effet, la sculptrice reçoit tout au long de sa carrière de nombreuses commandes, publiques, semi-publiques ou privées. Elle fonde un atelier, mais surtout l'Union des femmes peintres et sculpteurs (UFPS), une association reconnue

¹ Journal fondé par l'écrivaine féministe Olympe Audouard (1830-1890) et publié entre 1861 et 1863; le même titre paraîtra à nouveau entre 1883-1884.

² Féo de Jouval, « Silhouette - Mme Leon Bertaux », *Le Papillon*, 11 mars 1883, p. 1-2, dans Tamar Garb, *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*, New Haven and London, Yale University Press, 1994, p. 5.

d'utilité publique, a tenu salon et a été nommée sur plusieurs jurys. Toutefois, à la suite de sa mort, son œuvre et sa carrière tombèrent peu à peu dans l'indifférence et l'anonymat. L'histoire de l'art commence tout juste à réintroduire cette figure marquante dans le portrait artistique du XIX^e siècle. Encore aujourd'hui, notre connaissance de l'artiste et de son œuvre demeure limitée. Sa réputation de militante pour la cause des femmes lui permet cependant d'apparaître dans les ouvrages traitant des femmes artistes. La documentation abordant ses œuvres est cependant quasi inexistante.

Le caractère exceptionnel de la carrière artistique d'Hélène Bertaux repose sur sa capacité à produire des œuvres s'intégrant parfaitement dans le canon du grand art, tel que promu par la tradition académique et encouragé par l'École des Beaux-Arts. Sa formation de type académique, obtenue par un enseignement privé, et ses réussites au Salon lui ont permis d'intégrer le système des Beaux-Arts rapidement, lui valant un grand succès commercial ainsi que la célébrité³. Sa présence constante au Salon, les prix qu'elle y obtient et le prestige des commandes qu'elle exécute assurent sa notoriété. Les femmes étant exclues de l'École des Beaux-Arts et de l'accès au concours, elle est l'une des rares femmes sculpteurs de cette période à exercer en France dans le champ de l'art monumental⁴. L'historienne de l'art Anne Rivière n'a recensé que quatre femmes sculpteurs récompensées au Salon entre 1827 et 1890 : Félicie de Fauveau (1799-1876), Marie-Louise Lefèbvre-Deumier (1816-1877), Claude Vignon (1828-1888) et Hélène Bertaux⁵. Léon Lagrange, historien de l'art et critique, publie en 1860 un article dans la *Gazette des Beaux-Arts* exprimant bien comment l'époque perçoit les femmes artistes, idéologie qui perdurera au moins jusqu'à la fin du siècle, voire au début du suivant :

³ Odile Ayrat-Clause, « Les femmes sculpteurs dans la France du XIX^e siècle », dans Yves Lacasse et Antoinette Le Normand-Romain (dir.), *Camille Claudel & Rodin : la rencontre de deux destins*, catalogue d'exposition (Québec, Musée National des Beaux-arts, 26 mai-11 septembre 2005; Detroit, Detroit Institute of Arts, 2 octobre 2005-5 février 2006; Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 3 mars-15 juin 2006), Paris, Hazan & Musée Rodin; Québec, Musée national des Beaux-Arts du Québec, 2005, p. 322.

⁴ Anne Rivière, « Un substitut de l'art monumental pour les sculptrices : la sculpture funéraire (1814-1914) », dans Catherine Chevillot et Laure de Margerie (dir.), *La Sculpture au XIX^e siècle, mélanges pour Anne Pingeot*. Paris, Nicolas Chaudun, 2008, p. 422.

⁵ *Idem*.

Le génie masculin n'a rien à craindre du goût féminin. [...] Laissez le génie masculin s'exprimer dans les grands projets architecturaux, dans les sculptures monumentales et dans les standards les plus élevés de la peinture. En un mot, laissez les hommes s'occuper de tout ce qui concerne le grand art. En revanche, que les femmes se donnent à ce genre d'art que depuis toujours elles préfèrent, tels le pastel, le portrait, les miniatures. Ou encore la peinture de fleurs, ces prodiges de grâce et de fraîcheur, lesquels, seulement peuvent rivaliser avec la grâce et la fraîcheur des femmes elles-mêmes.⁶

Malgré tout, en étudiant la carrière artistique de Bertaux sur la longue durée, il est aisé d'observer que sa légitimité artistique est le fruit de son talent, mais surtout de son labeur et de sa ténacité. Hélène Bertaux se démarque par sa réussite exceptionnelle, tant au niveau de sa carrière professionnelle que par sa reconnaissance sociale⁷. C'est en produisant des œuvres du « grand genre » qu'elle obtient des médailles au Salon et que son statut d'artiste est reconnu par ses pairs; car dans ce contexte la légitimité culturelle dépend en outre du genre artistique développé⁸.

Hélène Bertaux, statuaire

Hélène Bertaux bénéficie d'un accès privilégié à la formation artistique grâce à son beau-père Pierre Hébert (1804-1869), sculpteur et réparateur de plâtre chez son frère mouleur⁹. Hébert entreprend des études à l'École des Beaux-Arts en 1831 dans l'atelier de Georges Jacquot, gagnant du Prix de Rome de 1820. Sa sculpture commerciale lui permet de faire vivre sa famille, en plus de poursuivre ses études

⁶ Léo Lagrange, « Du rang des femmes dans les arts », *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} octobre 1860, p. 30-43.

⁷ Catherine Gonnard, « La professionnalisation des artistes femmes à travers l'action de UFPS et de la FAM, 1881-1939 », dans Agnès A. Graceffa, *Vivre de son art : histoire du statut de l'artiste XV^e-XXI^e siècle*, Paris, Hermann, 2012, p. 124.

⁸ Séverine Sofio, « Quelle(s) légitimité(s) pour les peintres de fleurs? Genre, art et botanique au XIX^e siècle », dans Delphine Naudier et Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle, Quelle reconnaissance pour les femmes?*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 40-43.

⁹ Édouard Lepage, *Une page de l'Histoire des Arts au XIX^e siècle - Conquête féministe - Mme Léon Bertaux*, Saint-Michel de Chavaignes, Édition spéciale : Soleil en livres, 2009, p. 10.

classiques¹⁰. Il commence à exposer au Salon en 1836¹¹. Il recevra une médaille de troisième classe au Salon de 1849, une de seconde classe au Salon de 1853 et une mention honorable à l'Exposition universelle de 1855. Pierre Hébert réalisera des commandes publiques, privées ou religieuses¹².

Bertaux suit sensiblement le même parcours que son premier maître, de qui elle reçoit une formation alliant probablement savoir artisanal et académique, dès sa sortie de l'école, à l'âge de douze ans. Elle y apprend le modelage et toutes les techniques adjacentes. La jeune Hélène Bertaux grandit par ailleurs entourée de dessins et de moulages, un environnement favorable à l'expression artistique et à l'éveil de l'inspiration¹³. Très rapidement, avant ses quinze ans, Hébert lui confie la réalisation d'ornements et de terrasses, notamment pour des pendules et quelques figurines. Ceci l'amène à travailler également pour de petits fabricants admiratifs de son talent naissant¹⁴. L'industrie très populaire des pendules à sujets, représentant des animaux ou des personnages, permet à Bertaux de se faire connaître en plus de la combler de commandes dès les années 1840-1845¹⁵. Parallèlement, la jeune femme poursuit ses études artistiques.

Hélène Bertaux complète effectivement sa formation artistique auprès d'Augustin Dumont (1801-1884), lauréat du Grand Prix de Rome en sculpture de 1823, membre de l'Institut et professeur à l'École des Beaux-Arts à partir de 1864. Bien que n'ayant aucune information sur la teneur de cette formation, nous pouvons toutefois supposer qu'elle a été d'une grande qualité, suivant le modèle académique et offerte dans un contexte privé. Bertaux bénéficie également, dès 1855, de l'appui du bronzier Victor Paillard (1805-1886). Ce dernier agit comme mécène auprès d'elle,

¹⁰ *Ibid.*, p. 11.

¹¹ Gustave Vapereau, « Pierre Hébert », dans *Dictionnaire universel des contemporains : contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers... : ouvrage rédigé et tenu à jour, avec le concours d'écrivains et de savants de tous les pays (Troisième édition entièrement refondue et considérablement augmentée)*, Paris, Hachette, 1865, p. 859.

¹² Emile Bellier de la Chavignerie et Louis Auvray, « Pierre Hébert », dans *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*, tome I, Paris, Librairie Renouard, 1882-1885, p. 748.

¹³ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 7.

¹⁴ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵ *Ibid.*, p. 11-12.

lui commandant régulièrement des objets d'art. Cette période de production chez Paillard lui permet « d'écouler son travail sous la forme de petits bronzes décoratifs »¹⁶ en plus de perfectionner sa technique et son style qui, selon Lepage, gagne en maturité et en qualité¹⁷. Bertaux bénéficie également de l'entourage artistique du bronzier reconnu; elle est en relation avec les plus grands sculpteurs de son époque, tels que Jean-Jacques Pradier (1790-1852), Antoine-Louis Barye (1796-1875), Albert-Ernest Carrier-Belleuse (1824-1887) et Auguste Préault (1809-1879)¹⁸. Selon Édouard Lepage, cette rencontre a un impact marqué sur la carrière de Bertaux, et c'est grâce à celle-ci que l'artiste obtient ses premiers succès¹⁹.

La sculptrice peut également compter sur ses relations privilégiées avec l'empereur Napoléon III et l'impératrice Eugénie, en plus de la protection de la Princesse Mathilde Bonaparte, elle-même peintre et sculptrice et proche du Comte Émilien de Nieuwerkerke, surintendant des musées de France et sculpteur²⁰. Hélène Bertaux se serait adressée directement à ces deux derniers, dès 1861, leur demandant leur soutien moral et financier²¹. Cette situation l'inclut dans le petit cercle de sculptrices du Second Empire qui bénéficient de la politique d'achat impériale et de commandes publiques dans le cadre des grands travaux d'urbanisation de Paris par le Baron Haussmann²².

Elle obtient sa première médaille au Salon en 1864, pour son plâtre intitulé *Jeune Gaulois prisonnier des Romains* (1864) (fig. 7). C'est à cette époque que la sculptrice s'affirme comme véritable statuaire professionnelle. Notre étude s'attarde à la pratique de statuaire d'Hélène Bertaux, car c'est à partir du moment où elle

¹⁶ Catherine Gonnard, « Préface », dans Édouard Lepage, *op. cit.*, non paginé.

¹⁷ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 11-12.

¹⁸ Pierre Kjellberg, *Les bronzes du XIX^e siècle : dictionnaire des sculpteurs*, Paris, les Éditions de l'Amateur, 1987, p. 662.

¹⁹ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 13-14.

²⁰ Marjan Sterckx, « "Le titre, non, mais des commandes." La participation des femmes sculpteurs à la sculpture publique à Paris au Second Empire », dans Anne Rivière (dir.), *Sculpture'elles : les sculpteurs femmes du XVIII^e siècle à nos jours*, catalogue d'exposition (Boulogne-Billancourt, Musée des Années Trente, 12 mai-12 octobre 2011), Paris, Somogy, 2011, p. 214-215.

²¹ Anastasia Easterday, « Working the System: Hélène Bertaux and Second Empire Patronage » dans PART Journal of the CUNY PhD Program in Art History, 2000, [en ligne], <www.part-archive.finitude.org/part6/articles/aeaste.html>, (page consultée le 20 juillet 2015).

²² Marjan Sterckx, *op. cit.*, p. 214-215.

commence à réaliser des statues, à savoir des figures isolées en pied et sculptées en ronde-bosse, représentant une allégorie, un effet de la nature ou une qualité abstraite, que son œuvre est véritablement reconnue dans le contexte académique. Comme le souligne Jean-René Gaborit, historien de l'art et ancien directeur du département des sculptures du Musée du Louvre, « il n'existe pas dans le domaine de la sculpture une hiérarchie des genres dont la doctrine ait été aussi fermement formulée que celle de l'Académie royale à propos de la peinture »²³. Toutefois, il est possible de noter, en se fondant sur les morceaux de réception et l'étude de la biographie des sculpteurs s'inscrivant dans la logique de la tradition académique, « qu'il y a chez tout sculpteur le désir plus ou moins manifesté de réaliser une œuvre importante par ses dimensions : selon le cas, il peut s'agir d'une sculpture isolée se suffisant à elle-même [préférentiellement une statue indépendante en marbre dont le sujet implique une certaine héroïsation] ou d'un ensemble monumental [...] »²⁴. Le *Gaulois prisonnier des Romains* marque à ce titre un réel tournant dans la carrière de Bertaux. C'est d'ailleurs sous le titre, « Mme Léon Bertaux, statuaire », que cette dernière signe ses textes et lettres, dont notamment sa candidature pour devenir Académicienne.

Dès les années 1870, Bertaux a déjà reçu de nombreuses commandes d'œuvres monumentales, dont les plus illustres sont : une fontaine pour la ville d'Amiens, deux bas-reliefs pour la décoration extérieure du Nouveau Louvre, trois figures pour l'église néo-gothique de Saint-Laurent à Paris et une allégorie de la sculpture commandée par le ministère des Beaux-Arts, destinée à la façade du Musée de Grenoble. Elle réalise également de nombreuses commandes de bustes. Avec la médaille que son œuvre *Jeune fille au bain* (1873) (fig. 8) obtient au Salon de 1873, Hélène Bertaux est classée hors-concours. La même année, elle offre ses premiers cours de modelage pour femmes et inaugurer son école six ans plus tard²⁵. Dans

²³ Jean-René Gaborit, « Sculpture – catégories », dans *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <www.universalis.fr/encyclopedie/sculpture-categories/>, (page consultée le 16 juillet 2015).

²⁴ *Idem*.

²⁵ Valentine Orioux et Sylvie Lemercier, « Hélène Bertaux, une artiste engagée », [en ligne] <www.vpah.culture.fr/educatif/aha/fiches/PERCHE-SARTHOIS/bertaux.pdf>, (page consultée le 20 juillet 2015).

les années 1880, elle présente au Salon deux bustes pour l'Opéra Garnier : un *Buste en marbre de Sophie Arnould* (1740-1802), commande de l'Opéra Garnier pour sa galerie, et un autre de *François Boucher* (1703-1770), commandé par l'Académie nationale de musique. Elle présente également une statue en pierre de *Jean-Baptiste Siméon Chardin* (1699-1779), pour la façade de l'Hôtel de ville de Paris.

Hélène Bertaux devient en 1889 la première femme sculpteur à obtenir une médaille d'or, avec son marbre *Psyché sous l'empire du mystère* (1889) (fig. 9). En 1897, elle expose au Salon des Artistes Français une ultime œuvre, un plâtre intitulé *En Égypte; pressentiments maternels*. Il s'agit d'une vierge à l'enfant pour la cathédrale de Sens et dont la version de marbre sera exposée au Salon des Artistes Français de 1900. Elle marque à nouveau les annales en 1896, en devenant la première et la seule femme du jury du Salon de la Société des Artistes Français. Hélène Bertaux décède neuf ans plus tard, en 1909, à St-Michel de Chavaignes. Le legs de son œuvre, offert à l'État par son mari Léon Bertaux, sera refusé en 1916, car jugé sans intérêt²⁶.

Bien que différents aspects de la carrière d'Hélène Bertaux aient fait l'objet d'études depuis les années 1980, la production sculptée de celle-ci demeure très peu étudiée. Habituellement, lorsque l'artiste apparaît dans les ouvrages généraux, ses œuvres ne sont que mentionnées. Ce mémoire est donc né de la volonté de se concentrer sur ses œuvres, car nous pensons que c'est tout d'abord grâce à celles-ci que Bertaux a pu se démarquer au Salon et a eu accès au système de méritocratie. Au terme de cette recherche, nous serons en mesure de mieux situer sa production au sein de l'histoire de la sculpture française du XIX^e siècle.

²⁶ « Mme Léon BERTAUX (1916, 20 avril); Léon Bertaux, statuaire, a dans son testament exprimé le désir que toutes les œuvres de Mme Léon Bertaux, sa défunte épouse, soient offertes à l'État. – Refusé, sans intérêt et majorité de plâtres. » Document manuscrit consulté dans la documentation du Musée d'Orsay et provenant des Archives du Louvre, Série S dépouillée par Mme Beaudieu dans les années 1970-1980 environ.

Bilan historiographique et limite des sources

- Hélène Bertaux et sa production

Bien qu'Hélène Bertaux ait été une artiste reconnue par son époque, son œuvre a rapidement été oubliée par l'histoire de l'art, à la suite de sa mort en 1909. À partir de cette date, son nom ne semble subsister au sein des divers ouvrages généraux qu'à travers la lutte qu'elle a menée pour la reconnaissance des femmes artistes et pour son rôle de fondatrice de l'Union des femmes peintres et sculpteurs (UFPS). Afin de bien comprendre le contexte dans lequel Bertaux évolue, l'étude de la place qu'occupe la femme dans le monde artistique français du XIX^e siècle est primordiale. Dès lors, nous avons consulté un grand nombre d'ouvrages concernant les femmes sculpteurs ou les femmes artistes en général au XIX^e siècle afin de comprendre en quoi la carrière de Bertaux se démarque²⁷. Ces ouvrages, bien que généraux, demeurent des sources importantes d'informations présentes dans les bibliographies d'ouvrages plus spécialisés. Nous retrouvons depuis une trentaine d'années de plus en plus d'études approfondies sur ce sujet.

Afin de pallier cette documentation quasi inexistante sur sa production artistique, il faut se tourner vers une source de première main, le seul document monographique écrit sur l'artiste et relatant sa vie, son œuvre et son implication sociale : *Une page de l'Histoire des Arts au XIX^e siècle — Une conquête féministe — Mme Léon Bertaux*²⁸, écrit par Édouard Lepage et publié en 1911. La hiérarchisation du titre en

²⁷ En ordre chronologique de publication : Marie-Jo Bonnet, *Les Femmes dans l'art*, Paris, Édition de la Martinière, 2004.; Simona Bartolena, *Femmes artistes. De la Renaissance au XX^e siècle*, Paris, Gallimard, 2003.; Frances Orzello, *A World of Our Own: Women as Artists Since the Renaissance*, New York, Watson-Guption, 2000.; Nancy G. Heller, *Women Artists. Works from the National Museum of Women in the Arts*, Washington, D.C, National Museum of Women in the Arts & New York, Rizzoli International Publications, 2000.; Jane. R. Bercker et Gabriel. P. Weisberg, *Overcoming all Obstacles, The Women of the Académie Julian*, Catalogue d'exposition (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2 octobre 1999-2 janvier 2000; New York, Dahesh Museum, 18 janvier-13 mai 2000; Memphis, Dixon Gallery and Gardens, 9 juillet- 24 septembre 2000), New York, The Dahesh Museum, 1999.; Elsa Honig Fine, *Women and Art : A History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the 20th Century*, Montclair, N. J., Allanheld & Schram, 1978.

²⁸ L'édition qui a été consultée dans le cadre de ce mémoire est celle de 2009, produite pour les célébrations du centenaire de la mort de l'artiste. Édouard Lepage, *Une page de l'Histoire des Arts*

trois niveaux démontre la volonté de l'auteur d'inscrire Hélène Bertaux dans l'histoire de l'art du XIX^e siècle et l'importance qu'il accorde à son parcours de militante « féministe ». Nous ne connaissons toutefois presque rien de cet auteur, si ce n'est qu'il a été directeur de la publication *La Rue et l'art* (1911 - ?), à propos de laquelle nous n'avons aucune information²⁹. La préface de l'ouvrage est signée par le journaliste et homme de lettres Octave Lebesque (1857-1933), dit Georges Montorgueil. Ce dernier écrit sous plusieurs pseudonymes et est l'auteur de comédies, d'études de mœurs parisiennes, d'ouvrages historiques et biographiques, en plus d'assurer la charge de rédacteur en chef du périodique *Le Temps*. Cette préface nous apprend que l'idée originale du livre provient d'une proposition du mari de Bertaux³⁰.

L'ouvrage de Lepage constitue ainsi, depuis sa parution, l'unique référence à partir de laquelle tous les écrits ultérieurs sur Hélène Bertaux fondent leur propos. Lepage construit son livre telle une chronologie glorifiant les grands épisodes et réussites de la vie de la sculptrice³¹. À l'exception d'un chapitre se consacrant à l'œuvre *Psyché sous l'empire du Mystère*, la plus grande partie du texte est dédiée à la lutte pour l'accès des femmes à l'École des Beaux-Arts. Le choix du titre est évocateur; « Conquête Féministe » jette tout de suite les bases de l'aspect jugé le plus marquant de l'œuvre qu'elle a accomplie. Dès l'intitulé nous devinons que l'ouvrage portera d'avantage sur l'activisme d'Hélène Bertaux, que sur son œuvre artistique.

au XIX^e siècle - Conquête féministe - Mme Léon Bertaux, Saint-Michel de Chavaignes, Édition spéciale : Soleil en livres, 2009.

²⁹ Data.bnf.fr., « Édouard Lepage (historien d'art, 18..-19..) », *Bibliothèque nationale de France*, [en ligne], <http://data.bnf.fr/12772695/edouard_lepage>, (page consultée le 19 mai 2015).

³⁰ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 3. « M. Léon Bertaux, à qui est venue si légitimement la pieuse pensée de cet ouvrage, s'est rappelé, sans doute, un long voisinage d'affection qui m'a fait le témoin de l'heureuse croisade que l'auteur de *Psyché* a prêchée et conduite. »

³¹ Les titres des chapitres sont : Les débuts d'une artiste; Chefs-d'œuvres; L'École des Femmes, L'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs; Sainte-Cimaise; *Psyché sous l'empire du Mystère*; Un Vœu d'Émancipation Féminine; Le Prix Léon Bertaux (deuxième partie); Les Conséquences d'un Vœu; Ainsi parlait Madame Bertaux; Réponses aux Objections; Les Maîtres fulminent; Les Partisans se groupent; Victoire! Admission des Femmes à l'École; Le Prix de Rome; Académicienne; Madame Léon Bertaux se retire; Desinit in Piscem; Épilogue : les principales œuvres; résumé des récompenses obtenues par Mme Léon Bertaux aux Salons de Paris; Nouvelle Victoire.

Cette situation sera symptomatique pour la majorité des écrits ultérieurs la concernant, comme nous l'avons déjà mentionné.

En dépit de sa bonne volonté, lorsque Lepage aborde les œuvres de Bertaux, son discours est teinté du sexisme ambiant de l'époque. Comme la plupart des commentateurs, Lepage offre une lecture très « genrée » des œuvres de l'artiste. Il décrit, analyse et interprète les œuvres à travers le prisme de l'art dit féminin. Ceci transparaît par le choix de son vocabulaire attaché aux lieux communs associés à la féminité (douceur, tendresse, grâce, etc.), ou lorsqu'il explique certains choix plastiques de Bertaux par le fait qu'elle soit une femme. Nous aborderons ces aspects de sa critique dans le deuxième chapitre³².

Sur un autre plan, l'ouvrage de Lepage inclut des retranscriptions de documents d'archives et des citations de critiques d'art, sans toutefois mentionner les références des propos qu'il rapporte. De plus, aucune bibliographie n'accompagne le texte. Par contre, il est possible de consulter une liste des principales œuvres de l'artiste et des récompenses qu'elle a obtenues au Salon de peinture et de sculpture, puis au Salon des Artistes Français, de même qu'à plusieurs Expositions universelles. Au moment de la parution en 1911, un texte sur l'obtention pour la première fois du Prix de Rome de sculpture par une femme, Lucienne Heuvelmans, est ajouté à la fin de l'ouvrage. Le livre se conclut sur la victoire, bien que posthume, de la cause d'Hélène Bertaux. Malgré le ton en quelque sorte emphatique employé par Lepage, l'ouvrage demeure la référence obligée dès que l'on aborde Hélène Bertaux. À l'occasion du centenaire du décès de l'artiste en 2009, une nouvelle édition paraît. Celle-ci est augmentée d'un avant-propos de l'essayiste féministe spécialisée dans l'histoire des femmes, Catherine Gonnard. Elle y décrit le contexte sociopolitique entourant la vie et la carrière de l'artiste et met en lumière certains épisodes de la vie privée de l'artiste, laissés flous par Lepage, comme sa séparation d'avec son premier mari et sa vie en concubinage avec Léon Bertaux avant leur

³² Voir la section « Un art dit féminin », p. 76-81.

mariage. Elle propose également une hypothèse expliquant le choix d'Hélène Bertaux d'utiliser le nom d'artiste « Madame Léon Bertaux ».

Si la vie en concubinage pouvait être admise dans le milieu d'origine d'Hélène Pilate, elle était inconcevable dans les salons bourgeois qu'elle fréquente comme artiste après son mariage avec Bertaux. On peut donc penser que la signature, "Madame Léon Bertaux", qu'elle inscrit sur ses œuvres est le choix d'afficher d'un changement de statut, et note le désir de revendiquer une forme de respectabilité.³³

Cette hypothèse nous semble tout à fait plausible dans la mesure où l'artiste séparée de son premier mari et vivant en concubinage avec Bertaux dès 1856, ne pouvait plus utiliser le nom d'Alléit pour signer ses œuvres comme elle l'avait fait au Salon de 1849.

Une autre source de première main a été consultée lors de l'étape documentaire de notre travail : Le *Journal des femmes artistes : bulletin officiel de l'Union des femmes peintres, sculpteurs, graveurs*, édité par l'UFPS de 1890 à 1901. L'on retrouve dans la première édition du *Journal* sa raison d'être et son objectif principal :

En créant ce modeste Bulletin, nous ne cherchons ni succès littéraires ni résultat financier; établir entre les membres de l'Union des rapports réguliers et permanents, mettre sous leurs yeux, en temps opportun, règlement, avis, convocations, etc., principalement aux approches de l'Exposition annuelle, voilà notre but.³⁴

Le *Journal* apporte beaucoup d'informations sur le regard que portent les membres de l'union sur le monde de l'art, leurs luttes et leurs aspirations. On y retrouve des informations sur les expositions à venir ou passées, la vie et l'administration de l'union et les avancées de la profession pour les femmes. Nous en retenons les textes signés par Hélène Bertaux ou la retranscription de certains de ses discours. Ceux-ci seront mis en relation avec l'œuvre *Psyché sous l'empire du mystère*, que

³³ Catherine Gonnard, « Préface », dans Édouard Lepage, *op. cit.*, non paginé.

³⁴ La rédaction, « Notre programme », *Journal des femmes artistes*, n° 1, 1^{er} décembre 1890, p. 1.

l'artiste expose à la même époque, et qu'elle emploie comme symbole pour illustrer son propos dans certains de ses textes ou discours³⁵.

Pour compléter ces sources primaires, la base Arcade des Archives nationales, qui recense les dossiers des achats et commandes de l'État de 1800 à 1939, de même que la base Joconde du ministère de la Culture, où figurent Hélène Bertaux et plusieurs de ses œuvres, ont permis de vérifier les informations factuelles sur les œuvres à l'étude. La base Navig'art du Musée de Nantes nous a également permis de consulter la notice d'œuvre pour le *Jeune Gaulois prisonnier* d'Hélène Bertaux. Les catalogues en ligne du Musée d'Orsay et du Musée du Petit Palais offrent également un accès rapide aux notices d'œuvres pour le marbre de *Jeune fille au bain*, ainsi que le marbre et le bronze de *Psyché sous l'empire du mystère*. La base Archim s'est aussi avérée utile pour sa publication des albums de photographies des œuvres achetées par l'État, où figurent deux œuvres de Bertaux. Des dossiers d'œuvres et d'artistes ont été également consultés au Musée d'Orsay et au Musée du Petit Palais à Paris, au Musée de Picardie à Amiens et au Musée Denon à Chalon-sur-Saône.

Les dictionnaires de l'époque, comme le *Dictionnaire des sculpteurs de l'École Française au XIX^e siècle* de Stanislas Lami, le *Dictionnaire général des artistes de l'école française depuis l'origine des arts jusqu'à nos jours* d'Émile Bellier de Chavignerie et Louis Auvray ou *Le Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle*, plus communément appelé *Grand Larousse du XIX^e siècle*, de Pierre Larousse offrent une liste exhaustive des œuvres produites par Hélène Bertaux, en plus d'une courte biographie.

³⁵ Voir le troisième chapitre « Psyché sous l'empire du mystère (avant 1889) : « sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques », p. 87-110.

- Les femmes artistes au XIX^e siècle

Depuis les années 1970, des historiennes de l'art américaines et anglaises ont renouvelé la manière d'analyser l'art des femmes, de même que la discipline de l'histoire de l'art, en ce qui a trait au concept de genre. Ces dernières critiquent la construction de l'histoire de l'art pour sa hiérarchisation des artistes et pratiques artistiques selon le sexe des créateurs, en proposant une réflexion sur la construction des normes masculines et féminines. Nous retenons de l'article fondateur de Linda Nochlin, « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes? »³⁶, la démonstration de la manière dont les institutions et le fonctionnement du marché de l'art entravaient la vocation des artistes femmes. Face à ce constat, la réussite d'Hélène Bertaux semble encore plus extraordinaire. Près de cent ans avant la publication de Nochlin, la sculptrice, arrivée à la même conclusion, entamait sa lutte afin de faire reconnaître les femmes artistes dans les milieux officiels, à l'égal des hommes. Rozsika Parker et Griselda Pollock poursuivent en ce sens avec *Old Mistresses : Women, Art and Ideology*³⁷, dont nous gardons en mémoire la démonstration que les femmes ont dû, à toutes les époques, trouver des compromis avec les stéréotypes appliqués à l'art féminin, les institutions et les codes artistiques. Conséquemment, cette situation a une incidence directe sur les idéologies et valeurs imprégnant la production et la réception de celles-ci.

*Sisters of the Brush, Women's Artistic Culture in Late Nineteenth Century Paris*³⁸, publié en 1994, de l'historienne de l'art Tamar Garb, s'imposa rapidement dans notre bibliographie puisque le cas d'Hélène Bertaux y est abordé directement. Cet ouvrage a été une source fondamentale au développement de notre réflexion en raison du portrait qu'il dresse de la femme artiste dans son contexte sociopolitique. Garb aborde les idées reçues concernant les artistes féminins en rapport avec les

³⁶ Linda Nochlin, « Why Have There Been No Great Women Artists? », *Art News*, janvier 1971, p. 22-39. Traduit dans Linda Nochlin, *Femmes, Art et Pouvoir*, Nîmes, J. Chambon, 1993, p. 201-244.

³⁷ Griselda Pollock et Rozsika Parker, *Old Mistresses: Women, Art and Ideology*, Routledge, New York, 1981.

³⁸ Tamar Garb, *Sisters of the Brush, Women's Artistic Culture in Late Nineteenth Century Paris*. New Heaven, Yale University Press, 1994.

institutions artistiques et politiques. Elle analyse également le développement du féminisme dans le Paris fin de siècle, en insistant sur la complexité du rôle et de la position des femmes. Elle explore ainsi les débats autour des théories esthétiques de l'art dit féminin et de la capacité des femmes à produire des œuvres du grand art pour en offrir une synthèse claire, bien que dense. La lutte d'Hélène Bertaux et de l'UFPS contre les institutions artistiques officielles y est présentée sous divers aspects qui abordent des questions telles que l'élitisme, l'intellectualité et la coercition à leur égard. La vigilance de l'auteur par rapport aux théories féministes qui pourraient détourner le propos réel des femmes d'alors, notamment à propos de « l'art féminin » ou du féminisme, est à souligner. L'ouvrage extrêmement bien construit de Garb propose un panorama d'une richesse encore inégalée pour la période complexe qu'est le XIX^e siècle, en plus de fournir des références sérieuses et complètes. Les deux premiers chapitres sont consacrés à l'étude de l'UFPS, une association fondée par Hélène Bertaux. Il est dès lors possible d'examiner, à travers des exemples, pourquoi les femmes sentirent le besoin de se regrouper de la sorte. De l'étude des revendications de l'UFPS émerge une analyse des divers et complexes mouvements dits féministes de l'époque. La question de l'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts est ensuite abordée. Cette réflexion s'inscrit dans la continuité des recherches de l'historienne de l'art Marina Sauer, qui expose dans *L'Entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts, 1880-1923*³⁹, l'histoire de la campagne des femmes pour l'accès à l'institution d'État. Sauer y relate les discussions entre les dirigeants de l'École des Beaux-Arts et les militantes à propos, notamment, de l'acceptabilité et, la question qui sera au centre de notre étude, de la capacité de la femme à représenter le nu.

Garb signe également l'entrée « Hélène Bertaux » dans le *Concise Dictionary of Women Artists*, sous la direction de Delia Gaze⁴⁰. Elle y dresse un des portraits les plus exhaustifs qu'un ouvrage général sur les femmes artistes ait proposé à ce jour. En plus des informations bibliographiques générales, l'auteur ne néglige pas la

³⁹ Marina Sauer, *L'Entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts, 1880-1923*. Paris, Ensba, 1990.

⁴⁰ Tamar Garb, « Hélène Bertaux » dans Delia Gaze (dir.), *Concise dictionary of women artists*, New York, Routledge, 2011, p. 184-187.

complexité du positionnement intellectuel de l'artiste qui, bien que militante pour un avancement de la cause féminine, utilise un argumentaire fondé notamment sur le conservatisme féminin naturel. Cet aspect sera développé dans notre troisième chapitre, à travers l'étude de *Psyché sous l'empire du mystère*. En plus de cette juste analyse, Garb ajoute une liste des principales expositions auxquelles Bertaux a participé, les sources bibliographiques à son sujet, ainsi que l'ensemble de ses œuvres connues mises en contexte. L'auteur démontre ainsi sa maîtrise des sources et des interprétations sur l'artiste autant que la période.

Afin de comparer la carrière de Bertaux à d'autres similaires pour la même époque, nous avons consulté *Genteel Mavericks, Professional Women Sculptors in Victorian Britain*⁴¹, un ouvrage de l'historienne de l'art Shannon Hunter Hurtado, publié en 2012. Ce dernier porte sur quatre femmes sculpteurs issues de la classe moyenne bourgeoise qui ont pratiqué leur art de manière professionnelle au même moment qu'Hélène Bertaux. Nous avons particulièrement été intéressée par la démonstration des stratégies employées par ces femmes afin de trouver un compromis avec les attentes que le milieu artistique et le public avaient envers elles en fonction de leur sexe. L'auteur aborde également le phénomène de l'oubli par l'histoire de l'art de ces femmes, qui, comme Bertaux, ont pourtant eu un très grand impact dans l'histoire de l'émancipation féminine, en plus de rencontrer le succès et la reconnaissance pour leur art de leur vivant. Cet ouvrage offre ainsi des exemples de carrières semblables à celle de Bertaux, mais dans le contexte britannique. Cependant, notre travail se distingue de cette approche puisqu'il est fondamentalement construit à partir de l'étude des œuvres de Bertaux, alors que l'ouvrage de Hunter Hurtado se fonde sur la vie personnelle et les écrits de ces femmes et n'aborde que très peu leur production sculptée. Nous avons fait le choix d'accorder une importance majeure à l'étude des œuvres d'Hélène Bertaux, car selon nous c'est avant tout en se démarquant par son talent de sculptrice, mais

⁴¹ Shannon Hunter Hurtado, *Genteel Mavericks: Professional Women Sculptors in Victorian Britain*, Oxford, Peter Lang, 2012.

surtout de statuaire, que l'artiste a été en mesure de s'affirmer dans le paysage artistique de son époque.

De fait, au fil de notre étude, nous avons été amenée à faire le constat suivant : il est impossible d'étudier la production artistique de Bertaux sans aborder le problème du genre en histoire de l'art. Notre questionnement général, démontrer comment la production sculptée d'Hélène Bertaux se situe dans ce rapport étroit avec la tradition académique, pourrait s'appliquer tout aussi bien à l'œuvre d'un homme; mais vu les circonstances historiques du cas étudié, il demeure toutefois impossible de faire abstraction qu'elle ait été produite par une femme. Tout au long de sa carrière, la sculptrice a toujours apposé sa signature, « Mme Léon Bertaux », sur ses œuvres. Celles-ci ont donc toujours été jugées en fonction de son sexe. À l'époque, le genre déterminait les représentations artistiques et l'existence sociale des artistes. La notion de genre a dès lors façonné la réception et le discours entourant les œuvres de Bertaux. C'est d'ailleurs là toute la pertinence de cette recherche : l'étude d'une production féminine ayant su s'intégrer parfaitement dans un système masculin.

Nous retenons des recherches féministes mentionnées ci-haut une meilleure compréhension du contexte sociopolitique dans lequel s'inscrivent la carrière et l'œuvre de Bertaux. Au fil du mémoire, nous aborderons comment, par son parcours professionnel et la réception de ses œuvres, Bertaux subit et combat les préjugés sociaux, politiques, légaux et financiers associés à son sexe. Nous démontrerons ainsi le caractère stratégique de ses choix artistiques qui l'ont menée à l'obtention de la reconnaissance de ses pairs et à son affirmation comme statuaire professionnelle. Ce mémoire poursuit également l'objectif de valoriser l'apport artistique et culturel des femmes en cherchant à améliorer la lisibilité et la visibilité des œuvres d'artistes féminins.

Dans ce sens, notre travail s'inscrit dans une entreprise plus vaste. La réhabilitation et la réinsertion des femmes dans l'histoire de l'art français se poursuivent en effet depuis les années 1990, notamment à travers le travail des historiennes Anne

Rivière, Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici⁴². En début de recherche, ces ouvrages nous ont permis de comprendre comment les stéréotypes appliqués aux femmes artistes et à leur production ont forgé la réception de l'œuvre des femmes, de même que la discipline de l'histoire de l'art dans le contexte français.

Ce mémoire est ainsi directement redevable aux travaux d'Anne Rivière. *Sculpture'elles : les sculpteurs femmes du XVIII^e siècle à nos jours*⁴³, publié en 2011 sous sa direction, fait partie de ces ouvrages récents dont le propos se démarque par la qualité et la nouveauté des réflexions qui y sont soulevées. La mise en commun des divers textes permet notamment de démontrer que la femme a pris part activement à l'histoire de la sculpture en France à l'époque d'Hélène Bertaux, et ce, malgré les préjugés de l'époque selon lesquels la femme était par essence trop faible pour sculpter. L'article de Marjan Sterckx, « "Le titre, non, mais des commandes." La participation des femmes sculpteurs à la sculpture publique à Paris au Second Empire »⁴⁴, aborde effectivement la participation des femmes à la sculpture publique durant le Second Empire.

Cadre conceptuel

L'article de l'historienne de l'art Claudine Mitchell, « Intellectuality and Sexuality: Camille Claudel, the Fin-de-Siècle Sculptress »⁴⁵, paru en 1989 dans le périodique *Art History*, s'est rapidement imposé dans notre bibliographie. Nous y

⁴² Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, *Femmes artistes, artistes femmes : Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

⁴³ Anne Rivière (dir.), *Sculpture'elles : les sculpteurs femmes du XVIII^e siècle à nos jours*, catalogue d'exposition (Boulogne-Billancourt, Musée des Années Trente, 12 mai-12 octobre 2011), Paris, Somogy, 2011.

⁴⁴ Marjan Sterckx, *op. cit.*, p. 214-217.

⁴⁵ Claudine Mitchell, « Intellectuality and Sexuality: Camille Claudel, the Fin-de-Siècle Sculptress », *Art History*, vol. 12, n° 4, décembre 1989, p. 41-47. Pour une version en français: Claudine Mitchell, « Intellectuality et sexualité: Camille Claudel, femme sculpteur fin de siècle », dans Aline Magnien, *et al.*, *Camille Claudel, 1864-1943: Madrid, Fundación Mapfre, 7/XI/2007-13/I/2008 ; Paris, Musée Rodin, 15/IV/2008-20/VII/2008*, Catalogue d'exposition (Madrid, Fundación Mapfre, 7 novembre 2007-13 janvier 2008; Paris, Musée Rodin, 15 avril-20 juillet 2008). Paris, Gallimard & Musée Rodin; Madrid, Fundación Mapfre, 2008, p. 82-102.

avons trouvé un outil de réflexion majeur au moment de la conceptualisation de ce mémoire, pour sa démonstration de la difficulté pour les femmes artistes à être considérées comme de véritables intellectuelles. En abordant les concepts idéologiques d'intellectualité et de sexualité liés à la représentation du nu et diffusés par la culture masculine dominante, l'auteur traite du phénomène de perte de sens lorsqu'une œuvre est uniquement abordée selon la biographie de l'artiste, comme c'est souvent le cas pour la production de créateurs féminins. Dans sa démonstration, Mitchell compare des œuvres de Claudel et la *Psyché sous l'empire du mystère* d'Hélène Bertaux. Il s'agit de l'une des rares interprétations d'une œuvre de Bertaux qu'il nous a été possible de trouver au sein d'une démarche scientifique. Nous prenons néanmoins nos distances vis-à-vis l'interprétation défendue par Mitchell, car celle-ci nous semble réductrice quant à la nature symbolique de l'œuvre *Psyché*, position que nous défendrons dans le troisième chapitre⁴⁶.

Comme nous l'avons annoncé précédemment, c'est sous l'angle de leur rapport à la tradition académique que nous aborderons trois œuvres choisies d'Hélène Bertaux. Notre réflexion doit beaucoup à l'ouvrage d'Alain Bonnet, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle – La Réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*⁴⁷. Bien que n'abordant pas le cas d'Hélène Bertaux, Bonnet dresse un portrait juste et nuancé du positionnement de la doctrine académique dans le contexte spécifique de la seconde moitié du XIX^e siècle, par l'étude de la fonction de l'École et de la finalité de l'enseignement qu'elle propose. Nous nous référons également à l'ouvrage fondateur de Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*⁴⁸, pour son étude des pouvoirs publics en matière de peinture entre 1870 et 1914. Nous en retenons l'analyse du fonctionnement des institutions, du système d'enseignement et du Salon, ainsi que l'importance de distinguer doctrine et style académique. Afin d'appliquer ces notions au champ de

⁴⁶ Voir p. 105-106.

⁴⁷ Alain Bonnet, *L'enseignement des arts au XIX^e siècle : la réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2006.

⁴⁸ Pierre Vaisse, *La Troisième République et les peintres*, Paris, Flammarion, 1995.

la sculpture, le catalogue *La sculpture française au XIX^e siècle*⁴⁹, publié à l'occasion de l'exposition pionnière de 1989 au Grand Palais, de même que l'ouvrage de 1998, *Mille sculptures des Musées de France*⁵⁰, sous la direction de Jean-Loup Champion, nous ont été d'une grande utilité pour leur portrait éclairé des diverses tendances esthétiques qui marquèrent la sculpture française du XIX^e siècle. Nous avons ainsi pu effectuer des rapprochements entre la production d'Hélène Bertaux et certaines de ces tendances, ce qui nous permettra de démontrer la richesse de son art.

