

Jeune fille au bain (1873) d'Hélène Bertaux : vers un infléchissement du modèle académique

Sophie JACQUES

Résumé

L'enjeu de cette étude est de mettre en lumière le rapport de l'artiste française Hélène Bertaux (1825-1909) à la tradition académique grâce à l'analyse formelle et iconographique de l'œuvre Jeune fille au bain (1873) ainsi que de sa réception critique. Bien que la baigneuse conserve une facture classique, une modernité relative s'installe à cette période dans la pratique de Bertaux. 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 posons 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. Nous constaterons alors que Bertaux propose une œuvre qui s'intègre parfaitement dans la tradition académique telle qu'elle a pu évoluer au tournant des années 1870.

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 de Paris durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Elle est l'une des rares femmes sculpteurs de cette période à exercer en France dans le champ de l'art monumental¹. La connaissance actuelle de son œuvre demeure toutefois très limitée. L'histoire de l'art commence tout juste à réintroduire cette figure marquante dans le portrait artis-

tique du XIX^e siècle. Bien qu'Hélène Bertaux ait connu, de son vivant, le succès et la reconnaissance de ses pairs et du public, 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 et de première présidente de l'Union des femmes peintres et sculpteurs (UFPS)².

Hélène Bertaux s'impose comme artiste statuaire³ durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Le milieu artistique de cette époque 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. 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. Parmi ces principes, on retrouve l'importance accordée au choix d'un sujet édifiant pour les valeurs nobles qu'il transmet. Dans ce contexte, la sculpture d'histoire est placée au premier rang pour la portée morale des thèmes qu'elle représente: les sujets mythologiques, historiques et religieux⁴. Aussi, 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. 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. C'est vers ce type de représentation que les artistes doivent tendre. La tradition académique trouve sa définition dans la manière dont les institutions et les artistes respectent et appliquent ces principes.

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 établies par les institutions du système des

beaux-arts. Ainsi, sa production sculptée honore les exigences académiques. 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 système⁵. L'intérêt de ce constat est qu'à l'époque, les femmes ne sont pas considérées comme aptes à produire des œuvres d'envergure. Cette situation est symptomatique de la mentalité du temps selon laquelle les femmes sont incapables de devenir de véritables artistes⁶. 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 proche⁷. 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'enseignement⁸. 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'enseignement⁹. 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 valeur¹⁰». 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 l'essayiste féministe spécialisée dans l'histoire des femmes, Catherine Gonnard, 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 siècle¹¹. 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 femmes¹². 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,

il est possible d'observer combien le parcours d'Hélène Bertaux est hors du commun. Ses œuvres ont rencontré le succès sous la forme de nombreuses récompenses et commandes.



Léon Bertaux (1827-1915), *Jeune gaulois prisonnier*, 1864, marbre, collection du Musée de Picardie, Amiens, photo Etienne Revault/ Musée de Picardie. No inv : M.P.Sc174

Hélène Bertaux obtient sa première médaille au Salon en 1864, avec son œuvre *Jeune Gaulois prisonnier des Romains*¹³, une sculpture d'histoire respectant les principes académiques. L'œuvre que Bertaux présente au Salon de 1873, *Jeune fille au bain*¹⁴, marque cependant une évolution dans son style. Ce changement se traduit par l'entrée dans son œuvre du goût contemporain pour le pittoresque, l'anecdote et la littérature romantique, bien que celle-ci



Hélène Bertaux, *Jeune fille au bain*, 1873, terre-cuite, H. 53 cm, Chalon-sur-Saône, musée Denon. © Crédits photographiques : Benoît Maisonneuve



Hélène Bertaux, *Jeune fille au bain (détail)*, 1873, terre-cuite, H. 53 cm, Chalon-sur-Saône, musée Denon. © Crédits photographiques : Benoît Maisonneuve.

conserve une facture classique. Cette évolution s'exprime par le sujet choisi et la manière dont il est traité. Cette étude 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. 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.

Mise en contexte

Hélène Bertaux entame son projet de baigneuse durant une période prospère au développement de sa créativité. Depuis 1864, année où elle obtient sa première médaille au Salon avec *Jeune Gaulois prisonnier des Romains*, Bertaux peut créer les œuvres de son choix, dégagée des soucis matériels et manuels grâce aux commandes régulières qui lui sont faites et à l'aide de son mari devenu son praticien¹⁵. Ceci place Hélène Bertaux dans une catégorie particulière lorsque nous la comparons aux autres femmes artistes de cette époque et 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 commanditaires¹⁶. Ses œuvres remportent en effet le succès et trouvent acheteurs au Salon depuis plus de quinze ans.