- La tradition académique

La tradition académique repose sur un ensemble de principes généraux définissant le beau idéal, théorisé à partir de la seconde moitié du Cinquecento et déduit des exemples antiques. Sa formulation programmatique sera instaurée par les Conférences de l'Académie royale, dès 1667, et réitérée en 1816 avec l'accession de Quatremère de Quincy au titre de secrétaire perpétuel de l'Académie des Beaux-Arts⁵¹. « On peut parler de doctrine académique dans la mesure où il s'agit d'un ensemble de principes généraux, dont l'application a pu varier selon les époques, mais qui sont eux-mêmes restés relativement stables pendant des siècles. »⁵² C'est pourquoi nous préférons, dans le cadre de ce mémoire, étudier le rapport qu'entretient la statuaire Hélène Bertaux à la tradition académique, plutôt qu'à la doctrine académique. La tradition académique trouve sa définition dans la manière dont les institutions et les artistes respectent et appliquent ladite doctrine. De plus, comme nous le constaterons, la seconde moitié du XIX^e siècle est une période durant laquelle le modèle académique est constamment remis en doute. Nous précisons également qu'il ne s'agit pas là non plus d'affirmer la tradition académique comme un style ou une esthétique homogène. L'Académie est gardienne d'une

⁴⁹ Christian Germanaz (dir.), *La sculpture française au XIX^e siècle*, catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986), Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986.

⁵⁰ Jean-Loup Champion (dir.), *Mille sculptures des musées de France*, Paris, Gallimard, 1998.

⁵¹ Alain Bonnet, *op. cit.*, p. 237.

⁵² Pierre Vaisse, *op. cit.*, p. 31.

doctrine et non d'un style, comme le spécifie Pierre Vaisse⁵³. Le style académique serait simplement un style d'époque défendu durant un certain temps par une majorité au sein de l'Académie, sans pour autant exclure d'autres tendances⁵⁴. Une certaine diversité des styles s'imposera d'ailleurs de plus en plus chez les Académiciens après 1870⁵⁵.

Le premier des principes académiques à respecter concerne l'importance du sujet en sculpture, car « [le] but assigné à l'art par la doctrine était moins de plaire que d'édifier par la qualité du sujet et par la façon de le traiter. »⁵⁶ Ce système de valeurs agit comme un pendant de la hiérarchie des genres en peinture telle qu'énoncée par Félibien en 1667, et réaffirmée au milieu du XVIII^e siècle par l'Académie. Celle-ci ordonne « [...] autour de la représentation de l'homme les thèmes de productions artistiques. Le pouvoir didactique, traditionnellement dévolu aux formes supérieures de l'art, faisait de l'illustration de la noblesse et de la beauté humaine le centre même de l'œuvre. »⁵⁷ La sculpture d'histoire est placée au premier rang pour sa portée morale. Cette dernière inclut les sujets mythologiques, historiques et religieux. Le format de l'œuvre importe également : il y a une hiérarchisation des formats qui répond à la hiérarchie des sujets. Le sujet noble requiert donc le grand format afin d'exprimer la grandeur de l'idée contenue dans l'œuvre. Aussi, l'artiste ne doit pas chercher son inspiration en copiant uniquement la nature, mais en l'idéalisant à la manière de l'art de l'Antiquité et de la Renaissance. Le corps humain, par la nudité idéalisée, étudié d'après l'antique et le modèle vivant, devient l'ultime expression et l'incarnation par excellence du beau idéal. C'est à ce type de représentation que les artistes doivent tendre.

Finalement, l'œuvre doit être longuement réfléchie afin d'en trouver la forme parfaite et achevée pour en assurer une lecture aisée. En effet, pour que le spectateur perçoive la pensée qui habite l'œuvre, celle-ci doit tendre à la perfection formelle. La technique doit s'effacer devant le message. Ces principes perdurent tout au long

⁵³ *Ibid.*, p. 68.

⁵⁴ *Idem.*

⁵⁵ *Idem.*

⁵⁶ Alain Bonnet, *op. cit.*, p. 237-238.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 240.

du XIX^e siècle, bien qu'ils soient progressivement contestés. La publication de la *Grammaire des arts du dessin* de Charles Blanc, d'abord sous la forme d'articles dans la *Gazette des Beaux-Arts* de 1860 à 1866, est un bel exemple de la manière dont la tradition académique est encore actuelle durant la seconde moitié du siècle. En 1872, la *Grammaire* entre même dans l'appareil pédagogique de l'enseignement des humanités, diffusant ainsi largement son propos⁵⁸.

Hélène Bertaux s'impose comme artiste statuaire durant le Second Empire. Le milieu artistique de cette période est encore fortement marqué par la tradition académique à travers la persistance des structures qui constituent le système des Beaux-Arts. Ce système s'appuie sur les principes académiques diffusés par deux institutions, l'École des Beaux-Arts et le Salon. Ce sont ces principes qui déterminent les lauréats des divers concours de l'Académie et de l'École, de même que les récipiendaires d'honneurs au Salon. Le Salon, principale manifestation artistique du siècle, suscite les rivalités et scandales, mais surtout, établit les réputations et assure les carrières. Celui-ci est un enjeu d'importance pour les artistes, car il représente souvent l'unique occasion pour eux de montrer leur travail, de le vendre et d'obtenir des commandes privées ou publiques.

Cette situation est particulièrement importante chez les sculpteurs qui dépendent presque uniquement des commandes pour ce qui est des œuvres monumentales. Le jugement du jury du Salon est basé sur les principes académiques qui honorent le « grand art », fondé sur l'étude et la copie de l'antique. Ceux-ci se perpétuent ainsi dans le temps, malgré leur remise en question de plus en plus fréquente. Les artistes académiques dont les œuvres sont primées au Salon occupent une position très forte dans le milieu artistique, obtenant des commandes officielles de l'État, comme de riches particuliers, soucieux d'asseoir la légitimité de leur pouvoir. Dans une logique néo-platonicienne alliant le beau au vrai et promulguant les vertus civiques de la sculpture, ces artistes conservent l'art au rang de la civilisation⁵⁹. Cette

⁵⁸ Claire Barbillon (Institut national d'histoire de l'art), *BLANC, Charles (15 novembre 1813, Castres – 17 janvier 1882, Paris)*, [en ligne], <www.inha.fr/fr/ressources/publications/dictionnaire-critique-des-historiens-de-l-art/blanc-charles.html>, (page consultée le 22 août 2014).

⁵⁹ James Harding, *Les peintres pompiers: la peinture académique en France de 1830 à 1880*, Paris, Flammarion, 1980, p. 19.

conception esthétique de la sculpture est attachée à l'héritage néoclassique et à l'affirmation du rôle civique et pédagogique de la sculpture. Charles Blanc, directeur des Beaux-Arts de 1849 à 1851 et de 1870 à 1873, défendra ce point de vue, accordant à la sculpture une efficacité plus grande qu'une leçon d'instruction civique et lui conférant le privilège de la quête du beau⁶⁰.

Par sa formation de type académique, son parcours au Salon et l'importance qu'elle accorde à la tradition et à l'enseignement de l'École des Beaux-Arts, Hélène Bertaux s'inscrit indéniablement dans ce système⁶¹. Ainsi, sa production sculptée honore les exigences académiques. Une telle conception de l'art, qui se fonde notamment sur l'exaltation des vertus morales, assise théorique héritée du néoclassicisme du début du siècle, s'est toutefois transformée au fil du temps en admettant en son sein des éléments hétérogènes qui l'éloignent du dogme strict de l'imitation de l'antique⁶². L'académisme de la seconde moitié du XIX^e siècle n'est « [...] donc pas tant la fossilisation du classicisme que son amollissement ou son ouverture. »⁶³ Dans le texte « Bien faire et laisser dire »⁶⁴ qu'elle signe en février 1893 dans le *Journal des femmes artistes*, Bertaux place effectivement la tradition telle qu'enseignée par l'École des Beaux-Arts, « l'école de la tradition », comme le moyen d'éviter « le parti pris du maître et de la mode ». Elle fait du dessin, comme Charles Blanc, le fondement de l'art et appelle ses lecteurs à respecter la maxime d'Ingres : « le dessin, c'est la probité de l'art »⁶⁵.

Dès les années 1860, le talent d'Hélène Bertaux est reconnu par ses pairs. Commence alors pour elle une période prospère, ponctuée de récompenses et de commandes d'œuvres. Au fil de nos lectures, il nous est apparu évident que c'est grâce à la qualité de ses œuvres que la statuaire a gagné cette reconnaissance publique. Ce qui nous a conduit vers cette problématique : comment les trois nus,

⁶⁰ Claire Barbillon (Institut national d'histoire de l'art), *op. cit.*

⁶¹ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 106 et 166.

⁶² Alain Bonnet, *op. cit.*, p. 114.

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ Hélène Bertaux, « Bien faire et laisser dire », *Journal des femmes artistes*, 4^e année, n° 36, février 1893, p. 3.

⁶⁵ *Idem.*

Jeune Gaulois prisonnier (1864), *Jeune fille au bain* (1873) et *Psyché sous l'empire du mystère* (1888), représentant chacun une période spécifique de création de l'artiste, se situent-ils par rapport à la tradition académique?

Nous avons constaté en étudiant le parcours d'Hélène Bertaux que l'artiste souhaite produire des œuvres rejoignant les plus hautes normes de la sculpture. À son époque, les sculpteurs considérés comme étant les meilleurs présentent majoritairement un ensemble de caractéristiques similaires : formation à l'École des Beaux-Arts, récipiendaires du Prix de Rome, obtention du titre d'académicien, réalisation de commandes d'œuvres monumentales pour l'espace public et production de statues achetées et récompensées au Salon. C'est dans ce contexte que Bertaux souhaite s'inscrire en proposant les trois statues que nous avons choisies pour former notre corpus. Pour bien comprendre celles-ci, il faut donc les replacer dans le contexte académique auquel elles appartiennent. L'hypothèse qui nous guidera au fil de notre recherche est que ces trois œuvres d'Hélène Bertaux s'intègrent non seulement parfaitement dans le canon académique de la seconde moitié du XIX^e siècle, tel que promu par le système des Beaux-Arts, mais elles s'y démarquent. L'intérêt de ce constat est qu'à l'époque les femmes n'ont pas accès à la formation de l'École des Beaux-Arts et ne sont pas considérées comme aptes à produire des œuvres de l'envergure de la sculpture d'histoire. Le caractère exceptionnel de la carrière de Bertaux repose sur ce point : ses œuvres ont malgré tout remporté le succès, les récompenses et les commandes.

Le caractère académique de celles-ci semble être ce qui a pourtant éloigné Bertaux de la reconnaissance de l'histoire de l'art moderniste et formaliste du XX^e siècle. C'est pourquoi il est fondamental de rattacher la production de Bertaux à la tradition académique et non pas de l'aborder selon les notions et les critères modernistes. Le fil conducteur reliant nos trois analyses d'œuvres repose donc sur ce rapport à la tradition académique qu'entretient la statuaire tout au long de sa carrière. Notre étude se veut ainsi révisionniste d'un pan de l'histoire de la sculpture française que l'histoire de l'art du XX^e siècle a, selon nous, injustement oublié.

Méthode

Afin de répondre à cette question dans les limites d'un mémoire, nos recherches se sont concentrées autour d'un cas d'étude précis : l'analyse de trois nus. Ce choix s'explique parce ce genre figure au sommet de la hiérarchie des genres. Le nu agit comme « le fondement et l'aboutissement de la discipline artistique »⁶⁶ au sein de la tradition académique dans laquelle, rappelons-le, Hélène Bertaux tente de s'intégrer et parvient à le faire. « Mais le nu était également le terme de la pratique artistique, le moyen pour le peintre ou le sculpteur de démontrer leur aptitude à matérialiser la plus haute perfection possible. »⁶⁷ Nous situerons ainsi la production de la statuaire par rapport au canon académique.

Comme nous ne possédons que très peu de documentation sur les œuvres et le processus créateur d'Hélène Bertaux, outre ce que nous apprend son biographe Édouard Lepage, la méthode employée pour mener notre réflexion est l'analyse formelle et iconographique des œuvres sélectionnées ainsi qu'une étude de leur réception critique. Nous emploierons également une méthode comparative afin de relier les œuvres de Bertaux à d'autres œuvres, anciennes ou lui étant contemporaines, et qui représentent un sujet semblable. Nous serons ensuite en mesure d'offrir une interprétation originale et pertinente pour chacune de ces œuvres jusqu'alors très peu étudiées. Une recherche rigoureuse de la réception critique de celles-ci a également été effectuée dans les principaux périodiques de la seconde moitié du XIX^e siècle. Nous avons ainsi été en mesure d'ancrer l'œuvre d'Hélène Bertaux dans le paysage culturel de son époque et de justifier nos interprétations. Nous avons privilégié la pertinence et la diversité des opinions pour la sélection des critiques citées.

⁶⁶ Alain Bonnet, *op. cit.*, p. 65.

⁶⁷ *Idem.*

Justification du corpus

Le corpus choisi est composé de trois nus sculptés, soit un nu masculin, puis deux autres féminins : *Jeune Gaulois prisonnier* (1864), *Jeune fille au bain* (1873) et *Psyché sous l'empire du mystère* (1888), pour le caractère unique de ces œuvres au sein de la production d'Hélène Bertaux. En effet, celles-ci ont la particularité d'être issues d'une initiative personnelle de l'artiste et non d'une commande. Cette absence de contraintes plastiques ou iconographiques permet, selon nous, une meilleure immersion dans l'univers esthétique de l'artiste. Il s'agit également, à notre connaissance, des seules figures représentées complètement nues dans la production de la statuaire. Pour chacune de celles-ci, l'artiste expose une première version en plâtre au Salon. Il faut garder en mémoire que la sculpture requiert beaucoup de moyens financiers et qu'en présentant ainsi ses plâtres au Salon, l'artiste espère un achat et une commande de l'État afin d'en produire une version en marbre. C'est ce qui se produit pour ces trois œuvres de Bertaux. Elle réalise alors pour chacune d'elles plusieurs versions, qui sont ensuite toutes exposées au Salon et lors de diverses Expositions universelles; gage, nous semble-t-il, de l'importance que l'artiste accorde à ces réalisations. De plus, ces trois nus sont également les œuvres choisies par Georges Montorgueil dans sa préface de l'ouvrage de Lepage, ce qui ne saurait être fortuit. Selon le préfacier, il s'agit des trois meilleures statues de l'artiste parce qu'elles attestent du talent de Bertaux⁶⁸.

Ces œuvres permettent enfin d'aborder notre sujet sur une durée relativement longue. La représentativité de ce corpus gagne en pertinence par le fait que chaque œuvre marque une décennie différente (1860, 1870 et 1880/1890) et une période de création spécifique dans la carrière de Bertaux. Nous pourrions alors comparer les œuvres et voir comment la relation entre la statuaire au sein de la tradition académique évolue au fil du temps.

⁶⁸ Georges Montorgueil, « Préface », dans Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 3.

Division du mémoire

Afin de situer la pratique de la statuaire Hélène Bertaux au sein de la tradition académique, nous avons effectué une découpe thématique de notre propos. Trois chapitres ponctueront ainsi le mémoire. Chacun d'eux abordera un aspect particulier déterminant la relation de l'artiste au contexte académique, par l'analyse d'une œuvre spécifique.

L'objectif du premier chapitre est de comprendre comment Hélène Bertaux interprète la tradition académique en étudiant l'œuvre *Jeune Gaulois prisonnier* (1864). Pour ce faire, nous nous interrogerons dans un premier temps sur l'influence de sa formation artistique et inscrirons l'œuvre dans son contexte de production. Nous nous attarderons dans un second temps, aux choix stylistiques et iconographiques de l'artiste, afin de tenter de comprendre pourquoi elle choisit ce sujet et ce type de représentation à ce moment de sa carrière. À partir de cette analyse, nous serons en mesure d'offrir notre interprétation de l'œuvre, notamment par rapport aux préceptes dictés par la tradition académique. Nous aborderons également l'impact sur la carrière de l'artiste de la récompense obtenue au Salon pour cette œuvre. Pour ce faire, nous devons présenter brièvement les conceptions de l'époque quant à la place des femmes dans le monde artistique et spécifiquement, le cas des femmes sculpteurs. Grâce à cette analyse, nous serons en mesure de saisir toute la singularité de cette œuvre dans le paysage artistique de l'époque et de comprendre comment le *Jeune Gaulois prisonnier* a permis à Hélène Bertaux de s'affirmer comme statuaire dans le contexte académique.

Le second chapitre permettra de questionner l'évolution stylistique qui caractérise l'œuvre de 1873, *Jeune fille au bain*, en comparaison avec le *Jeune Gaulois prisonnier* de 1864. Premièrement, une attention particulière sera accordée au processus créateur de cette œuvre. Nous pourrons ainsi constater que, depuis 1864, le statut d'artiste d'Hélène Bertaux a évolué et qu'elle a pu acquérir une plus grande liberté. Nous étudierons ensuite son rapport à la tradition académique en produisant une analyse détaillée de l'œuvre. Nous serons alors en mesure d'observer qu'une

modernité relative s'installe dans la pratique de Bertaux, d'où l'idée que s'opère un certain infléchissement du modèle académique. Cette forme de modernité s'exprime par l'entrée du goût contemporain pour la littérature romantique, le pittoresque et l'anecdote. L'étude de la réception critique permettra de comprendre comment l'œuvre a été interprétée par les contemporains, mais également de réfléchir à la notion d'art dit féminin qui teinte le propos de la plupart des commentateurs. Nous nous poserons la question de savoir si cela démontre un assouplissement du respect des principes académiques par Hélène Bertaux, ou bien si c'est la tradition académique qui s'infléchit elle-même à cette époque. Grâce à l'étude de *Jeune fille au bain*, nous constaterons que l'œuvre de Bertaux s'intègre parfaitement dans le contexte académique des années 1870 et que l'artiste s'y démarque par son talent.

Le troisième et dernier chapitre sera consacré à l'étude de l'œuvre de 1888 : *Psyché sous l'empire du mystère*. Nous y verrons comment s'articule la relation entre l'artiste en fin de carrière et la tradition académique. Dans un premier temps, nous présenterons brièvement le contexte de production de l'œuvre, qui a été réalisée sur plus d'une dizaine d'années. En effet, cet envoi marque un retour au Salon pour Bertaux, qui est devenue entre-temps une artiste et une personnalité publique reconnue. Dans un second temps, il sera démontré, grâce à une analyse formelle et iconographique, que l'œuvre de Bertaux est éminemment idéaliste. Le motif de *Psyché* et son traitement respectant les principes académiques de la recherche de l'Idéal, font de l'œuvre une représentation de la pensée. L'élaboration de notre analyse révélera comment la statue symbolise la quête d'Hélène Bertaux : l'ouverture de l'École des Beaux-Arts aux femmes et l'accès à la connaissance et à la reconnaissance. La sculptrice a effectivement employé cette œuvre comme démonstration de ses aptitudes dans sa candidature pour le poste d'Académicienne, à l'intérieur d'une lettre dans laquelle elle remet en question l'ordre établi au sein de l'Académie, de l'École des Beaux-Arts et de l'Institut. Nous proposerons alors notre interprétation de *Psyché*, fondée sur deux lectures de l'œuvre par des contemporains de l'artiste. La première, très politique et signée par Armand Sylvestre, exalte le caractère intellectuel de la version de plâtre qu'il a vue dans l'atelier de l'artiste en 1888. La seconde, datant cette fois de 1905 et signée par

Robert de La Sizeranne, abonde dans le même sens en insistant sur l'importance du choix de Bertaux de représenter *Psyché* dans l'action de la réflexion, de l'exercice de la pensée. Le propos de celui-ci permet également d'aborder l'œuvre dans le contexte d'un possible renouvellement de la sculpture au tournant du XX^e siècle. Il sera alors démontré que tout en s'affirmant comme une artiste académique, Hélène Bertaux a su développer une pensée artistique personnelle et dépasser les simples « recettes d'atelier » empruntées à autrui, brisant ainsi le mythe de l'art académique sclérosé. Nous aborderons alors la notion de « génie féminin » et la position défendue par Hélène Bertaux à cette époque sur le renouvellement de l'art par la femme, gardienne des traditions. Finalement, ce mémoire trouvera son aboutissement dans la réévaluation de l'œuvre d'Hélène Bertaux au regard de la tradition académique, mais également au sein de l'histoire de l'art.

CHAPITRE I

JEUNE GAULOIS PRISONNIER (1864) : L'EXPRESSION DES PRINCIPES ACADÉMIQUES

Le plâtre initial du *Jeune Gaulois prisonnier des Romains*¹ (fig. 7) est présenté au Salon de 1864. À ce moment, Hélène Bertaux modèle la terre depuis déjà plus de vingt-cinq ans et est active au Salon depuis quinze ans. Son envoi compte également cette année-là deux commandes prestigieuses : le bronze de la fontaine Herbet d'Amiens², un groupe haut de sept mètres pour lequel elle avait remporté l'année précédente une mention honorable, et un grand fronton, *La Navigation*³, commande publique destinée à la façade des Tuileries.

L'objectif du premier chapitre est de comprendre, à travers l'analyse de *Jeune Gaulois prisonnier*, comment Hélène Bertaux interprète la tradition académique et

¹ Hélène Bertaux, *Jeune Gaulois prisonnier des Romains*, 1864, plâtre. L'État achète l'œuvre pour la somme de 3000 francs le 21 juin 1864. Base arcade notice n°AR317770.

² E-monumen.net - Base de données Géolocalisée du patrimoine monumental Français et Étranger, mise à jour du 13 novembre 2011, *Fontaine Herbet - Amiens (fondue)*, [en ligne], <www.e-monumen.net/index.php?option=com_monumen&monumenTask=monumenDetails&catid=7&monumenId=9246&Itemid=19>, (page consultée le 22 août 2014). Il s'agit de la première commande publique d'Hélène Bertaux. La fontaine sera inaugurée le 3 juillet 1864 sur la place de Longueville à Amiens. Elle sera finalement déposée le 24 décembre 1941, puis fondue.

³ Hélène Bertaux, *La Navigation*, 1864, pierre, Paris, décor extérieur de la Grande Galerie occidentale du Musée du Louvre (Fronton triangulaire).

quel fut l'impact de cette réalisation sur la carrière de l'artiste. Le *Gaulois* amorce un réel tournant dans la production de l'artiste. Il s'agit de la première fois que Bertaux présente au Salon une statue en pied interprétant un sujet historique selon les critères de la sculpture académique. C'est aussi avec cette œuvre que l'artiste obtient sa première médaille au Salon. Cette médaille de troisième classe et le caractère officiel des œuvres qu'elle présente au Salon cette année-là permettent à l'artiste de s'imposer véritablement comme une statuaire professionnelle dans le contexte académique.

Afin de comprendre le parcours qui la mène à ce statut, nous interrogerons d'abord l'influence de sa formation artistique. Ceci permettra ensuite d'inscrire l'œuvre dans son contexte de production. Nous analyserons ensuite les choix iconographiques et stylistiques qui distinguent le *Gaulois* du type de production de sa première période de création précédente, que nous échelonons de 1849, sa première participation au Salon, à 1863. Nous serons alors en mesure d'offrir une interprétation de l'œuvre par rapport au contexte académique. Puis, afin de saisir le caractère étonnant du *Gaulois* dans le paysage artistique et l'impact sur la carrière de Bertaux de la récompense obtenue au Salon pour cette œuvre, nous présenterons les conceptions quant à la place des femmes dans le monde artistique et spécifiquement le cas des femmes sculpteurs à cette époque.

1.1. Mise en contexte

1.1.1. La formation artistique d'Hélène Bertaux

Hélène Bertaux commence sa formation dès l'âge de douze ans en 1873, probablement selon les principes académiques, dans l'atelier d'artisan de son beau-père, Pierre Hébert. Elle y apprend rapidement le modelage. Comme nous l'avons déjà mentionné, Hélène Bertaux complète cet apprentissage auprès d'Augustin Dumont (1801-1884). Nous pouvons supposer qu'Hélène Bertaux a reçu de ce professeur une formation privée de grande qualité s'inscrivant dans le modèle

académique. Alain Bonnet expose bien comment le choix d'un maître était une entreprise longuement réfléchie la plupart du temps, quoique parfois fortuite, pour son impact sur la carrière future de l'élève.⁴

Les livrets des Salons, au XIX^e siècle, mentionnent presque toujours, au-dessus du nom de l'exposant, l'artiste dont il a été l'élève. Il ne s'agit pas là seulement de l'indication d'un lien spirituel, ni même une marque de déférence. [...] [La] mention de la tutelle fonctionnait plutôt comme un sésame, le maître apportait un appui matériel et moral, ouvrant les portes de la réussite aux élèves dont il escomptait les succès scolaires. Membre de l'Institut, professeur à l'École, il pouvait appuyer leurs tentatives aux Grands Prix, dont il était l'un des juges, comme faciliter leur admission au Salon. Il n'était donc pas rare que des artistes déjà formés s'inscrivissent dans un atelier en choisissant leur maître, non pas en fonction des convictions esthétiques proclamées, mais à la mesure des succès scolaires dont son enseignement pouvait se prévaloir.⁵

Parmi les ateliers les plus populaires au milieu du XIX^e siècle, on retrouve celui d'Augustin Dumont, qui fournit plusieurs lauréats au Prix de Rome⁶. La présence de ce dernier sur le jury du Salon à la même époque est également constante, voire systématique⁷. Nous ne savons ni quand commence la période de formation de Bertaux par Dumont, ni combien de temps celle-ci peut avoir duré. Il est à noter que c'est seulement à partir du Salon de 1867, lors duquel elle présente sa version en bronze de son *Gaulois*, que le livret la présente comme l'élève de Dumont, situation qui perdurera pour le reste de sa carrière. Édouard Lepage présente ainsi le *Gaulois* dans sa monographie :

C'est, en effet, l'année [1864] où Carrier-Belleuse expose son *Ondine*, où l'*Enfant au Coq* de Falguière n'a que des admirateurs. Eh bien! le jeune Gaulois n'est pas déplacé parmi tant d'œuvres remarquées et la sculpture d'une femme attire et retient les regards au milieu de tant de sculptures d'hommes, arrivés déjà et illustres. C'est que, Mme Léon Bertaux, digne élève de M. Auguste Dumont, a donné une autre allure à sa manière. *Vae Victoribus* ! porte le socle.⁸

⁴ Alain Bonnet, *op. cit.*, p. 128.

⁵ *Idem.*

⁶ *Ibid.*, p. 133.

⁷ Guillaume Peigné, « L'impératif des récompenses : le cas spécifique de la sculpture (1864-1880) », dans James Kearns et Pierre Vaisse, *"Ce Salon à quoi tout se ramène" : le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*, Bern, Switzerland & New York, Peter Lang, 2010, p. 85.

⁸ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 25.

Lepage semble ici confondre les diverses versions de l'œuvre, car cette inscription apparaît seulement sur la version de 1874. Toutefois, il est intéressant d'observer qu'il compare le talent de Bertaux à celui de Dumont, pour leur capacité à produire des œuvres originales qui se démarquent au Salon. Aussi, le fait qu'Hélène Bertaux ait demandé une avance de fonds à la famille de son futur mari, Léon Bertaux, afin de pouvoir continuer ses études artistiques [que nous présumons auprès de Dumont] laisse entrevoir toute l'importance qu'elle accorde à cet apprentissage⁹.

Comme le rapporte Eugène Guillaume, sculpteur, chef d'atelier et directeur de l'École des Beaux-Arts, dans son discours aux funérailles d'Augustin Dumont, l'enseignement qu'offre ce dernier s'inscrit dans la tradition académique¹⁰. Il faut cependant souligner que le sculpteur n'appliquait pas de manière stricte les principes académiques dans sa propre production : « [...] il savait chercher ailleurs que dans l'antique son inspiration, et ne se soumettait pas de façon obligée au dogme de l'idéal. »¹¹ Dumont recommandait vivement à ses élèves l'admiration devant l'idéal antique, mais également le respect de la nature : « la beauté ne doit jamais être cherchée en dehors de la vérité. »¹²

Il est important de souligner que l'accès à une formation artistique de qualité pour les femmes sculpteurs est particulièrement difficile au XIX^e siècle. Ainsi, la naissance d'Hélène Bertaux dans un milieu favorable à son épanouissement artistique a grandement contribué à la réalisation de ses ambitions artistiques.

1.1.1.1. L'accès à l'enseignement artistique pour les femmes sculpteurs

Où sculpter quand on est femme et qu'on veut apprendre la sculpture?
[...] Puis, à qui aller demander des conseils? Où trouver un maître

⁹ *Ibid.*, p. 12.

¹⁰ Eugène Guillaume, *Funérailles de M. Dumont*, Institut de France, Académie des Beaux-Arts, Paris, Firmin-Didot, 1884, cité dans Alain Bonnet, *op. cit.*, p. 140.

¹¹ Alain Bonnet, *op. cit.*, p. 135.

¹² Eugène Guillaume, *op. cit.*, cité dans Alain Bonnet, *op. cit.*, p. 140.

complaisant et surtout consciencieux qui offre avec la bonne volonté désirable, toutes les garanties nécessaires?¹³

Ce passage, issu de la biographie d'Hélène Bertaux par Lepage, démontre combien il est ardu pour la femme sculpteur de pratiquer son art au milieu du XIX^e siècle. Alors que les hommes ont accès à une formation solide et gratuite s'ils sont admis à l'École des Beaux-Arts, les femmes ne bénéficient pas de ce privilège. En effet, vers 1850, il est rare pour une femme d'avoir accès à un atelier, à moins que celui-ci ne soit tenu par un parent proche¹⁴. Les aspirantes artistes peuvent alors se tourner vers l'École gratuite de dessin pour les jeunes filles, qui offre les bases d'une éducation spécialisée pour l'industrie ou l'enseignement¹⁵. L'exercice des arts est ainsi réduit à un simple passe-temps pour les femmes dilettantes provenant d'un milieu aisé, ou comme une manière très acceptable de gagner sa vie pour celles issues de milieux pauvres grâce à l'art industriel ou à l'enseignement¹⁶.

Cette situation est symptomatique de la mentalité du temps selon laquelle les femmes sont incapables de devenir de véritables artistes¹⁷. Pour l'historienne de l'art Anne Rivière, « l'idée que le "génie", différent du talent et expression des facultés intellectuelles, était exclusivement masculin fut le frein le plus efficace à l'accès des femmes à un enseignement de valeur. »¹⁸ Le contexte social bourgeois leur interdit également l'accès au modèle vivant nu, contraire aux convenances pour une jeune fille de bonne famille. Comme le souligne Catherine Gonnard dans son article sur la professionnalisation des artistes femmes¹⁹, en plus de demander de vastes ateliers et l'achat de matériaux lourds et coûteux, la pratique de la sculpture offre trop de situations impensables, nécessitant le contact régulier avec des ouvriers, pour une jeune femme appartenant à un milieu bourgeois ou aristocratique du XIX^e siècle²⁰.

¹³ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 39.

¹⁴ Catherine Gonnard, « La professionnalisation des artistes femmes à travers l'action de UFPS et de la FAM, 1881-1939 », dans Agnès A Graceffa, *op. cit.*, p. 123.

¹⁵ Odile Ayrat-Clause, *op. cit.*, p. 316.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Léo Lagrange, *op. cit.*, p. 30-43.

¹⁸ Anne Rivière, « Les femmes artistes, l'histoire des Salons et la Société nationale des beaux-arts », dans Bruno Gaudichon *et al.*, *op. cit.*, p. 51.

¹⁹ Catherine Gonnard, « La professionnalisation des artistes femmes à travers l'action de UFPS et de la FAM, 1881-1939 », dans Agnès A Graceffa, *op. cit.*, p. 122.

²⁰ *Ibid.*, p. 123.

Il reste alors aux femmes souhaitant se former à cet art la consultation de manuels de dessin ou les cours privés, difficilement accessibles et chers, les prix étant majorés pour les femmes²¹. Dans ce contexte, les femmes produisent souvent dans les genres mineurs, par manque de connaissance anatomique et de formation, situation allant de pair avec leur accès très réduit aux commandes d'œuvres.

De ce constat, l'on peut observer combien le parcours d'Hélène Bertaux est hors du commun. Gonnard explique cette situation par le fait que Bertaux découvre le métier de sculpteur dans l'atelier familial et que celui-ci se trouve au sein d'un milieu populaire, influencé par la pensée des socialistes utopistes (Saint-Simoniens, Fourieristes)²². Forte de son expérience au sein de l'atelier d'Hébert et de l'enseignement de Dumont, ainsi que de ses commandes privées d'objets d'art ou d'œuvres publiques monumentales, Hélène Bertaux se consacre alors à la réalisation d'œuvres de plus grand format abordant les thèmes historiques, religieux ou mythologiques. C'est dans ce contexte que s'intègre le plâtre, *Jeune Gaulois prisonnier des Romains*, de 1864.

1.2. Analyse formelle de l'œuvre

Le *Gaulois* sculpté par Bertaux représente un jeune Gaulois fait prisonnier par les Romains. Il est debout, nu et enchaîné à un pilier sur lequel il trouve appui, soutenu par son bras gauche. Ce dernier disparaît sous le manteau, qu'il porte rejeté vers l'arrière, retenu par une courroie. La main droite est crispée sur la chaîne qui le garde prisonnier et qui fige l'impression de mouvement. Cette impression est accentuée par le déhanchement et le léger repli du haut de son corps vers l'avant. L'artiste équilibre les volumes effilés de part et d'autre d'un axe central. Sa fine musculature, son bassin et sa cage thoracique sont apparents. Le traitement idéalisé de la morphologie du corps, comme du visage, respecte les canons de proportions hérités

²¹ Odile Ayrat-Clause, *op. cit.*, p. 316.

²² Catherine Gonnard, « La professionnalisation des artistes femmes à travers l'action de UFPS et de la FAM, 1881-1939 », dans Agnès A Graceffa, *op. cit.*, p. 123.

des maîtres classiques. Hélène Bertaux le présente les sourcils froncés, le regard tourné vers le haut, les lèvres charnues, quoique pincées, et la mâchoire serrée. Son visage est encadré d'une chevelure abondante, où se perd un mince bandeau visible uniquement à la racine des cheveux sur son front.

Une nouvelle version du *Gaulois* est présentée en 1867 au Salon, puis à l'Exposition universelle de Paris. Uniquement intitulée *Jeune Gaulois prisonnier*²³, l'œuvre est cette fois-ci réalisée en marbre. La version de bronze nommée *Jeune Prisonnier (Vae victoribus)*²⁴ (fig. 10) est quant à elle présentée hors concours au Salon de 1874 et à l'Exposition universelle de Paris en 1878. Finalement, une réplique à l'identique²⁵ (fig. 11) en marbre de l'œuvre de 1867 est réalisée par Léon Bertaux en 1909 et offerte au Musée d'Amiens l'année suivante.

1.2.1. Une œuvre académique

Dans un premier temps, le *Gaulois* présenté au Salon de 1864 semble davantage être un prétexte à la démonstration par Bertaux de son savoir technique, l'occasion de s'autoriser la réalisation d'une œuvre privilégiant la forme au détriment du contenu. Anne Pingeot le classe effectivement parmi ces sculptures qui n'ont de gaulois que le nom et qui utilisent ce motif comme simple prétexte : « [le] *jeune prisonnier gaulois* (1864) de Mme Léon Bertaux pourrait être grec ou romain. L'expression du visage est seulement un peu farouche pour accompagner cette belle académie²⁶. » Nous ne sommes que partiellement en accord avec cette position faisant du *Gaulois* une simple académie historiée.

²³ Hélène Bertaux, *Jeune Gaulois prisonnier*, 1867, marbre, H. : 161 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts.

²⁴ Hélène Bertaux, *Jeune Prisonnier (Vae victoribus)*, avant 1874, bronze, H. : 161 cm, Autun, Musée Rolin.

²⁵ Léon Bertaux (d'après Hélène Bertaux), *Jeune Gaulois prisonnier*, 1909, marbre, 163 cm ; 47 cm. Amiens, Musée de Picardie.

²⁶ Anne Pingeot, « Les Gaulois sculptés 1850-1914 », *Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 23-25 juin 1980*, Clermont-Ferrand, Université de Clermont-Ferrand, 1982, p. 259.

Hélène Bertaux choisit le moment dramatique de la défaite du clan gaulois, lorsque les perdants à l'orgueil blessé sont faits prisonniers. Son personnage est représenté à la fin de la lutte, vaincu, le visage menaçant, mais également empreint de tristesse (fig. 12). La sculptrice évoque la rage de la défaite tout en retenue. Genre noble selon la hiérarchie des genres, la sculpture d'histoire héroïse des personnages pour leurs valeurs morales ou leurs vertus. Nous inscrivons donc cette œuvre dans ce genre. Par le biais de celle-ci, l'artiste propose une allégorie de toute la Gaule, mais également, comme nous le verrons plus loin, un fort message idéologique et politique.

Pour ce faire, la statuaire privilégie la référence à l'antique par le nu débarrassé de tout accessoire anecdotique. Cet emploi du langage idéal et symbolique prôné par la tradition académique permet de rendre son personnage sous une certaine forme d'universalité²⁷. Elle trouve ainsi, avec une économie de moyens, la forme, le rythme et les volumes les plus efficaces pour le rendu du motif. Le corps humain, à travers le nu héroïque, étudié d'après l'antique et le modèle vivant, agit comme l'ultime expression et incarnation de l'Idéal.

La nudité du *Gaulois* se réfère alors aux nus masculins héroïques, tels que prescrits par l'idéal académique. Le nu héroïque occupe une place incontournable dans la sculpture d'histoire, car « [...] il est le réceptacle parfait des *exempla virtutis* héroïques et nobles [...] »²⁸. La perfection physique correspond à la vertu du héros, selon la conception que le corps est le reflet de l'esprit²⁹. Eugène Guillaume, dans son discours aux funérailles du professeur d'anatomie Hugier en 1873, rappelait que le rôle de l'artiste est de :

[...] représenter l'homme supérieur aux infirmités; et ce qui doit être figuré par l'artiste en définitive, ce n'est pas seulement le corps humain dans des conditions normales, mais l'être humain dans l'épanouissement le plus complet de son énergie morale aussi bien que physique, en un mot

²⁷ Catherine Chevillot, « De l'après-romantisme à l'ordre moral », dans Jean-Loup Champion (dir.), *op. cit.*, p. 301.

²⁸ Ophélie Ferlier, « Nus héroïques », dans Guy Cogeval *et al.*, *Masculin masculin : l'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 24 septembre 2013-2 janvier 2014), Paris, Flammarion & Musée d'Orsay, 2013, p. 96.

²⁹ *Idem.*

dans cet équilibre idéal et formel qui est l'essence et comme le support de la beauté.³⁰

Bertaux aurait donc privilégié ce type de représentation, qui n'est pas sans rappeler l'esthétique néoclassique du début du siècle, à la manière de Canova. Son *Gaulois* ressemble en effet aux génies adolescents canoviens et aux jeunes éphèbes grecs par le traitement des muscles légèrement esquissés, son corps fin et sa stature délicate. Il est bon de mentionner que le premier maître et beau-père de Bertaux, Pierre Hébert, avait été formé dans l'atelier du sculpteur François-Joseph Bosio, disciple de l'esthétique néo-canovienne. Il faut également souligner le possible rapport d'influence avec l'œuvre du sculpteur néo-florentin Paul Dubois, *Saint Jean-Baptiste enfant* (fig. 13), exposé au Salon en 1863, un an avant le plâtre du *Gaulois*, pour la ressemblance dans la représentation juvénile du corps masculin et l'abondance de la chevelure. Pour Édouard Papet, conservateur au Musée d'Orsay, l'élégance synthétique de la figure ramassée du *Gaulois* inclut pleinement la statuaire dans le renouveau de la sculpture française du milieu des années 1860³¹.

Comme le souligne Bénédicte Bonnet Saint-Georges dans son article sur l'exposition *Tumulte Gaulois. Représentations et réalités*³², le *Gaulois* d'Hélène Bertaux est plus près de l'*Apollon Sauroctone*³³ (fig. 14) de la collection Borghèse acquis par le Louvre en 1807, et nous ajouterons du *David*³⁴ (fig. 15) de Donatello (1383 ou 1386-1466), que du *Cavalier Gaulois*³⁵ (fig. 16) d'Emmanuel Frémiet (1824-1910) pourtant réalisé la même année. C'est que la représentation de type héroïque, dans laquelle Bertaux inscrit son *Gaulois*, doit s'éloigner autant que

³⁰ Eugène Guillaume, École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, *Funérailles de M.P.C. Hugier*, Paris, s.d., G. Chamerot, p. 5-6, cité dans Alain Bonnet, *op. cit.*, p. 77.

³¹ Édouard Papet, « Jeune prisonnier gaulois », dans Édouard Papet et Cyrille Sciamia (dir.). *La sculpture au Musée des Beaux-arts de Nantes : Canova, Rodin, Pompon ... : catalogue sommaire des sculptures XVIII^e-XIX^e siècles*, Milan, SilvanaEditoriale & Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2014, p. 94.

³² Exposition intitulée *Tumulte Gaulois. Représentations et réalités*, présentée à Clermont-Ferrand au Musées Bargoin et au Musée d'Art Roger-Quilliot, du 20 juin au 23 novembre 2014.

³³ Œuvre romaine d'époque impériale I^{er}-II^e siècle ap. J.-C., *Apollon Sauroctone*, d'après un original créé vers 340 av. J.-C., marbre. H. : 149 cm, Paris, Musée du Louvre.

³⁴ Donato di Niccolò di Betto Bardi, dit Donatello, *David*, 1430–1432, bronze, H. : 158 cm, Florence, Palais du Bargello.

³⁵ Emmanuel Frémiet (1824-1910), *Cavalier Gaulois*, 157 cm; 150 cm; 50 cm, bronze, Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale et Domaine national de Saint-Germain-en-Laye.

possible du modèle humain comme l'avait rappelé Guillaume, contrairement à Frémiet, tenant du réalisme historique, qui transcrit le savoir archéologique sur les Gaulois dans son œuvre³⁶.

Bien que ne sachant pas si Bertaux a exécuté des études d'après nature pour modeler le corps de son *Gaulois*, Mathilde Mauté nous apprend que la sculptrice s'est cependant inspirée du visage de Charles de Sivry³⁷. Il est intéressant de noter que, toujours selon Mauté, Bertaux choisit ce modèle, car il porte de longues moustaches tombantes, représentant à merveille le type qu'il lui fallait pour sa statue. Pourtant, cette caractéristique « typique » de la représentation des Gaulois, tant dans ses représentations antiques que romantiques, à l'exemple du *Gaulois se suicidant avec sa femme*³⁸ (fig. 17) ou du *Gaulois mourant*³⁹ (fig. 18), est absente du modelage final du *Gaulois*. Le choix d'éliminer cet élément est d'autant plus surprenant que le *Gaulois* est un guerrier et l'on ne pouvait concevoir au Second Empire un soldat gaulois sans moustache, attribut que celui-ci conservera longtemps⁴⁰.

Ce choix de Bertaux s'explique probablement par l'importance accordée à la primauté du caractère général sur l'accessoire, car selon la doctrine académique tout au sein de l'œuvre doit se subordonner à sa signification. Ainsi, ce n'est pas une représentation de la réalité que Bertaux propose, mais bien celle d'un type universel. Celle-ci requiert donc un affranchissement, dans le sujet, de toutes les convenances purement conditionnelles et locales. Le nu héroïque, tel que prôné par l'académie et choisi par Bertaux ici, nécessite la soustraction de toute particularité individuelle dans la représentation. Aucun symbole lié à l'imaginaire celte n'est utilisé par Bertaux pour son *Gaulois*. Ni la faucille, ni la moustache, ni la chevelure hirsute

³⁶ Oriane Hébert, « Les Gaulois entre idéal, réalité et fantaisie au long du XIX^e siècle », dans Oriane Hébert et Ludivine Péchoux (dir.), *Tumulte Gaulois. Représentations et réalités*, catalogue d'exposition (Clermont-Ferrand, Musée Bargoïn & Musée d'Art Roger-Quilliot, 20 juin-23 novembre 2014), Lyon, Fage, 2014, p. 84.

³⁷ Mathilde Mauté, *Mémoires de ma vie*, Seyssel, Champ Vallon, 1992, p. 62.

³⁸ Copie romaine d'un original hellénistique en bronze, *Gaulois se suicidant avec sa femme*. III^e siècle av. J.C., marbre, H. : 211 cm, Rome, Musée National de Rome - Palais Altemps.

³⁹ D'après un original pergamenien, *Gaulois mourant*, marbre, H. : 93 cm, Rome, Musée du Capitole.

⁴⁰ Anne Pinget, *op. cit.* p. 260.

à laquelle sont associés les habitants de la Gaule dans l'imagination populaire, de même que dans la majorité des représentations artistiques, ne permettent de l'identifier au clan de Vercingétorix. Ce choix esthétique a pour but d'héroïser le personnage et d'exalter son caractère vertueux, qui incarne ainsi un idéal.

1.3. Interprétation de l'œuvre

1.3.1. Une sculpture d'histoire

Hélène Bertaux disait porter en elle « l'impérieux et fatal besoin » de l'art de la tradition⁴¹ qui, comme nous l'avons observé, considère le choix du sujet comme conditionnel à la création d'une œuvre du grand genre académique. Dans le cas du *Gaulois*, celui-ci ne se révèle qu'à travers son intitulé. Autrement dit, en accordant de l'importance au titre, le motif gaulois n'agit plus à titre de prétexte⁴², mais plutôt comme une affirmation politique déterminant la représentation. Par le fait même, le *Jeune Gaulois prisonnier* s'affirme, selon nous, non pas comme une simple académie historiée, mais plutôt comme une sculpture d'histoire.

Pourquoi Hélène Bertaux décide-t-elle, en 1864, de présenter au Salon un Gaulois, sous la forme d'un nu masculin, en pied et grandeur nature? Pourquoi ce sujet et pourquoi le représente-t-elle ainsi? Ces questions semblent légitimes lorsque nous observons le type de production précédant celle du *Gaulois* : des objets d'art, des bustes, puis des œuvres à thématique religieuse et beaucoup de représentations d'enfants et de chérubins. Viennent ensuite la fontaine monumentale d'Amiens et le fronton pour les Tuileries, deux œuvres où figurent encore des enfants. De ce constat, nous dégageons une gradation des sujets concordant avec celle de la hiérarchie des genres. Comme nous l'avons observé précédemment, rares sont les productions d'artistes féminins qui s'inscrivent dans le grand genre, à savoir le nu

⁴¹ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 105.

⁴² Selon la classification d'Anne Pingetot, dans son étude : « Les Gaulois sculptés (1850-1914) ». Anne Pingetot, *op. cit.*

historique. Nous avançons donc l'hypothèse que les choix iconographiques et stylistiques de la sculptrice sont stratégiques à ce moment clé de sa carrière. Elle commence effectivement à obtenir des commandes de plus grande envergure. Choisir ainsi un sujet historique à la fois en vogue et conventionnel, personnifié par la nudité héroïque, lui permet d'affirmer son statut professionnel dans le paysage artistique. Et c'est bien ce qui se produira; Hélène Bertaux remporte sa première médaille au Salon grâce à cette œuvre. « C'est la porte ouverte à tous les succès. Elle va marcher maintenant de récompense en récompense, jusqu'à la plus haute, le jour où l'ensemble des médailles obtenues la placera hors concours [...]. »⁴³

Malheureusement, nous ne possédons aucune information sur les intentions de l'artiste concernant *Jeune Gaulois prisonnier*. Ce qu'il nous reste pour interpréter l'œuvre est l'analyse formelle, comme nous venons de le faire, et l'étude du contexte historique et idéologique entourant la figure du Gaulois au milieu du XIX^e siècle. C'est donc sur ces bases que nous développerons notre interprétation de l'œuvre pour ensuite émettre nos hypothèses quant aux motivations de la sculptrice à propos de ses choix stylistiques et iconographiques.

Au cœur des débats historico-idéologiques sur la question des origines nationales, le thème gaulois dans l'art du XIX^e siècle français évolue au rythme des changements des régimes politiques. Ceux-ci conditionnent une adhésion ou un rejet du motif celte⁴⁴. Cette référence à l'histoire nationale française permet à Bertaux d'élever son œuvre au rang du grand genre de l'histoire, selon la conception académique qui requiert un sujet noble digne d'admiration. Cette vision emblématique du motif du Gaulois vise à exalter l'héroïsme patriotique.

Au moment où Bertaux crée son *Gaulois*, les fouilles archéologiques en France et la passion de Napoléon III pour la conquête des Gaules génèrent chez les artistes

⁴³ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 26.

⁴⁴ Hélène Jagot, « "Nos ancêtres les Gaulois" héros éphémères de l'art du XIX^e siècle », dans Ludivine Pechoux (dir.), *Les Gaulois et leurs représentations : dans l'art et la littérature depuis la Renaissance*, Paris, Errance, 2011, p. 70

un réel engouement⁴⁵. Pour les artistes académiques, les sujets celtes permettent notamment de renouveler la peinture et la sculpture d'histoire. Les artistes y trouvent un répertoire iconographique riche en héros vertueux et épisodes anecdotiques⁴⁶. La Gaule et les Gaulois deviennent alors des sujets prescrits par l'École des Beaux-Arts. De fait, on y emploie le thème de Vercingétorix pour un concours de poésie la même année où Bertaux présente son *Gaulois*⁴⁷.

Les sujets gaulois sont des habitués du Salon depuis les années 1850. « De 1830 à 1850, on a pu dénombrer vingt-sept occurrences du thème gaulois présentées au Salon, peinture et sculpture confondues; entre 1852 et 1870, on passe à cent quatre. »⁴⁸ Anne Pinget recense trois sculptures qui abordent le sujet gaulois au Salon de 1864 : *Jeune gaulois prisonnier des romains* (cat. n° 2504) d'Hélène Bertaux; *Chef Gaulois* (cat. n° 2615) d'Emmanuel Frémiet et *Le chasseur* (cat. n° 2645) de Charles Iguel⁴⁹. Au Salon de 1867, elles sont cinq : *Jeune Gaulois prisonnier* (cat. n° 2135) d'Hélène Bertaux; *Ambiorix, roi des Éburons* (cat. n° 2149) de Paul-Joseph Bouré; *Jeune Chef gaulois* (cat. n° 2160) de Jean-Jules Cambos; *Boduognat, chef des Nerviens* (cat. n° 2169) par Pierre Armand Cattier et *Gaulois blessé implorant Teutatès* (cat. n° 2214) par Léon-Alexandre Delhomme⁵⁰. Lorsque Bertaux présente à nouveau son œuvre au Salon de 1874, ils sont encore cinq, alors qu'ils seront sept à l'Exposition universelle de 1878⁵¹.

Hélène Bertaux offre en quelque sorte un compromis; cette figure mixte allie la délicatesse et l'élégance du néoclassicisme par son traitement du corps inspiré de l'antique, ainsi que le trouble des sentiments romantiques par la mine farouche du

⁴⁵ Oriane Hébert, « Les Gaulois entre idéal, réalité et fantaisie au long du XIX^e siècle », dans Oriane Hébert et Ludvine Pechoux (dir.), *op. cit.*, p. 84.

⁴⁶ Oriane Hébert, « Peindre les Gaulois sous le Second Empire : de l'archéologie au mythe », dans Ludvine Pechoux (dir.), *op. cit.*, p. 91.

⁴⁷ L'Histoire par l'image (Alexandre Sumpf), *Le chef gaulois*, [En ligne], <www.histoire-image.org/site/oeuvre/analyse.php?i=1042>, (page consultée le 22 août 2014).

⁴⁸ Oriane Hébert, « Peindre les Gaulois sous le Second Empire : de l'archéologie au mythe », dans Ludvine Pechoux (dir.), *op. cit.*, p. 104. L'information originale provient d'Hélène Jagot, *L'image des Gaulois au XIX^e siècle, problèmes iconographiques et utilisations idéologiques*, mémoire de maîtrise, dir. Alain Bonnet, Université de Nantes, 2002.

⁴⁹ Anne Pinget, *op. cit.*, p. 272.

⁵⁰ *Idem.*

⁵¹ *Ibid.*, p. 272-273.

visage, que l'on sait étudié d'après modèle. Ce choix de l'artiste laisse présager son désir d'inscrire son *Gaulois* au sein du processus de latinisation des sujets, à l'image du courant idéologique du Second Empire valorisant les bienfaits de la conquête romaine de la Gaule.

1.3.1.1. Le Second Empire et le paradoxe gaulois

Les Gaulois sont redécouverts à la fin du XVIII^e siècle grâce aux poèmes d'Ossian et de tout l'intérêt que les Celtes éveillent avec leurs druides et leurs mystérieux alignements de pierres, comme à Stonehenge en Angleterre ou à Carnac en Bretagne. Des sociétés druidiques sont formées, de même qu'une Académie celtique⁵². Cet enthousiasme pour le monde celtique porte le nom de celtomanie⁵³. Toutefois, le véritable « retour des Gaulois » date du début du XIX^e siècle, entre autres avec la publication des *Martyrs* de René de Chateaubriand en 1809⁵⁴. L'entrée en scène des Gaulois dans la production artistique du XIX^e siècle apparaît dans un double contexte : l'engouement pour la question des origines nationales alimenté par la nouvelle école historique autour de Michelet, et l'ambiance romantique qui fait de la figure du Gaulois résistant, un héros barbare et primitif⁵⁵.

Le XIX^e siècle voit surgir les sentiments nationalistes partout en Europe. Les profonds bouleversements politiques vécus en France depuis la chute de l'Ancien Régime imposent une relecture de l'histoire de ses origines. « Après l'abolition de la structure sociale de l'Ancien Régime, les penseurs politiques expérimentent la difficulté d'affirmer l'unité du peuple au sein d'une Nation souveraine. »⁵⁶ Alors que la royauté de l'Ancien Régime se réclamait des Francs et de Clovis, les républicains choisissent pour fondement identitaire les Gaulois et la figure de Vercingétorix en

⁵² Christian Goudineau, *Le dossier Vercingétorix*, Arles, Actes Sud/errance, 2001, p. 21.

⁵³ Ludivine Pechoux (dir.), *op. cit.*, p. 15.

⁵⁴ Hélène Jagot, *op. cit.*, dans Ludivine Pechoux (dir.), *op. cit.*, p. 70.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 70-74 et Christian Goudineau, *op. cit.*, p. 21.

⁵⁶ Oriane Hébert et Hélène Jagot, « L'ancêtre comme modèle : Les Gaulois et les artistes au XIX^e siècle » dans Oriane Hébert et Ludivine Pechoux (dir.), *op. cit.*, p. 24.

qui ils voient la représentation du peuple français. Le chef gaulois devient le symbole de l'indépendance nationale, de la bravoure, du sacrifice et de la liberté du peuple. Effectivement, durant tout le siècle, le terme Gaulois devient synonyme « à gauche comme à droite, [...] de "peuple", de "citoyen", par opposition à "noble", à "aristocrate", à "privilegié" »⁵⁷. La génération des historiens de 1830, à laquelle appartiennent Amédée Thierry, Camille Julian et François Guizot, permet d'estomper la controverse par leurs études des fondements historiques de la nation française. Les factions se voient ainsi réconciliées grâce à la valorisation des racines gauloises, qui « [...] permet alors de transcender les partis en plaçant les origines nationales avant la monarchie chrétienne. »⁵⁸

La réappropriation de ce passé gaulois continue d'apparaître sous le Second Empire, période où Bertaux réalise son *Gaulois*, comme l'incarnation de la nation. Napoléon III lui attribue toutefois des ambitions sociales et nationales⁵⁹. Le mythe gaulois, symbole de liberté et de l'idée d'une continuité historique du peuple français, est même récupéré par l'empereur pour légitimer son règne⁶⁰. Son appropriation de l'époque gallo-romaine et de la figure de Vercingétorix, unificateur des peuples sous son égide, demeure ambiguë. « L'Empereur associe paradoxalement cette référence à celle de Jules César, vainqueur et civilisateur des Gaulois. »⁶¹ Napoléon III, lorsqu'il publie une *Histoire de Jules César*, ordonne également des fouilles archéologiques à Alésia et Gergovie, crée la Commission de la topographie de la Gaule et fonde le musée des Antiquités nationales de Saint-Germain-en-Laye, mais récupère d'autres part l'idée de « la victoire nécessaire d'un César civilisateur »⁶². Selon Ludivine Pechoux, Napoléon III, passionné de César et parvenu au pouvoir par la force, « cherche à insérer la dynastie des Bonaparte dans une lignée prestigieuse de héros nationaux »⁶³. Néanmoins, bien que rendant

⁵⁷ Christian Amalvi, *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France; De Vercingétorix à la Révolution*, Paris, Albin Michel, 1988, p. 71.

⁵⁸ Oriane Hébert et Hélène Jagot, *op. cit.*, dans Oriane Hébert et Ludivine Pechoux (dir.), *op. cit.*, p. 24.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 25.

⁶⁰ *Idem.*

⁶¹ *Idem.*

⁶² *Idem.*

⁶³ Hélène Jagot, *op. cit.*, dans Ludivine Pechoux (dir.), *op. cit.*, p. 78.

hommage à Vercingétorix, l'empereur partage un discours paradoxal avec de nombreux historiens et personnalités du monde politique : louer le héros, tout en rappelant « la nécessité inévitable de sa défaite et l'adhésion à l'idéologie de la conquête romaine »⁶⁴. L'idéologie dominante du Second Empire veut donc des Gaulois comme « ancêtres nobles, mais la France moderne leur en est finalement peu redevable »⁶⁵. Les institutions, dans la suite de l'empereur, s'emparent du Gaulois et de la figure de Vercingétorix. Les artistes en font de même « à des fins tout autant artistiques que politiques »⁶⁶.

Le titre qu'Hélène Bertaux emploie en 1864, *Jeune Gaulois prisonnier des Romains*, nous incite à penser que l'œuvre trouve son prétexte historique et littéraire dans la guerre des Gaules et le siège mythique d'Alésia, tel que raconté par Jules César dans ses *Commentaires sur la Guerre des Gaules*⁶⁷. La postérité de cet ouvrage, rédigé au fur et à mesure de la campagne des Gaules (58-52 av. J.-C.) et rassemblé vers 52-51 av. J.-C., est énorme. Dès la Renaissance, des rééditions dans toutes les langues européennes apparaissent et sont largement diffusées et étudiées. En ce sens, il est possible d'interpréter le *Gaulois* d'Hélène Bertaux sous l'angle du paradoxe des origines nationales de la France sous le Second Empire. Par sa recherche de l'idéal antique et du type grec dans la représentation de son *Gaulois*, Hélène Bertaux semble se rallier à l'idée des bienfaits de la colonisation romaine. Elle considère d'ailleurs l'art antique comme source de l'Idéal. La citation qui accompagne la notice du marbre *Jeune Gaulois prisonnier* de 1867, dans *l'Explication des ouvrages de peinture, sculpture, architecture, gravure et lithographie des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 15 avril 1867*⁶⁸, attribuée à l'historien grec Polybe, offre une piste de réflexion en ce sens : « Ceux du premier rang se distinguaient entre tous, par la jeunesse et la beauté;

⁶⁴ *Ibid.*, p.78-79.

⁶⁵ *Ibid.*, p.79.

⁶⁶ Oriane Hébert et Hélène Jagot, *op. cit.*, dans Oriane Hébert et Ludivine Pechoux (dir.), *op. cit.*, p. 25.

⁶⁷ Hélène Jagot, *op. cit.*, dans Ludivine Pechoux (dir.), *op. cit.*, p. 80.

⁶⁸ Salon des Artistes Français, *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 15 avril 1867*, Paris, Charles de Mourgues Frère, 1867, p. 295.

leurs cris et leurs gestes jetaient la terreur dans les rangs ennemis.⁶⁹ » Est-ce le choix de l'éditeur du carnet du Salon ou d'Hélène Bertaux d'ajouter cette citation? Nous n'en savons rien, mais il demeure que Polybe était déjà décédé depuis longtemps lors de la conquête des Gaules par César. Les Gaulois, tels que décrits par Polybe dans le deuxième livre de ses *Histoires*, sont les Gésates, des Gaulois cisalpins, combattant en Italie vers 225 av. J.-C. L'ajout de cet extrait d'un texte antique place le *Gaulois* dans une temporalité beaucoup plus lointaine, celle de l'antiquité rêvée. Ainsi, la représentation qu'en fait Bertaux se rapporte davantage au type de représentation du Gaulois traduisant l'idéal néoclassique du début du XIX^e siècle. De cet extrait de Polybe, Hélène Bertaux construit une image selon les codes académiques et renoue avec l'esthétique des statues grecques. Elle représente le Gaulois à la suite de l'action suggérée par la citation de Polybe. Elle délaisse ainsi la nature expressive des gestes et des cris énoncés et ne conserve que l'idée de beauté en le présentant enchaîné, immobile, selon le principe de calme grandeur énoncé par Winckelmann. Hélène Bertaux offre ainsi une sculpture dans la plus pure tradition académique. Elle refuse de doter son *Gaulois* des attributs iconographiques pourtant fixés à partir du Second Empire, comme la moustache ou le casque ailé. « Les entorses à ces principes sont le fait de sculpteurs marqués par la doctrine néoclassique, à l'image du *Jeune prisonnier gaulois* d'Hélène Bertaux [...] que rien ne différencie d'un éphèbe grec ou romain, sauf à considérer qu'une moue farouche suffise à indiquer la barbarie du personnage. »⁷⁰ La figure du Gaulois, telle que représentée par Bertaux, demeure un faire-valoir des bienfaits de la colonisation romaine selon la conception qu'en a le Second Empire⁷¹. Toutefois, au fil des ans — et des changements politiques — la signification du motif du Gaulois évolue. Cette transformation semble s'opérer également dans la symbolique de l'œuvre de Bertaux.

⁶⁹ Nous croyons que l'extrait cité dans le livret du Salon fait référence à Polybe, *Histoire. Livre II [2, 29]*, Paris, Gallimard, 2003, p. 197.

⁷⁰ Oriane Hébert et Hélène Jagot, *op. cit.*, dans Oriane Hébert et Ludivine Pechoux (dir.), *op. cit.*, p. 28.

⁷¹ Hélène Jagot, *op. cit.*, dans Ludivine Pechoux (dir.), *op. cit.*, p. 80.

1.3.1.2. *Vae Victoribus*

Lorsque Hélène Bertaux présente à nouveau son *Gaulois* au Salon de 1874, l'œuvre se voit teintée d'un tout autre symbolisme. Rien n'a pourtant été modifié au niveau de l'esthétique et de la plastique; c'est en fait toujours la même œuvre. La seule modification significative se retrouve dans le choix de l'intitulé : *Jeune prisonnier (Vae Victoribus)* (Malheur aux vainqueurs), qu'elle inscrit à même le socle⁷². Ainsi, la recherche d'un type universel préconisée par Bertaux lui permet, sans rien changer au niveau de la forme, de modifier le message de l'œuvre.

Le Gaulois, initialement prisonnier des Romains, devient un jeune Gaulois prisonnier en 1867, puis uniquement un jeune prisonnier en 1874. Cette facilité à changer le message de l'œuvre est une conséquence de l'absence d'attribut permettant de guider la lecture de l'œuvre. En ce sens, l'interprétation du *Gaulois* de Bertaux faite par Anne Pingeot, qui qualifie le motif de « prétexte » et de « sculptures baptisée d'un nom gaulois, mais qu'on aurait pu intituler autrement » s'applique très bien⁷³.

En considérant le choix de Bertaux d'inscrire son œuvre dans la tradition académique, ces changements de titre doivent être considérés comme importants dans la lecture de l'œuvre.

[L'Académie des Beaux-Arts] allait profondément influencer l'intitulation par son pouvoir de prescrire les genres, les styles et les sujets des œuvres susceptibles d'être exposées aux Salons qu'elle organisait. En décrivant le sujet représenté, le titre traditionnel remplissait une fonction essentielle dans l'identification, l'interprétation et l'évaluation de l'œuvre d'art par les institutions artistiques.⁷⁴

Le choix du sujet demeure important dans le contexte académique jusqu'à la fin du XIX^e siècle⁷⁵. À la lecture de ce nouveau titre choisi par Bertaux, l'œuvre *Jeune prisonnier (Vae Victoribus)* nous apparaît alors telle une allégorie de la grandeur

⁷² Hélène Bertaux, *Jeune Prisonnier (Vae victoribus)*. 1874. H. : 161 cm, bronze, Autun, Musée Rolin.

⁷³ Anne Pingeot, *op. cit.* p. 259.

⁷⁴ Leo H. Hoek, *Titres, toiles et critique d'art : déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*, Amsterdam, Atlanta & GA, Rodopi, 2001, p. 83.

⁷⁵ Pierre Vaisse, *op. cit.*, p. 71-72.

nationale et du désir de revanche, en référence à la défaite de la France durant la guerre franco-allemande de 1870-1871. Les expressions *Vae Victoribus* ou *Gloria Victis* (Gloire aux vaincus), utilisées pour glorifier les Français et maudire les Allemands sont très présentes durant et après la guerre.

La défaite française avait alors créé une forte poussée de patriotisme français : « après 1870, les œuvres mettant en scène des Gaulois dans un but patriotique et nationaliste se multiplient, alors que ce type d'image n'existe pas sous le Second Empire. »⁷⁶ Ces nouveaux Gaulois « symbolisent l'élan primitif qui va permettre à la France de se relever de ses blessures et exaltent les valeurs nationalistes de courage et de sacrifice à la patrie, martelées après les traumatismes de la guerre et de la Commune. »⁷⁷ L'œuvre de Bertaux devient ainsi porteuse d'un message exaltant les vertus patriotiques par cette allusion à l'histoire nationale récente.

L'expression *Vae Victoribus* tire son origine de l'inversion du fameux *Vae Victis* (Malheur aux vaincus), attribuée au chef gaulois Brennus après sa victoire sur Rome. De ce traumatisme est né le *tumultus gallicus*, cet état d'alerte déclaré par les Romains lorsqu'un ennemi menaçait la ville. Les guerriers du Nord – Gaulois, Celtes ou Galates — sont décrits par les Grecs et les Romains comme primitifs, cruels et barbares. Ils doivent être soumis et c'est ce qui arriva avec César et la colonisation romaine. Car comme le rappelle Hélène Jagot : « Les républicains perpétuent l'idéologie du Second Empire : les Gaulois sont un peuple valeureux qui a été heureusement mené sur le chemin de la civilisation par les conquérants romains. »⁷⁸

La locution, *Vae victoribus*, apparaît pour la première fois le 3 septembre 1870, avant même la capitulation de Sedan, dans le périodique français *L'Illustration*. Il faut y voir une reprise du titre d'un article paru en août dans la *Neue Freie Presse* de Vienne, intitulé « Vae victoribus »⁷⁹. Le périodique français commente les propos de

⁷⁶ Hélène Jagot, *op. cit.*, dans Ludivine Pechoux (dir.), *op. cit.*, p. 80.

⁷⁷ *Idem.*

⁷⁸ *Ibid.*, p. 84.

⁷⁹ Michael Jeismann, *La patrie de l'ennemi : la notion d'ennemi national et la représentation de la nation en Allemagne et en France de 1792 à 1918*, Paris, Éditions CNRS, 1997, p. 208.

l'auteur viennois, Jakob Venedey, qui adressait un avertissement aux vainqueurs face à la prétention de la gloire et les dangers de l'orgueil. Le *tumulte gallicus*, la campagne d'Attila en Gaule, les épisodes de guerre entre Français et Allemands de 1792, de 1815 et maintenant de 1870, fournissaient une constante historique et faisaient office d'exemples pour les Français de la barbarie comme caractéristique nationale durable des Allemands⁸⁰. La supposée barbarie de la « race germanique » était un lieu commun dans la presse française, de la même manière que la France se considérait comme le « berceau de la civilisation et des droits de l'homme »⁸¹. Le « malheur aux vainqueurs » était fréquemment utilisé par les artistes dans des œuvres comme vecteur à la propagande patriotique ou comme hommage aux soldats français. On la retrouve dans l'ouvrage *Les chansons du soldat* de Paul Déroulède, dont une pièce est nommée *Vae Victoribus*⁸². Auguste Lacaussade signe également un poème en 1871 qu'il intitule *Cris de guerre, Vae Victoribus*⁸³.

Il est impossible de savoir si Hélène Bertaux adhère à cette vision stéréotypée des Allemands, mais nous savons qu'elle fut personnellement touchée par la guerre de 1870-1871. Son mari, Léon Bertaux, fut enrôlé dans la Garde nationale et Mathilde Mauté raconte qu'elle trembla d'effroi pour la vie de celui-ci⁸⁴. Il est donc fort probable qu'à la suite de cet événement, elle cherche, à travers son *Jeune prisonnier*, à rendre hommage à la France, aux soldats et aux victimes de la guerre, ainsi que, d'une manière plus personnelle, à son époux. L'académicien Antonin Mercié avait fait de même au Salon de 1874 avec son envoi de Rome, *Gloria Victis*⁸⁵, un plâtre réalisé en 1872 à la Villa Médicis. Un compte rendu d'une visite du Musée de la ville d'Autun, dans le cadre de la quarante-deuxième session du Congrès

⁸⁰ *Ibid.*, p. 207.

⁸¹ *Ibid.*, p. 204-205.

⁸² Histoire de France en chansons, *Les chansons patriotiques - Vae Victoribus*, [En ligne], <www.chansons-net.com/histoire/index.php?param1=MI0479.php>, (page consultée le 22 août 2014).

⁸³ Auguste Lacaussade, *Cri de guerre – Vae Victoribus*, Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1870.

⁸⁴ Mathilde Mauté, *op. cit.*, p. 124

⁸⁵ Antonin Mercié, *Gloria Victis*, 1875, bronze, 311 cm; 192 cm; 151 cm, Paris, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris - Petit Palais.

scientifique de France, tenue à Autun en septembre 1876, démontre que ce type de lecture de l'œuvre était possible :

Le morceau principal de cette pièce [quatrième salle] est la statue de bronze envoyée par l'État à la ville d'Autun en 1874. Elle a figuré avec honneur au salon de cette année, et représente : *Un jeune prisonnier*. L'auteur, Mme Léon Bertaux, s'est inspiré de la patriotique devise : VAE VICTORIBUS.

Le *Gaulois* de Bertaux a donc une double signification en fonction de l'époque à laquelle il est exposé : dans un premier temps, il renvoie aux bienfaits de la colonisation romaine; puis dans un second temps, il agit comme une allégorie du patriotisme français face aux événements lui étant contemporains. Pourtant, ce n'est pas ce qui surprend le plus les salonniers. Théophile Thoré (1807-1869), historien et critique d'art écrivant sous le pseudonyme de William Bürger, a ces mots pour le *Gaulois* de 1864 de Bertaux :

Mme Léon Bertaux, déjà connue par quelques sculptures religieuses et par le couronnement d'une fontaine monumentale pour la ville d'Amiens, qui eut un certain succès l'année dernière, a fait un *Jeune Gaulois prisonnier des Romains*, statue en plâtre. Ce n'est pas très fort, mais il y a quelque caractère et du mouvement. Approuvons le jury qui récompense, en une femme artiste, un talent consciencieux et un courage viril.⁸⁶

Pour le critique Jules-Antoine Castagnary (1830-1888), la figure a « une certaine tournure romantique qui n'était peut-être pas dans le sujet; mais le corps fin et délicat est modelé avec une sûreté qu'on attendrait difficilement d'une main de femme »⁸⁷. La source de cet étonnement des spectateurs réside probablement dans le fait que le *Gaulois* soit un nu masculin réalisé par une femme à une époque où celles-ci n'ont accès ni à des classes d'étude d'après le nu, ni à des leçons d'anatomie.

⁸⁶ Théophile Thoré, *Salons de Burger préface par Thoré, 1861 à 1868*, Paris, Libraire Jules Renouard, 1870, p. 152.

⁸⁷ Jules-Antoine Castagnary (1830-1888), 1892, 2 vol., p. 217, cité dans Édouard Papet, *op. cit.*

1.3.2. Le grand genre et la femme sculpteur – autour de la réception de l'œuvre

En mai 2009, Mathilde Huet démontre tout le caractère atypique du *Jeune Gaulois prisonnier* de Bertaux en avançant que l'œuvre est « sans doute l'un des plus anciens nus d'homme, jamais sculpté par une femme... ». ⁸⁸ Il est en effet rare d'observer dans la production d'une femme sculpteur du Second Empire, un nu masculin en pied, à l'échelle humaine et réalisé en marbre à la suite d'une commande de l'État.

Comme nous l'avons déjà mentionné, Hélène Bertaux fait alors partie d'un petit groupe d'artistes féminins privilégié sous le Second Empire. Comme ses consœurs de la même époque, Félicie de Fauveau, Marie-Louise Lefèvre-Deumier, Claude Vignon et Adèle d'Affry dite Marcello, ces personnalités atypiques ont refusé la voie que l'époque traçait pour les femmes sculpteurs. Celles-ci refusent d'être cantonnées aux petits formats et aux sujets intimes et s'érigent contre l'idée que leur condition féminine les condamne à une faiblesse physique et à une limitation psychologique. L'homme de lettres Théophile Gautier fils (1836-1904) illustre bien cette idéologie dominante dans son article pour le périodique *L'illustration* :

Nous reproduisons, dans le présent numéro, une statue de Mme Léon Bertaux, *Jeune Gaulois prisonnier*; la pose simple du jeune héros, la rage concentrée qui crispe les muscles de son corps et de sa face sont rendus avec une vigueur dont on s'étonne de rencontrer le sentiment chez une femme. ⁸⁹

Dans un chapitre de son ouvrage *Sisters of the Brush*, Tamar Garb explique pourquoi les femmes n'étaient pas encouragées à étudier l'art du nu par les tenants de la tradition académique. Ceux-ci trouvaient tout d'abord cette pratique contraire à la respectabilité féminine. La présence de la femme dans une classe qui étudie le

⁸⁸ Mathilde Huet, *Visites guidées – zooms : Hélène Bertaux (1825-1909)*, [en ligne], <<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/decouvrir/zoom/zoom-bertaux.htm>>, (page consultée le 15 juillet 2015).

⁸⁹ Théophile Gautier fils, « Salon de 1867; 6^e article », *L'illustration: journal universel*, (Volume 49), n° 1266, 1^{er} juin 1867, dans *L'illustration*, Tome XLIX, Janvier, Février, Mars, Avril, Mai, Juin 1867, Paris, p. 348.

nu ou l'anatomie irait à la rencontre de la morale et de la décence⁹⁰. L'École des Beaux-Arts défendait cette position en déclarant la femme incapable de produire l'exercice d'abstraction intellectuelle que requiert la représentation du nu, selon la tradition académique du grand art. Cette mentalité se réfère au concept de virilité et fait du talent la chasse gardée des hommes.

The capacity to create great art was conceived of as a function of the operation of the highest powers of intellect and imagination. It was improbable, in the light of contemporary medical and psychological understanding, that women could possess the characteristics needed for such an elevated practice.⁹¹

Les tenants du grand art académique fondent cet argumentaire sur la nature de la femme, laquelle la rendrait inapte à produire des œuvres du grand genre, comme le nu et la sculpture d'histoire. Dans ce type de représentation, la nudité héroïque masculine incarne la vertu, au sens de « virilité ». Cette association symbolique renvoie à l'étymologie latine des mots « vertu », « viril » et « virilité ». « Vertu » vient du latin *virtus*, désignation de la force virile, les qualités morales et physiques qui constituent l'homme, et dérivé à son tour de *vir*, la nomination de l'individu masculin, qui a également donné les mots « viril » et « virilité ». Cette conception de la virilité repose sur un ensemble de valeurs comme la force, le courage, la maîtrise et l'ascendance sur ce qui est faible. En ce sens, les critiques, comme Théophile Thoré, emploient souvent le qualificatif de viril pour critiquer favorablement le talent ou la manière d'Hélène Bertaux, qui se distinguait des attentes de l'époque face à la production sculptée d'un créateur féminin⁹². Le directeur du *Moniteur des Arts*, Ernest Fillonneau, en présentant la figure du *Gaulois* comme étant « vigoureusement » exécutée, renvoie lui aussi à l'idée de virilité du sculpteur :

La figure de Mme Léon Bertaux, *Jeune Gaulois prisonnier des Romains*, est vigoureusement exécutée. Debout, la main appuyée sur la pierre à laquelle est rivée sa chaîne, le prisonnier lance un regard plein d'énergie vaincue et de rage concentrée. Le torse et les jambes habilement modelés, les formes distinguées, la musculature bien comprise, la

⁹⁰ Tamar Garb, *op. cit.*, p. 88-89.

⁹¹ *Ibid.*, p. 101.

⁹² Le second chapitre permettra de développer ce que les normes sociales de l'époque entendent par cette notion de la « nature » féminine de laquelle découle celle d'« art féminin ». Voir p. 76-81.

physionomie expressive, tout nous semble excellent dans l'œuvre de Mme Bertaux.⁹³

Tous les critiques n'offrent pas une lecture stéréotypée de l'œuvre de Bertaux. En 1874, dix ans après la première apparition de l'œuvre au Salon, le périodique féministe *Le Bas bleu : moniteur mensuel des productions artistiques et littéraires des femmes*, qui deviendra *Les Gauloises*, publie une critique favorable du *Gaulois* de Bertaux fondée uniquement sur la plastique et le traitement du sujet de l'œuvre : « Bertaux. – *Le Jeune Prisonnier*, nu, amaigri, se tient debout, rêveur. La tête est superbe; Mme Bertaux a bien exprimé cette rage sourde qui doit tenir éveillé un corps découragé réduit à l'immobilité. »⁹⁴ La même année, Edmond About commente l'œuvre simplement : « [...] *Le Jeune Gaulois*, qui est sans contredit le meilleur ouvrage de madame Léon Bertaux, et qui justifie deux médailles en un seul jour [...]. »⁹⁵ À la lumière de ce survol de la réception critique du *Gaulois*, nous sommes en mesure de comprendre tout ce que peut représenter pour Hélène Bertaux cette première médaille au Salon de 1864 : un moyen d'acquérir le statut d'artiste professionnel en plus d'affirmer la légitimité de sa création pour ainsi accéder à la méritocratie⁹⁶, hiérarchie sociale fondée sur le mérite individuel. Preuve de son investissement et de ses aptitudes, cette médaille remise par ses pairs assure sa production comme étant digne d'estime et d'éloges, en plus de lui permettre d'affirmer sa place au sein du milieu de l'art.

1.4. Conclusion

L'analyse de *Jeune Gaulois prisonnier* nous a permis de mesurer l'impact que cette réalisation a eu sur la carrière d'Hélène Bertaux. En produisant une œuvre

⁹³ Ernest Filloneau, « Salon de 1864, Sculpture (deuxième et dernier article) », *Moniteur des arts*, n° 413, 24 juin 1864, p. 2.

⁹⁴ Jean Alenson « Salon de 1874; Talents Féminins », *Le Bas bleu: moniteur mensuel des productions artistiques et littéraires des femmes*, juillet-août, n° 6-8, 1874, p. 1.

⁹⁵ Edmond About, « Salon de 1867; 2^e article; La sculpture », *Le Temps*, n° 2211, 29 mai 1867, p. 2.

⁹⁶ Delphine Naudier et Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle, Quelle reconnaissance pour les femmes?*, Paris, L'Harmattan, 2007.

démontrant sa maîtrise exceptionnelle des principes académiques, l'artiste a su se démarquer du type de production que les salonniers attendaient habituellement d'une femme. Elle aborde effectivement le grand genre de la sculpture d'histoire, se référant tant à l'Antiquité qu'à l'histoire nationale, alors que les femmes produisaient davantage dans les genres mineurs des sujets intimes et familiaux. Elle choisit ensuite de représenter son sujet par un nu masculin à une époque où les femmes n'ont ni accès aux cours d'étude d'après le nu, ni à ceux d'anatomie. Cette singularité s'explique notamment par le milieu dans lequel l'artiste est née, a grandi et s'est formée. Son accès à un atelier et une formation artistique très tôt, qu'elle doit à son beau-père Pierre Hébert, lui permettent d'entrer rapidement en contact avec des acteurs majeurs de la scène artistique parisienne, comme Victor Paillard, son mécène et ami, ou Augustin Dumont, son second maître. Nous avons pu observer que le type d'œuvre qu'elle produit évolue au fil de ces rencontres et suit une véritable progression allant de l'objet d'art vers la sculpture d'histoire. Au moment où elle présente son *Gaulois*, Hélène Bertaux cherche à démontrer son savoir et ses capacités pour s'affirmer comme une véritable statuaire professionnelle. Elle présente donc une œuvre s'inscrivant dans la tradition académique, telle que promue à l'École des Beaux-Arts et prisée par le public du Salon qui partage son goût pour les formes classiques et les sujets prescrits par l'Académie. Cette première médaille ouvre la voie à une nouvelle période de création que nous étudierons dans le second chapitre.

CHAPITRE II

JEUNE FILLE AU BAIN (1873) : VERS UN INFLÉCHISSEMENT DU MODÈLE ACADÉMIQUE ?

Jeune fille au bain (fig. 19) représente une jeune fille sortant de l'eau ou se préparant à y plonger. Lors de son exposition au Salon de 1876, une salonnière inconnue commente avec humour dans *L'univers illustré* l'emploi fréquent du motif de la baigneuse par les artistes cette année-là : « On se baigne beaucoup à l'Exposition »¹. En effet, la *Jeune fille au bain* de Bertaux forme un trio avec celles de Pierre-Alexandre Schoenewerk (1820-1885) et de Mathurin Moreau (1822-1912); la baigneuse est un grand thème de la sculpture française du XIX^e siècle, intimement associé au nu féminin. Bien que la version de Bertaux offre une représentation assez classique du thème, dans le goût de l'époque, elle est la plus remarquée selon Édouard Lepage².

L'étude de l'œuvre *Jeune Gaulois prisonnier* (1864) nous a permis de comprendre comment Hélène Bertaux, brillante élève, est passée maître dans l'art d'appliquer les principes académiques. L'œuvre qu'elle présente en 1873, *Jeune fille au bain*,

¹ Une inconnue, « Le Salon de 1876; dixième article; la Sculpture », *L'univers illustré*, n° 1112, 15 juillet 1876, p. 455.

² Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 30.

dénote une évolution dans son style. Ce changement se traduit par l'entrée du goût contemporain pour le pittoresque, l'anecdote et la littérature romantique dans son œuvre. Celle-ci conserve cependant une facture classique. Cette évolution s'exprime par le sujet choisi et la manière dont il est traité.

Ce chapitre propose une réflexion sur ce changement stylistique et cherche à savoir si celui-ci marque un assouplissement du respect des normes académiques par Hélène Bertaux, ou bien si ce n'est pas la tradition académique elle-même qui s'infléchit à la même époque. Ce questionnement s'avère important pour notre réflexion sur la place qu'occupe la tradition académique dans l'œuvre de la statuaire. Ainsi, nous démontrerons dans un premier temps comment cette œuvre s'inscrit toujours dans la tradition académique par sa reprise de références à l'antique, puis dans un second temps, par quels procédés elle s'en distancie. Nous porterons ensuite une attention particulière à la réception critique de l'œuvre. Cet exercice nous permettra d'aborder la notion d'art dit féminin et de comprendre comment les contemporains ont perçu ces changements d'ordre stylistique et à quoi ils les attribuent.

2.1. Mise en contexte

Les recherches d'Hélène Bertaux pour cette œuvre prennent place dans une période prospère pour l'artiste. Depuis 1864, année où elle obtient sa première médaille au Salon avec *Jeune Gaulois prisonnier*, elle peut créer les œuvres de son choix, dégagée des soucis matériels et manuels grâce aux commandes régulières qui lui sont faites³. Ceci place Hélène Bertaux dans une catégorie à part lorsque nous la comparons aux autres femmes de cette époque par rapport à la place qui leur est habituellement réservée. La plupart du temps, celles-ci doivent faire des choix stratégiques afin de pouvoir vivre de leur art. Rares sont celles qui, comme Bertaux, ne sont pas tiraillées entre l'épanouissement créatif et les exigences des

³ *Ibid.*, p. 26-28.

commanditaires⁴. Ses œuvres remportent en effet le succès et trouvent acheteurs au Salon depuis plus de quinze ans.

C'est dans ce contexte propice qu'Hélène Bertaux entame ses recherches pour *Jeune fille au bain*, à la suite de sa rencontre en 1869 avec une ouvrière de fabrique âgée de douze ans. Dans un premier temps, elle avait engagé cette dernière comme modèle pour des figures d'anges, dans le cadre d'une commande officielle de la ville de Paris⁵. Les courbes délicates et l'éclat de la jeunesse de son modèle inspirent l'artiste pour un projet d'esquisses de baigneuse amorcé au commencement de l'année 1870⁶, mais mis de côté durant la guerre franco-allemande, déclarée le 19 juillet 1870⁷. Il faut mentionner que, de 1867 à 1868, Hélène Bertaux avait été contrainte par la Faculté de Médecine de quitter Paris pour la campagne à cause de « surmenage intellectuel et de recherches infructueuses pour la création de sa *Psyché* »⁸. Elle séjournera dans la maison familiale de ses beaux-parents, à Boury, près de Gisors dans l'Oise, jusqu'en 1873. En avril 1871, l'artiste retrouve l'esquisse de la baigneuse. Les études deviennent alors modelages⁹. Elle réemploie le même modèle et amorce son œuvre à l'été 1871. Elle la termine deux ans plus tard « à grand'peine », en février 1873, et l'envoie au Salon de la même année¹⁰, alors qu'elle rentre définitivement à Paris¹¹. L'œuvre y remporte une médaille de première classe. Cette récompense fait de Bertaux une artiste hors concours. Ses prochaines œuvres auront donc droit à l'admission automatique aux prochains Salons.

Une reproduction en marbre de *Jeune fille au bain* (fig. 20) est commandée par l'État pour le Musée du Luxembourg, où sont exposées les meilleures œuvres d'artistes vivants reconnus par les instances officielles du système des Beaux-Arts. Il s'agit

⁴ Valentine Orioux et Sylvie Lemerrier, *op. cit.*

⁵ Hélène Bertaux, *Agneau pascal couché sur le livre des sept sceaux entre deux anges adoreurs*, commandé en 1868, pierre, Paris, Église Saint-François-Xavier, tympan de la façade occidentale. Ministère de l'instruction publique et des Beaux-arts; France. *Commission de l'inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*; Paris, Monuments religieux, E. Plon et cie, 1876, p. 326.

⁶ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 29.

⁷ *Ibid.*, p. 38.

⁸ *Ibid.*, p. 37.

⁹ *Ibid.*, p. 29.

¹⁰ *Ibid.*, p. 30.

¹¹ *Ibid.*, p. 28.

d'un nouveau prestige pour l'artiste, dont les versions en marbre et en bronze de son *Gaulois*, achetées par l'État, avaient rejoint directement des musées en province, à Autun et à Nantes. Le marbre de la baigneuse sera exposé au Salon de 1876, au Salon des arts décoratifs de la même année¹², à l'Exposition universelle de Paris en 1878 et lors de l'inauguration du *Women's Building* durant l'Exposition Internationale de Chicago de 1893. Il existe également une version en bronze de la baigneuse ayant figuré au Salon de 1882¹³. Cette visibilité reçue pour la *Jeune fille au bain* justifie en soi que nous nous y consacrons une analyse pour son importance dans la carrière de Bertaux.

2.2. Analyse formelle de l'œuvre

Le corps de la baigneuse de Bertaux, à demi couché sur un rocher parmi les herbes, est soutenu par son bras droit. Un jeu de courbes et de contre-courbes anime la composition. Bien que les épaules soient bien droites, il se dégage du traitement du haut du corps et de la tête une tension semblant attirer la figure vers sa droite. Cet effet est compensé par la position des jambes qui se replient à sa gauche vers l'arrière, comme une invitation au spectateur à tourner autour d'elle dans ce sens. Cette impression est accentuée par le détournement de sa tête, légèrement inclinée au-dessus de son épaule gauche, et la direction de son regard (fig. 21). Ce dernier, empreint de surprise et de curiosité, incite le spectateur à se mouvoir pour observer la cause de cette réaction. Il découvre alors, en même temps que la jeune fille, un insecte posé au ras de la nuque de celle-ci (fig. 22). Cet effet de mouvement est accentué par la forme ovale du socle, de même que l'emplacement d'inscriptions à son revers. Bertaux installe sa figure dans une composition triangulaire, dont les bases sont le poignet et le pied droit de la jeune fille. Il se dégage de l'ensemble une grande stabilité, notion importante dans le contexte académique. Dans la

¹² Hélène Bertaux y gagne une médaille de première classe pour son œuvre *Jeune fille au bain*.

¹³ Selon la notice de la version de marbre appartenant au Musée d'Orsay, le bronze serait conservé au musée parisien du Petit Palais et aurait figuré aux Expositions universelles de Vienne en 1873 et de Paris en 1889 ainsi qu'au Salon de 1882.

Grammaire des arts du dessin, Charles Blanc spécifie bien que la première condition d'une statue est « d'avoir une assiette solide et ferme » afin de ne pas « éveiller dans notre esprit aucune inquiétude sur son équilibre et sa durée »¹⁴.

Bertaux varie adroitement les tensions dans le traitement du corps de la baigneuse : les épaules sont contractées, le bras gauche est replié sur sa poitrine alors que le bras droit est tendu; les jambes repliées sont détendues tandis que les mains sont crispées. La jeune fille tend le cou et esquisse un sourire. Les traits de son visage rond sont calmes. Avec cette œuvre, Bertaux démontre son respect de la tradition, qui transparaît notamment dans l'attitude de la baigneuse sur laquelle nous allons nous attarder quelque peu.

2.2.1. La tradition grâce au succès d'une attitude

La *Jeune fille au bain* reprend à l'évidence des éléments du langage classique en sculpture, issus de l'étude de l'antique et prônés par le système des Beaux-Arts. Des œuvres antiques telles que la *Nymphe à la coquille*¹⁵ (fig. 23), l'*Apollon du Belvédère*¹⁶ (fig. 24.), la *Vénus de Milo*¹⁷ (fig. 25), le *Gladiateur Borghèse*¹⁸ (fig. 26) ou le *Tireur d'épine*¹⁹ (fig. 27) servent dès le XVI^e siècle comme modèle et synthèse du canon sculptural de la beauté. En effet, ces œuvres ont été abondamment étudiées, dessinées et copiées, puis utilisées comme moyen privilégié d'enseignement des Beaux-Arts dans les Académies. L'arrivée de ces pièces

¹⁴ Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, École nationale supérieure des Beaux-Arts, 2000, p. 364.

¹⁵ Œuvre romaine (lieu et date de découverte inconnus), *Nymphe à la coquille*, II^e siècle après J.-C., marbre, H. : 60 cm, Paris, Musée du Louvre.

¹⁶ Œuvre romaine (réplique d'un bronze réalisé entre 330 et 320 av. J.-C. par Léocharès), *Apollon du Belvédère*, avant le milieu du II^e siècle apr. J.-C., marbre, Vatican, Musée Pio-Clementino (Musée du Vatican).

¹⁷ Œuvre grecque, *Aphrodite*, dite *Vénus de Milo*, vers 100 av. J.-C., marbre, H. : 202 cm, Paris, Musée du Louvre

¹⁸ Agasias d'Ephèse, fils de Dosithéos, *Guerrier combattant*, dit *Gladiateur Borghèse*, vers 100 av. J.-C., marbre, H. : 199 cm, Paris, Musée du Louvre.

¹⁹ Œuvre grecque, *Tireur d'épine*, dit *Spinario*, I^{er} siècle av. J.-C., bronze, H. : 73 cm, Rome, Musée du Capitole).

prestigieuses de la collection Borghèse à Paris au tournant du XIX^e siècle, jumelée à l'afflux important de commandes en sculpture, crée un véritable phénomène d'émulation chez les artistes du début du siècle²⁰. La nouvelle proximité d'œuvres antiques originales rend possible leur étude minutieuse, répandant et affinant ainsi la compréhension de l'art de l'Antiquité. L'approfondissement des connaissances par les artistes rejoint le principe académique de la recherche de « l'âme grecque », tel que le recommandait Winckelmann en vue d'atteindre « l'Idéal » antique. Cet idéal se traduit par la reprise de motifs, de styles et de manières de faire plutôt que par la copie servile des modèles antiques²¹.

C'est cette même démarche qu'effectue Bertaux en reprenant, au sein de sa composition, l'« attitude » de la *Nymphe à la coquille* de la collection Borghèse. Celle-ci représente une jeune fille assise, appuyée sur son bras gauche, et dont la manche découvre son sein gauche. Nous employons ici la définition du terme « attitude » telle que proposée par Étienne Souriau, dans son ouvrage *Vocabulaire d'esthétique* :

L'attitude est la position que l'artiste fait prendre aux personnes qu'il représente. Ces attitudes ont un aspect plastique par l'équilibre de leurs masses et le dessin de leurs lignes. Elles ont aussi un aspect expressif [...]. Elles ont enfin un aspect social dans la mesure où elles reproduisent les attitudes habituelles ou conventionnelles [...].²²

Dans son compte rendu du Salon de 1876, l'historien et critique d'art Paul Mantz, avance que le motif de la baigneuse a toujours été prisé chez les sculpteurs français, « dont la signification doit être exclusivement cherchée dans la grâce d'une attitude ou dans la perfection du travail. »²³ Le projet esthétique et artistique de Bertaux peut se résumer ainsi : « [...] [le but primitif de l'art est] de charmer le cœur de l'humain par la vue de belles formes et en même temps de développer ses plus nobles sentiments par la représentation des actions héroïques ou tendres. »²⁴ Nous pouvons donc voir en la *Jeune fille au bain*, œuvre longuement étudiée qui aborde

²⁰ Philippe Durey, « Le néo-classicisme », dans Christian Germanaz (dir.), *op. cit.*, p. 289.

²¹ *Ibid.*, p. 290.

²² Étienne Souriau, « Attitude » dans *Vocabulaire d'esthétique*, p. 195-198.

²³ Paul Mantz, « Le Salon VIII », *Le Temps*, n° 5540, 17 juin 1876, p. 1.

²⁴ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 48-49.

avec originalité le motif de la baigneuse, une tentative de l'artiste d'affirmer son talent et son originalité au Salon.

2.2.1.1. L'héritage classique de la *Nymphe à la coquille*

La *Nymphe à la coquille* est « considérée comme une réplique romaine d'une variante hellénistique »²⁵. Nous ignorons l'origine exacte de la *Nymphe*. Archéologue et historien de l'art français spécialisé dans la sculpture grecque antique, Jean-Luc Martinez propose son association au dispositif décoratif du bassin d'une fontaine des Jardins de Sallustes, d'où provient une grande partie de la collection Borghèse²⁶. « La tête est antique, mais n'appartient pas à la statue. Les deux bras, une grande partie de la plinthe, l'extrémité des pieds, le nez et le menton sont modernes. »²⁷ Toutes ces modifications font de la *Nymphe* une sorte « d'assemblage » avant la lettre. De la même manière, Hélène Bertaux retient de la *Nymphe à la coquille* son attitude, la position assise les jambes à demi repliées, l'appui sur la main gauche et le format de l'œuvre, mais produit une œuvre originale issue de sources diverses. La reprise de ce motif « antique » révèle la filiation certaine entre l'œuvre de Bertaux et la grande tradition classique, fondement de la tradition académique.

Dans le cadre de ce mémoire étudiant la relation entre les œuvres d'Hélène Bertaux et la tradition académique, il est bon de se questionner sur la nature de cette reprise d'un motif antique. Cette référence à « l'antique des écoles »²⁸ est-elle utilisée par l'artiste afin d'affirmer son attachement à la tradition, ou bien est-elle une conséquence d'une parfaite assimilation des codes classiques? Le second énoncé nous apparaît plus adapté au cas de la *Jeune fille au Bain*. Il nous semble en effet

²⁵ Jean-Luc Martinez, « Une démarche du XIX^e siècle : à la recherche d'un original grec perdu », dans Jean-Pierre Cuzin *et al.*, *D'après l'antique : Paris, Musée du Louvre, 16 octobre 2000-15 janvier 2001*, catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 16 octobre 2000-15 janvier 2001), Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 325.

²⁶ *Idem.*

²⁷ Jean-Luc Martinez, « *Nymphe à la coquille* », dans Jean-Pierre Cuzin *et al.*, *op. cit.*, p. 327.

²⁸ Jean-Pierre Cuzin *et al.*, *op. cit.*, p. 88-89.

que l'artiste n'a pas seulement copié servilement la *Nymphe à la coquille*, mais a plutôt repris certains codes récurrents dans la tradition académique pour créer une œuvre originale et personnelle.

Comme de nombreux artistes dès la Renaissance, Bertaux a manifestement été séduite par l'attitude naturelle et gracieuse de la *Nymphe Borghèse*²⁹. L'achat de la collection Borghèse par Napoléon Bonaparte (1769-1821) et son exposition dans la salle des Caryatides du Louvre en 1811 renforcent l'engouement du public pour la *Nymphe*. La postérité de cette « attitude » s'observe à travers ses diverses variations qui connurent un certain succès en France et qui pourraient ainsi avoir inspiré Bertaux : la *Nymphe à la coquille*³⁰ (fig. 28) d'Antoine Coysevox (1640-1720), la *Bacchante couchée*³¹ (fig. 29) de James Pradier (1790-1852), la *Nymphe Salmacis*³² (fig. 30) de François-Joseph Bosio (1768-1845), l'*Innocence*³³ (fig. 31) de Louis Desprez (1799-1870) et la *Nymphe au scorpion*³⁴ (fig. 32) de Lorenzo Bartolini (1777-1850). Bien que ces variations soient rattachées à divers courants esthétiques, certains prônant la recherche de l'Idéal antique, alors que d'autres affirment une sensualité assumée ou un naturalisme issu de l'étude d'après modèle, toutes demeurent marquées d'une parenté avec la *Nymphe* antique et s'inscrivent dans une logique de continuité, au même titre que la *Jeune fille au bain* de Bertaux qui, à son tour, l'actualise et l'adapte au goût de l'époque. De petite taille, la *Nymphe Borghèse* s'est également rapidement transformée en bibelots, petits bronzes, décors de jardins, ornement de pendules et biscuits de la manufacture de Sèvres³⁵. Il est donc fort probable qu'Hélène Bertaux ait été mise en contact avec l'« attitude » caractéristique de la *Nymphe à la coquille* et ses célèbres variations lors de sa formation artistique. De fait, la sculptrice a commencé sa carrière en modelant des

²⁹ Jean-René Gaborit, « Le succès d'une attitude », dans Jean-Pierre Cuzin *et al.*, *op. cit.*, p. 325.

³⁰ Antoine Coysevox, *Nymphe à la coquille*, 1683, marbre, 104 cm; 189 cm; 82 cm, Paris, Musée du Louvre.

³¹ James Pradier, *Bacchante couchée*, 1819, marbre, 75 cm; 140 cm; 48 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts.

³² François Joseph Bosio, *La Nymphe Salmacis*, 1819, marbre, 82 cm; 85 cm; 63.5 cm, Paris, Musée du Louvre.

³³ Louis Desprez, *Innocence*, 1831, marbre, 70 cm; 79 cm; 63 cm, Riom, Musée Mandet.

³⁴ Lorenzo Bartolini, *Nymphe au scorpion*, 1835, marbre, 86 cm; 125 cm; 68,5 cm, Paris, Musée du Louvre.

³⁵ Jean-René Gaborit, *ibid.*, p. 326-327.

bouts d'ornements et des terrasses de pendules, puis en travaillant pour Victor Paillard, dont la maison d'objets d'art et d'ameublement était reconnue pour produire des œuvres d'une grande qualité et dont le catalogue compte plusieurs centaines de références.

Un second exemple de reprise de modèles classiques par Bertaux est perceptible dans le rappel du motif caractéristique de la Vénus pudique antique, à l'image de la *Vénus de Médicis*³⁶ (fig. 33) : une jeune fille nue, qui dans un mouvement de surprise et de pudeur, tente de cacher sa poitrine d'une main. Dotée d'une grande culture, Bertaux est sensible aux formes pures, héritées de l'antique, rendues par un modelé lisse. Il est très plausible que l'artiste ait pu s'inspirer de cette œuvre internationalement connue à l'époque, grâce aux gravures et aux copies facilement accessibles. Comme nous avons pu l'observer, Hélène Bertaux offre une œuvre dans la continuité de sa formation de type académique, par diverses références formelles, délibérées ou non, à l'antique et par sa facture lisse.

2.2.2. Un motif moderne : Sara la baigneuse

Il est important à présent d'insister sur le fait que le motif de *Jeune fille au bain* trouve sa source dans la poésie du romantique Victor Hugo, dont l'un des poèmes du recueil *Les Orientales*³⁷ (1829) porte le titre de *Sara la Baigneuse* (Annexe I). La référence au poète est directe, explicite et assumée. Hélène Bertaux réemploie littéralement le titre et dispose sur deux cartouches, placées de part et d'autre de la terrasse, une épigraphe qui reprend un extrait du poème. On peut y lire :

Elle est là, dans la feuillée.
Éveillée
Au moindre bruit de malheur;
Et rouge, pour une mouche
Qui la touche,

³⁶ Œuvre grecques d'après Praxitèle, *Venus Médicis*, IV^e siècle av. J.-C., marbre, H. : 153 cm, Florence, Musée des Offices.

³⁷ Victor Hugo, *Les Orientales*, Paris, Charles Gosselin, 1829.

Comme une grenade en fleur.³⁸

Ces vers ajoutent une plus grande richesse sémantique au titre, mais surtout au motif de l'œuvre. Ce passage offre également une nouvelle manière d'aborder le thème très courant de la baigneuse. Sa composition gagne en inventivité.

La sculptrice s'est ainsi laissée charmer, au tournant des années 1870, par le recueil des *Orientales*, indissociable du mouvement orientaliste de la seconde moitié du XIX^e siècle. L'orientalisme couvre dans les Beaux-Arts une multitude de visions et ne doit pas être compris comme un style artistique, mais plutôt comme « un courant complexe, avec des thèmes comme seuls liants. »³⁹ *Les Orientales* ont marqué l'univers artistique et ont inspiré, tout au long du XIX^e siècle, la production artistique, tous styles et mouvements confondus⁴⁰. « *Les Orientales* imprègnent la représentation picturale de l'Orient, dès son apparition comme genre aux cimaises des Salons, en dessinant des scènes et types, telles que la baigneuse ou l'odalisque.»⁴¹ Plus spécifiquement, le poème *Sara la baigneuse* de Victor Hugo « fut un des plus célèbres de l'auteur, à en juger par le nombre des peintres, sculpteurs et auteurs de mélodies qui s'en inspirèrent. »⁴² Cette popularité peut s'expliquer par le prétexte qu'il offre de représenter des jeunes filles partiellement ou complètement nues.

Le XIX^e siècle est une période durant laquelle il est commun d'observer dans une même œuvre un enchevêtrement des genres, des styles et des inspirations. Dans

³⁸ Reprise littérale des vers de Victor Hugo, *Les Orientales; Les Feuilles d'automne*, Paris, Gallimard, 1981, p. 104.

³⁹ Davy Depelchin, « Sous le charme de l'Orient ; Les tropismes d'un courant artistique », dans Davy Depelchin (dir.), *De Delacroix à Kandinsky : l'orientalisme en Europe*, catalogue d'exposition (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 15 octobre 2010-9 janvier 2011; Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 28 janvier-1^{er} mai 2011; Marseille, Musées de Marseilles/Réunion des Musées nationaux, 27 mai-28 août 2011), Paris, Hazan & Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2010, p. 17.

⁴⁰ Delphine Gleizes, « Les éditions illustrées des *Orientales* au XIX^e siècle » dans Franck Laurent (dir.), *Victor Hugo : l'Orient*, Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 10.

⁴¹ Danielle Molinari et al. *Les orientales : Maison de Victor Hugo, 26-03 - 04-07 2010*, Paris, catalogue d'exposition (Paris, Maison de Victor Hugo, 26 mars-4 juillet 2010), Paris, Paris musées, 2010, p. 71.

⁴² Pierre Georgel, « Sara la baigneuse », dans Pierre Georgel (dir.), *La Gloire de Victor Hugo : Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1^{er} octobre 1985-6 janvier 1986*, Catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1^{er} octobre 1985-6 janvier 1986), Paris, Ministère de la culture et Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 592.

cette lignée, on retrouve dans la baigneuse de Bertaux, en plus des motifs antiques, l'engouement pour les sujets exotiques, tout particulièrement pour ceux provenant d'Orient, exprimés par le nu féminin. La tradition académique accorde une importance marquée au choix des sujets à transcrire. Choisir un auteur contemporain et foncièrement moderne plutôt qu'un sujet historique ou un passage de la littérature classique marque un changement dans la production d'Hélène Bertaux. Cette vision contraste alors avec celle des artistes académiques tournés vers le passé et, pour ainsi dire, figés dans l'admiration de l'antiquité. Il est ici possible de faire le parallèle avec l'artiste moderne qui représente le monde lui étant contemporain et selon le goût de l'époque. Contrairement aux œuvres énumérées précédemment avec lesquelles elle partage l'attitude antiquisante, la baigneuse de Bertaux s'affirme comme une « jeune fille ». Elle n'est ni une nymphe, ni une bacchante, ni toute autre figure tirée de la mythologie ou de la littérature classique. Cette spécificité, appuyée par des choix plastiques naturalistes, la présente davantage comme une contemporaine qu'une figure mythologique.

Les critiques sont nombreux à partager cette opinion, soulignant l'attention accrue portée par l'artiste au naturalisme des détails et à la précision du rendu. Ce souci est perceptible dans le traitement de l'herbe (fig. 34), la rondeur du visage jugé très « parisien », la lourdeur des cheveux mouillés et coiffés selon la mode de l'époque, dite « à la petit chien ». Mario Proth, journaliste, commentait ainsi l'œuvre de Bertaux dans son compte rendu du Salon de 1876 :

L'épigraphe est empruntée, on le voit, au très moderne poète des Orientales. Moderne aussi est l'œuvre de Mme Bertaux. [...] Cette jeune femme couchée dans les roseaux, livrant ses belles épaules toutes frissonnantes des fraîcheurs du bain aux chaudes caresses de l'été, c'est bien une contemporaine, c'est même une Parisienne pur sang. Seule, sa coiffure « à la petit chien » (oh! La pire mode!), indiquée d'ailleurs par l'artiste avec la modération du bon goût, la datera de 1876.⁴³

Ces détails éloignent un peu plus l'œuvre de Bertaux de la tradition académique qui, on le sait, repose sur l'étude du beau idéal défini par la tradition classique. Bien

⁴³ Mario Proth, *Voyage aux pays des peintres – Salon de 1876 – Avec dessins et autographes*, Paris, Henri Vaton Libraire-Éditeur, 1876, p. 96.

qu'employant des éléments clés de la tradition académique, Hélène Bertaux actualise foncièrement ces codes et, par le fait même, sa pratique comme statuaire. En ce sens, la *Jeune fille au bain* relève davantage de la sculpture de genre par ses choix plastiques et par le caractère anecdotique de la représentation de son sujet.

Le recours au texte d'Hugo doit ici être compris comme un prétexte à représenter un beau corps dans un cadre d'eau et de verdure, le tout inspiré d'un poème pittoresque à la sensualité païenne. Contre-modèle des observations « scientifiques » et « ethnographiques » des voyageurs, l'Orient hugolien est rêvé depuis Paris. La fascination pour l'Orient est une préoccupation générale mélangeant les souvenirs des uns aux fantasmes des autres⁴⁴. C'est dans cet univers onirique que doit être comprise la Sara hugolienne⁴⁵. « L'espace et le temps sont au poète »⁴⁶, annonçait Hugo dans sa préface. Dans l'inconscient collectif européen, l'Orient se distingue alors par l'absence d'une temporalité et de lieu⁴⁷.

La thématique du bain dans l'œuvre de Bertaux, prétexte à représenter le nu, permet d'installer la précieuse distance morale entre la réalité culturelle du sujet et celle du spectateur. Au tournant des années 1820, la représentation du nu comme une fin en soi est un enjeu majeur du débat artistique entourant la réception des œuvres au Salon⁴⁸. C'est en 1819 qu'Ingres expose *La Grande Odalisque*, une œuvre renouant avec la tradition lointaine des scènes de bain et ouvre la voie à une riche descendance de nus féminins orientalistes. L'image de la femme orientale, telle que véhiculée par Ingres et ses successeurs, est sensuelle, exotique et fascinante. Ce motif stéréotypé du nu féminin oriental, lorsque sublimé par une excellente maîtrise technique, sert de prétexte, d'« alibi moral », rendant la nudité du modèle socialement acceptable⁴⁹. Toutefois, l'œuvre classique de Bertaux ne reprend que l'anecdote de *Sara* et de la mouche. Elle se détache de la nature proprement dite

⁴⁴ Danielle Molinari *et al.*, *op. cit.*, p. 56.

⁴⁵ Delphine Gleizes, *loc cit.*, dans Franck Laurent (dir.), *op. cit.*, p. 12-13.

⁴⁶ Victor Hugo, *op. cit.*, p. 19.

⁴⁷ Davy Depelchin, *op. cit.*, p. 30.

⁴⁸ Sébastien Allard, *Paris 1820, L'affirmation de la génération romantique. Actes de la journée d'étude organisée par le Centre André Chastel le 24 mai 2004*, Berne, Peter Lang, 2005, p. 13.

⁴⁹ Thomas Schlessler, *Une histoire indiscreète du nu féminin : cinq siècles de beauté, de fantasmes et d'œuvres interdites*, Paris, Beaux-Arts, 2010, p. 111.

orientale de *Sara la baigneuse*, et n'utilise que le prétexte à créer une statue connotant la scène de genre pour l'aspect anecdotique et intime de l'épisode de l'insecte.

En ce sens, nous croyons que l'œuvre d'Hélène Bertaux n'est pas vraiment une reprise du motif du nu féminin oriental. Nous y voyons en fait un désir de l'artiste d'offrir une représentation du nu féminin dans un décor champêtre, correspondant au goût du jour, tant par la forme que pour le fond. L'Orient de Bertaux, au même titre que celui d'Hugo, en est un parisien, découvert au Salon, dans les ateliers, mais également lors des Expositions universelles ou dans la littérature. Hélène Bertaux avait ces mots concernant les écrits comme source d'inspiration :

À toutes les époques, l'art a subi, presque à l'insu de celui qui l'exerce, l'influence des idées exprimées d'abord par les faiseurs d'écrits, romanciers ou poètes. Ces idées, vivement ressenties par les artistes, ceux-ci s'en emparent et les font servir de thème à leur sujet. Lors donc que la littérature est noble, élevée, nos tendances d'artistes s'y rapportent. Si au contraire, certaines hardiesses encouragées par des succès qui n'ont souvent que l'éphémère durée d'une mode, viennent à engendrer le dévergondage et la licence, l'art suit fatalement la même route et prépare ce que nous appelons une mauvaise époque, une époque de décadence [...].⁵⁰

En considérant la mise en garde que Bertaux adresse, dans cet extrait, à ses interlocuteurs contre les possibles atteintes à la décence de l'art lorsqu'il se laisse aller à la mode, sa *Jeune fille au bain* est certes sensuelle, mais ne nous apparaît cependant pas ouvertement érotique. Le motif du nu féminin est alors abordé avec une certaine retenue que l'on doit davantage à sa personnalité plutôt qu'à son sexe. Un homme aurait pu sculpter une œuvre semblable. L'emploi d'un texte contemporain et moderne comme prétexte à son œuvre n'est certes pas anodin, mais la manière dont elle le rend nous laisse croire qu'elle a choisi ce passage pour l'anecdote de la mouche plutôt que comme excuse pour produire un nu féminin proprement orientaliste. Notre interprétation repose entre autres sur l'importance

⁵⁰ Retranscription par Édouard Lepage d'un texte d'Hélène Bertaux qu'il date de mai 1881. Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 48-50.

accordée à la mouche bien visible, que l'artiste appose sur la nuque de sa baigneuse et rend avec un grand souci naturaliste.

2.2.2.1. L'insecte « antisculptural »

À l'image du poème de Victor Hugo, *Sara la baigneuse*, prétexte de l'œuvre de Bertaux, la *Jeune fille au bain* est une œuvre narrative et descriptive. Son motif est lié de près à la situation d'énonciation du poème auquel il se réfère, comme le démontre cette critique de Charles Bigot, enseignant, historien et collaborateur à de nombreuses revues littéraires et artistiques, dans son compte rendu du Salon de 1876 :

J'en veux seulement un peu à Mme Bertaux d'avoir sculpté sur l'épaule de sa baigneuse certain petit insecte d'un aspect vraiment fort peu plastique et fort peu gracieux. C'est ici, ce me semble, qu'apparait bien cette distinction des arts divers qui doit être partout la première règle de l'artiste. D'abord la mouche de Mme Bertaux n'est plus une mouche, c'est bel et bien une grosse libellule, à moins que ce soit une sauterelle. Mais libellule, sauterelle ou mouche, elle est bizarre et déplaisante à voir. Rendez-nous l'émotion de la baigneuse et laissez de côté cet insecte antisculptural qui déjà doit s'être envolé. Si vous piquez de si petits scrupules d'exactitude, soyez scrupuleux jusqu'au bout. Sarah la baigneuse de l'*Orientale* ne peut être qu'une Juive : comment osez-vous lui donner cette figure ronde et mignonne, toute française, et parisienne au lieu du profil accentué de la race sémitique?⁵¹

Comme toute œuvre remarquée au Salon, la *Baigneuse* n'a pas rencontré que les éloges. Certains ont blâmé l'artiste d'avoir représenté la mouche qui gêne le regard (fig. 35), la jugeant non nécessaire selon l'argument qu'en « sculpture, on n'est pas tenu tant que cela à justifier les textes »⁵². Ce précepte fait partie des principes académiques que l'artiste dédaigne ici. Bigot blâme Bertaux d'avoir délaissé dans son œuvre l'émotion au profit de l'anecdotique représentation de l'insecte. Le

⁵¹ Charles Bigot, « Le Salon de 1876; III La Sculpture », *La Revue politique et littéraire, Revue bleue*, 2^e série, 5^e année, n° 48, 27 mai 1875, p. 515.

⁵² Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 32.

sculpteur, dans la tradition académique, doit chercher à atteindre la beauté idéale et éternelle en idéalisant la beauté individuelle, et celle-ci ne peut se retrouver dans aucun individu créé par la nature, ce vers quoi il doit tendre est donc la représentation du caractère et de l'émotion⁵³. En effet, « l'art du sculpteur consiste à élever la vérité individuelle, jusqu'à la vérité typique, et la vérité typique jusqu'à la beauté, en cherchant dans la vie réelle les accents de la vie générique et idéale. »⁵⁴ L'homme de lettres Charles Yriarte, dans son compte rendu du Salon de 1876 pour la *Gazette des Beaux-Arts*, reproche effectivement à la sculptrice d'avoir introduit de l'accessoire, du non-essentiel, dans son nu « chaste et bien étudié » en voulant traduire exactement les vers d'Hugo⁵⁵. La mouche ne fait pas office d'attribut; elle ne caractérise pas le personnage et n'ajoute aucune signification ou symbolique précise à la figure qu'elle accompagne. Le critique, comme le périodique pour lequel il écrit, défend les principes académiques.

L'insecte marque les esprits et nombreux sont les commentaires à son sujet dans les comptes rendus du Salon. Victor Cherbuliez, homme de lettres et membre de l'Académie française, prend le soin de mentionner que la mouche est énorme et fait deux pouces de long dans son article « La sculpture; dernière partie »⁵⁶, paru dans la *Revue des Deux Mondes*. *Le Journal amusant*⁵⁷ présente quant à lui, dans sa parution de juillet 1876, une caricature de *Jeune fille au bain* en première page en remplaçant son titre par « L'escargot sympathique » (fig. 36). Cette formule amusante dénonce la composition de Bertaux en se moquant ouvertement de la représentation de l'insecte, mais constitue également une preuve que l'œuvre est l'une des plus remarquées et commentées. Amédée-Charles Henri de Noé, dit

⁵³ Charles Blanc, *op. cit.*, p. 359.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 358.

⁵⁵ Charles Yriarte, « Le Salon de 1876 ; La sculpture », *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, t. 14, p. 135.

⁵⁶ Victor Cherbuliez, « Salon de 1876 », *Revue des deux mondes*, 1876, 3^e période, t. 16, 1^{er} juillet 1876, p. 211.

⁵⁷ *Le journal amusant*, juillet 1876, p. 1.

Cham, fera de même en caricaturant *Jeune fille au bain* dans l'article « Le Salon pour rire, 1876 » (fig. 37), paru dans *Le Charivari*⁵⁸.

Le rapprochement d'un nu féminin et d'un insecte ou d'un reptile est cependant un motif courant au Salon; « la répulsion que ne pouvait manquer d'inspirer l'animal permettait de toucher plus sûrement la sensibilité du spectateur. »⁵⁹ C'est le cas dans deux œuvres que nous avons déjà mentionnées, pour leur reprise de l'attitude de la *Nymphe à la coquille* : l'*Innocence* de Desprez, qui connaît un certain succès au Salon de 1831⁶⁰, et la *Nymphe au scorpion* de Bartolini exposée au Salon de 1845, mais dont le plâtre est antérieur à 1837. L'effroi initial de la baigneuse de Bertaux laisse cependant rapidement place à l'amusement.

Alors que pour certains critiques de l'époque la présence de la mouche éloigne la sculpture de son dessein allégorique du beau idéal, elle est pour d'autres l'élément permettant une bonne compréhension de l'œuvre. En ce sens, l'insecte explique à lui seul le mouvement, la pose et l'attitude de la jeune fille⁶¹. Lepage offre une vision intéressante de la réception de l'insecte par les critiques et le public :

D'autres, au contraire, ont su gré à Mme Léon Bertaux de ne pas l'avoir escamotée pour un prétexte ou pour un autre. La mouche est là, sur le dos écrivait-on. On la voit au moins, et le mouvement de la jeune fille s'explique, sans commentaire, ce qui, pour une statue, n'est pas d'un mince mérite. Rien de plus fâcheux que de poser une énigme au public chez qui les Œdipe sont rares.⁶²

Bertaux fournit tout de suite au spectateur les clés de lecture appropriées en inscrivant sur le socle les vers de l'épisode de la mouche et en mettant celle-ci bien en évidence sur le dos de la *Jeune fille*. Ce choix peut être associé au phénomène de la démocratisation des arts depuis le Second Empire, qui entraîne un élargissement du public. La foule de plus en plus nombreuse au Salon préfère les

⁵⁸ Fac-similé de « Le Salon pour rire, 1876 », dans *Le Charivari*, Paris, 1876. (Document découpé, consulté dans le dossier d'œuvre « Jeune fille au bain » du Centre de documentation du Musée d'Orsay).

⁵⁹ Antoinette Le Normand, *La tradition classique & l'esprit romantique : les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840*, Rome, Edizioni dell'Elefante, 1981, p. 215.

⁶⁰ *Idem*.

⁶¹ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 32.

⁶² *Idem*.

sujets simples en lien avec le quotidien, le présent, l'exotisme et le pittoresque. La Révolution française a bouleversé le monde des arts en ruinant les commanditaires traditionnels des artistes, l'aristocratie et l'Église. La révolution industrielle a ensuite permis à la classe bourgeoise de s'accroître, et celle-ci accède au pouvoir politique sous le Second Empire. Cette nouvelle clientèle, « [...] moins éprise de culture classique et de tradition formelle, plus sensible à l'image de la réalité quotidienne et soucieuse surtout de transmettre par le portrait le témoignage de sa richesse »⁶³ entraînera une démocratisation de l'art. La nature de celui-ci s'en retrouve ainsi modifiée. On ne le conçoit plus comme un enseignement moral s'adressant à un public cultivé et exigeant, on l'apprécie plutôt « pour des qualités moins élevées, comme sa capacité à distraire en amusant, en intrigant, en effrayant même, par la mise en scène d'anecdotes littéraires ou de plaisanteries visuelles »⁶⁴. Cet art à la mesure du goût bourgeois flatte « le goût dominant pour les images faciles, dont le sujet, immédiatement compréhensible, renvoyait plus à une expérience sensible qu'à une identification morale »⁶⁵. *Jeune fille au bain* semble à notre avis s'intégrer dans cette vague de production s'adressant à un nouveau public.

Le contenu narratif, le choix de l'intitulé, l'épigraphe et l'importance de l'anecdote donnent au spectateur, en un simple coup d'œil, toutes les informations nécessaires à la bonne compréhension de l'œuvre. Interpréter *Jeune fille au bain* comme une sculpture de genre permet une lecture de l'œuvre beaucoup plus cohérente en rapport avec la hiérarchie des genres, fondement de la tradition académique. La baigneuse rejoint ainsi la tendance amorcée au Salon de 1833, avec des œuvres comme le *Jeune pêcheur napolitain jouant avec une tortue* (fig. 38) de François Rude (1784-1855), dont le sujet relève davantage du peuple contemporain que de la mythologie, mais continue de respecter les conventions classiques de la nudité du modèle et la « description bucolique d'une nature vraie, mais gracieuse. »⁶⁶ Il semble ici important de définir comment l'on conçoit la sculpture de genre dans la

⁶³ Alain Bonnet, *op. cit.*, p. 239.

⁶⁴ *Idem.*

⁶⁵ *Idem.*

⁶⁶ Philippe Durey, « Le Réalisme », dans Christian Germanaz (dir.), *op. cit.*, p. 355.

seconde moitié du XIX^e siècle, pour bien intégrer l'œuvre étudiée à son contexte de création.

2.2.2.1.1. La sculpture de genre au XIX^e siècle

Au milieu du XIX^e siècle, les scènes de genre s'attachent à des scènes de la vie quotidienne. Bien que la scène de genre camoufle souvent des « significations allégoriques, morales ou religieuses complexes, qui s'expliquent en grande partie par le contexte de production »⁶⁷, son évolution dans le temps sécularise le genre en privilégiant un art plus descriptif au profit de l'idée, tendance esthétique que l'on associera plus tard avec le réalisme et l'anecdote.

Alors que le genre est une catégorie reconnue officiellement en peinture depuis le XVII^e siècle, son statut en sculpture demeure une notion floue⁶⁸. Les scènes de la vie quotidienne ou la « réalité sociale » sont peu représentées en sculpture dès la fin du Moyen Âge⁶⁹. Le romantisme en sculpture avait amorcé un changement radical de paradigme du beau idéal au milieu du XIX^e siècle. Cette remise en cause reprenait toutefois bien souvent le vocabulaire de la tradition académique tel qu'appris à l'École des Beaux-Arts⁷⁰. À travers ces changements, la sculpture de genre accède à la reconnaissance officielle peu à peu. « L'expression "sculpture de genre" n'apparaît qu'après 1830, tout en restant après cette date d'un emploi peu fréquent. »⁷¹ Malgré le fait que des sculptures de genre remportent quelques-unes des plus hautes récompenses⁷² lors de l'Exposition Universelle de 1855, le genre en sculpture rencontre encore des difficultés quant à la place qu'il occupe au sein du « débat de fond qui agite la sculpture depuis le Romantisme, celui de ses

⁶⁷ Anne le Pas de Sécheval, « Peinture de genre », *Encyclopædia Universalis*, [En ligne], <www.universalis.fr/encyclopedie/peinture-de-genre/>, (page consultée le 16 juillet 2015).

⁶⁸ Philippe Durey, « Le Réalisme », dans Christian Germanaz (dir.), *op. cit.*, p. 354.

⁶⁹ *Idem.*

⁷⁰ Alain Bonnet, *op. cit.*, p. 114.

⁷¹ Philippe Durey, « Le Réalisme », dans Christian Germanaz (dir.), *op. cit.*, p. 355.

⁷² *Ibid.*, p. 354.

finalités »⁷³. Le rôle de la sculpture en est un civique et pédagogique pour son pouvoir d'imprégnation du public. Même Baudelaire, le poète de la vie moderne, abonde en ce sens :

Fussiez-vous le plus insouciant des hommes, le plus malheureux ou le plus vil, mendiant ou banquier, le fantôme de pierre qui s'empare de vous pendant quelques minutes et vous commande, au nom du passé, de penser aux choses qui ne sont pas de la terre. Tel est le rôle divin de la sculpture.⁷⁴

Dans cette optique, la scène de genre détourne la fonction de la sculpture pour en faire « une copie de la peinture, ou même tout simplement un non-sens. »⁷⁵ Avec cette œuvre relevant du genre, Hélène Bertaux marque un infléchissement dans le respect des principes de la tradition académique.

À travers ce geste, elle ne se positionne pourtant pas en opposition complète avec le système des Beaux-Arts, de plus en plus contesté et qui vit de profonds bouleversements durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle rejoint plutôt la tendance de l'époque qui, par le genre, exprime l'intérêt nouveau des artistes pour le monde extérieur et pour la diversité de la Nature, ainsi que le souci croissant de vérité et d'exactitude⁷⁶. Bien que ce changement ne se fasse que très lentement et soit marqué d'hésitations et de contradictions, le genre viendra à transformer graduellement le langage allégorique de la sculpture⁷⁷. Alain Bonnet rappelle que ce n'est pas la doctrine académique qui évolue à cette époque, dans la mesure où ses principes fondateurs demeurent immuables, elle est plutôt contaminée par des thèses absolument contraires à son esprit⁷⁸.

Ce changement s'exprime notamment dans la production des professeurs de l'École des Beaux-Arts, où le style antique a évolué dans deux directions : « la sculpture néoclassique avait pris soit la voie de l'éclectisme, et n'empruntait plus à la seule

⁷³ *Ibid.*, p. 355.

⁷⁴ Charles Baudelaire, *Salon de 1859 : texte de la Revue française*, Paris, Honoré Champion, 2006, p. 62.

⁷⁵ Philippe Durey, « Le Réalisme », dans Christian Germanaz (dir.), *op. cit.*, p. 355.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 354.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 355.

⁷⁸ Alain Bonnet, *op. cit.*, p. 247.

Grâce ses références formelles et ses sujets, soit la voie de l'hellénisme, et délaissait l'idéal de grandeur et d'héroïsme pour complaire aux foules du Salon. »⁷⁹ La baigneuse de Bertaux semble rejoindre ces deux tendances à la fois. Comme nous l'avons démontré, la sculptrice présente une sculpture de genre, à l'image du goût de l'époque pour l'anecdote et le pittoresque. Il est également possible de percevoir diverses influences, autres que celles de l'antique, qui remportent du succès au Salon. Dans son compte rendu du Salon de 1873, Paul Mantz félicite Hélène Bertaux pour sa composition : « La statue de Mme Bertaux a un grand mérite: elle résout la difficulté suprême, en ce sens qu'elle peut être étudiée sous tous ses aspects: de quelque côté qu'on la regarde, on est en présence d'une silhouette heureuse d'une ligne aux contours élégants. »⁸⁰ Cette recherche du mouvement dans l'œuvre rappelle les sculptures maniéristes à la manière de Jean Bologne (1529-1608).

Édouard Lepage retranscrit la critique de l'homme de lettres Paul de Saint-Victor, rendant compte du Salon de 1873, dans le périodique la *Liberté* du 22 juin 1873, spécifiant qu'elle résume toutes les critiques de l'époque :

C'est de la sculpture de chair et de sang dans le goût de Clodion, mais sans pastiche aucun et par la seule inspiration d'un charmant modèle. La jeune fille, toute fraîche des baisers de l'onde, est assise, nue, parmi les roseaux. Appuyée d'une main à terre, l'autre repliée entre ses deux seins, elle regarde curieusement par-dessus l'épaule, un insecte ailé qui s'est posé sur son dos. Quelle jolie tête, naïve et sensuelle, avec sa bouche vaguement entr'ouverte et les cheveux à peine noués qui vont tomber sur ses yeux! C'est bien la « nymphe » comme on l'entendait au dix-huitième siècle, dans le sens de tendresse et de volupté!⁸¹

Mario Proth, dont nous avons déjà rapporté les propos, abonde dans le même sens en 1876 :

Que sa nymphe ravissante ait quelque parenté avec celles de Clodion, je n'y veux pas contredire. Mais du dix-huitième siècle au nôtre la distance est si faible, à tous points de vue, qu'elle explique et justifie bien des

⁷⁹ *Ibid.*, p. 114.

⁸⁰ Paul Mantz, « Le Salon », *Le Temps*, n° 4455, 25 juin 1873, p. 2.

⁸¹ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 33-34.

ressemblances autrement frappantes. Il n'y a pas dans cette manière très-vivante et originale, il n'y a pas l'ombre d'une imitation.⁸²

La grande sensualité qui émane de la *Baigneuse* et le maniérisme du geste et de l'expression inscrivent l'œuvre dans une certaine continuité avec l'esthétique rococo. Marquant en quelque sorte un retour au XVIII^e siècle, celle-ci est en phase avec les goûts du public contemporain de Bertaux. Les Goncourt publient en 1859 *L'art du XVIII^e siècle*, couronnant le « phénomène de redécouverte de l'art du siècle précédent débuté dans les premières années du XIX^e siècle »⁸³. Victor Hugo employait lui-même le mot « escarpolette » dans sa deuxième strophe de *Sara la baigneuse*, rappelant ce thème de l'art galant du XVIII^e siècle. Il n'en demeure pas moins que le critique y voit une œuvre originale, se distinguant assez de la référence au modèle stylistique passé; l'originalité étant une valeur importante de la seconde moitié du XIX^e siècle qui sera au cœur de la réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863.

Pour sa baigneuse, Bertaux renoue avec les thèmes galants et les scènes de genre à caractère intime. *Jeune fille au bain* poursuit l'esprit des œuvres de petits formats de Claude Michel, dit Clodion (1738-1814), et de Pradier. Le détournement prononcé de la tête par-dessus l'épaule de la baigneuse rappelle vaguement celui caractéristique de la *Vénus Callipyge* (fig. 39), repris par Pradier dans sa *Bacchante* (fig. 29), œuvre qui présente de nombreuses similitudes avec la baigneuse de Bertaux. Dans son compte rendu du Salon de 1876 publié par le périodique *Le Temps*, Paul Mantz énonce : « Le type n'appartient pas à un idéal absolument auguste; nous sommes très près des familiarités amoureuses et des séductions de l'épiderme. La *Jeune fille* de Mme Bertaux s'émeut au contact d'une mouche : elle aurait moins peur d'un baiser. »⁸⁴ La présence de l'insecte sur le dos de la baigneuse à la pose gracieuse attire l'attention du spectateur sur la surface du corps, sur la peau, évoquant sa tactilité⁸⁵. Ce type de représentation évoque la tradition de la

⁸² Mario Proth, *Voyage aux pays des peintres – Salon de 1876 – Avec dessins et autographes*, Paris, Henri Vaton Libraire-Éditeur, 1876, p. 96.

⁸³ Michaël Vottero, *La peinture de genre en France, après 1850*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 119.

⁸⁴ Paul Mantz, « Le Salon VIII », *Le Temps*, n° 5540, 17 juin 1876, p. 2.

⁸⁵ Tamar Garb, « Bertaux, Mme Léon », dans Delia Gaze (dir.), *op. cit.*, p. 186.

scène de genre à caractère intime, où le motif ne sert que de prétexte à l'étude du nu féminin. L'œuvre de Bertaux se rattache ainsi aux personnages sensuels de la période rococo. De cette esthétique, Bertaux semble retenir pour sa baigneuse les contours et le modelé souples et ronds. Une certaine retenue dans le traitement du motif ajoute grâce et harmonie à la pose de la jeune fille. L'attention également portée aux détails dans les roseaux et l'herbe garnissant le socle sur lequel repose la baigneuse rappelle enfin le travail de l'orfèvrerie rocaille, qui contraste avec la sobriété du socle néoclassique du *Gaulois*. Mais pourquoi un tel recours au genre et une telle reprise de l'esthétique rococo?

2.2.3. Un art dit féminin

Comme nous l'avons déjà mentionné, la scène de bain en art a toujours été un prétexte au dévoilement de la nudité féminine. Il en est de même avec la baigneuse de Bertaux. Cette dernière s'assure une réception favorable du public, en reprenant dans son œuvre des codes convenus, se référant à l'antique ou à l'art de la fin du XVIII^e siècle et du début du XIX^e siècle. Le recours au genre, à travers l'épisode de l'insecte, permet d'assurer quant à lui une bonne compréhension de l'œuvre. Ces choix permettent de tempérer le caractère sensuel de la baigneuse. Bertaux produit ainsi un nu respectant les codes que la société attend de la production sculptée d'une femme. Un précédent avait eu lieu quelques années auparavant; *La Pythie*⁸⁶ (fig. 40), œuvre d'Adèle d'Affry (1836-1879), sculptrice mieux connue sous le pseudonyme masculin de Marcello, avait été critiquée lors de son exposition au Salon de 1870 pour le caractère excessif de son personnage représenté intoxiqué, en parti dénudé, le visage en transe, et pour la sensualité qui s'en dégagait⁸⁷. Les commentateurs, sachant très bien le véritable sexe de Marcello, s'étaient probablement offusqués davantage du fait que le créateur d'une œuvre aussi audacieuse soit une femme que de la représentation elle-même, que d'autres

⁸⁶ Adèle d'Affry, dite Marcello, *La Pythie*, 1870, bronze sur trépied, H. : 290 cm, Paris, Opéra Garnier.

⁸⁷ Odile Ayrat-Clause, *op. cit.*, p. 319.

critiques avaient louée pour sa force et son originalité⁸⁸. Il s'agit d'un bel exemple des restrictions artistiques imposées aux femmes démontrées par l'analyse de la réception critique. Les œuvres de Bertaux ne sont pas à l'abri de ce type de lecture. Nous proposons d'analyser le langage critique d'un extrait tiré de la monographie d'Hélène Bertaux qui aborde le motif de la baigneuse, afin de comprendre, dans un premier temps, comment s'articule la relation entre les femmes et leur créativité et comment celle-ci influence notre compréhension de leurs œuvres. Dans un second temps, nous aborderons la position d'Hélène Bertaux face à ce concept d'art féminin.

La scène de bain dans l'œuvre de Bertaux est enrichie par la symbolique de la femme surprise. Les vers d'Hugo inscrits sur le socle, « Elle est là, sous la feuillée; Éveillée; Au moindre bruit de malheur », laissent entendre que la jeune fille semble déjà craindre d'être aperçue avant de découvrir l'insecte. Cet état d'alerte et le regard surpris que la jeune fille pose sur la mouche, répètent le jeu de regard du spectateur, qui saisit cet instant fugitif de surprise. Le caractère intime de la scène agit, dès lors, comme une mise en scène théâtrale. Voici comment Édouard Lepage analyse le motif de la jeune fille surprise :

Elle livre ses belles épaules, toutes frissonnantes encore des fraîcheurs du bain, aux chaudes caresses de l'été, sans craindre aucun regard indiscret. Y songe-t-elle seulement? C'est la pureté, l'innocence, la chasteté mêmes. Pourtant, comme on s'aperçoit bien que, même cachée, même invisible, une femme reste femme et suppose toujours qu'on la regarde. [...] Une femme seule pouvait rendre, avec une telle coquetterie, le mouvement de cette jolie tête mutine; une artiste seule, douée de tact, pouvait proportionner la peur à l'objet qui l'inspire. Un homme eût certainement exagéré l'effroi de la jeune fille, écarquillé les yeux, étendu disgracieusement les bras, crispé les jambes. Mais Mme Léon Bertaux n'ignore pas, étant femme, que, même au comble de l'épouvante – et nous en sommes loin – les personnes de son sexe gardent le souci de leur beauté.⁸⁹

Ce commentaire démontre comment la notion d'un art dit féminin est toujours forte au tournant du XX^e siècle. L'ensemble de l'extrait tiré de l'ouvrage de Lepage repose sur la nature féminine de l'artiste. Ceci s'observe tout d'abord à travers l'insistance

⁸⁸ *Idem*.

⁸⁹ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 30-31.

avec laquelle il emploie le genre de l'artiste comme fondement de son argumentaire : « une femme seule pouvait rendre, avec une telle coquetterie, le mouvement de cette jolie tête mutine »; « une artiste seule, douée de tact »; « Mais Mme Léon Bertaux n'ignore pas, étant femme »; « les personnes de son sexe gardent le souci de leur beauté. » En ce sens, Lepage rejoint la majorité des critiques de l'époque qui, lorsqu'ils observent une œuvre d'un créateur féminin, y recherchent « le génie féminin ». Tamar Garb fait remarquer que lorsqu'un homme aborde la notion de génie féminin, cette dernière connote un ensemble de propriétés liées à des comportements et attitudes considérés comme typiquement féminins, déterminés biologiquement et socialement⁹⁰. Au début du XIX^e siècle, le code Napoléon avait affirmé l'incapacité juridique totale de la femme mariée. Ceci vient consolider son rôle civil, lié aux devoirs domestiques et familiaux⁹¹. Cette situation d'infériorité de la femme face à l'homme est défendue par le discours médical qui développe, dès les années 1760, la thèse d'une nature féminine radicalement différente de celle de l'homme.

Pour le médecin Pierre Roussel, la faiblesse de leurs organes rend les femmes plus sensibles et plus imaginatives que les hommes, mais incapables d'accéder aux idées générales et aux grands principes de morale. Une femme de génie n'est plus pensable : elle serait un « homme impossible », une « monstruosité ».⁹²

Dans le contexte académique où l'acte créateur est valorisé, mais également théorisé pour son activité intellectuelle ou comme une production du génie, « les femmes tendent à être exclues, par un travail de délégitimation qui opère à plusieurs niveaux : théorique, critique, institutionnel. »⁹³ Cette démarcation entre les hommes et les femmes est rendue avec efficacité par les institutions, que ce soit en matière de droits civiques, d'accès à l'éducation ou de professionnalisation⁹⁴. Dans ce système hiérarchisé, les hommes ont l'avantage et il en va de même dans le domaine des arts, divisant les femmes amateurs et les hommes professionnels. Une

⁹⁰ Tamar Garb, *op. cit.*, p. 105.

⁹¹ Valentine Orioux et Sylvie Lemerrier, *op. cit.*

⁹² Sandrine Lely, « Des femmes d'exception : l'exemple de l'Académie Royale de peinture et de sculpture », dans Delphine Naudier et Brigitte Rollet (dir.), *op. cit.*, p. 30.

⁹³ *Ibid.*, p. 35.

⁹⁴ *Idem.*

artiste produisant une œuvre qui ne correspond pas à cet « esprit féminin » est par conséquent considérée comme transgressant sa nature et devient donc « masculine ».

La production « atypique » d'Hélène Bertaux surprend dans ce contexte. L'artiste déroge de la place que la société lui réserve en abordant avec succès l'art monumental et le nu. « Avaient-elles donc raison ces méchantes langues qui prétendaient que la sculpture n'est pas un art à la portée des mains féminines? Mme Bertaux répond pour la corporation attaquée, et sa réponse [*Jeune fille au bain*] est plus éloquente que toutes les rhétoriques. »⁹⁵ Le premier chapitre a permis de démontrer les stratégies employées par Bertaux afin d'accéder à la légitimité et de s'affirmer comme femme dans ce monde d'hommes. Symptôme de cette mentalité où le talent repose sur la nature masculine du créateur, le talent de la sculptrice est souvent loué pour son caractère « viril » par ses contemporains. Édouard Lepage rapporte que le sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux (1827-1875) parle ainsi d'elle : « Qu'elle vienne bientôt! J'aurai, moi aussi, le plus grand plaisir à la voir! C'est assurément un des talents les plus virils que je connaisse! »⁹⁶

L'art des femmes, celui de Bertaux compris, est rarement critiqué « objectivement », sans que l'on s'attarde au sexe du créateur, comme c'est le cas lorsqu'il s'agit d'un homme. Cette vision de la féminité est appliquée à l'artiste, mais également, à sa création, au médium employé, au genre auquel l'œuvre appartient et, bien sûr, au sujet et à la manière dont il est rendu. En plus d'influencer le vocabulaire employé et le ton général de la critique, la notion de génie féminin influence l'interprétation développée et proposée par la critique⁹⁷. Cette vision de la féminité concorde avec la construction sociale du rôle de la femme. Ceci s'observe d'ailleurs aussi chez Lepage, qui est pourtant un défenseur convaincu de Bertaux, dans le choix de son vocabulaire qui renvoie au comportement jugé socialement acceptable pour la femme : « pureté », « innocence », « chasteté », « coquetterie », « tact », « le souci de leur beauté ». Mario Proth, dans son compte rendu du Salon de 1876, offre une

⁹⁵ Paul Mantz, « Le Salon », *Le Temps*, n° 4455, 25 juin 1873, p. 2.

⁹⁶ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 194-195.

⁹⁷ Tamar Garb, *op. cit.*, p. 106.

lecture semblable, bien que, comme nous l'avons déjà mentionné, rien dans la plastique de l'œuvre, si ce n'est la signature de Bertaux, ne permet d'identifier le créateur de *Jeune fille au bain* comme une femme. Son discours est toutefois teinté des lieux communs associés au féminin : beauté, charme, grâce, délicatesse.

Son joli corps, dont un fin ciseau a nuancé toutes les affriolantes délicatesses, se recourbe et se replie sur lui-même avec une grâce exquise. Un insecte, ivre de soleil, est venu se poser, ébloui, sur cette rayonnante fleur de chair. Il n'est qu'une femme pour rendre avec une telle coquetterie le mouvement de cette jolie tête athénienne regardant par-dessus l'épaule l'étrange venue de l'indiscret ailé.⁹⁸

Rares sont les commentateurs capables d'offrir un compte rendu sans abonder dans le sens des constructions idéologiques dominantes par rapport à la féminité et à la masculinité⁹⁹. Il faut cependant mentionner que Bertaux elle-même défend la thèse d'un art proprement féminin, destiné à régénérer le génie artistique français. Dans une « causerie », qu'elle signe en 1892 dans le *Journal des femmes artistes*, voici comment elle définit cet « Art féminin » :

Combattons, mes amies, ... cette fureur de singularité moderne. Par nous, femmes, par le caractère de nos travaux, que l'Art redevienne avec force civilisatrice, qu'il redonne au monde ce qu'on lui demandait à l'origine, ce qu'il a donné : l'oubli des réalités, l'éblouissement de la pure lumière en place de la nuit profonde. L'Art c'est l'invention. Inventons ce qui console le cœur, charme l'esprit et fait sourire le regard. Voilà, certes une mission bien féminine. Oui, créons, femmes, nous le devons, et nous le pourrons, cet art nouveau qu'on attend l'Art féminin.¹⁰⁰

Lepage retranscrit dans un chapitre de son ouvrage un discours d'Hélène Bertaux, dans lequel elle refuse qu'on lui attribue le titre de féministe¹⁰¹. Son activisme afin

⁹⁸ Mario Proth, *Voyage aux pays des peintres – Salon de 1876 – Avec dessins et autographes*, Paris, Henri Vaton Libraire-Éditeur, 1876, p. 96.

⁹⁹ Tamar Garb, *op. cit.*, p. 107.

¹⁰⁰ L.B. (une sociétaire) « Causerie » *Journal des femmes artistes*, n° 5, 1^{er} février 1891, p. 2. Les initiales « L.B. » nous laissent croire qu'il s'agit d'Hélène Bertaux (Mme Léon Bertaux), d'autant plus que son texte ressemble, dans sa rhétorique ainsi que par son ton rassembleur appelant à la solidarité, à d'autres de ses discours ou textes qui nous sont parvenus. Voir Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 47-52.

¹⁰¹ « Qu'on ne m'accuse point de me faire l'apôtre des revendications féminines; ce serait bien mal comprendre ma pensée, car je suis plus que tout autre ennemie de l'émancipation des femmes au sens politique, et, par certains côtés, social, que l'on rattache ce mot. Je veux simplement qu'une jeune fille bien douée, puisse recevoir, comme les jeunes gens, le grand enseignement artistique, et donner libre carrière à ses ambitions, si elles sont justifiées », Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 111.

de rendre accessible aux femmes l'accès à une éducation artistique égale à celle offerte gratuitement par l'État aux hommes peut en effet s'accomplir sans un changement majeur des politiques concernant les droits civiques des femmes. Par contre, si nous incluons sa campagne au sein du mouvement de la professionnalisation des femmes qui a lieu dans la seconde moitié du XIX^e siècle, il nous apparaît raisonnable de l'inclure au sein du vaste et complexe mouvement féministe de cette époque. Garb a démontré que, contrairement au discours masculin, lorsqu'une femme évoque le génie féminin, celui-ci agit comme un fantasme, celui du moment futur où le talent des femmes pourrait prospérer sans être entravé par les contraintes idéologiques et institutionnelles de la culture contemporaine¹⁰². Chez Hélène Bertaux, cette vision concorde avec le moment où les femmes auront accès à l'enseignement fondé sur la tradition de l'École des Beaux-Arts.

2.3. Un nouveau rapport à la tradition académique

D'une manière plus générale, ce rapport à la tradition se voit modifié durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Comme nous l'avons déjà observé à travers la production de Dumont, second maître de Bertaux, les idéaux académiques sont faiblement défendus, ou même contestés, par une majorité d'artistes. La réforme pédagogique de 1863 de l'École des Beaux-Arts en est une des conséquences. « [...] [Les] adjurations en faveur de l'idéalité du beau et de la moralité de l'art tenaient plus de la théorie convenue que de la certitude militante. »¹⁰³ Les secrétaires perpétuels de l'Académie admettent déjà des principes contraires à la doctrine afin de conjuguer celle-ci avec l'idéologie positive du siècle¹⁰⁴.

¹⁰² « [...] the notion of feminine genius, as Utopian fantasy, a future momento when women's talent could flourish unfettered by the ideological and institutional constraints of contemporary culture. [...] For the woman it was an unknown quality, a fantasy of femininity fulfilled and free. », Tamar Garb, *op. cit.*, p. 105.

¹⁰³ Alain Bonnet, *op. cit.*, p. 243.

¹⁰⁴ *Idem.*

Les cinq statuaires qui avaient la charge de l'enseignement en 1863 étaient François Jouffroy, Francisque Duret, C.F. Nanteuil, Augustin Dumont et P.J.H. Lemaire. Ils maintenaient certainement, face au romantisme d'un Rude ou d'un Carpeaux, la tradition classique, mais une tradition assouplie et accommodée au goût du jour, qui n'avait finalement qu'un rapport assez lointain avec la raideur antiquomane d'un Chaudet, d'un Boizot ou d'un Dejoux, professeurs du début du siècle. Ils versaient plutôt dans la joliesse apprêtée, en modelant des groupes qui pouvaient s'apparenter à des dessus de cheminée, ou dans le genre, en allant chercher dans l'Italie contemporaine des sujets pittoresques, popularisés par le *Pêcheur Napolitain* de Rude.¹⁰⁵

Jeune fille au bain d'Hélène Bertaux s'inscrit à notre avis dans cette tendance contradictoire voulant à la fois célébrer le respect et la fidélité à la grande tradition classique ainsi que les séductions de l'art contemporain¹⁰⁶. Alain Bonnet offre l'exemple de Duret, condamné par les critiques conservateurs d'abandonner les principes du beau idéal pour les trivialités de la nature contemporaine déguisées sous le charme du pittoresque¹⁰⁷. Bonnet évoque également comment l'Académicien Dumont se rappelle Jean-Antoine Houdon (1741-1828), reconnu pour ses portraits extrêmement précis et vivants combinant réalisme et idéalisme grec, mais surtout Jean Bologne, pour son *Génie de la Liberté* de la Bastille¹⁰⁸. *Jeune fille au bain* apparaît ainsi comme une œuvre respectant peut-être moins les principes de la doctrine académique en comparaison avec le *Gaulois* de 1864, mais demeure toutefois dans la tradition académique à l'image de la production des sculpteurs académiciens enseignant à l'École des Beaux-Arts. Sa baigneuse apparaît dès lors comme un assemblage alliant attitude antiquisante, motif moderne et inspirations formelles diverses, allant du maniérisme renaissant au rococo français du XVIII^e siècle. En ce sens, le fait qu'Hélène Bertaux soit une femme et qu'elle n'ait pas bénéficié de l'enseignement de l'École des Beaux-Arts ne l'empêche aucunement

¹⁰⁵ *Ibid.*, p. 114.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p. 114-115.

¹⁰⁷ « La position de Duret, pris entre les contraintes plastiques des commandes publiques, la fidélité aux idéaux monumentaux du classicisme, et l'attrait populaire pour les scènes de genre, que favorisaient le développement commercial de la reproduction en bronze de petits formats, se retrouve chez les autres professeurs sculpteurs. », *Ibid.*, p. 115.

¹⁰⁸ Alain Bonnet, *op. cit.*, p. 115.

de s'intégrer pleinement dans le contexte académique et même de s'y démarquer par son talent.

2.4. Conclusion

Charles Blanc, membre de l'Académie et historien de l'art dont les conceptions esthétiques de la sculpture concilient idéalisme et rôle civique comme pédagogique, commente en ces termes le marbre de *Jeune fille au bain* d'Hélène Bertaux présenté à l'Exposition universelle de 1878 :

Cette figure aimable, pondérée avec beaucoup d'art, toute pleine de séductions, n'est cependant qu'une figure de genre. Je dis genre, eu égard aux choix du modèle, au désordre de la chevelure, à l'air un peu chiffonné de la physionomie, au maniéré délicat du mouvement, qui est du reste fort gracieux, et qui met en relief des formes rondes, polies et fermes, des carnations rendues avec le sentiment de la vie, et d'un ciseau qu'on pourrait croire celui d'un maître.¹⁰⁹

Tout de même élogieux dans sa critique, Blanc perpétue le principe de la hiérarchie des genres, en spécifiant que l'œuvre de Bertaux n'est « cependant qu'une figure de genre ». Bien que la sculpture de genre gagne en popularité au sein du public du Salon à partir des années 1830, la critique de Blanc démontre combien l'anecdoticisme du sujet et le pittoresque de son rendu confèrent à l'œuvre une valeur moindre, et ceci par rapport à la doctrine académique qui exige des sujets nobles. Nous avons pu constater que le rapport à cette doctrine évolue au cours du XIX^e siècle et, bien que ne respectant pas aussi bien l'ensemble des principes académiques comme elle avait pu le faire pour son *Gaulois*, Hélène Bertaux propose une œuvre qui s'intègre dans la tradition académique telle qu'elle a pu évoluer, à l'image de la production des sculpteurs enseignant à l'École des Beaux-Arts. À travers des références formelles à l'antique, dont l'attitude de la *Nymphe à la coquille*

¹⁰⁹ Charles Blanc, « La sculpture », *Les beaux-arts à l'exposition universelle de 1878*, 1878, p. 97-98.

ou le geste caractéristique de la *Vénus de Médicis*, Hélène Bertaux offre une œuvre dans la continuité de sa formation de type académique. Notons également le compliment de Blanc, qui compare le ciseau de Bertaux à celui d'un maître, ce qui place Hélène Bertaux parmi les artistes importants de son époque.

La référence littéraire de *Jeune fille au bain* ajoute une certaine légitimité à la scène de genre et confère donc une plus grande valeur à l'œuvre. Le sujet repris au poème *Sara la baigneuse* de Victor Hugo n'est ni anodin ni insignifiant. La figure d'Hugo est, au tournant des années 1870, emblématique de la littérature contemporaine française, mais également de la Troisième République. La thématique du bain lui sert de prétexte à la représentation d'un nu et permet d'installer la distance morale nécessaire entre la réalité du sujet et celle du spectateur. Rappelons que le nu, genre alors considéré comme le plus noble, est dans le contexte académique « le moyen de démontrer ses aptitudes à matérialiser la plus haute perfection possible »¹¹⁰.

Est-ce pour plaire au public et trouver de potentiels acheteurs ou commandes qu'elle s'éloigne de la rigueur académique? Il est possible de le croire, sa baigneuse ayant été reproduite en petit format de bronze. Aucun document n'atteste cette hypothèse ou les intentions de l'artiste pour cette œuvre. Mais, comme tous artistes, notre statuaire cherche à vendre ses œuvres et à vivre de son art. Édouard Lepage prend le temps de faire précéder son étude de la *Jeune fille au bain* par une énumération des œuvres de l'artiste commandées, exposées, récompensées et achetées pour la période allant de 1864 à 1873. Il conclut ainsi : « À partir de cette époque, dégagée des soucis matériels et manuels, Mme Léon Bertaux put tout à loisir, caresser ses rêves d'artistes et les exécuter dans la plénitude d'une absolue et indépendante sérénité d'esprit. »¹¹¹ Grâce à sa réputation établie comme sculpteur et statuaire professionnelle, Bertaux peut « tout à loisir » créer des œuvres qui reflètent ses goûts personnels. Après avoir gagné la faveur du jury, c'est celle du public qu'elle acquiert avec cette œuvre « qui la plaça au premier rang des artistes sculpteurs de

¹¹⁰ Alain Bonnet, *op. cit.*, p. 65.

¹¹¹ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 28.

son époque », toujours selon Lepage. Hélène Bertaux ne produira qu'une seule autre œuvre qui obtiendra un succès aussi important : *Psyché sous l'empire du mystère*. C'est notamment pour cette raison que nous devons maintenant nous y arrêter.

CHAPITRE III

PSYCHÉ SOUS L'EMPIRE DU MYSTÈRE (AVANT 1889) : « SUR DES PENSERS NOUVEAUX FAISONS DES VERS ANTIQUES »

Selon Édouard Lepage, *Psyché sous l'empire du mystère* est une œuvre dont la réalisation a été longuement murie par Hélène Bertaux¹. De fait, les premières esquisses du projet remontent au début des années 1870. Rappelons qu'à cette époque, la sculptrice avait dû se retirer à la campagne quelques années pour cause de surmenage. Ses recherches infructueuses pour cette œuvre l'avaient épuisée. La période d'exécution plastique de *Psyché* ne commence donc réellement qu'en 1883 (fig. 41). Au Salon de la même année, elle expose une partie de buste en plâtre de la future *Psyché*, sous le titre *Fragment d'une statue en voie d'exécution*. Cinq ans plus tard, presque complètement achevé, le plâtre de *Psyché* (fig. 42) est présenté au Salon de l'Union des femmes peintres et sculpteurs de 1888. Une large photo de celui-ci fera la couverture du journal *L'art français* (fig. 43) du 3 mars 1888, accompagnant un texte sur l'exposition de l'union, dans lequel l'auteur fait l'éloge de l'œuvre de Bertaux². L'artiste a alors 63 ans.

¹ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 74.

² Firmin Javel, « Exposition des femmes peintres et sculpteurs », *L'art français*, n° 45, 3 mars 1888, p. 1.

Une version en marbre de *Psyché* est exposée l'année suivante au Salon de 1889, où elle est très admirée et discutée³. L'œuvre est immédiatement achetée pour figurer dans la collection du Musée du Luxembourg qui possède déjà *Jeune fille au bain* (1873). La même année, le plâtre est présenté à l'Exposition universelle. C'est lors de cet événement qu'Hélène Bertaux s'inscrit dans l'histoire en devenant la première femme sculpteur à se voir décerner une médaille d'or de première classe.

La version en bronze de l'œuvre (fig. 44), réalisée par le bronzier Thiébaud frères, est quant à elle présentée en 1893 à l'Exposition universelle de Chicago, ainsi qu'au Salon de 1897. L'exposition de *Psyché* à Chicago dans la section Beaux-Arts de l'art français, au sein du Pavillon des femmes, marque la reconnaissance internationale du talent d'Hélène Bertaux. Finalement, en 1900, le bronze de *Psyché* est exposé au Grand Palais lors de l'Exposition universelle de Paris, dans la section de la Décennale des Beaux-Arts (1889-1900). Cette division de l'Exposition présente une rétrospective du parcours artistique des dix dernières années de l'art français. On retrouve aujourd'hui la version en plâtre au musée Paul Valéry à Sète, celle en bronze au musée du Petit Palais à Paris et celle en marbre dans les jardins du Luxembourg à Paris également. Léon Bertaux a aussi réalisé une réplique (fig. 45) en marbre de l'œuvre, qu'il a offerte au musée de Picardie en 1910.

L'objectif de ce chapitre est de comprendre comment s'articule la relation entre l'artiste en fin de carrière et la tradition académique grâce à l'étude de *Psyché sous l'empire du mystère*. Nous nous attarderons à démontrer, grâce à une analyse formelle et iconographique, combien *Psyché* est une œuvre idéaliste. Nous employons le terme « idéaliste » dans le sens où sa forme respecte toujours le principe académique de la recherche de l'Idéal, mais également parce que son motif et le traitement de celui-ci font de la nature de l'œuvre, selon nous, une représentation de la pensée. Nous nous emploierons ensuite à défendre l'hypothèse voulant que le choix du motif de *Psyché* et la manière dont il est rendu agissent à titre de symbole de la quête d'Hélène Bertaux à cette époque : l'ouverture de l'École des Beaux-Arts aux femmes permettant à celles-ci l'accès à la connaissance de

³ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 74.

même qu'à la reconnaissance. Notre interprétation s'appuiera sur l'analyse de deux lectures de *Psyché* par des contemporains, Armand Sylvestre et Robert de La Sizeranne, qui exaltent le caractère intellectuel de l'œuvre. La nature du texte dans lequel La Sizeranne aborde le cas de *Psyché* nous permettra finalement d'évoquer l'intégration de l'œuvre de Bertaux dans un possible renouvellement de la sculpture ouvert à la pluralité des formes et des styles au tournant du XX^e siècle. Cependant, nous nous attarderons dans un premier temps à la période de production de cette statue, puisque celle-ci a la particularité d'avoir duré plus d'une dizaine d'années et qu'elle a été ponctuée d'événements significatifs pour Bertaux.

3.1. Mise en contexte

Une longue période sépare les œuvres *Jeune fille au bain* et *Psyché sous l'empire du mystère*, bien que l'inspiration pour ces deux modèles soit apparue à la même époque chez l'artiste. Il faut en effet compter quinze ans entre les dates des premières expositions au Salon pour chacune de ces œuvres⁴. Cette longue période est consacrée à la nouvelle vocation de Bertaux : l'éducation et la professionnalisation des femmes artistes, ainsi que la fondation de l'Union des femmes peintres et sculpteurs (UFPS).

En 1873, Hélène Bertaux ouvre un atelier de modelage et d'étude au 233 de la rue du Faubourg-Saint-Honoré, dans le quartier des Champs-Élysées⁵. Elle y offre des cours allant de l'artisanat à l'art industriel et offrira un peu plus tard des cours de sculpture académique⁶. Le succès est rapidement au rendez-vous, ce qui amènera l'artiste à faire construire en 1879 un hôtel qui lui servira de nouvelle école, au 147 avenue de Villiers⁷. Vient ensuite l'année marquante de 1881, tout d'abord lorsque son dévouement à la cause des femmes est salué par sa nomination comme Officier

⁴ *Jeune fille au bain* au Salon de 1873 et *Psyché sous l'empire du mystère* au Salon de 1889.

⁵ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 43.

⁶ *Idem.*

⁷ *Ibid.*, p. 45.

de l'Académie pour services rendus aux arts comme professeur libre, puis enfin cristallisé sous la forme de l'Union des femmes peintres et sculpteurs, où elle agit à titre de fondatrice et de présidente (1881-1894). L'association sera reconnue d'utilité publique en 1892. Ces nouvelles responsabilités qu'elle cumule depuis 1873 entraînent un certain délaissement de sa production artistique. Elle envoie effectivement peu d'œuvres originales au Salon entre 1881 et 1889, mais continue de réaliser des commandes publiques et privées. En 1883, elle cesse l'enseignement à regret, n'ayant plus le temps ni la force de s'occuper de l'école fondée dix ans plus tôt⁸. Ce faisant, elle peut se consacrer tout entière à l'Union et reprendre son travail artistique. C'est à ce moment qu'elle entreprend *Psyché sous l'empire du mystère*.

Lorsqu'elle expose l'œuvre finale au Salon de 1889, Hélène Bertaux est devenue une personnalité publique de même qu'une artiste reconnue. La statue aura nécessité vingt ans de réflexion pour Bertaux. L'œuvre marque cependant la fin de la carrière artistique de la sculptrice, bien que les récompenses que *Psyché* obtient dès 1889 ouvrent la voie à une période où les marques de reconnaissance de son talent et de son implication sociale se succèdent. C'est qu'Hélène Bertaux continue de lutter avec ténacité contre l'injustice qui éloigne les femmes de la formation et des honneurs offerts par l'État, par l'exclusion de la femme de l'École des Beaux-Arts. Comme le dit Georges Montorgueil dans sa préface : « il fallait [...] démontrer que si la femme réclamait sa place au soleil de l'art, c'est qu'elle était capable de la tenir »⁹. L'artiste fonde donc son argumentaire sur les notions de logique puis d'équité et utilise sa carrière, de même que les récompenses qu'elle a remportées au Salon et aux Expositions universelles, à titre d'exemple.

C'est dans ce contexte qu'elle emploie, lors de sa deuxième candidature pour l'Institut, la médaille d'or de première classe que *Psyché sous l'empire du mystère* a remportée l'Exposition universelle de 1889, comme le symbole de la capacité des femmes à produire des œuvres rencontrant les plus hautes normes de la sculpture

⁸ *Ibid.*, p. 65.

⁹ Georges Montorgueil, « Préface », dans Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 4.

académique. Il est possible de voir en cette récompense une marque de la reconnaissance de l'État pour l'ensemble de l'œuvre de l'artiste, mais également pour son implication sociale. Il n'est pas anodin que l'artiste en fin de carrière choisisse cette œuvre afin de démontrer la légitimité de sa pratique de statuaire dans sa candidature à l'Institut. En effet, la *Psyché* de Bertaux s'inscrit parfaitement dans le canon académique par sa nature idéaliste et le caractère intellectuel que sa forme et son motif exaltent.

3.2. Analyse formelle de l'œuvre

Psyché sous l'empire du mystère est une figure libre présentée debout et posée sur un socle trapézoïdal sur lequel est inscrit le titre de l'œuvre et la signature de l'artiste. Cette ronde-bosse plus grande que nature fait plus d'un mètre quatre-vingts de hauteur et près d'un demi-mètre de large. Elle est présentée de face, isolée et rendue par un modelé parfaitement lisse. Le traitement idéalisé du corps et du visage respecte les canons de l'idéal de beauté académique, inspirés de la tradition classique. En ce sens, *Psyché* se rapproche davantage du *Jeune Gaulois prisonnier* (1864) que de la *Jeune fille au bain* (1873), à qui la statuaire avait donné des traits contemporains. Hélène Bertaux représente sa *Psyché* comme une jeune fille entièrement nue à la musculature compacte et aux traits encore androgynes. Les abdominaux ne sont qu'esquissés et les seins sont fermes et coniques.

La composition s'organise autour de lignes de force verticales très simples qui traversent l'ensemble de la statue. La répartition des volumes est équilibrée de part et d'autre de l'axe vertical central de l'œuvre. Seuls son avant-bras droit, légèrement plié, et sa main tenant une chaîne s'avancent dans l'espace. *Psyché* tient de la main gauche une lampe à l'huile. Un *contrapposto* quasi imperceptible anime le bassin, libérant ainsi la jambe droite qui se fléchit. En opposition, le côté gauche du corps reste stable. La jambe gauche demeure ancrée dans le sol et son bras est tendu le long du corps. Ces choix plastiques rendent l'œuvre statique, voire hiératique. La

tête de *Psyché* s'incline vers l'avant. Ses cheveux sont retenus au sommet derrière la tête et retombent en cascade. Des boucles esquissées sur le devant de la tête et sur les tempes entourent son visage. De ses cheveux émergent deux petites ailes pointues. Celles-ci semblent retenues par un bandeau apposé sur son front et qui se fond dans la chevelure, détail davantage perceptible dans la version de marbre que dans celle de bronze. Dans cette œuvre de maturité, Hélène Bertaux continue donc d'affirmer son attachement à la tradition académique par sa représentation qui respecte parfaitement le principe de la recherche de l'Idéal.

3.2.1. Psyché et la tradition académique

Ce même constat s'applique également dans le sujet que la statuaire choisit de représenter. Le personnage mythologique gréco-romain qu'est Psyché s'inscrit dans la tradition littéraire antique, mais représente également un motif récurrent de l'histoire de l'art. La fortune du mythe¹⁰ a toujours été particulièrement vivante en France, sans doute popularisée par diverses représentations célèbres comme dans celles des groupes antiques du musée du Capitole¹¹ (fig. 46) ou de celui des Offices¹² (fig. 47) qui jouissent d'une renommée universelle¹³. Le groupe du Capitole, confisqué par Napoléon Bonaparte au Vatican, est exposé au Louvre de 1800 à 1816, avant d'être rendu au musée romain en 1816. Le grand maître italien Raphaël a également mis en image le célèbre mythe dans sa décoration de la Farnésine au XVI^e siècle. Mentionnons de surcroît l'immense popularité dont jouit *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour* (1793) du sculpteur italien Canova à la fin du XVIII^e siècle.

¹⁰ Pour certains auteurs il ne s'agit pas d'un mythe, mais d'un conte de fée antique, dû à l'auteur tardif Apulée qui le raconte dans *Les Métamorphoses* (livres IV-VI).

¹¹ Copie romaine d'un original grec, *Éros et Psyché*, II^e siècle après J.-C., marbre, H. : 125,4 cm, Rome, Musée du Capitole.

¹² Œuvre romaine, *Éros et Psyché*, II^e siècle après J.-C., marbre, Florence, Musée des Offices.

¹³ Sonia Cavicchioli, *Éros et Psyché*, Paris, Flammarion, p. 50.

À l'image de l'évolution de l'art français du XIX^e siècle, l'histoire de Psyché s'est vue reprise par les diverses écoles esthétiques, bien que la plupart du temps elle soit associée à l'art idéaliste¹⁴. La source littéraire antique utilisée par Bertaux pour cette œuvre inclut celle-ci dans le domaine du grand art académique. René Schneider, historien de l'art, professeur d'histoire de l'art moderne à la Faculté des Lettres de l'Université de Paris de 1927 à 1937 et contemporain d'Hélène Bertaux, argumentait au début du XX^e siècle, dans son étude du mythe de Psyché dans l'art français depuis la Révolution, sur les raisons de la popularité du mythe auprès des défenseurs de la tradition académique :

Le néoplatonisme de la forme enveloppe celui de la conception. Modelée sur « la beauté céleste, inaccessible aux esprits comme au sens du vulgaire », ainsi que le veut Girodet, elle se fige dans l'indétermination qu'exigeait Winckelmann au nom des Grecs. La légende permet, ou plutôt exige le nu, sauf de légers voiles et parfois des ailes de libellule pour Psyché! Et cette nudité est en elle-même idéale : jeune, fraîche, intacte.¹⁵

Selon Schneider, au XIX^e siècle, les catalogues des Salons, de ventes, de musées, de graveurs, révèlent « l'inépuisable vertu plastique » de ce thème et son « indéfectible séduction »¹⁶. La figure de Psyché peut donc représenter pour Bertaux une référence à la tradition grecque, reprise dans l'art romain puis renaissant, mais également son inscription dans la longue tradition de l'art académique français. Le sujet choisi par Bertaux, l'allégorie de l'âme incarnée par Psyché, est porteur de valeurs nobles et universelles. Armand Sylvestre, dont les descriptions sont reconnues pour reproduire, par l'écriture, « les mêmes effets d'évocation » que les œuvres elles-mêmes¹⁷, commentait ainsi la *Psyché* de Bertaux en 1888 :

Car la fable païenne ainsi synthétisée dans les types immortels quelle a légués à l'art, rajeunie par l'impression de renouveau qui est au fond de toutes les âmes vraiment vaillantes, demeurera longtemps le plus beau thème sculptural qui ait existé jamais. Car elle enfermait un enseignement

¹⁴ René Schneider, «Le mythe de Psyché dans l'art français depuis la Révolution», *Revue de l'art ancien et moderne*, n° 32 (Juillet — Décembre 1912), p. 242.

¹⁵ *Ibid.*, p. 252-253.

¹⁶ *Idem.*

¹⁷ Catherine Méneux, « Armand Sylvestre (1837-1901) », dans Jean-Paul Bouillon *et al.*, *La promenade du critique influent*, Paris, Hazan, 2010, p. 207.

dans une merveille et faisait du vrai ce qu'il doit être : le squelette du Beau, comme me le disait un jour magnifiquement Gounod.¹⁸

Pour Schneider, mais également pour Winckelmann au début du XIX^e siècle, l'histoire de Psyché est recommandée comme source d'inspiration en raison de son « néoplatonisme esthétique », ses liens avec les antiques gréco-romains, mais surtout « parce qu'elle est l'allégorie de l'âme, purifiée progressivement jusqu'à l'immortalité »¹⁹. Winckelmann, dans ses *Réflexions sur l'imitation des œuvres grecques dans la sculpture et la peinture* de 1755, faisait de l'allégorie la forme supérieure de l'art de l'idée. Les artistes doivent ainsi la favoriser, car elle permet une meilleure efficacité, une plus grande pertinence de l'expression figurative, de même que pour ses liens étroits avec la nature et l'antiquité²⁰. La manière de traiter le sujet doit être à la hauteur de sa qualité. Pour ce faire, Bertaux personnifie *Psyché* par un nu idéalisé, visiblement étudié d'après l'antique, et de format plus grand que nature.

Il est toutefois possible d'observer dans cette œuvre de la fin du XIX^e siècle l'évolution stylistique au sein de la production de l'artiste. Pour sa *Psyché*, cette dernière délaisse complètement l'anecdote et le pittoresque qui avaient caractérisé sa *Jeune fille au bain* de 1873, et retrouve l'élégance synthétique de la figure ramassée de son *Jeune Gaulois prisonnier* de 1864²¹. *Psyché* marque un retour au respect plus strict des principes académiques. Le titre d'académicien que convoite Bertaux exige un certain respect de la doctrine académique²². Malgré cela, certains éléments permettent de démontrer qu'il ne s'agit pourtant pas d'un simple retour en arrière stylistique. En effet, tout en s'affirmant comme une artiste académique, Hélène Bertaux développe une pensée artistique personnelle, dépassant les simples « recettes d'atelier », critique souvent évoquée afin de dévaluer l'art académique par les tenants de l'histoire de l'art moderniste et formaliste. Nous nous attarderons alors à l'étude de deux œuvres, réalisées préalablement à *Psyché*, qui

¹⁸ Armand Sylvestre, « En pleine fantaisie », *Le Gil Blas*, 22 Février 1888, p. 1.

¹⁹ René Schneider, *op. cit.*, p. 252-253.

²⁰ *Idem.*

²¹ Édouard Papet, *op. cit.*

²² Alain Bonnet, *op. cit.*, p. 115.

illustrent cette recherche stylistique tournée vers une simplification des formes, ainsi qu'une synthèse plastique qui permettra d'illustrer au mieux le caractère intellectuel de son œuvre. Cet exercice démontrera la pertinence de notre recherche visant à réintroduire l'œuvre de Bertaux dans son contexte en vue de lui redonner sa pleine lisibilité.

3.2.2. Lorsque la tradition se modernise

Le buste intitulé *Le Printemps*²³ (fig. 48), issu de la même période d'élaboration que *Psyché*, nous permet d'affirmer que rapidement dans l'élaboration de son œuvre, l'idée de la coiffe ailée, associée au symbole de la renaissance, est apparue à la statuaire. Cette œuvre présente une ressemblance frappante avec *Jeune fille au bain* de 1873, par sa reprise du détournement de la tête et des traits du visage (fig. 49). De l'œuvre *Le Printemps*, Bertaux réemploie dans *Psyché* la coiffure tombante et les ailes posées sur la tête. Un simple coup d'œil permet cependant de constater toute la stylisation avec laquelle les figures sont rendues en 1888. On ne retrouve rien du traitement antiquisant des cheveux de l'œuvre de 1875 dans le modelé synthétique des cheveux de *Psyché*. Ceux-ci sont tout juste esquissés. Le ruban bien visible grâce à un chromatisme doré dans *Le Printemps* se voit simplement suggéré dans l'œuvre de 1888, et vient qu'à se fondre complètement dans la chevelure.

Une autre œuvre de Bertaux, *Buste de jeune fille* (fig. 50), appartenant à la collection du Musée de Picardie à Amiens et acquise suite au don de Léon Bertaux en 1910, laisse croire qu'il s'agit d'une version du buste exposé au Salon de 1883, sous le titre *Fragment d'une statue en voie d'exécution*, et remarqué pour « sa grâce et son modelé »²⁴. S'il ne s'agit pas de cette œuvre, nous pouvons affirmer son statut d'étude en vue de la future *Psyché*. Après celle du *Printemps*, l'œuvre apparaît telle

²³ Hélène Bertaux, *Le Printemps*, avant 1875, marbre, H. : 60 cm, Chalons-sur-Saône, Musée Denon.

²⁴ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 66.

une nouvelle étape au sein du processus de simplification des formes entamé par Bertaux. Cela est particulièrement visible dans le traitement des cheveux, qui ont perdu leur aspect bouclé. On y retrouve également la frontalité et l'air grave qui marquera la *Psyché* de 1888, de même qu'un traitement un peu plus idéalisé des traits du visage.

En comparaison avec les membres filiformes du *Gaulois*, la lourdeur du bas du corps de *Psyché* et la massivité de ses cuisses rappellent les corés grecques archaïques. Ce parallèle peut également être fait pour la droiture et la rigidité de la pose de *Psyché*, de même que l'avancement d'une jambe et d'un bras vers l'avant, destinés à recevoir les offrandes. Ce changement inscrit l'œuvre dans la recherche en sculpture de la forme primitive, tendance amorcée dans les années 1860. Cette évolution dans la référence au modèle grec employé par l'artiste peut être symptomatique de l'époque, dans la mesure où la découverte et la mise en valeur de l'art archaïque grec ébranlent les certitudes académiques, notamment grâce à l'ouvrage d'Ernest Beulé (1826-1874), *L'Histoire de la sculpture avant Phidias* publié en 1863-1864, et les ouvrages de Schliemann, *Antiquités troyennes* de 1874 et *Mycènes* de 1879²⁵. Il est ainsi possible de voir en *Psyché* une prémisse de la mutation qui s'élaborera en sculpture à partir de 1900, notamment chez Aristide Maillol (1861-1944) (fig. 51), vers un langage moderne marqué par la recherche de la forme essentielle. « Progressivement, dans les œuvres, les attitudes s'apaisent, le modelé se tend, les formes de plus en plus simples s'ordonnent en schéma ordinaire »²⁶. Hélène Bertaux garde la tradition vivante dans son œuvre, mais l'actualise selon les nouvelles préoccupations de son époque.

À cet égard, nous pouvons également rapprocher *Psyché* de l'œuvre et des idées du peintre officiel Pierre Puvis de Chavannes (1824-1898), pour la manière dont il a su recueillir la tradition au sein de sa propre vision artistique, l'inscrivant ainsi en

²⁵ Sophie Schvalberg, *Le modèle grec dans l'art français, 1815-1914*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014, p. 174.

²⁶ Catherine Chevillot « Vers la sculpture essentielle » dans Catherine Chevillot (dir.), *Oublier Rodin : la sculpture à Paris de 1906 à 1914*, catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 10 mars-31 mai 2009; Madrid, Fundación Mapfre, 23 juin-4 octobre 2009), Paris, Hazan & Musée d'Orsay; Madrid, Fundación Mapfre, 2009, p. 119.

véritable continuité à travers l'histoire de l'art de la deuxième moitié du XIX^e siècle²⁷. Ce dernier est « aux yeux du monde artistique de la fin du siècle davantage qu'un peintre : un rénovateur de l'art monumental et le penseur de la synthèse plastique »²⁸. Dans ses allégories, il traite le sujet et la forme avec une simplicité allant jusqu'à la schématisation, privilégiant les thèmes simples et poétiques²⁹.

Cette façon de composer avec une telle aisance, de montrer avec cette clarté, de tout simplifier et jusqu'à la touche, d'aller à l'essentiel en sachant traduire les détails, de créer des images qui demeurent sans jamais raconter, indique la position singulière de Puvis de Chavannes dans son temps.³⁰

Son influence déterminante à la fin du XIX^e siècle et au début du XX^e siècle marque l'histoire de l'art, tant chez les artistes les plus conservateurs que ceux de l'avant-garde la plus radicale³¹. En ce sens, il nous semble possible d'établir un parallèle entre Puvis de Chavannes et la *Psyché* de Bertaux. Cette dernière semble en effet sensible à la morphologie simplifiée ainsi qu'aux formes pleines, lisses, idéalisées et aux contours marqués des allégories du peintre (fig. 52). On retrouve surtout dans la silhouette épurée et rendue avec simplicité de *Psyché* cette même aura intemporelle et ce silence poétique nécessitant la méditation afin de laisser son symbolisme ressurgir. Par définition, l'allégorie en art est la personnification d'une idée abstraite³². La *Psyché* de Bertaux signifie donc quelque chose qu'elle ne représente pas et qui doit être décodé. Nous savons que l'artiste a consacré de nombreuses années de réflexion et de recherche pour cette œuvre. Ceci nous porte donc à croire que rien n'a été laissé au hasard dans sa conception. Que cherche donc à exprimer Bertaux à travers sa *Psyché* que le critique d'art Georges Lafenestre qualifiait de « grave et mystérieuse, presque hiératique »³³? Pour

²⁷ *Idem.*

²⁸ Catherine Chevillot, *op. cit.*, p. 119-120.

²⁹ *Idem.*

³⁰ *Idem.*

³¹ Serge Lemoine, *op. cit.*

³² Josette Rey-Debove et Alain Rey (dir), « Allégorie », dans *Le Petit Robert*, Paris, Dictionnaires le Robert, 2012, p. 67

³³ Georges Lafenestre, « Les Salons de 1897 », *Revue des Deux Mondes*, 4^e période, t. 142, juillet 1897 (première quinzaine), p. 189.

répondre à cette question, nous estimons qu'une analyse iconographique de l'œuvre s'avère nécessaire à ce stade-ci de notre travail.

3.3. Analyse iconographique de l'œuvre

Le mythe de Psyché a une vitalité particulièrement tenace tout au long du XIX^e siècle. Cette histoire universelle très prisée constitue une source iconographique idéale³⁴. Bien que le mythe de Psyché apparaisse pour la première fois dans la littérature dès 370 avant J.-C., dans le *Phèdre* de Platon, c'est toutefois le poète rhéteur africain, Apulée de Madaure (env. 125-170), qui lui offre la structure organique qu'on lui connaît aujourd'hui grâce à son roman datant du II^e siècle *Les Métamorphoses* (livres IV à VI). La fable de Psyché apparaît dès lors comme un récit autonome, placé au centre des *Métamorphoses*, et se présente comme une longue digression, tant dans le style que le propos³⁵. Sa redécouverte par les lettrés des XV^e et XVI^e siècles insuffle à la fable des valeurs philosophiques et morales³⁶. Au cours des XVI^e, XVII^e et XVIII^e siècles, le mythe de Psyché gagne en profondeur et acquiert des nuances psychologiques nouvelles³⁷. De nombreux objets et monuments antiques illustrant son histoire, ont également joué un rôle dans l'élaboration de celui-ci, comme le démontre déjà Maxime Colignon en 1877, dans son *Essai sur les monuments grecs et romains relatifs au mythe de Psyché* et plus récemment les écrits de Christiane Noireau³⁸. Les sources figuratives antiques les plus anciennes représentant la fable de Psyché remontent au V^e siècle avant J.-C. Au regard de cette longue tradition, comment Hélène Bertaux choisit-elle de représenter Psyché à la fin du XIX^e siècle et surtout pourquoi choisit-elle ce personnage? Dans quel épisode du mythe inscrit-elle son œuvre? Quels attributs

³⁴ Sonia Cavicchioli, *op. cit.*, p. 7.

³⁵ Sonia Cavicchioli, *op. cit.*, p. 42.

³⁶ *Idem.*

³⁷ *Idem.*

³⁸ Christiane Noireau, *La lampe de Psyché*, Paris, Flammarion, 1991.; Christiane Noireau, *Psyché*, Paris, Regard, 1998.

lui offre-t-elle? Il nous apparaît important de présenter un court résumé du mythe qui inspira la statuaire et duquel l'œuvre découle afin de voir ce que Bertaux en retient, ce qu'elle délaisse, et pourquoi elle fait ces choix.

3.3.1. Le mythe de Psyché

Un roi et une reine ont trois filles. Alors que les deux sœurs aînées ont déjà trouvé mari, la cadette, Psyché, est toujours célibataire. Sa beauté surnaturelle éloigne tous les prétendants, qu'ils soient nobles ou roturiers. Elle est si belle que rapidement les mortels la comparent à Vénus et vont jusqu'à lui consacrer les offrandes habituellement dédiées aux autels de la déesse. Vénus en éprouve une intense jalousie et charge son fils Éros de la venger en inspirant à Psyché un amour profond pour le plus misérable des hommes. Cependant, alors qu'il allait accomplir sa mission, Éros tombe lui-même amoureux de la jeune fille. Pendant ce temps, le roi s'inquiétant du célibat de sa fille consulte un oracle. Celui-ci condamne Psyché à épouser et à partager la couche d'un monstre. Un convoi funèbre mène donc la malheureuse au sommet d'une colline sur un rocher et l'y abandonne à son destin. Son futur époux doit y venir la chercher. Elle est plutôt soulevée par Zéphyr qui la dépose sur un gazon fleuri à proximité d'un palais, où elle s'endort.

À son réveil, elle visite la luxueuse demeure et apprend par des voix que tout ce qu'elle a sous les yeux lui appartient. La nuit venue, elle s'endort dans une chambre. Plus tard dans la nuit, le mari inconnu fait de Psyché sa femme et disparaît avant l'aurore pour ne point être aperçu d'elle. Bien que Psyché apprécie la compagnie de son mari, son existence solitaire lui pèse. Elle demande donc à celui-ci l'autorisation d'inviter ses sœurs pour lui tenir compagnie contre la promesse de ne jamais chercher à voir ses traits. Éros accepte. Zéphyr dépose donc les deux sœurs au palais. Lorsqu'elles découvrent la richesse et le bonheur de Psyché, celles-ci deviennent folles de jalousie et persuadent la jeune épouse de connaître le visage de l'époux qu'elle ne peut leur décrire. Les sœurs finissent par convaincre Psyché qu'elle est aimée d'un monstre qui finira par la dévorer. Curieuse et effrayée, celle-

ci se décide donc à voir le visage de son mari. Le soir venu, armée d'un poignard, elle éclaire à l'aide d'une lampe à huile le visage de son époux. Elle découvre alors, en transgressant l'interdit, que celui qui partage sa couche est le dieu Éros. Troublée, elle laisse tomber une goutte d'huile de la lampe qui s'écrase sur le dieu furieux. Trahi, ce dernier s'enfuit, abandonnant Psyché derrière lui. S'ensuit pour elle une période d'errance durant laquelle elle doit réussir une série d'épreuves pour regagner son amour perdu. Son mariage avec Éros est finalement célébré, devant l'ensemble du Panthéon. La princesse consomme alors l'ambrosie et devient la déesse de l'âme. De leur amour naît Volupté.

Tout d'abord, nous constatons que Bertaux exclut complètement de la représentation la figure d'Éros. Ce choix et le fait qu'elle donne à son personnage un air pensif, mais déterminé, offre une lecture originale du mythe, car Psyché est, le plus souvent, représentée au sein du couple ou éplorée à la suite du départ du dieu³⁹. Ceci nous laisse croire que la notion de l'amour perdu n'est pas centrale dans la composition de Bertaux. Ce qui capte tout de suite le regard lorsque l'on observe la statue, ce sont les ailes un peu curieusement posées sur la tête. Nous porterons donc une attention particulière à cet attribut, car il s'agit selon nous de la clé de lecture de l'œuvre.

Les ailes de papillon sont ici employées par Bertaux pour leur valeur symbolique : elles représentent l'âme dans l'iconographie de Psyché. Par l'emploi de cet attribut, l'artiste place son œuvre dans la continuité de la tradition classique. Dès le V^e siècle avant J.-C., il est possible d'observer des sources figuratives dans le monde grec qui illustrent l'âme comme un papillon ou une jeune fille aux ailes de papillon⁴⁰. Cette analogie s'explique par l'emploi du même terme en grec ancien pour définir âme et papillon : Ψυχή ou Psukhê. Déjà dans le *Phèdre* de Platon, « [...] le mythe de l'âme

³⁹ Exemples français : Augustin Pajou, *Psyché abandonnée*, 1790, marbre, 177 cm ; 86 cm ; 86 cm, Paris, Musée du Louvre.; François Dominique Aimé Milhomme, *Psyché*, 1806, marbre, H. :118 cm ; L.: 37 cm, Compiègne, Château de Compiègne.; James Pradier, *Psyché*, 1824, marbre, 158 cm ; 51 cm ; 40 cm, Paris, Musée du Louvre.; Eugène Antoine Aizelin, *Psyché*, vers 1863, marbre, 128 cm ; 50 cm ; 65 cm, Paris, Musée d'Orsay.; Auguste Rodin, *Psyché et l'amour*, 1897, marbre, 68,5 cm ; 44,3 cm ; 46,5 cm, Paris, Musée Rodin.

⁴⁰ Sonia Cavicchioli, *op. cit.*, p. 46.

ailée, qui tend à la perfection et à l'immortalité, va dans la même direction que ces images. »⁴¹ L'aile permet en effet de soulever ce qui est lourd afin de l'élever vers la communauté des dieux, participant ainsi au domaine du divin, où s'enrichissent l'âme de la beauté, la sagesse et la bonté⁴². Apulée imagine « un mécanisme parfait : la dialectique entre mort et vie, compliquée par l'idée de la renaissance »⁴³, dans le symbole de la métamorphose que subit la chrysalide pour devenir un être achevé. Le papillon symbolise dès lors l'immortalité de l'âme et « l'histoire de Psyché symbolise les épreuves que l'âme doit franchir pour atteindre le bonheur et l'immortalité. »⁴⁴ Qu'en est-il exactement dans l'œuvre de Bertaux?

3.4. Interprétation de l'œuvre

3.4.1. Une œuvre idéaliste – La lecture d'Armand Sylvestre

Le choix d'apposer des ailes sur la tête de son personnage, plutôt que sur son dos, comme c'est habituellement le cas, renforce l'idée de *Psyché* comme allégorie de l'âme, mais encore plus comme le symbole de l'éveil de l'intellect à la connaissance. C'est le domaine de l'esprit et de l'Idée que Bertaux cherche à transcrire dans cette sculpture. L'artiste subordonne ainsi l'ensemble de sa composition à la traduction de la pensée. Elle réalise donc une œuvre idéaliste, au sens fort du terme, tant par sa mise en image du motif de l'idée, que par son traitement idéalisé de la forme et son expression par l'allégorie. Aucune archive ne permet d'expliquer pourquoi Hélène Bertaux choisit de représenter ce mythe dès les années 1870. Toutefois, la forme finale qu'elle donne à son œuvre exaltant la nature intellectuelle de son sujet, ainsi que la lecture qu'en a fait son contemporain Armand Sylvestre, nous permettent de suggérer que le motif de *Psyché* se lit comme la personnification de

⁴¹ *Idem.*

⁴² *Ibid.*, p. 46-47.

⁴³ *Ibid.*, p. 42.

⁴⁴ Isabelle Leroy-Jay Lemaistre (dir.), «Psyché ranimée par le baiser de l'Amour à la loupe », *Musée du Louvre*, [en ligne], <www.musee.louvre.fr/oal/psyche/psyche_acc_fr_FR.html>, (page consultée le 20 juillet 2015).

l'âme et l'éveil de la conscience du personnage, permise par l'accès à la connaissance.

Psyché sous l'empire du mystère amorce une réflexion sur le mystère, cette chose inconnue qui n'est accessible qu'aux initiés. En se référant au mythe, le titre complet de l'œuvre semble signifier que la jeune femme subit toujours l'influence absolue du mystère entourant l'identité de son amant. Par contre, le sentiment et la pose de *Psyché* peuvent aussi traduire le recueillement et le sentiment énigmatique qui l'habite, au moment où, après avoir posé son geste transgressif, elle est initiée à la connaissance. L'étymologie du terme mystère provient du grec *mustês*, qui se traduit par « initié ». Armand Sylvestre interprète ainsi l'œuvre en 1888, suite à sa visite de l'atelier de Bertaux.

Elle est debout dans une pose qui est celle du recueillement subit et du réveil encore obscur de la pensée. Sa belle tête, dont l'ingénieuse coiffure rappelle deux ailes prêtes à se déployer pour quelque vol de l'esprit vers l'infini est doucement inclinée [...] [...] C'est Psyché, c'est l'âme en qui réveille la vie. La pensée qui prend la possession de soi-même, la Femme en qui la beauté s'ennoblit sous une impression obscure encore d'Idéal et d'au-delà. Cette belle statue, qui vaut par la science de la plastique, le calme et la puissance de l'inspiration, une exécution aussi sobre que consciencieuse, me charme peut-être plus encore par des qualités psychologiques et par le monde d'idées qu'elle soulève [...]. »⁴⁵

La symbolique de *Psyché* comme personnification de la pensée affirme le caractère intellectuel de l'œuvre. Bertaux s'adresse à l'intellect du spectateur. Cette lecture, qui peut avoir été suggérée par la sculptrice elle-même ou proposée par le critique, semble avoir imprégné les interprétations futures de l'œuvre. Édouard Lepage dans son ouvrage de 1911 explique l'attitude énigmatique de *Psyché* par le fait que son attention est tournée vers le « réveil de sa pensée »⁴⁶.

Une telle interprétation concorde également avec la vision que défend Hélène Bertaux à la même époque avec sa lutte pour l'émancipation des femmes artistes. Rappelons que les stéréotypes d'alors n'accordaient pas à la femme les capacités intellectuelles nécessaires à produire des œuvres appartenant au grand genre.

⁴⁵ Armand Sylvestre, *op. cit.*, p. 1.

⁴⁶ Édouard Lepage, *op. cit.*, p. 75-76.

Avec sa *Psyché*, la statuaire prouve le contraire, tant par la forme qui lui vaudra une médaille, que par le fond qui élève le motif pour sa valeur intellectuelle. Et c'est là que résident selon nous toute l'originalité et tout l'intérêt du motif de *Psyché*. Hélène Bertaux a su représenter l'instant précis de l'éveil de la conscience de son personnage. *Psyché* n'en connaît pas encore toute l'étendue et médite sur le mystère de sa nouvelle condition.

L'éthos mystérieux est ressenti par celui qui entrevoit, mais ne voit pas pleinement; c'est donc en lui qu'est placé le point de vue. [...] Deux fonctions peuvent d'ailleurs s'investir aussi dans un même être quand le sujet et l'objet sont la même personne, mystérieuse pour elle-même; le cas a été fréquemment exploité : quelqu'un ne connaît pas sa propre pensée et le mystère est psychologique [...].⁴⁷

Cette idée d'entrevoir, sans voir pleinement, rappelle le concept de génie féminin que nous avons abordé au second chapitre. Rappelons-nous que, selon Tamar Gard, celui-ci agit pour les femmes artistes comme un fantôme, celui du moment futur où le talent féminin pourra prospérer, sans être entravé par aucune contrainte idéologique ou institutionnelle. Pour Hélène Bertaux, ce moment se situe lorsque les femmes pourront s'épanouir grâce à l'accès à la connaissance qu'offre la formation à l'École des Beaux-Arts et qui résultera par l'émergence de « l'art féminin ». En décembre 1890, celle-ci tenait ces propos :

Déjà nous pouvons pressentir que, par la mise en commun d'un idéal encore indéfini, la femme, en possession de ses facultés spéciales par l'étude et les hautes traditions, donnera, dans le grand Concept des Arts, sa note personnelle; elle ne sera plus la concurrente de l'homme que son imitatrice; elle aura trouvé l'art féminin.⁴⁸

Dans ce contexte, le choix de la statuaire d'inscrire son œuvre dans l'épisode de la lampe à l'huile, ne nous apparaît aucunement anecdotique. Selon nous, il symbolise l'éveil de l'âme, qui prend ainsi conscience et connaissance de la part du mystère qui lui était inaccessible, inconnu, caché dans la noirceur et qui est soudainement « mis en lumière », amorçant de là une nouvelle ère. Comme l'avait souligné

⁴⁷ Étienne Souriau, « Mystérieux », *op. cit.*, p. 1105-1107.

⁴⁸ La rédaction, « Notre programme », *Journal des femmes artistes*, n° 1, 1^{er} décembre 1890, p. 2.

Armand Sylvestre dans son article, cette symbolique s'applique également à la cause défendue par Bertaux :

Mais il me semble que, dans la statue que je décrivais tout à l'heure, Mme Léon Bertaux, présidente de [l'UFPS], avait quelque peu symbolisé sa propre entreprise. [Le] réveil de la Femme, ou plutôt de la pensée chez la Femme, dans une figure antique dont le symbolisme est demeuré clair pour tous, [...] Il ne s'agit pas, j'en suis convaincu, dans son esprit, d'une œuvre d'émancipation, mais une œuvre de justice.⁴⁹

En d'autres termes, à l'image Psyché, la femme artiste est maintenue dans l'ignorance par une interdiction qui pèse sur elle. Son exclusion de l'École des Beaux-Arts, lui empêche effectivement l'accès à la connaissance passant par l'enseignement artistique de qualité de cette institution.

L'opposition entre lumière et ténèbres que l'on retrouve dans le mythe de Psyché est un symbole universel. La lumière, se définissant en rapport à son altérité, l'obscurité, structure une symbolique de la connaissance⁵⁰. Dans le mythe, l'obscurité empêche Psyché de connaître l'identité de son mari et symbolise l'inconscient et l'ignorance, alors que la lumière révèle, affirme et manifeste. Au sein du même mythe, le couple lumière-obscurité est intimement lié au concept de l'âme, dont Psyché est l'allégorie, et du regard :

Il semble que les phénomènes liés à la vision soient toujours apparus à l'être humain comme recelant une valeur symbolique d'une extrême importance. Au point que l'on peut affirmer que la vision est comme le centre et l'axe de la connaissance symbolique. Tous les savoirs qui procèdent de cette connaissance privilégient l'image de l'œil.⁵¹

Le travail d'idéalisation du corps opéré par Bertaux sert ce propos. L'abstraction du caractère charnel, grâce au modelé parfaitement lisse de sa *Psyché* et au prétexte mythologique du sujet, concentre l'attention sur la valeur introspective de l'œuvre et renforce sa nature idéaliste.

⁴⁹ Armand Sylvestre, *op. cit.*, p. 1.

⁵⁰ Alain Delaunay, « Lumière & Ténèbres », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <www.universalis-edu.com/acces.bibl.ulaval.ca/encyclopedie/lumiere-et-tenebres/>, (page consultée le 20 juillet 2015).

⁵¹ Alain Delaunay, « Vision, symbolique », *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <www.universalis-edu.com/acces.bibl.ulaval.ca/encyclopedie/vision-symbolique/>, (page consultée le 20 juillet 2015).

En 1989, cette représentation idéalisée du corps de *Psyché* avait été interprétée par l'historienne de l'art Claudine Mitchell, comme étant la démonstration de l'obligation pour les femmes artistes d'oblitérer la dimension sexuelle lorsqu'elles abordent le nu⁵². Comme il s'agit de l'une des rares interprétations d'une des œuvres d'Hélène Bertaux s'inscrivant au sein d'une démarche scientifique nous prendrons le temps de nous y attarder. Ce faisant, nous pourrions également démontrer comment l'œuvre, soustraite de son contexte, subit le phénomène de perte de sens, ce qui a pour effet de réduire énormément sa valeur symbolique.

Selon Mitchell, la lecture de l'œuvre par Armand Sylvestre consacre la chasteté du personnage de Bertaux comme une valeur intrinsèque. « Dans sa description de la sculpture, il détailla minutieusement le corps, mettant l'accent sur des absences qui dénotaient la virginité. »⁵³ Cette interprétation sert bien son propos; démontrer pourquoi les représentations de la sexualité dans l'œuvre de Camille Claudel, dont le bronze *La Valse*⁵⁴ (fig. 53), étaient victimes de censure, car considérées comme choquantes au vu des bonnes mœurs dont une femme doit faire preuve à cette époque. La figure de *Psyché* est donc employée comme contre-exemple, car elle a été très bien accueillie par la critique et les diverses instances des Beaux-Arts.

Si l'on aborde l'œuvre de Bertaux uniquement d'un point de vue formel, nous sommes en accord avec la position défendue par Mitchell. Celle-ci démontre, en détaillant à son tour l'œuvre de Bertaux, que les éléments de sa composition ont donné lieu à « l'interprétation symbolique liée à la sexualité » de Sylvestre. Mitchell justifie les choix stylistiques de la statuaire par son « style néo-classique », qui a pu être interprété comme « une recherche de pureté, un éloignement des excès et des turbulences du monde humain, régi par la passion et l'instinct. »⁵⁵ Cependant, Camille Claudel et Hélène Bertaux, dont les préoccupations iconographiques et formelles sont fort éloignées, ne cherchent aucunement à transcrire le même type

⁵² Claudine Mitchell, « Intellectualité et sexualité: Camille Claudel, femme sculpteur fin de siècle », dans Aline Magnien *et al.*, *op. cit.*, p. 98.

⁵³ *Idem.*

⁵⁴ Camille Claudel, *La Valse*, 1892, bronze, 43,5 cm; 23 cm; 34,3 cm, Paris, Musée Rodin.

⁵⁵ *Idem.*

de réalité. Nous contestons donc cette interprétation, car elle nous semble incomplète et quelque peu orientée.

Comme nous l'avons démontré jusqu'à présent, *Psyché sous l'empire du mystère* ne cherche pas à représenter la passion ou la sexualité de son personnage, mais plutôt à mettre en image sa nature intellectuelle, grâce à l'allégorie de l'âme qu'est Psyché. En ce sens, l'alliance entre la forme et le fond de *Psyché* nous paraît tout à fait cohérente, car le motif conditionne la composition. Afin de démontrer cette affirmation nous emploierons maintenant la lecture de l'œuvre qu'en fait Robert de La Sizeranne, également un contemporain de Bertaux.

3.4.2. Le geste moderne – La lecture de Robert de La Sizeranne

En 1905, Robert de La Sizeranne, esthéticien, critique et historien de l'art éminent de la Belle Époque, publie « Le Geste moderne aux Salons de 1905 »⁵⁶ dans la *Revue des Deux Mondes*. Il y questionne la possibilité d'un renouveau de la statuaire et les manières de l'obtenir. Après avoir commenté les diverses tentatives de renouvellement de cet art offert par le XIX^e siècle, il propose cette hypothèse :

[Le renouvellement] apparaît comme possible de trois manières. On peut renouveler la statuaire par son « enveloppe », c'est-à-dire par la composition générale du monument [...]. On peut renouveler encore la statuaire par la myologie, c'est-à-dire par les proportions du corps humain [...]. On peut enfin renouveler la statuaire sans changer grand'chose à l'enveloppe ni à la myologie : par le geste.⁵⁷

La Sizeranne en vient à la conclusion que la statuaire ne peut ni se renouveler par la myologie du personnage, ni par l'enveloppe du monument⁵⁸. Il ne demeure que le geste et c'est par celui-ci que la modernité en sculpture peut réellement prendre forme. Aux anciens qui représentaient le repos, le jeu ou le combat dans leur art, il

⁵⁶ Robert de La Sizeranne, « Le Geste moderne aux Salons de 1905 », *Revue des Deux Mondes*, 5^e période, t. 27, juin 1905 (troisième quinzaine), p. 606-631.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 616.

⁵⁸ *Ibid.*, p. 623.

oppose les modernes qui représentent le travail, la pensée ou la douleur, des gestes choisis pour leur grandeur morale⁵⁹. Il est pertinent ici de faire le lien entre la lecture de l'œuvre de Bertaux par Armand Sylvestre et celle de Robert de La Sizeranne, car la plus récente s'inscrit en parfaite continuité avec celle plus ancienne. En 1888, Sylvestre emploie une citation du poète André Chénier (1762-1794), bien que très antérieure à l'œuvre de Bertaux, afin d'exprimer l'adéquation entre la forme de *Psyché*, qui renvoie à l'antique, et le sujet moderne qu'il évoque :

Elle est d'une femme dont le talent est déjà représenté au Luxembourg par une œuvre populaire, madame Léon Bertaux, et elle semble avoir été inspirée [pour sa *Psyché*] par ce noble vers d'André Chénier : « *Sur des pensers nouveaux faisons des vers antiques* »⁶⁰

De la même manière que pour Sylvestre, le geste de la pensée, qui agit pour La Sizeranne à titre de grand sujet de la sculpture contemporaine, symbolise une attitude nouvelle et puissante⁶¹. « Ainsi, il suffit qu'il ait représenté l'homme dans l'action de penser, pour que l'artiste ait trouvé un geste moderne. Les anciens, s'ils pensaient eux-mêmes, ne faisaient pas penser leurs statues. »⁶² Ce contemporain de Bertaux amène une réflexion intéressante et originale sur les diverses voies de renouvellement de la sculpture dite moderne, en employant le motif de la pensée comme créateur d'une attitude nouvelle et distinctement moderne en sculpture, qu'il présente ainsi :

Dans la Pensée, [...] c'est la tête qui commence le mouvement et tous les membres, peu à peu, s'y rallient et y coopèrent. Toute attitude psychologique est une attitude concentrée. Toute réflexion s'exprime plastiquement par une flexion, [...]. À mesure que l'homme devient plus pensif, le cercle de ses gestes se resserre. La tête se replie sur la poitrine, comme pour y chercher quelque chose. Les membres reviennent lentement se grouper autour de la tête, comme pour l'aider à « chercher », ou comme pour la consulter [...]. La tête apparaît, selon le mot topique d'autrefois, le « chef » qu'elle n'était pas toujours dans la statuaire antique, la cause et la raison visibles du mouvement tout entier. Il y a donc un geste de la pensée, un geste qui ne peut être confondu avec les autres, et aussi bien M. Puech, dans sa *Pensée moderne*, que

⁵⁹ *Ibid.*, p. 623-626.

⁶⁰ Armand Sylvestre, *op. cit.*, p. 1.

⁶¹ *Ibid.*, p. 623-626.

⁶² *Ibid.*, p. 623-626.

M. Rodin dans son *Penseur* et Mme Bertaux dans sa *Psyché sous l'empire du mystère* (au Petit-Palais) y ont plus ou moins ramené leurs figures. Et ce geste est moderne.⁶³

Cette description du motif de la pensée décrit parfaitement la composition de l'œuvre de Bertaux. En posant les ailes sur la tête inclinée vers l'avant et initiant une légère flexion du haut du corps, cette dernière renforce l'attention du spectateur à cet endroit. Son air mystérieux et énigmatique s'explique alors comme l'illustration du travail psychologique et de la concentration.

La nature du texte dans lequel l'auteur aborde le cas de *Psyché* permet d'inclure l'œuvre de Bertaux au sein du mouvement de renouvellement de la sculpture au tournant du XX^e siècle. La Sizeranne y propose effectivement une lecture de l'histoire de l'art ouverte à la pluralité des formes, qu'elles soient en continuité ou non avec l'art de la tradition. L'historien de l'art Stephen Bann, dans son article « Robert de La Sizeranne : entre l'esthétique et l'histoire », définit ainsi le programme de La Sizeranne : « d'une part une attitude très libre vis-à-vis des formes et des techniques de l'art actuel [...], et d'autre part, un regard historique qui cherche à surmonter les préjugés [...] et vise à faire comprendre à travers des exemples proprement visuels l'irréductible altérité du passé. »⁶⁴

Le caractère académique de l'œuvre de Bertaux est précisément ce qui l'a écartée de la reconnaissance de l'histoire de l'art moderniste, trop souvent écrite de façon simple et linéaire, allant d'avant-garde en avant-garde. Cette lecture de l'histoire basée sur la théorie de rupture entre l'art du passé et celui du présent est admise et partagée par une majorité d'historiens, critiques et publics, ce qui a eu pour effet de conditionner le goût et les valeurs. La lecture de *Psyché* proposée par Robert de La Sizeranne permet de démonter cette théorie de rupture au profit d'une vision célébrant la complexité des manifestations artistiques, qui s'inscrivent parfois dans la rupture, mais également dans la continuité; une approche que nous avons privilégiée dans le cadre de cette étude, afin de réintégrer la pratique de statuaire

⁶³ *Idem.*

⁶⁴ Stephen Bann, « Robert de La Sizeranne : entre l'esthétique et l'histoire », dans Roland Recht et al., *De l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris, Documentation Française, 2008, p. 306.

d'Hélène Bertaux au sein de l'histoire de la sculpture française. Toujours fidèle aux principes de la tradition académique, *Psyché* se démarque du *Gaulois* et de la *Jeune fille au bain* par ses accents modernes, tels que la recherche de simplicité dans la composition générale de même que dans le traitement du visage et de la chevelure, les lignes réduites au minimum, les membres hiératiques se détachant peu du corps et le rendu de la chair parfaitement lisse laissant glisser la lumière sur l'ensemble de l'œuvre.

3.5. Conclusion

Le personnage de Psyché tel qu'abordé par Hélène Bertaux pose le problème de la connaissance et des moyens pour l'atteindre. Le mystérieux agit comme attrait et le désir de connaître force Psyché à enfreindre l'interdit qui la maintenait dans l'ignorance. Avant d'accéder au statut de divinité, Psyché doit relever une série d'épreuves. Nous considérons que le mythe de Psyché offre le parfait symbolisme à Hélène Bertaux pour traduire en images les difficultés qu'elle rencontre et doit dépasser afin d'atteindre son but le plus essentiel : l'ouverture de l'École des Beaux-Arts aux femmes, seul lieu où les artistes aspirent alors à la connaissance et à la reconnaissance.

L'analyse de *Psyché sous l'empire du mystère* a permis de démontrer que la statuaire en fin de carrière continue d'offrir des œuvres respectant la tradition académique. Psyché y est présentée comme l'allégorie de l'âme, un motif porteur de valeurs nobles et universelles, un des principes importants de la tradition académique. Les choix esthétiques et plastiques de cette œuvre éminemment idéaliste, tant dans son traitement de la forme que par son motif, renvoient à la symbolique du mythe antique. Bertaux représente son sujet avec un certain dépouillement, sans toutefois renoncer à l'utilisation d'attributs comme la coiffe ailée et la lampe à l'huile. Ceux-ci sont cependant rendus avec une grande sobriété.

Ce dernier succès pour la sculptrice permet de constater que tout en demeurant fidèle à la tradition académique, Hélène Bertaux a su produire une œuvre dans laquelle le public a vu un accent moderne. L'évolution stylistique vers la simplification et la sobriété des formes qu'elle amorce dans *Psyché* sera poursuivie dans son ultime œuvre, une Vierge à l'enfant intitulée *En Égypte* (fig. 54). Œuvre énigmatique, *Psyché sous l'empire du mystère* a, malgré son mystérieux silence, marqué les esprits et mérité les hommages de ses contemporains.

CONCLUSION

Ce mémoire avait pour objectif de situer la production sculptée d'Hélène Bertaux au sein de la tradition académique. Pour ce faire, nous avons analysé trois nus de la statuaire représentant chacun une période spécifique de création : *Jeune Gaulois prisonnier* (1864), *Jeune fille au bain* (1873) et *Psyché sous l'empire du mystère* (avant 1889). Notre choix d'étudier des nus s'explique parce que ce genre agit comme l'ultime expression et l'incarnation même du beau idéal dans le contexte académique. Notre étude s'est appuyée principalement sur l'analyse formelle ainsi qu'iconographique des œuvres de notre corpus et de leur réception critique, desquelles nous avons déduit des interprétations originales. De cette façon, nous avons été en mesure d'ancrer les œuvres dans le paysage culturel de l'époque. Nous avons également employé une méthode comparative afin de mettre en parallèle les œuvres de Bertaux à d'autres, qu'elles lui soient contemporaines ou plus anciennes, présentant un motif semblable ou une parenté stylistique. La division tripartite du mémoire a permis d'aborder, par l'analyse de chaque œuvre, un aspect déterminant de la relation qu'entretient la statuaire au sein du contexte académique.

Au début de cette recherche, nous avons posé l'hypothèse que ces trois œuvres s'intégraient parfaitement dans le canon académique de la seconde moitié du XIX^e siècle, tel que promu par le système des Beaux-Arts. Tout au long de notre réflexion, nous nous sommes appliquée à expliquer les raisons qui ont poussé

l'artiste à vouloir produire des œuvres s'inscrivant dans la tradition académique. Nous avons rapidement constaté en étudiant le parcours d'Hélène Bertaux que celle-ci cherche à produire des œuvres rejoignant les plus hautes normes de la sculpture de l'époque. Nous avons aussi pu mettre en évidence que la production de Bertaux de même que la tradition académique évoluent au cours de la période couverte par notre étude.

Ce mémoire poursuivait également un second objectif : valoriser l'apport artistique et culturel des femmes en cherchant à améliorer la lisibilité et la visibilité des œuvres d'artistes féminins. Nous avons ainsi réalisé pour chacune des trois œuvres, une analyse formelle détaillée et une interprétation l'inscrivant dans l'histoire générale de la sculpture. L'apport de notre recherche à la connaissance générale sur l'artiste Hélène Bertaux réside à ce niveau : offrir une réévaluation de son œuvre par rapport à la tradition académique et à l'histoire de la sculpture française du XIX^e siècle, afin de poursuivre le mouvement de réhabilitation et de réinsertion des femmes dans l'histoire de l'art français amorcé depuis les années 1990. Nous sommes arrivée à quelques conclusions que nous allons ici rappeler.

Nous avons consacré notre premier chapitre à l'étude de *Jeune Gaulois prisonnier* (1864), œuvre qui marque un réel tournant dans la carrière d'Hélène Bertaux. Il s'agit en effet de son premier envoi au Salon d'une sculpture d'histoire, sous la forme d'un nu, en pied et grandeur nature. Grâce à l'analyse de l'œuvre, nous avons constaté que ses choix stylistiques et iconographiques sont stratégiques à ce moment clé de sa carrière. En choisissant ainsi un sujet historique en vogue et conventionnel, personnifié par une nudité héroïque, elle démontre sa maîtrise des principes académiques et s'affirme dans le paysage artistique comme une véritable statuaire professionnelle.

Bertaux représente son *Gaulois* comme une figure mixte. Elle allie dans cette œuvre la délicatesse et l'élégance néoclassiques du début du siècle, par son traitement du corps inspiré de l'antique et respectant les principes académiques, au trouble des sentiments romantiques rendu par les traits quelque peu hostiles du visage étudié d'après modèle. L'œuvre de Bertaux se comprend tout d'abord sous l'angle du

paradoxe des origines nationales de la France sous le Second Empire. Par sa recherche de l'idéal antique et du type grec, Hélène Bertaux semble rallier l'idée des bienfaits de la colonisation romaine des Gaules, telle que promue par l'empereur Napoléon III. Son œuvre renoue avec l'esthétique des statues grecques et des codes académiques. Sa symbolique se voit toutefois modifiée en 1874 lorsqu'une nouvelle version de l'œuvre est exposée au Salon sous le titre *Jeune prisonnier (Vae Victoribus)*. Sa recherche d'un type universel dans la représentation de son personnage lui permet de modifier aisément le message et la symbolique sans rien changer à la plastique de l'œuvre. Le *Gaulois* nous est alors apparu comme une allégorie de la grandeur nationale, en référence à la défaite de la France durant la guerre franco-allemande de 1870-1871. L'expression latine *Vae Victoribus* (malheur aux vainqueurs) est alors utilisée pour glorifier les Français et maudire la patrie ennemie. Nous avons constaté que l'œuvre revêt une double signification en fonction de l'époque à laquelle elle est exposée : dans un premier temps elle renvoie aux bienfaits de la colonisation romaine, pour devenir ensuite une allégorie du patriotisme français face aux événements contemporains. De l'étude de sa réception critique, nous avons compris tout ce que peut représenter pour Bertaux la première médaille qu'elle obtient au Salon de 1864 pour son *Gaulois* : le moyen d'acquérir le statut d'artiste professionnel et d'affirmer la légitimité de sa création pour ainsi accéder à la méritocratie, hiérarchie sociale consacrant le mérite individuel. Cette récompense remise par ses pairs agit dès lors comme la preuve de son investissement et de ses aptitudes, en plus d'assurer sa production artistique comme digne d'estime. La reconnaissance qu'elle acquiert à ce moment avec cette médaille ouvre une nouvelle période de création marquée par une plus grande liberté pour l'artiste, dans laquelle s'inscrit l'œuvre *Jeune fille au bain*.

Le second chapitre a donc été voué à l'étude de l'œuvre de 1873, *Jeune fille au bain*, qui marque une évolution dans le style d'Hélène Bertaux. Bien que l'œuvre conserve une facture classique, ce changement se constate par l'emploi d'un motif renvoyant à la littérature romantique, au pittoresque du rendu et à l'importance de l'anecdote. Nous avons alors cherché à savoir si ce changement stylistique marque un assouplissement du respect des normes académiques par Bertaux ou bien si

c'est n'est pas plutôt la tradition académique qui elle-même s'infléchit à la même époque; un questionnement nécessaire afin de poursuivre notre réflexion plus vaste sur la place qu'occupe la tradition académique au sein de la production de Bertaux. Nous en avons conclu que ces choix ne marquent pas un affranchissement du respect de la tradition académique par Bertaux. En effet, la statuaire demeure fidèle au principe académique de la recherche de « l'âme grecque », recommandation de Winckelmann, en vue d'atteindre l'idéal de beauté déduit des modèles antiques et se traduisant par la reprise de style ou de manière de faire empruntées à ces mêmes modèles. De fait, nous nous sommes rendu compte que *Jeune fille au bain* reprend l'attitude de la célèbre *Nymphe à la coquille* antique. Bertaux aborde le motif de la baigneuse avec originalité et révèle une filiation certaine avec la grande tradition classique, fondement de la tradition académique. Cette reprise d'un motif antique nous est apparue comme une conséquence d'une parfaite assimilation des codes classiques de sa part. Hélène Bertaux n'a pas copié servilement la *Nymphe*, mais a plutôt repris certains codes récurrents dans la tradition académique, pour créer une œuvre originale et personnelle. Son œuvre s'inscrit alors dans une logique de continuité, en adaptant l'attitude antiquisante au goût de l'époque.

Le premier indicateur des changements stylistiques qui caractérisent *Jeune fille au bain*, s'observe par les choix plastiques naturalistes qui affirment son personnage comme une contemporaine, et non comme une figure tirée de la mythologie ou de la littérature classique. Nous avons ensuite relevé un second changement dans la nature de la référence littéraire employée par Bertaux. L'œuvre trouve son prétexte dans le poème *Sara la Baigneuse* du poète romantique Victor Hugo. Au tournant des années 1870, ce dernier est une figure emblématique de la littérature contemporaine française, mais également une personnalité importante de la Troisième République. Cette référence offre à la statuaire une nouvelle manière d'aborder le thème très courant de la baigneuse. Comme la tradition académique accorde une importance marquée au choix du sujet à transcrire, choisir un auteur contemporain et fondamentalement moderne étonne et contraste avec la vision de l'artiste académique figé dans l'admiration de l'Antiquité. Du poème, Bertaux ne retient que l'anecdote de la baigneuse surprise par un insecte. En ce sens, nous

croyons que l'œuvre relève davantage de la sculpture de genre par ses choix plastiques et par le caractère anecdotique de la représentation de son sujet.

Malgré tout, Bertaux continue toujours d'offrir une production en continuité avec les préceptes de la tradition académique. Nous avons en effet observé qu'elle rejoint la tendance de l'époque qui, par le genre, exprime l'intérêt nouveau des artistes pour le monde extérieur et pour la diversité de la nature, de même qu'un souci croissant de vérité et d'exactitude. Le genre transformera graduellement le langage allégorique de la sculpture. À cette époque, la production des sculpteurs académiques enseignant à l'École des Beaux-Arts se voit tiraillée entre deux projets stylistiques et idéologiques contradictoires : demeurer fidèle au respect de la grande tradition classique ou se laisser séduire par l'art contemporain à travers l'emploi du genre et du pittoresque. Cette tendance rejoint le phénomène de la démocratisation des arts entamé depuis le Second Empire et entraînant un élargissement du public de même qu'un changement dans la nature de l'art lui-même. Le nouveau public du Salon ne cherche plus dans la contemplation des œuvres un enseignement moral, mais plutôt la distraction, l'amusement ou l'intrigue. Dans ce contexte, *Jeune fille au bain* apparaît comme une œuvre respectant peut-être moins les principes de la doctrine académique en comparaison au *Gaulois* de 1864, mais demeure dans la tradition académique à l'image de la production des professeurs de sculpture de l'École des Beaux-Arts.

Le troisième et dernier chapitre avait pour objectif de comprendre comment s'articule la relation entre l'artiste en fin de carrière et la tradition académique par l'étude de *Psyché sous l'empire du mystère* (avant 1889). Nous avons relevé en étudiant le contexte de production de l'œuvre qu'au moment où l'artiste entreprend la réalisation de la statue, elle fait le choix de cesser l'enseignement afin de se consacrer toute entière à l'Union des femmes peintres et sculpteurs et à sa lutte contre l'injustice qui éloigne les femmes de la formation et des honneurs offerts par l'État, à travers son exclusion de l'École des Beaux-Arts. Durant nos recherches, nous avons donc émis l'hypothèse que *Psyché* agit à titre de symbole de la capacité des femmes à produire des œuvres rencontrant les plus hauts critères de la sculpture académique; un

symbole qu'elle emploie d'ailleurs pour affirmer la légitimité de sa pratique de statuaire dans sa candidature à l'Institut pour le poste d'académicienne. Pour ce faire, elle exalte la nature intellectuelle dans son œuvre par son traitement de la forme et par le motif qu'elle choisit de représenter.

Nous avons donc démontré, par une analyse formelle et iconographique, que la statuaire réalise un œuvre idéaliste, tant par sa mise en image du motif de l'idée, que par le traitement idéalisé du corps et du visage qui respecte les canons de l'idéal de beauté académique. En ce sens *Psyché* se rapproche davantage du *Gaulois* de 1864, que de la baigneuse de 1873. Bertaux a effectivement complètement délaissé l'anecdote et le pittoresque caractérisant *Jeune fille au bain* et marque un retour au respect plus strict de la doctrine académique. Ce travail d'idéalisation concentre l'attention du spectateur sur la valeur introspective de la statue et sur sa nature idéaliste. La source littéraire utilisée par Bertaux, le mythe de Psyché, inscrit l'œuvre dans le domaine du grand art académique. Ce mythe est un grand thème de la sculpture académique puisqu'il est porteur de valeurs nobles et universelles. L'œuvre atteste également une recherche stylistique tournée vers la simplification des formes illustrant au mieux son caractère intellectuel. Durant nos recherches, nous avons découvert que l'idée de la coiffe ailée est apparue très tôt à la statuaire dans l'élaboration de *Psyché*. Sachant que cette dernière a été longuement réfléchie, nous croyons que rien n'a été laissé au hasard dans sa conception et que cet attribut représente la clé de lecture de l'œuvre.

Nous en sommes donc venue à la conclusion que les ailes sont employées par Bertaux pour leur valeur symbolique dans l'iconographie de Psyché : la représentation de l'âme. Le choix de les apposer sur la tête de son personnage, plutôt que sur le dos, renforce l'idée de *Psyché* comme allégorie de l'âme, mais encore plus comme le symbole de l'éveil de l'intellect à la connaissance. Bertaux cherche à inscrire dans sa statue le domaine de l'esprit et de l'Idée. Le motif se lit donc comme la personnification de l'âme et l'éveil de la conscience du personnage rendue possible par l'accès à la connaissance. Cette interprétation concorde, comme le note Armand Sylvestre en 1888, avec la vision que défend Bertaux à la

même époque lorsqu'elle lutte pour l'émancipation des femmes artistes. Le choix de l'épisode de la lampe à l'huile lui permet de présenter son personnage au moment précis de l'éveil de sa conscience, rendu possible par son accès à la connaissance. À l'image de Psyché dans le mythe, la femme artiste est maintenue dans l'ignorance par une interdiction qui pèse sur elle. Son exclusion de l'École des Beaux-Arts lui empêche effectivement l'accès à la connaissance. Le mythe de Psyché offre donc à Bertaux le parfait symbolisme pour traduire les difficultés qui se présentent à elle dans son projet d'ouvrir les portes de cette institution aux femmes artistes.

En abordant la pratique d'Hélène Bertaux à travers le prisme de la tradition académique, nous avons interrogé la place des femmes artistes, et les femmes sculpteurs spécialement, au sein du système des Beaux-Arts. En produisant une œuvre respectant les principes académiques, l'artiste a su se démarquer du type de production que les salonniers attendaient habituellement d'une femme. La singularité de la carrière d'Hélène Bertaux dans ce contexte s'explique tout d'abord par son talent et sa ténacité. Nous avons également observé combien sa naissance dans un milieu propice à son épanouissement créatif et son accès à une formation artistique ont été déterminants pour sa carrière. Malgré les difficultés, il est indéniable que Bertaux a su s'affirmer tant au Salon, qu'à travers les commandes prestigieuses réalisées pour l'État ou pour des collectionneurs privés.

À la lumière de notre recherche, étudier l'œuvre d'Hélène Bertaux sans s'attarder au fait que la créatrice soit une femme nous semble une entreprise d'un plus faible intérêt. Nous ne pouvons en effet ignorer l'action militante d'Hélène Bertaux comme fondatrice de l'Union des femmes peintres et sculpteurs et le fait qu'elle ait consacré une partie de sa vie à démonter et combattre les préjugés comme les injustices, dont sont victimes les femmes artistes de l'époque. Mettre de côté ces éléments dans l'analyse de ses œuvres réduirait de manière radicale la pertinence de l'étude de cette créatrice. Toute la singularité qui caractérise sa production sculptée, et particulièrement les œuvres formant notre corpus, réside justement dans le fait qu'elles ont été réalisées par une femme, à une époque où les mentalités font du talent artistique la chasse gardée des hommes. C'est d'ailleurs là tout l'intérêt de

notre recherche : l'étude d'une production féminine ayant su s'intégrer parfaitement dans un système masculin.

En choisissant d'analyser trois nus académiques, nous avons cherché à mettre en lumière l'idéologie de l'époque en ce qui concerne la prétendue incapacité des femmes à créer des œuvres d'envergure; leur nature les rendant inaptes à produire l'exercice d'abstraction intellectuelle que requiert la représentation du nu, selon la tradition académique du grand art. Nous avons de cette manière démontré le caractère stratégique des choix artistiques de Bertaux qui a dû, tout au long de sa carrière, s'adapter aux attentes du milieu artistique et du public quant au type d'art que les créateurs féminins devaient produire ainsi que les restrictions artistiques qui leur étaient imposées. Nous avons ainsi observé comment la notion d'art dit féminin a eu un impact marqué sur la réception des œuvres de Bertaux par ses contemporains. Cette notion appliquée à l'artiste comme à sa création est construite sur un ensemble de propriétés liées aux comportements considérés comme typiquement féminins, ceux-ci étant déterminés biologiquement et socialement.

Nous avons cependant pris le temps d'observer qu'Hélène Bertaux défendait elle-même la thèse d'un art proprement féminin destiné à régénérer l'art français. Contrairement à la vision réductrice de l'art dit féminin que nous venons de définir, la position défendue par Bertaux agit plutôt comme une conséquence du plein épanouissement des femmes artistes. Pour Bertaux, l'avènement de « l'art féminin » concorde avec le moment où les femmes ne seront plus entravées par des contraintes idéologiques ou institutionnelles, un moment qui va de pair avec l'accès des femmes à l'enseignement fondé sur la tradition de l'École des Beaux-Arts. Dans ce contexte, Hélène Bertaux et sa production qui aborde avec succès l'art monumental et le nu, dérogent de la place que la société leur réserve.

Notre recherche a ainsi rendu possible la démonstration de l'attachement de Bertaux à la tradition académique. Nous nous sommes toutefois attardée à pointer, dans nos analyses de *Jeune fille au bain* et de *Psyché sous l'empire du mystère*, la manière dont l'artiste garde cette tradition vivante dans son œuvre en l'actualisant sans cesse, selon les nouvelles préoccupations de son époque. En employant la lecture

de *Psyché* par Robert de La Sizeranne, nous avons amorcé une réflexion sur les raisons qui ont fait en sorte que l'histoire de l'art n'a pas jugé bon de s'intéresser aux œuvres de Bertaux. Nous avons alors avancé l'hypothèse qu'il pourrait s'agir du caractère académique de sa production qui l'aurait éloignée dans un premier temps de la reconnaissance de l'histoire de l'art moderniste du XX^e siècle. Paradoxalement, rappelons qu'à l'inverse, c'est ce même caractère académique qui lui a apporté de son vivant le succès et la reconnaissance.

Nous n'avons cependant pas été en mesure d'approfondir cette question digne d'une étude poussée selon nous. Notre mémoire pourrait ainsi se prolonger en interrogeant la logique dictant le devoir de mémoire de l'histoire de l'art concernant l'art des femmes. La discipline de l'histoire de l'art a grandement évolué depuis les trente dernières années grâce à l'arrivée, dans sa pratique, de nouvelles théories littéraires, politiques, philosophiques et identitaires¹. L'histoire de l'art féministe, les *gender studies*, ainsi que le renouveau de l'intérêt pour l'art et les artistes académiques s'inscrivent dans ces nouvelles démarches qui s'éloignent de l'étude des œuvres canoniques, pour s'attarder à des artistes ou des concepts encore inexplorés. Nous avons donc bon espoir que la connaissance de l'œuvre d'Hélène Bertaux n'ira qu'en s'améliorant au fil du temps.

¹ Patricia Mainardi, « Writing Nineteenth-Century Art, Then and Now », dans Roland Retch (dir.), *L'Histoire de l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*, Paris, Documentation française, 2008, p. 485-499.

BIBLIOGRAPHIE

1. Sources primaires

1.1. Archives

Centre de documentation du Musée d'Orsay (Paris, France)

- Dossier d'artiste *Madame Léon Bertaux*.
- Dossier d'artiste *Léon Bertaux*.
- Dossier d'œuvre *Jeune fille au bain*.
- Dossier d'œuvre *Psyché sous l'empire du mystère*.

Centre de documentation du Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris (Paris, France)

- Dossier d'artiste *Madame Léon Bertaux*.
- Dossier d'œuvre *Psyché sous l'empire du mystère*.

Documentation du Musée de Picardie (Amiens, France)

- Dossier d'artiste *Madame Léon Bertaux*.
- Dossier d'artiste *Léon Bertaux*.
- Dossier d'œuvre *Baigneuse*.
- Dossier d'œuvre *Buste de jeune fille*.
- Dossier d'œuvre *La fontaine Herbet*.

Documentation du Musée Denon (Chalon-sur-Saône, France)

- Dossier d'artiste *Madame Léon Bertaux*.
- Dossier d'œuvre *Jeune fille au bain*.
- Dossier d'œuvre *Le printemps, marbre*.

1.2. Articles de périodiques

ABOUT, Edmond. « Salon de 1867; 2^e article; La sculpture ». Dans *Le Temps*, n° 2211, 29 mai 1867, p. 1-2.

ALENSON, Jean. « Salon de 1874; Talents Féminins ». Dans *Le Bas bleu: moniteur mensuel des productions artistiques et littéraires des femmes*, juillet-août, n° 6-8, 1874, p. 1.

BERTAUX, Hélène. « Bien faire et laisser dire ». Dans *Journal des femmes artistes*, 4^e année, n° 36, février 1893, p. 2-3.

BIGOT, Charles. « Le Salon de 1876; III La Sculpture ». Dans *La Revue politique et littéraire, Revue bleue*, 2^e série, 5^e année, n° 48, 27 mai 1875, p. 514-519.

BLANC, Charles. « La Sculpture ». Dans *Les beaux-arts à l'exposition universelle de 1878*, 1878, p. 83-103.

CHERBULIEZ, Victor. « Salon de 1876 ». Dans *Revue des deux mondes*, 1876, 3^e période, t. 16, 1^{er} juillet 1876, p. 199-218.

FILLONEAU, Ernest. « Salon de 1864, Sculpture (deuxième et dernier article) ». Dans *Moniteur des arts*, n° 413, 24 juin 1864, p. 2.

GAUTIER, Théophile fils, « Salon de 1867; 6^e article ». Dans *L'illustration: journal universel*, n° 1266, 1^{er} juin 1867, dans *L'illustration*, t. 49, Janvier, Février, Mars, Avril, Mai, Juin 1867, Paris, p. 347-348.

JAVEL, Firmin. « Exposition des femmes peintres et sculpteurs ». Dans *L'art français*, n° 45, 3 mars 1888, p. 1-2.

JOUVAL, Féo de. « Silhouette - Mme Leon Bertaux ». Dans *Le Papillon*, 11 mars 1883, p. 1-2.

L.B. (une sociétaire) « Causerie ». Dans *Journal des femmes artistes*, n° 5, 1^{er} février 1891, p. 1-2.

LA RÉDACTION. « Notre programme ». Dans *Journal des femmes artistes*, n° 1, 1^{er} décembre 1890, p. 1-2.

LA SIZERANNE, Robert de. « Le Geste moderne aux Salons de 1905 ». Dans *Revue des Deux Mondes*, 5^e période, t. 27, juin 1905 (troisième quinzaine), p. 607-631.

LAFENESTRE, Georges. « Les Salons de 1897 ». Dans *Revue des Deux Mondes*, 4^e période, t. 142, juillet 1897 (première quinzaine), p. 177-204.

LAGRANGE, Léon. « Du rang des femmes dans l'art ». Dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1^{er} octobre 1860, p. 30-43.

MANTZ, Paul. « Le Salon VIII ». Dans *Le Temps*, n° 5540, 17 juin 1876, p. 1-2.

MANTZ, Paul. « Le Salon ». Dans *Le Temps*, n° 4455, 25 juin 1873, p. 1-2.

SCHNEIDER, René. « Le mythe de Psyché dans l'art français depuis la Révolution ». Dans *Revue de l'art ancien et moderne*, n° 32 (Juillet — Décembre 1912), p. 241-254 et 363-378.

SYLVESTRE, Armand. « En pleine fantaisie ». Dans *Le Gil Blas*, 22 Février 1888, p. 1.

UNE INCONNUE. « Le Salon de 1876; dixième article; la Sculpture ». Dans *L'univers illustré*, n° 1112, 15 juillet 1876, p. 454-458.

YRIARTE, Charles. « Le Salon de 1876; La sculpture ». Dans *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, t. 14, p. 121-137.

1.3. Autres

BAUDELAIRE, Charles. *Salon de 1859 : texte de la Revue française*. Paris, Honoré Champion, 2006.

BLANC, Charles. *Grammaire des arts du dessin*. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000.

LACAUSADE, Auguste. *Cri de guerre – Vae Victoribus*. Paris, Alphonse Lemerre Éditeur, 1870.

LEPAGE, Édouard. *Une page de l'Histoire des Arts au XIX^e siècle - Conquête féministe - Mme Léon Bertaux*. Saint-Michel de Chavaignes, Édition spéciale : Soleil en livres, 2009.

MAUTÉ, Mathilde. *Mémoires de ma vie*. Seyssel, Edition Champ Vallon, 2014.

Ministère de l'instruction publique et des Beaux-arts, France. *Commission de l'inventaire général des monuments et des richesses artistiques de la France*. Paris, Monuments religieux, E. Plon et cie, 1876.

PROTH, Mario. *Voyage au Pays des peintres. Salon de 1875*. Paris, Henri Vaton, 1875.

PROTH, Mario. *Voyage aux pays des peintres. Salon de 1876*. Paris, Henri Vaton, 1876.

Salon des Artistes Français. *Explication des ouvrages de peinture et dessins, sculpture, architecture et gravure des artistes vivants exposés au palais des Champs-Élysées le 15 avril 1867*. Paris, Charles de Mourgues Frère, 1867.

THORÉ, Théophile. *Salons de Burger préface par Thoré, 1861 à 1868*. Paris, Libraire Jules Renouard, 1870.

2. Sources secondaires

2.1. Dictionnaires et ouvrages généraux

JOBERT, Barthélémy. *Encyclopédie Universalis. Reconnu d'intérêt pédagogique par le ministère de l'Éducation nationale*, 2008, <www.universalis-edu.com>.

AUVRAY, Louis et BELLIER DE LA CHAVIGNERIE, Emile. *Dictionnaire général des artistes de l'École française depuis l'origine des arts du dessin jusqu'à nos jours : architectes, peintres, sculpteurs, graveurs et lithographes*. T. 1, Paris, Librairie Renouard, 1882-1885.

BAUDRY, Marie-Thérèse. *La sculpture : méthode et vocabulaire*. Paris, Éditions du patrimoine, 2000.

BENEZIT, Emmanuel. *Dictionnaire critique et documentaire des peintres, sculpteurs, dessinateurs et graveurs*. 10 vol., Paris, Librairie Gründ, 1999.

GAZE, Delia (dir.). *Concise Dictionary of Women Artists*. New York, Routledge, 2011.

LAMI, Stanislas. *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au dix-neuvième siècle*. Vol. 1, Paris, E. Champion, 1914-1921.

LAROUSSE, Pierre. *Grand dictionnaire universel du XIX^e siècle : français, historique, géographique, mythologique, bibliographique, littéraire, artistique, scientifique*. 7 t., 34 vol., Genève, Slatkine, 1982.

PETTEYS, Chris. *Dictionary of Women Artists. An international Dictionary of Women Artists Born Before 1900*. Boston, G.K. Hall & Co, 1985.

SANCHEZ, Pierre. *Dictionnaire de l'Union des femmes peintres et sculpteurs : répertoire des artistes et liste de leurs œuvres, 1882-1965*. Dijon, 3 vol., L'Echelle de Jacob, 2010.

SOURIAU, Étienne. *Vocabulaire d'esthétique*. Paris, Presses universitaires de France, 2010.

VAPEREAU, Gustave. *Dictionnaire universel des contemporains : contenant toutes les personnes notables de la France et des pays étrangers... : ouvrage rédigé et tenu à jour, avec le concours d'écrivains et de savants de tous les pays*. Paris, Hachette, 1865.

2.2. Articles

BARBILLON, Claire. « *BLANC, Charles (15 novembre 1813, Castres – 17 janvier 1882, Paris)* ». Dans *Institut national d'histoire de l'art*, [en ligne], <www.inha.fr>, (page consultée le 22 août 2014).

DELAUNAY, Alain. « Lumière & Ténèbres ». Dans *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <www.universalis-edu.com>, (page consultée le 20 juillet 2015).

DELAUNAY, Alain. « Vision, symbolique ». Dans *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <www.universalis-edu.com>, (page consultée le 20 juillet 2015).

DUMONT, Fabienne et SOFIO, Fabienne. « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art ». Dans *Cahiers du genre*, n° 43, 2007, p. 17-43.

EASTERDAY, Anastasia. « Labeur, Honneur, Douleur : Sculptors Julie Charpentier, Félicie de Fauveau, and Marie d'Orléans ». Dans *Woman's Art journal*, vol.18, n° 2, 1997, p. 11-16.

EASTERDAY, Anastasia. « Working the System: Hélène Bertaux and Second Empire Patronage ». Dans *PART Journal of the CUNY PhD Program in Art History*, 2000, [en ligne], <www.part-archive.finitude.org> (page consultée le 20 juillet 2015).

GABORIT, Jean-René. « Sculpture – catégories ». Dans *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <www.universalis-edu.com>, (page consultée le 16 juillet 2015).

GENET-DELACROIX, Marie-Claude. « Histoire et fonction de la direction des Beaux-Arts (1870-1905) ». Dans *Romantisme*, 1996, n°93. Arts et institutions. p. 39-50.

HUET, Mathilde. « Visites guidées – zooms : Hélène Bertaux (1825-1909) ». Dans *Base Joconde. Catalogue des collections des musées de France*, [en ligne], <www.culture.gouv.fr>, (page consultée le 15 juillet 2015).

LEMAISTRE, Isabelle Leroy-Jay (dir.). « Psyché ranimée par le baiser de l'Amour à la loupe ». Dans *Musée du Louvre*, [en ligne], <www.musee.louvre.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

MITCHELL, Claudine. « Intellectuality and Sexuality: Camille Claudel, the Fin-de-Siècle Sculptress ». Dans *Art History*, vol. 12, n° 4, décembre 1989, p. 41-47.

MITCHELL, Claudine. « Style/Écriture: On the Classical Ethos, Women's Sculptural Practice and Pre-First-World-War Feminism ». Dans *Art History*, vol. 25, n° 1, février 2002, p. 6-8.

NOCHLIN, Linda. « Why Have There Been No Great Women Artists ». Dans *Art News*, janvier 1971, p. 22-39.

NOËL, Denise. « Les Femmes peintres dans la seconde moitié du XIX^e siècle ». Dans *Clio. Histoire, Femme et Sociétés*, n° 19, 2004, [en ligne], <clio.revues.org>, (page consultée le 25 août 2015).

ORIEUX, Valentine et LEMERCIER, Sylvie. « Hélène Bertaux, une artiste engagée », [en ligne] <www.vpah.culture.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).

PINGEOT, Anne. « Les Gaulois sculptés ». Dans *Actes du colloque international de Clermont-Ferrand, 23-25 juin 1980*. Clermont-Ferrand, Université de Clermont-Ferrand, 1982, p. 255-282.

SÉCHEVAL, Anne le pas de. « Peinture de genre », Dans *Encyclopædia Universalis*, [en ligne], <www.universalis-edu.com>, (page consultée le 16 juillet 2015).

REYNOLDS, Sian. « Comment peut-on être femme sculpteur en 1900 ? Autour de quelques élèves de Rodin ». Dans *Mil neuf cent* (Cahier Georges Sorel), n° 16, 1998, p. 9-25.

STERCKX, Marjan. « “The Invisible « Sculpteuse »: Sculptures by Women in the Nineteenth-century Urban Public Space – London, Paris, Brussels” ». Dans *Nineteen-Century Art Worwilde*, vol. 7, n° 2, automne 2008, [en ligne], <www.19thc-artworldwide.org>, (page consultée le 25 août 2015).

TUFTS, Eleanor. « An American Victorian Dilemma 1875: Should a Woman Be Allowed to Sculpt a Man? ». Dans *Art Journal*, Vol. 51, n° 1, Uneasy Pieces (printemps, 1992), p. 51-56.

2.3. Catalogues

AYRAL-CLAUDE, Odile. « Les femmes sculpteurs dans la France du XIX^e siècle ». Dans LACASSE, Yves et LE NORMAND-ROMAIN, Antoinette (dir.). *Camille Claudel & Rodin : la rencontre de deux destins*, Catalogue d'exposition (Québec, Musée National des Beaux-arts, 26 mai-11 septembre 2005; Detroit, Detroit Institute of Arts, 2 octobre 2005-5 février 2006; Martigny, Fondation Pierre Gianadda, 3 mars-15 juin 2006). Paris, Hazan & Musée Rodin; Québec, Musée national des Beaux-Arts du Québec, 2005

BERCKER, Jane. R. et WEISBERG, Gabriel. P. *Overcoming all Obstacles, The Women of the Académie Julian*. Catalogue d'exposition (Williamstown, Sterling and Francine Clark Art Institute, 2 octobre 1999-2 janvier 2000; New York, Dahesh

Museum, 18 janvier-13 mai 2000; Memphis, Dixon Gallery and Gardens, 9 juillet- 24 septembre 2000). New York, The Dahesh Museum, 1999.

CHAMPION, Jean-Loup (dir.). *Mille sculptures des musées de France*. Paris, Gallimard, 1998.

CHEVILLOT, Catherine (dir.). *Oublier Rodin? : la sculpture à Paris, 1905-1914*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 10 mars-31 mai 2009; Madrid, Fundación Mapfre, 23 juin-4 octobre 2009). Paris, Hazan & Musée d'Orsay; Madrid, Fundación Mapfre, 2009.

COGEVAL, Guy, *et al.* *Masculin masculin : l'homme nu dans l'art de 1800 à nos jours*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée d'Orsay, 24 septembre 2013-2 janvier 2014). Paris, Flammarion & Musée d'Orsay, 2013.

CUZIN, Jean-Pierre *et al.* *D'après l'antique: Paris, Musée du Louvre, 16 octobre 2000-15 janvier 2001*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 16 octobre 2000-15 janvier 2001). Paris, Réunion des musées nationaux, 2000.

DEPELCHIN, Davy (dir.). *De Delacroix à Kandinsky : l'orientalisme en Europe*. Catalogue d'exposition (Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 15 octobre 2010-9 janvier 2011; Munich, Kunsthalle der Hypo-Kulturstiftung, 28 janvier-1^{er} mai 2011; Marseille, Musées de Marseilles/Réunion des Musées nationaux, 27 mai-28 août 2011). Paris, Hazan & Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2010.

GEORGEL, Pierre (dir.). *La Gloire de Victor Hugo : Galeries nationales du Grand Palais, Paris, 1^{er} octobre 1985-6 janvier 1986*. Catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 1^{er} octobre 1985-6 janvier 1986). Paris, Ministère de la culture et Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985.

GERMANAZ, Christian (dir.). *La sculpture française au XIX^e siècle*. Catalogue d'exposition (Paris, Galeries nationales du Grand Palais, 10 avril-28 juillet 1986). Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986.

HÉBERT, Oriane et PÉCHOUX, Ludivine (dir.). *Tumulte Gaulois. Représentations et réalités*, Catalogue d'exposition (Clermont-Ferrand, Musée Bargoin & Musée d'Art Roger-Quilliot, 20 juin-23 novembre 2014). Lyon, Fage, 2014.

HELLER, Nancy G. *Women Artists. Works from the National Museum of Women in the Arts*. Washington, D.C, National Museum of Women in the Arts & New York, Rizzoli International Publications, 2000.

MAGNIEN, Aline *et al.* *Camille Claudel, 1864-1943*: Madrid, Fundación Mapfre, 7/XI/2007-13/I/2008; Paris, Musée Rodin, 15/IV/2008-20/VII/2008. Catalogue d'exposition (Madrid, Fundación Mapfre, 7 novembre 2007-13 janvier 2008; Paris,

Musée Rodin, 15 avril-20 juillet 2008). Paris, Gallimard & Musée Rodin; Madrid, Fundación Mapfre, 2008.

MOLINARI, Danielle *et al.* *Les orientales : Maison de Victor Hugo, 26-03 - 04-07 2010*. Catalogue d'exposition (Paris, Maison de Victor Hugo, 26 mars-4 juillet 2010). Paris, Paris musées, 2010.

MORINEAU, Catherine (dir.). *Elles@centrepompidou : Artistes femmes dans la collection du musée national d'art moderne, centre de création industrielle*, Catalogue d'exposition (Paris, Centre Pompidou, 27 mai 2009-24 mai 2010). Paris, Éditions du Centre Georges Pompidou, 2009.

MUSÉE MARMOTTAN. *Femmes peintres et salons au temps de Proust : de Madeleine Lemaire à Berthe Morisot*. Catalogue d'exposition (Musée Marmottan Monet, Paris, 15 avril-6 juin 2010). Paris, Musée Marmottan Monet & Hazan, 2010.

PAPET, Édouard et SCIAMA, Cyrille (dir.). *La sculpture au Musée des Beaux-arts de Nantes : Canova, Rodin, Pompon ... : catalogue sommaire des sculptures XVIII^e-XIX^e siècles*. Milan, SilvanaEditoriale & Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes, 2014.

RÉGIS, Michel (dir.). *Le beau idéal ou l'art du concept*. Catalogue d'exposition (Paris, Musée du Louvre, 17 octobre-31 décembre 1989). Paris, Réunion des musées généraux, 1989.

RIVIÈRE, Anne (dir.). *Jane Poupelet 1874/1932 : « la beauté dans la simplicité »*. Catalogue d'exposition (Roubaix, La Piscine, Musée d'art et d'industrie André-Diligent, 15 octobre 2005-15 janvier 2006; Bordeaux, Musée des Beaux-Arts, 24 février-4 juin 2006; Mont-de Marsan, Musée Despiau-Wlérick, 24 juin-2 octobre 2006). Paris, Gallimard, 2005.

RIVIERE, Anne. « Les femmes artistes, l'histoire des Salons et de la Société nationale des beaux-arts », dans GAUDICHON, Bruno *et al.* *Des amitiés modernes. De Rodin à Matisse. Carolus Duncan et la Société nationale des beaux-arts 1890-1905*. Catalogue d'exposition (Roubaix, La Piscine, Musée d'art et d'industrie André-Diligent, 9 mars-9 juin 2003). Roubaix, La Piscine, Musée d'Art et d'Industrie André-Diligent, 2003.

RIVIÈRE, Anne (dir.). *Sculpture'Elles. Femmes sculpteurs du XVIII^e siècle à nos jours*. Catalogue d'exposition (Boulogne-Billancourt, Musée des Années Trente, 12 mai-12 octobre 2011). Paris, Somogy, 2011.

ROSENBLUM, Robert (dir.). *1900 : la belle époque de l'art*. Catalogue d'exposition (Londres, Royal Academy of Arts, 16 janvier-3 avril 2000; New York, Solomon R. Guggenheim Museum, 18 mai-13 septembre 2000). Paris, Éditions de La Martinière, 2000.

2.4. Ouvrages

ALBISTUR, Maïté et ARMOGATHE, Daniel. *Histoire du Féminisme français*. Paris, Des Femmes, 1977.

ALLARD, Sébastien. *Paris 1820, L'affirmation de la génération romantique. Actes de la journée d'étude organisée par le Centre André Chastel le 24 mai 2004*. Berne, Peter Lang, 2005.

AMALVI, Christian. *De l'art et la manière d'accommoder les héros de l'histoire de France; De Vercingétorix à la Révolution*. Paris, Albin Michel, 1988.

ANDRIN, Muriel. *Femmes et critiques: lettres, arts, cinéma*. Namur, Presses universitaires de Namur, 2009.

BARBILLON, Claire et al., *Histoire de l'art au XIX^e siècle, 1848-1914 : bilan et perspectives*. Paris, École du Louvre, 2012.

BARBILLON, Claire. *Les canons du corps humain au XIX^e siècle : l'art et la règle*. Paris, Odile Jacob, 2004.

BARTOLENA, Simona. *Femmes artistes: de la Renaissance au XXI^e siècle*. Paris, Gallimard, 2003.

BELLET, Roger (dir.). « La Femme dans l'idéologie du Grand Dictionnaire universel de Pierre Larousse », dans : *La Femme au XIX^e siècle : Littérature et idéologie*. Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1978.

BOIME, Albert. *The Academy and French Painting in the Nineteenth century*. London, Phaidon, 1971.

BONNET, Alain. *L'enseignement des arts au XIX^e siècle : La Réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863 et la fin du modèle académique*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2006.

BONNET, Marie-Jo. *Les femmes artistes dans les avant-gardes*. Paris, Odile Jacob, 2006.

BONNET, Marie-Jo. *Les femmes dans l'art: qu'est-ce que les femmes ont apporté à l'art?*. Paris, Edition de la Martinière, 2004.

BOUILLON, Jean-Paul et al. *La promenade du critique influent, Anthologie de la critique d'art en France 1850-1900*. Paris, Hazan, 2010.

CAMUS, Marianne. *Création au féminin*. Dijon, 5 vol., Éditions universitaires de Dijon, 2007.

- CHADWICK, Withney. *Women Art and Society*. Londres, Thames & Hudson, 1990.
- CHEVILLOT, Catherine et MARGERIE, Laure de (dir.). *La Sculpture au XIX^e siècle, mélanges pour Anne Pinget*. Paris, Nicolas Chaudun, 2008.
- CLARCK, Linda. *Women and Achievement in Nineteenth-Century Europe*. Cambridge, UK & New York, Cambridge University Press, 2008.
- DALLIER, Aline. *Art, féminisme, post-féminisme. Un parcours de critique d'art*. Paris, L'Harmattan, 2009.
- DAWKINS, Heather. *The Nude in French Art and Culture, 1870-1910*. Cambridge, Cambridge University Press, 2002.
- DELLAC, Christine. *Marie-Anne Collot. Une sculptrice française à la cour de Catherine II, 1748-1821*. Paris, L'Harmattan, coll. « Rue des Écoles », 2005.
- DUMAS, Marie-Hélène (dir.). *Femme et art au XX^e siècle : le temps des défis*. Hors-série, Évreux, Lunes, 2000.
- FINE, Elsa Honig. *Women and Art: a History of Women Painters and Sculptors from the Renaissance to the 20th century*. Montclair N.J., Allanheld & Schram, 1978.
- GARB, Tamar. *Sisters of the Brush: Women's Artistic Culture in Late Nineteenth-Century Paris*. New Haven, Yale University Press, 1994.
- GENET-DELACROIX, Marie-Claude. *Art et état sous la III^e République : le système des beaux-arts 1870-1940*. Paris, Publications de la Sorbonne, 1992.
- GLEIZES, Delphine. « Les éditions illustrées des Orientales au XIX^e siècle » dans Franck Laurent (dir.). *Victor Hugo : l'Orient*. Paris, Maisonneuve et Larose, 2001, p. 9-61.
- GONNARD, Catherine et LEBOVICI, Elizabeth. *Femmes artistes, artistes femmes, Paris de 1880 à nos jours*. Paris, Hazan, 2007.
- GONNARD, Catherine. « La professionnalisation des artistes femmes à travers l'action de UFPS et de la FAM, 1881-1939 » dans GRACEFFA, Agnès A. *Vivre de son art : histoire du statut de l'artiste XV^e-XXI^e siècle*. Paris, Hermann, 2012, p.121-131.
- GOUDINEAU, Christian. *Le dossier Vercingétorix*. Arles, Actes Sud/errance, 2001.
- GUALDINO, Faminio. *Histoire générale du nu*. Milan, Skira, 2012.
- HARDING, James. *Les peintres pompiers : la peinture académique en France de 1830 à 1880*. Paris, Flammarion, 1980.

HARGROVE, June Ellen. *The French Academy : Classicism and its Antagonists*. Newark, University of Delaware Press & London Cranbury, NJ, Associated University Presses, 1989.

HASKELL, Francis et PENNY, Nicolas. *Pour l'amour de l'antique : la statuaire gréco-romaine et le goût européen, 1500-1900*. Paris, Hachette, 1999.

HELLER, Nancy G. *Femmes artistes*. Paris, Herscher, 1991.

HOEK, Leo H. *Titres, toiles et critique d'art : déterminants institutionnels du discours sur l'art au dix-neuvième siècle en France*. Amsterdam & Atlanta, GA Rodopi, 2001.

HUGO, Victor. *Les Orientales; Les Feuilles d'automne*. Paris, Gallimard, 1981.

HUNTER HURTADO, Shannon. *Genteel Mavericks: Professional Women Sculptors in Victorian Britain*. Oxford, Peter Lang, 2012.

JEISMANN, Michael. *La patrie de l'ennemi : la notion d'ennemi national et la représentation de la nation en Allemagne et en France de 1792 à 1918*. Paris, Éditions CNRS, 1997.

JONES, Henri. *De l'esthétique classique, tirée du portrait et du nu*. Montréal, Centre éducatif et culturel, 1971.

KEARNS, James et VAISSE, Pierre. *"Ce Salon à quoi tout se ramène" : le Salon de peinture et de sculpture, 1791-1890*. Bern, Switzerland & New York, Peter Lang, 2010.

LE NORMAND, Antoinette et al. *La Sculpture : l'aventure de la sculpture moderne : XIX^e et XX^e siècles*, Genève, Skira, 1986.

LE NORMAND, Antoinette. *La tradition classique & l'esprit romantique : les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840*. Rome, Edizioni dell'Elefante, 1981.

LOBSTEIN, Dominique. *Les Salons au XIX^e siècle. Paris, capitale des arts*. Paris, La Martinière, 2006.

MAINARDI, Patricia. *The End of the Salon. Art and State in the Early Third Republic*. Cambridge, Cambridge University Press, 1994.

MAINGON, Claire. *Le Salon et ses artistes, Histoire des expositions du Roi Soleil aux Artistes français*. Paris, Hermann, 2009.

MESKIMMON, Marsha. *Women Making Art: History, Subjectivity, Aesthetics*. Londres et New York, Routledge, 2003.

MORENO, Marie. « Hélène Bertaux (1825-1909). Vie et œuvre d'une sculptrice française au XIX^e siècle ». Mémoire de master 1, Montpellier, Université Paul Valéry, 2012.

MORINEAU, Camille. *Artistes femmes de 1905 à nos jours*. Paris, Éditions du Centre Pompidou, 2010.

NAUDIER, Delphine et ROLLET, Brigitte (dir.). *Genre et légitimité culturelle : quelle reconnaissance pour les femmes?*. Paris, L'Harmattan, 2007.

NOIREAU, Christiane. *La lampe de Psyché*. Paris, Flammarion, 1991.

NOIREAU, Christiane. *Psyché*. Paris, Regard, 1998.

ORZELLO, Frances. *A World of Our Own: Women as Artists Since the Renaissance*. New York, Watson-Guption, 2000.

PARKER, Rozsika et POLLOCK, Griselda. *Old Mistresses, Women, Art and Ideology*. New York, Pantheon Book, 1981.

PECHOUX, Ludivine (dir.). *Les Gaulois et leurs représentations, dans l'art et la littérature depuis la Renaissance*. Paris, Errance, 2011.

PÉREZ, Raquel Barrionuevo. « Hélène Bertaux y el Mecenazgo ». dans *Escultoras En Su Contexto, Cuatro Siglos Ocho Historias (Siglo XVI al XIX)*. Madrid, Vision Libros, 2011, p. 78-87.

PERRY, Gillian. *Gender and Art*. New Haven, Yale University Press, 1999.

PRETTEJOHN, Elisabeth. *The Modernity of Ancient Sculpture, Greek Sculpture and Modern Art from Winckelmann to Picasso*. Londres, I.B. Tauris, 2012.

RECHT, Roland *et. al.*, *De l'histoire de l'art en France au XIX^e siècle*. Paris, Documentation Française, 2008.

RHEIMS, Maurice. *La Sculpture au XIX^e siècle*. Paris, Arts et métiers graphiques, 1972.

SAUER, Marina. *L'entrée des femmes à l'école des Beaux-Arts : 1880-1923*. Paris, École supérieure des beaux-arts, 1990.

SCHLESSER, Thomas. *Une histoire indiscreète du nu féminin: cinq siècles de beauté, de fantasmes et d'œuvres interdites*. Paris, Beaux-arts, 2010.

SCHVALBERG, Sophie. *Le modèle grec dans l'art français, 1815-1914*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2014.

SCHWARTZ, Emmanuel. *Les sculptures de l'École des beaux-arts de Paris: histoire, doctrines, catalogue*. Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2003.

SEGRÉ, Monique. *L'Art comme institution, L'École des Beaux-Arts, 19^e – 20^e siècle*. Cachan, Éditions de l'Ens-Cachan, 1993.

SLATKIN, Wendy. *Women Artists in History, from Antiquity to the 20th century*. New Jersey, Prentice-Hall, 1981.

TITE-LIVE. *Histoire romaine*. Paris, Gallimard, 2007.

VAISSE, Pierre. *La Troisième République et les peintres*. Paris, Flammarion, 1995.

VOTTERO, Michaël. *La peinture de genre en France, après 1850*. Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012.

YELDHAM, Charlotte. *Women Artists in Nineteenth-Century France and England: Their Art Education, Exhibition and Opportunities and Membership in Exhibiting Societies and Academies with an Assessment of the Subject Matter of Their Work and Summary Biographies*. 2 v., New York, Garland, 1984.

YON, Jean-Claude. *Le second empire : Politique, société, culture*. Paris, A. Collin, 2004.

ZANCARINI-FOURNEL, Michelle. *Histoire des femmes en France : XIX^e -XX^e siècle*. Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2005.

2.5. Bases de données

Base Arcade. Archives nationales, Fontainebleau – Paris – Pierrefitte-sur-Seine. [En ligne], <www.culture.gouv.fr/documentation/arcade/pres.htm>.

Base Joconde. Catalogue des collections des musées de France. [En ligne], <www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>.

Base Navig'art. Base internet du Musée des Beaux-Arts de Nantes. [En ligne], <www.collection.museedesbeauxarts.nantes.fr/Navigart/index.php?db=internet&q=1>.

Data.bnf.fr. Bibliothèque nationale de France. [En ligne], <data.bnf.fr>.

E-monumen.net - Base de données Géolocalisée du patrimoine monumental Français et Étranger. [En ligne], <www.e-onumen.net>.

FIGURES



Fig. 1. *Portrait d'Hélène Bertaux âgée de 27 ans (1852).*

Photo tirée de Édouard Lepage, *Une page de l'Histoire des Arts au XIX^e siècle - Une conquête féministe - Mme Léon Bertaux*, Saint-Michel de Chavaignes, Édition spéciale : Soleil en livres, 2009, p. 2. Crédits photographiques : inconnus.



Fig. 2. Étienne CARJAT, *Mme Léon Bertaux - Sculpteur française. Vers 1870.*
Épreuve sur papier albuminé à partir d'un négatif verre, contrecollée sur papier
canson. 10,5 x 6 cm. Paris, Musée d'Orsay.

Photo tirée de Musée d'Orsay, *Notice d'œuvre*, [en ligne], <www.musee-orsay.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : Étienne Carjat.



Fig. 3. *Mme Léon Bertaux à 39 ans (1864) esquisse son Gaulois vaincu.*
Photo tirée de Édouard Lepage, *Une page de l'Histoire des Arts au XIX^e siècle - Une conquête féministe - Mme Léon Bertaux*, Saint-Michel de Chavaignes, Édition spéciale : Soleil en livres, 2009, p. 29. Crédits photographiques : inconnus.



Fig. 4. *Portrait d'Hélène Bertaux, âgée de 53 ans (1878).*
Photo tirée de Édouard Lepage, *Une page de l'Histoire des Arts au XIX^e siècle - Une conquête féministe - Mme Léon Bertaux*, Saint-Michel de Chavaignes, Édition spéciale : Soleil en livres, 2009, p. 34. Crédits photographiques : inconnus.



Fig. 5. *Mme Léon Bertaux à 64 ans (1889).*

Photo tirée de Édouard Lepage, *Une page de l'Histoire des Arts au XIX^e siècle - Une conquête féministe - Mme Léon Bertaux*, Saint-Michel de Chavaignes, Édition spéciale : Soleil en livres, 2009, p. 68. Crédits photographiques : inconnus.



Fig. 6. *Mme Léon Bertaux quelque temps avant sa mort.*

Photo tirée de Édouard Lepage, *Une page de l'Histoire des Arts au XIX^e siècle - Une conquête féministe - Mme Léon Bertaux*, Saint-Michel de Chavaignes, Édition spéciale : Soleil en livres, 2009, p. 190. Crédits photographiques : inconnus.



Fig. 7. Hélène BERTAUX, *Jeune Gaulois prisonnier*. 1867. Marbre. H. : 161 cm.
Nantes, musée des Beaux-Arts de Nantes.

Photo tirée de Joconde, Portail des collections des musées de France, *Notice complète*, [en ligne], <www.culture.gouv.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : C. Clos, Ville de Nantes, Musée des Beaux-Arts.



Fig. 8. « *Jeune fille au bain* », d'après « *Les Orientales* » de Victor Hugo, statue, plâtre par Mme Hélène Bertaux, No 1522.

Photo tirée du dossier d'œuvre « *Jeune fille au bain* » du Centre de documentation du Musée d'Orsay. Crédits photographiques : Michelez, Album « Achats et commandes de l'État », Salon de 1873.



Fig. 9. Hélène BERTAUX, *Psyché sous l'empire du mystère*. Avant 1889. Marbre.
182 cm; 42 cm; 43 cm. Paris, Jardins du Luxembourg.
Crédits photographiques : Sophie Jacques.



Fig. 10. Hélène BERTAUX, *Jeune Prisonnier (Vae victoribus)*. Avant 1874. Bronze.
H. : 161 cm. Autun, Musée Rolin.
Photo tirée de Joconde, Portail des collections des musées de France, *Notice complète*, [en ligne],
<www.culture.gouv.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : Musée Rolin.



Fig. 11. Léon BERTAUX, *Jeune Gaulois prisonnier*. 1909. Marbre. 163 cm; 47 cm.
Amiens, Musée de Picardie.
Crédits photographiques : Sophie Jacques.



Fig. 12. Léon BERTAUX, *Jeune Gaulois prisonnier* (détail). 1909. Marbre. 163 cm;
47 cm. Amiens, Musée de Picardie.
Crédits photographiques : Sophie Jacques.



Fig.13. Paul DUBOIS, *Saint Jean-Baptiste enfant*. 1861. Bronze. 163 cm; 58 cm; 64 cm. Paris, Musée d'Orsay.

Photo tirée de Musée d'Orsay, *Fiche Œuvre n°6469*, [en ligne], <www.musee-orsay.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : Musée d'Orsay/RMN.



Fig. 14. Œuvre romaine d'époque impériale I^{er}-II^e siècle ap. J.-C. *Apollon Sauroctone*. D'après un original créé vers 340 av. J.-C. Marbre. H. : 149 cm. Paris, Musée du Louvre.

Photo tirée de l'Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, *Apollon Sauroctone*, [en ligne], <www.photo.rmn.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : Musée du Louvre, Dist. RMN-Grand Palais/Daniel Lebée/Carine Déambrosis.



Fig. 15. Donato di Niccola di Betto Bardi, dit DONATELLO, *David*. 1430–1832.
Bronze. H. : 158 cm. Florence, Palais du Bargello.

Photo tirée de Museum of Florence, *Donatello, David*, [en ligne], <www.museuminflorence.com>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : inconnus.



Fig. 16. Emmanuel FREMIET, *Cavalier Gaulois*. 1864. Bronze. 157 cm; 150 cm; 50 cm. Saint-Germain-en-Laye, musée d'Archéologie nationale et Domaine national de Saint-Germain-en-Laye.

Photo tirée de l'Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, *Emmanuel Fremiet ; Cavalier Gaulois*, [en ligne], <www.photo.rmn.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : RMN-Grand Palais (musée d'Archéologie nationale)/Hervé Lewandowski.



Fig. 17. Copie romaine d'un original hellénistique en bronze, *Gaulois se suicidant avec sa femme* (détail). III^{ème} siècle av. J.C. Marbre. H. : 211 cm. Rome, Musée National de Rome - Palais Altemps.

Photo tirée de Une œuvre, une histoire, *Histoire du suicide du Galate*, [en ligne], <www.1oeuvre-1histoire.com>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : inconnus.



Fig. 18. D'après un original pergaménien. *Gaulois mourant*. Marbre. H. : 93 cm. Rome. Musée du Capitole.

Photo tirée de Musei Capitolini, *Salle du gladiateur*, [en ligne], <museicapitolini.org>, (page consulté le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : inconnus.



Fig. 19. Hélène BERTAUX, *Jeune fille au bain*. 1873. Terre-cuite. H. : 53 cm.
Chalon-sur-Saône, Musée Denon.
Crédits photographiques : Sophie Jacques.



Fig. 20. Hélène BERTAUX, *Jeune fille au bain*. 1876. Marbre. 104 cm; 120 cm; 59 cm. Lafrançaise, Place de la République, rond-point central.
Photo tirée de Musée d'Orsay, *Fiche Œuvre n°5025*, [en ligne], <www.musee-orsay.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : Musée d'Orsay/RMN.



Fig. 21. Hélène BERTAUX, *Jeune fille au bain* (détail). 1873. Terre-cuite.
H. : 53 cm. Chalon-sur-Saône, Musée Denon.
Crédits photographiques : Sophie Jacques.



Jeune Fille au bain, par Madame Léon BERTAUX.

Fig. 22. Hélène BERTAUX, *Jeune fille au bain par Mme Léon Bertaux.*
Dessin tiré de Mario Proth, *Voyage aux pays des peintres – Salon de 1876 – Avec dessins et autographes*, Paris, Henri Vaton Libraire-Éditeur, 1876, p. 96.



Fig. 23. Œuvre romaine (lieu et date de découverte inconnus), *Nymphe à la coquille*. II^e siècle après J.-C. Marbre. H. : 60 cm. Paris, Musée du Louvre. Photo tirée de l'Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, *Figure féminine, dite Nymphe à la coquille*, [en ligne], <www.photo.rmn.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : RMN-Grand Palais (musée du Louvre)/Hervé Lewandowski.



Fig. 24. Œuvre romaine (réplique d'un bronze réalisé entre 330 et 320 av. J.-C. par Léocharès), *Apollon du Belvédère*. Avant le milieu du II^e siècle apr. J.-C. Marbre. Vatican, Musée Pio-Clementino (Musée du Vatican). Photo tirée de Musées du Vatican, *Apollon du Belvédère*, [en ligne], <www.mv.vatican.va>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : inconnus.



Fig. 25. Œuvre grecque, *Aphrodite*, dite *Vénus de Milo*. Vers 100 av. J.-C. Marbre.
H. : 202 cm. Paris, Musée du Louvre.

Photo tirée de Musée du Louvre, Atlas base des œuvres exposées, *Aphrodite, dite Vénus de Milo*, [en ligne], <www.cartelfr.louvre.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : 2010 Musée du Louvre/Anne Chauvet.



Fig. 26. Agasias D'ÉPHÈSE, fils de Dosithéos, *Guerrier combattant*, dit *Gladiateur Borghèse*. Vers 100 av. J.-C. Marbre. H. : 199 cm. Paris, Musée du Louvre.

Photo tirée de Musée du Louvre, Atlas base des œuvres exposées, *Guerrier combattant, dit Gladiateur Borghèse*, [en ligne], <www.cartelfr.louvre.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : 2006 Musée du Louvre/Daniel Lebée et Carine Deambrosie.



Fig. 27. Œuvre grecque, *Tireur d'épine*, dit *Spinario*. I^{er} siècle av. J.-C. Bronze. H. : 73 cm. Rome, Musée du Capitole).

Photo tirée Musei Capitolini, *Grands bronzes, Tireur d'épine*, [en ligne], <www.museicapitolini.org>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : inconnus.



Fig. 28. Antoine COYSEVOX, *Nymphe à la coquille*. 1683. Marbre. 104 cm; 189 cm; 82 cm. Paris, Musée du Louvre.

Photo tirée de Musée du Louvre, Atlas base des œuvres exposées, *Antoine Coysevox ; Nymphe à la coquille*, [en ligne], <www.cartelfr.louvre.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : Musée du Louvre/P. Philibert.



Fig. 29. James PRADIER, *Bacchante couchée*. 1819. Marbre. 75 cm; 140 cm; 48 cm. Rouen, Musée des Beaux-arts.

Photo tirée de Forum Pradier, *Les Bacchantes couchées de Pradier à Rouen, Genève et Mexico*, [en ligne], <www.jamespradier.com>, (page consulté le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : inconnus.



Fig. 30. François-Joseph BOSIO, *La Nymph Salmacis*. 1819. Marbre. 82 cm; 85 cm; 63.5 cm. Paris, Musée du Louvre.

Photo tirée de Le Musée virtuel de Seine-Port, *François-Joseph Bosio (1769-1845)*, [en ligne], <www.museedeseineport.info>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : inconnus.



Fig. 31. Louis DESPREZ, *Innocence*. 1831. Marbre. 70 cm; 79 cm; 63 cm. Riom, Musée Mandet.

Photo tirée de Antoinette Le Normand-Romain, *La tradition classique & l'esprit romantique : les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840*. Rome, Edizioni dell'Elefante, 1981, planche 46. Crédits photographiques : inconnus.



Fig. 32. Lorenzo BARTOLINI, *Nymphe au scorpion*. 1835. Marbre. 86 cm; 125 cm; 68,5 cm. Paris, Musée du Louvre.

Photo tirée de Musée du Louvre, Atlas base des œuvres exposées, *Lorenzo Bartolini; Nymphe au scorpion*, [en ligne], <www.cartelfr.louvre.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : Musée du Louvre/P. Philibert.



Fig. 33. Œuvre grecques d'après Praxitèle, *Venus Médicis*. IV^e siècle av. J.-C.
Marbre. H. : 153 cm. Florence, Musée des Offices.

Photo tirée de l'Agence photographique de la Réunion des Musées Nationaux-Grand Palais, *Venus Médicis*, [en ligne], <www.photo.rmn.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : Archives Alinari, Florence, Dist. RMN-Grand Palais/Nicola Lorusso.



Fig. 34. Hélène BERTAUX, *Jeune fille au bain* (détail). 1873. Terre-cuite.
H. : 53 cm. Chalon-sur-Saône, Musée Denon.
Crédits photographiques : Sophie Jacques.

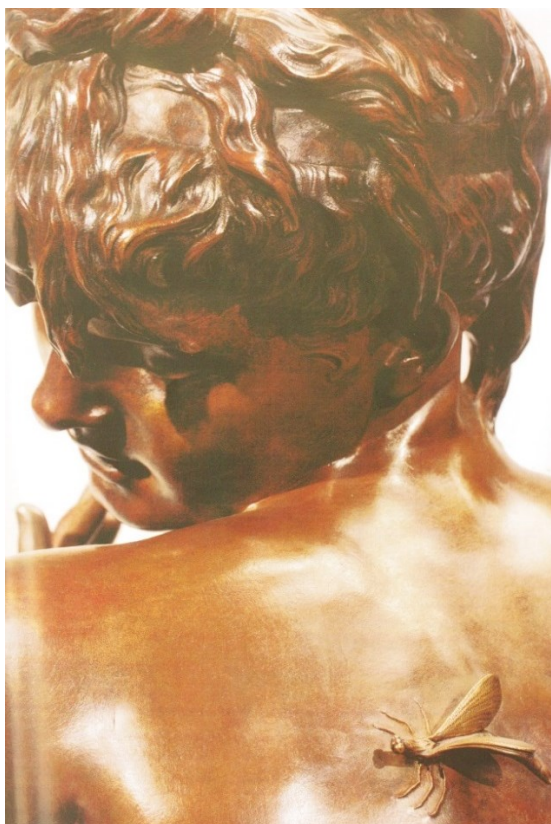


Fig. 35. Hélène BERTAUX, *Jeune fille au bain* (détail). Bronze. 69 cm; 75 cm.
Photo tirée de Sotheby's Londres, 34 New Bond Street, *European Sculpture & Works of Art 900-1900*. 21 avril 2004, vente n° LO4230, p. 87. Crédits photographiques: inconnus.

JOURNAL AMUSANT

3635. De VASSIOT : Le jeune Thibaut trouve le paradis de son père au moment où il commence à sentir des gouttes. — 3265. FAUCONNET : Les petites courtes de laurier. — 3437. LEX-SALLE : le Voleur d'Indochine. — 3078. MAZAN BERTHAUX : l'Eccegitte syrienne. — 3330. LAURE : Sont des rangées de macaroni. — 3463. MANQUETTE : Perdu se prépare à arracher une dent à angle-œil le Georges avec la pointe de son sabre. — 3448. MARGAT : l'Amateur et le Sotyre : la tête se débat, rampe, cris et s'effrite..... (pas de faute d'impression, s'il vous plaît) — 3146. CHERVENON : Fous du visage — une jeune femme se l'arrache du désespoir d'engraisser. — 3416. LAUREN : Soins maternels. — 3209. GAURAN : le Comte dans le Bon. Oh ! oui, bien oui ! — 3495. MOURAU-VARREUX. — Mais non : mort aux insectes ! — 3336. FANANT : Jeune Molière. — nouveau de Croquis.

Fig. 36. Couverture du périodique « Journal Amusant » du 1^{er} juillet 1876.
Fac-similé tiré du Journal Amusant, n° 1035, 1^{er} juillet 1876, p. 1.



Fig. 37. CHAM (Amédée-Charles Henri de Noé, dit), *M. Bertaux*.
Fac-similé de « Le Salon pour rire, 1876 », dans *Le Charivari*, Paris, 1876. Document découpé consulté dans le dossier d'œuvre « Jeune fille au bain » du Centre de documentation du Musée d'Orsay.



Fig. 38. François RUDE, *Jeune pêcheur napolitain jouant avec une tortue*. 1833.
Marbre 82 cm; 88 cm; 48 cm. Paris, Musée du Louvre.
Photo tirée de Musée du Louvre, Atlas base des œuvres exposées, *François Rude ; Pêcheur napolitain jouant avec une tortue*, [en ligne], <www.cartelfr.louvre.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : 2011 Musée du Louvre/Thierry Ollivier.

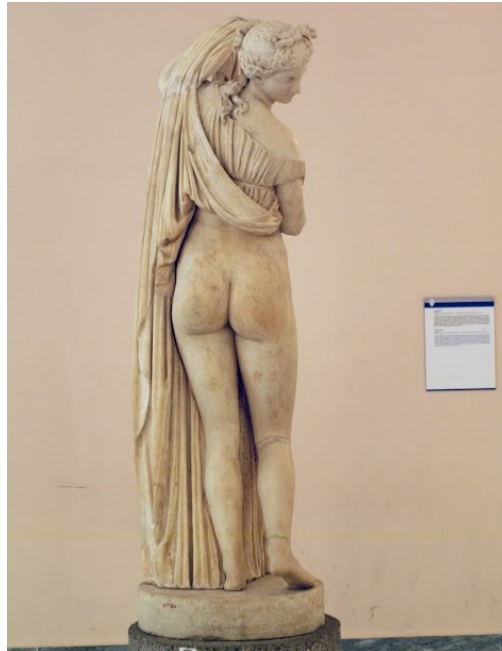


Fig. 39. Œuvre grecque, *Vénus callipyge*. II^e av. J.-C. Marbre. Naples, Musée archéologique national de Naples.

Photo tirée de Wikipédia, *Vénus callipyge*, [en ligne], <www.wikipedia.org>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : Berthold Werner.



Fig. 40. Adèle D'AFFRY, dite Marcello, *La Pythie*. 1870. Bronze sur trépied.
H. : 290 cm. Paris, Opéra Garnier.

Photo tirée de VisoTerra, *Opéra Garnier*, [en ligne], <www.visoterra.com>, (page consultée le 20 août 2015). Crédits photographiques : VisoTerra.



Fig. 41. Mme Léon Bertaux travaillant à sa « Psyché »

Photo tirée de Édouard Lepage, *Une page de l'Histoire des Arts au XIX^e siècle - Une conquête féministe - Mme Léon Bertaux*, Saint-Michel de Chavaignes, Édition spéciale : Soleil en livres, 2009, p. 74. Crédits photographiques : inconnus.

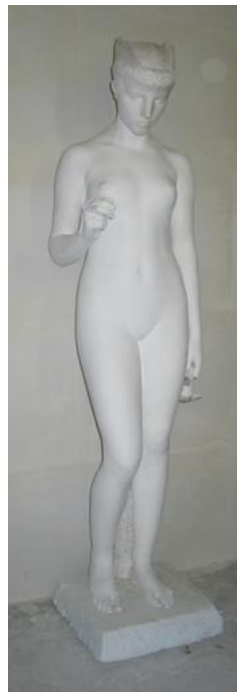


Fig. 42. Hélène BERTAUX, *Psyché sous l'empire du mystère*. 1889. Plâtre.
181 cm; 49 cm. Sète, Musée Paul Valéry.

Photo tirée de Joconde, Portail des collections des musées de France, *Notice complète*, [en ligne], <www.culture.gouv.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : Musée Paul Valéry, Sète; Direction des Musées de France (2009).

L'ART FRANÇAIS

Revue Artistique Hebdomadaire

TEXTE PAR FIRMIN JAVEL

Illustrations de MM. SILVESTRE & C^e, par leur procédé de Glyptographie

Bureaux : 97, rue Oberkampf, à Paris

ABONNEMENTS. — PARIS : un an, 9 fr.; six mois, 5 francs. — DÉPARTEMENTS : un an, 10 fr.; six mois, 6 francs.

SOMMAIRE

ILLUSTRATIONS : 1^{re} page: *Psyché sous l'empire du mystère* (M^{me} Bertheaux); — 2^e page: *La présentation* (Worthheimer); — 3^e page: *Le samedi dans le quartier juif* (Marce) (Lecomte du Saug);
 TEXTE : *L'exposition des femmes peintres et sculpteurs*; — *Aug. Lançon*; — *Échos artistiques*.

frisson de lumière qui trace les clavicules et y fait passer comme un sillage. Au-dessous les seins s'arrondissent, fermes et chastes, deux seins qui ignorent encore les baisers brûlants de

L'EXPOSITION DES FEMMES PEINTRES Et Sculpteurs

Depuis quelques années, la femme-artiste a conquis dans nos expositions une place de plus en plus brillante. Elle s'affirme avec éclat, une fois de plus, au Palais de l'Industrie, dont trois grandes salles disent sa gloire et consacrent son indéfectible talent.

L'œuvre capitale de l'exposition des femmes peintres et sculpteurs est la *Psyché* de M^{me} Léon Bertheaux.

L'éminent statuaire, dont le Luxembourg possède et montre fièrement un marbre d'une grâce exquise, a représenté l'adorable amante de l'Amour, debout, tenant dans sa main gauche la lampe, la fameuse lampe, cause de tous ses malheurs!

Armand Silvestre décrit ainsi cette statue :

« Elle est debout, dans une pose qui est celle du recueillement subit et du réveil encore obscur de la pensée. Sa belle tête, dont l'ingénieuse coiffure rappelle deux ailes prêtes à se déployer pour quelque vol de l'esprit vers l'infini, est doucement inclinée, et le menton jeune à la rondeur bien portante, effleure de son ombre le double

EXPOSITION DES FEMMES PEINTRES ET SCULPTEURS



M^{me} LÉON BERTHEAUX. — *Psyché sous l'empire du mystère.*

à cette lumineuse paraphrase. D'ailleurs, l'espace m'est mesuré, et il est essentiel (M^{me} Bertheaux elle-même n'en voudrait de ne pas le faire) que je mentionne ici les principaux envois des membres de l'association qu'elle dirige.

l'amant et les lèvres tièdes du nouveau-né, deux seins de vierge pareils à deux collines jumelles fleuries de lys. La ligne du ventre est d'une simplicité qui respire le même néant d'impressions douloureuses ou violentes, un ventre comme un lac paisible que fleurit un nénuphar ou bien qu'une croix a marqué du sceau rayonnant de son image. Les deux jambes, qu'aucune contraction ne défigure, pour ainsi parler, soutiennent presque également le corps, semblables aux colonnes blanches d'un temple. Une des mains est ramenée le long du flanc, qui semble palpiter à peine, et l'autre soutient une lampe. C'est *Psyché*, c'est l'âme en qui s'éveille la vie, la pensée qui prend la possession de soi-même, la Femme en qui la beauté s'ennoblit sous une impression obscure encore d'Idéal et d'au-delà.»

Je me garderais bien de rien ajouter

Fig. 43. Couverture du périodique « L'Art Français » du 3 mars 1888. Fac-similé de *L'Art Français*, 3 mars 1888, p. 1.



Fig. 44. Hélène BERTAUX, *Psyché sous l'empire du mystère*. 1897. Bronze. 180 cm; 60 cm; 45 cm. Paris, Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

Crédits photographiques : Sophie Jacques.

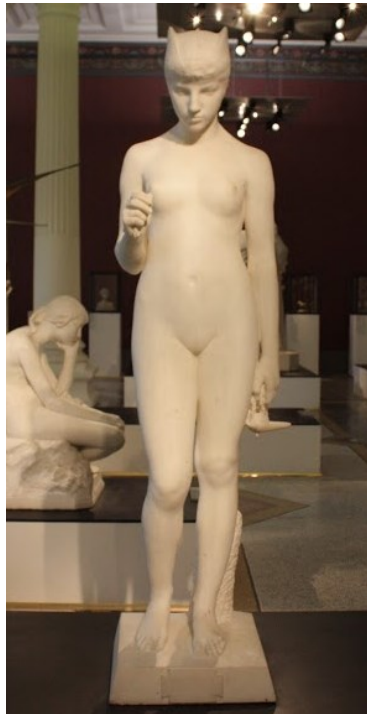


Fig. 45. Léon BERTAUX, *Psyché sous l'empire du mystère*. 1909. Marbre. 182 cm; 43,5 cm. Amiens, musée de Picardie.

Crédits photographiques : Sophie Jacques.



Fig. 46. Copie romaine d'un original grec, *Éros et Psyché*. II^e siècle après J.-C. Marbre. H. : 125,4 cm. Rome, Musée du Capitole.

Photo tirée Musei Capitolini, *Salle du Gladiateur, Statue d'Amour et Psyché*, [en ligne], <www.museicapitolini.org>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : inconnus.



Fig. 47. Œuvre romaine, *Éros et Psyché*. II^e siècle après J.-C. Marbre. Florence, Musée des Offices.

Photo tirée de Musée du Louvre, *Psyché ranimée par le baiser de l'Amour à la loupe*, [en ligne], <www.musee.louvre.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : Photo Scala, Florence - courtesy of the Ministero Beni e Att. Culturali.



Fig. 48. Hélène BERTAUX, *Le Printemps*. Avant 1875. Marbre. H. : 60 cm.
Chalon-sur-Saône, Musée Denon.
Photo tirée de Joconde, Portail des collections des musées de France, *Notice complète*, [en ligne],
<www.culture.gouv.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : Benoît
Maisonneuve.



Fig. 49. Hélène BERTAUX, *Le Printemps* (détail). Avant 1875. Marbre. H. : 60 cm.
Chalon-sur-Saône, Musée Denon.
Crédits photographiques : Sophie Jacques.

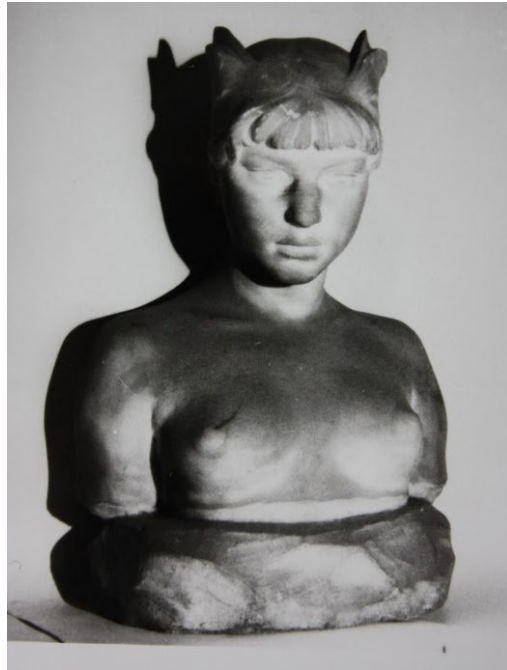


Fig. 50. Hélène BERTAUX, *Buste de jeune fille*. Date inconnue. Marbre. 55 cm; 38 cm. Amiens, Musée de Picardie.

Photo tirée du dossier d'œuvre « Buste de jeune fille » du Centre de documentation du Musée de Picardie. Crédits photographiques : inconnus.



Fig. 51. Aristide MAILLOL, *Torse du Printemps*. Entre 1911 et 1912. Bronze. 148 cm; 41 cm; 26 cm. Paris, Musée d'Orsay.

Photo tirée de Musée d'Orsay, *Fiche Œuvre n°15419*, [en ligne], <www.musee-orsay.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : Musée d'Orsay/RMN.



Fig. 52. Pierre PUVIS DE CHAVANNES, *L'Espérance*. Entre 1871 et 1872. Huile sur toile. 70,5 x 82 cm. Paris, Musée d'Orsay.
Photo tirée de Musée d'Orsay, *Pierre Puvis de Chavannes, L'Espérance*, [en ligne], <www.musee-orsay.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).
Crédits photographiques : RMN-Grand Palais (Musée d'Orsay)/Hervé Lewandowski.



Fig. 53. Camille CLAUDEL, *La Valse*. 1892. Bronze. 43,5 cm; 23 cm; 34,3 cm. Paris, Musée Rodin.
Photo tirée de Musée Rodin, *Camille Claudel sort de ses réserves*, [en ligne], <www.musee-rodin.fr>, (page consultée le 20 juillet 2015).
Crédits photographiques : Adagp, Paris 2013.



Fig. 54. Hélène BERTAUX, *En Égypte*. 1900. Marbre. Sens, Cathédrale de Sens, chapelle Saint Colombe.

Photo tirée de Fondation du Patrimoine, Pays-de-la-Loire, *Stèle et statue d'Hélène Bertaux à Saint Michel de Chavaignes*, [en ligne] <www.fondation-patrimoine.org>, (page consultée le 20 juillet 2015). Crédits photographiques : Fondation du Patrimoine.

ANNEXE I

Victor Hugo — Les Orientales Sara la baigneuse

Sara, belle d'indolence,
Se balance
Dans un hamac, au-dessus
Du bassin d'une fontaine
Toute pleine
D'eau puisée à l'Ilyssus ;

Et la frêle escarpolette
Se reflète
Dans le transparent miroir,
Avec la baigneuse blanche
Qui se penche,
Qui se penche pour se voir.

Chaque fois que la nacelle,
Qui chancelle,
Passe à fleur d'eau dans son vol,
On voit sur l'eau qui s'agite
Sortir vite
Son beau pied et son beau col.

Elle bat d'un pied timide
L'onde humide
Où tremble un mouvant tableau,
Fait rougir son pied d'albâtre,
Et, folâtre,
Rit de la fraîcheur de l'eau.

Reste ici caché : demeure !
Dans une heure,
D'un œil ardent tu verras
Sortir du bain l'ingénue,
Toute nue,
Croisant ses mains sur ses bras.

Car c'est un astre qui brille
Qu'une fille

Qui sort d'un bain au flot clair,
Cherche s'il ne vient personne,
Et frissonne
Toute mouillée au grand air.

Elle est là, sous la feuillée,
Eveillée
Au moindre bruit de malheur ;
Et rouge, pour une mouche
Qui la touche,
Comme une grenade en fleur.

On voit tout ce que dérobe
Voile ou robe ;
Dans ses yeux d'azur en feu,
Son regard que rien ne voile
Et l'étoile
Qui brille au fond d'un ciel bleu.

L'eau sur son corps qu'elle essuie
Roule en pluie,
Comme sur un peuplier ;
Comme si, gouttes à gouttes,
Tombaient toutes
Les perles de son collier.

Mais Sara la nonchalante
Est bien lente
A finir ses doux ébats ;
Toujours elle se balance
En silence,
Et va murmurant tout bas :

"Oh ! si j'étais capitane,
Ou sultane,
Je prendrais des bains ambrés,
Dans un bain de marbre jaune,
Près d'un trône,
Entre deux griffons dorés !

"J'aurais le hamac de soie
Qui se ploie
Sous le corps prêt à pâmer ;
J'aurais la molle ottomane
Dont émane
Un parfum qui fait aimer.

"Je pourrais folâtrer nue,
Sous la nue,
Dans le ruisseau du jardin,
Sans craindre de voir dans l'ombre
Du bois sombre
Deux yeux s'allumer soudain.

"Il faudrait risquer sa tête
Inquiète,
Et tout braver pour me voir,
Le sabre nu de l'heiduque,
Et l'eunuque
Aux dents blanches, au front noir !

"Puis, je pourrais, sans qu'on presse
Ma paresse,
Laisser avec mes habits
Traîner sur les larges dalles
Mes sandales
De drap brodé de rubis."

Ainsi se parle en princesse,
Et sans cesse
Se balance avec amour,
La jeune fille rieuse,
Oublieuse
Des promptes ailes du jour.

L'eau, du pied de la baigneuse
Peu soigneuse,
Rejaillit sur le gazon,
Sur sa chemise plissée,
Balancée
Aux branches d'un vert buisson.

Et cependant des campagnes
Ses compagnes
Prennent toutes le chemin.
Voici leur troupe frivole
Qui s'envole
En se tenant par la main.
Chacune, en chantant comme elle,
Passe, et mêle
Ce reproche à sa chanson :
- Oh ! la paresseuse fille
Qui s'habille
Si tard un jour de moisson !

ANNEXE II

LISTE DES ŒUVRES RÉALISÉES PAR HÉLÈNE BERTAUX

Selon le *Dictionnaire des sculpteurs de l'École française au dix-neuvième siècle* de Stanislas Lami (p. 108-111) et *Une page de l'Histoire des Arts au XIX^e siècle - Une conquête féministe - Mme Léon Bertaux*, d'Édouard Lepage (p. 196-199).

Mlle Gabrielle M. de V...

Statue en plâtre (Salon de 1849, cat. n° 2094).

Portrait de M.P de B...

Buste en plâtre (Salon de 1857, cat. n° 2755).

L'Amour martyr et l'amour vainqueur

Refusé au Salon de 1855.

Les Trois vertus théologiques

Bénitier monumental en plâtre (Salon de 1857, cat. n° 2754).

Les Trois vertus théologiques

Bénitier en bronze (Salon de 1859, cat. n° 3081).

L'Hiver

Bas-relief en bronze (Salon de 1861, cat. n° 3177). Fragment d'un ensemble exécuté pour la décoration d'un palais illustrant les quatre saisons.

Assomption de la Vierge

Grand haut-relief en plâtre (Salon de 1861, cat. n° 3177).

Pour les pauvres s'il vous plaît

Tronc en bronze (Salon de 1861, cat. n° 3179). Pendant au bénitier *Les Trois vertus théologiques*.

Assomption de la Vierge

Grand haut-relief en bronze (Salon de 1863, cat. n° 2238 et Exposition universelle de 1867). L'œuvre obtient une mention honorable. Elle est actuellement conservée au Musée de la Cohue à Vannes.

Fontaine Herbert

Couronnement en bronze de la fontaine pour la place de Longueville à Amiens (Salon de 1863, cat. n° 2239). L'œuvre obtient une mention honorable.

Jeune Gaulois prisonnier

Statue de plâtre (Salon de 1864, cat. n° 2504). L'œuvre reçoit une médaille et est acquise par l'État.

La Navigation

Fronton en pierre pour la nouvelle façade des Tuileries, aile méridionale, côté Seine, commandé par le ministère pour le Nouveau Louvre. (Salon 1864).

Fontaine Herbet

Groupe en bronze mesurant plus de sept mètres. La fontaine est inaugurée à Amiens, le 4 juillet 1864. Elle est déposée le 24 décembre 1941, puis fondue.

L'Amour dominateur

Statue en plâtre (Salon de 1865, cat. n° 2870).

Portrait de Mme C...

Médaille en plâtre (Salon de 1865, n° 2871).

Saint Matthieu et Saint Philippe

Statues en pierre pour le portail de l'église de Saint-Laurent à Paris, commandées par la ville en 1865. Le modèle de *Saint Mathieu* a été exposé au Salon de 1868 (cat. n° 3421).

Les Caresses fatales

Statue plâtre (Salon de 1866, cat. n°2637)

Jeune Gaulois prisonnier

Statue en marbre (Salon de 1867, cat. n° 2135; Exposition universelle de 1867, cat. n° 220). Œuvre signée et daté de 1867 et acquise par l'État en 1867. L'œuvre obtient une médaille. La statue est actuellement conservée au Musée des beaux-arts de Nantes.

Portrait de Mme V...

Médaille en terre cuite (Salon de 1868, cat. n° 3422).

Portrait de Mlle Constance Dufeu

Médaille en plâtre (Salon de 1867, cat. n° 2136; Exposition universelle (cat. n° 221).

L'agneau pascal couché sur le Livre des sept sceaux, entre deux anges adorateurs

Bas-relief en pierre pour la façade occidentale de l'église Saint-François-Xavier, à Paris. Commande de la Ville de Paris en 1868, pour la somme de 3000 francs.

Le Baptême du Christ

Église Notre-Dame de Vincennes, date inconnue.

La Sculpture

Statue en pierre pour la façade du musée de Grenoble. L'œuvre est terminée en juillet 1872. Elle a été commandée, moyennant la somme de 4000 francs, par décision ministérielle du 6 août 1870.

Jeune Fille au bain

Statue de plâtre (Salon de 1873, cat. n° 1522). L'œuvre est acquise en 1873, pour la somme de 3500 francs, par le ministre de l'Instruction publique et des Beaux-Arts. L'œuvre obtient une médaille première classe.

Hélène Bertaux est classée hors concours.

Jeune prisonnier (vae victorius)

Statue de bronze (Salon de 1874, cat. n° 2674; Exposition universelle de 1878, cat. n° 1099). L'œuvre est actuellement conservée au Musée Rolin à Autun.

Le Printemps

Buste en bronze (Salon de 1874, cat. n° 2675).

Le Printemps

Buste en marbre (Salon de 1875, cat. n° 2873). L'œuvre est actuellement conservée au Musée Denon de Chalon-sur-Saône.

Jeune Fille au bain

Statue en marbre (Salon de 1876, cat. n° 3076; Exposition universelle de 1878) commandée par l'État. L'œuvre fait actuellement partie de la collection du Musée d'Orsay, mais est conservée dans la Commune de Lafrançaise.

Portrait de Mme E. de L...

Buste en marbre (Salon de 1876, cat. n° 3079; Exposition des arts décoratifs de 1876, où elle obtient une médaille de 1^{ère} classe).

L'ensevelissement du Christ

Grand haut-relief en marbre exécuté pour l'église des Augustins de Cambrai (année 1877).

Dufau

Buste en marbre commandé par l'Institut des Sourds-muets (année 1877).

La Législation et deux pendentifs : Charlemagne et Moïse

Grand fronton en pierre commandé par l'État, en 1878, pour la cour du Carrousel du Nouveau Louvre.

Portrait de M. L. C...

Buste en plâtre (Salon de 1879, cat. n° 4799)

Jean-François-Eugène Gautier, (1822-1878), compositeur

Médaille en bronze (Salon de 1879, cat. n° 4800). L'œuvre se trouve actuellement au cimetière du Père Lachaise à Paris.

M. Émile Cardon

Buste en bronze (Salon de 1880, cat. n° 6100).

Jean-Baptiste-Siméon Chardin (1699-1779), peintre

Statue en pierre commandée par la ville de Paris pour la façade de l'Hôtel de ville. L'œuvre donne la rue Lobau (année 1881).

Sophie Arnould

Buste en marbre (Salon de 1881, cat. n° 3622) commandé par l'Académie nationale de musique. L'œuvre est actuellement conservée au Musée de Picardie d'Amiens.

Mme Louise Belloc

Buste en marbre (Salon de 1881, cat. n° 3623).

Les saisons

Quatre grands bas-reliefs destinés à la décoration d'un palais. Date inconnue.

Portrait du Baron Marc De Buttet Du Bourget (1850-1914)

Médaille en bronze (Salon de 1882, cat. n° 4110). L'œuvre est actuellement conservée au Musée des Beaux-Arts de Chambéry.

Jeune Fille au bain

Statue en bronze (Salon de 1882, cat. n° 4109; Exposition Universelle de 1889, cat. n° 1681).

Fragment d'une œuvre en voie d'exécution

Il s'agit d'un buste de sa future Psyché (Salon de 1883).

Portrait du petit Pierre

Buste en terre cuite (Salon de 1884, cat. n° 3289).

François Boucher

Buste en marbre (Salon de 1885, cat. n° 3361) commandé par l'Académie nationale de musique.

Psyché sous l'empire du mystère

Statue en plâtre (Exposition universelle de 1889, cat. n° 1682). L'œuvre obtient une médaille de 1^{ère} classe. L'œuvre est actuellement conservée au Musée Paul Valéry de Sète.

Psyché sous l'empire du mystère

Statue en marbre (Salon de 1889, cat. n° 4045). L'œuvre est actuellement exposée dans les Jardins du Luxembourg à Paris.

Psyché sous l'empire du mystère

Statue en bronze (Salon de 1897, cat. n° 2701; Exposition universelle de 1900, cat. n° 44). L'œuvre est actuellement conservée au Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris.

En Égypte

Groupe en plâtre (Salon de 1897, cat. n° 2702).

En Égypte

Groupe en marbre (Salon de 1900, cat. n° 1837). L'œuvre est actuellement conservée dans la cathédrale de Sens.