C'est dans ce contexte favorable qu'Hélène Bertaux entame au commencement de l'année 1870 ses recherches pour *Jeune fille au bain*. Elle la termine en 1873 et l'envoie au Salon de la même année. L'œuvre y remporte une médaille de première classe et est achetée par l'État. 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* est produite en 1876 et acquise par l'État en 1886, pour le Musée du Luxembourg où sont exposées les meilleures œuvres d'artistes vivants reconnus par les instances officielles du système des beaux-arts.

Hélène Bertaux représente *Jeune fille au bain* à demi couchée sur un rocher parmi les herbes, le haut du corps soutenu par son bras droit. Un jeu de courbes et de contre-courbes anime la composition et invite le spectateur à tourner autour d'elle. Cette impression est accentuée par le détournement de sa tête, légèrement inclinée au-dessus de son épaule gauche, et la direction de son regard. 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.

Le 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*¹⁷, l'*Apollon du Belvédère*¹⁸ ou la *Vénus de Milo*¹⁹ 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 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 simple copie des modèles antiques²¹.

C'est cette même démarche qu'emprunte Bertaux en reprenant, au sein de sa composition, l'*attitude* de la *Nymphe à la coquille* de la collection Borghèse. Cette dernière est « considérée comme une réplique romaine d'une variante hellénistique²² ». Nous ignorons l'origine exacte de la *Nymphe*. L'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 Borghèse²³ : « 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 modernes²⁴ ». 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. Il nous semble en effet 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.

L'achat de la collection Borghèse par Napoléon Bonaparte et son exposition dans la salle des Caryatides du Louvre en 1811 renforcent l'engouement du public pour la *Nymphe*. Bertaux est sensible aux formes pures, héritées de l'antique, rendues par un modelé lisse. Comme de nombreux artistes depuis la Renaissance, elle a manifestement été séduite par l'attitude naturelle et gracieuse de la *Nymphe Borghèse*²⁵. 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* d'Antoine Coysevox²⁶, la *Bacchante couchée* de James Pradier²⁷, la *Nymphe Salmacis* de François-Joseph Bosio²⁸, l'*Innocence* de Louis Desprez²⁹ et la *Nymphe au scorpion* de Lorenzo Bartolini³⁰. 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. C'est de la même manière que la *Jeune fille au bain* de Bertaux l'actualise et l'adapte au goût de l'époque.

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*³¹ : une jeune fille nue qui, dans un mouvement de surprise et de pudeur, tente de cacher sa poitrine d'une main. 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.

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 principale dans la poésie romantique de Victor Hugo, dont l'un des poèmes du recueil *Les Orientales*³² (1829) porte le titre de *Sara la baigneuse*. 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,
 Comme une grenade en fleur³³.

La présence de ces vers à même l'œuvre ajoute une plus grande richesse sémantique au titre et au motif de *Jeune fille au bain* en situant celle-ci en relation directe avec le poème d'Hugo. Ce passage traitant de l'épisode de l'insecte offre également une nouvelle manière d'aborder le thème très courant de la baigneuse. Sa composition gagne en inventivité.

Hélène Bertaux s'est ainsi laissé 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 liants³⁴ ». *Les*

Orientales ont marqué l'univers artistique et ont inspiré, tout au long du XIX^e siècle, la production artistique, tous styles et mouvements confondus³⁵. «*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'odalisque³⁶ ». 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 inspirèrent³⁷ ». 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 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 de l'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. 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.

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 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. Toutefois, l'œuvre

classique de Bertaux se détache de la nature proprement dite 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. 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.

Les critiques sont nombreux à partager cette opinion et soulignent 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, 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'épigramme 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 1876³⁸.

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

L'insecte « antisculptural »

Jeune fille au bain d'Hélène Bertaux est une œuvre narrative et descriptive, à l'image du poème qui lui sert de prétexte, *Sara la baigneuse* de Victor Hugo. 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'apparaît 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 sémitique³⁹ ?

Comme toute œuvre remarquée au Salon, la baigneuse n'a pas suscité que des éloges. Certains ont blâmé l'artiste d'avoir représenté la mouche qui gêne le regard, la jugeant non nécessaire selon l'argument qu'en « sculpture, on n'est pas tenu tant que cela à justifier les textes⁴⁰ ». 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 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. Le sculpteur doit chercher à représenter le caractère et l'émotion⁴¹. 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'Hugo⁴². 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», paru dans la *Revue des Deux Mondes*⁴³. *Le Journal amusant*⁴⁴ 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». 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 Cham, fera de même en caricaturant *Jeune fille au bain* dans l'article «Le Salon pour rire, 1876», paru dans *Le Charivari*⁴⁵.

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 spectateur⁴⁶». C'est le cas dans deux œuvres que nous avons déjà mentionnées pour leur reprise de l'attitude de la *Nymphe à la coquille* : il s'agit de l'*Innocence* de Desprez et de la *Nymphe au scorpion* de Bartolini. Contrairement à ces œuvres, l'effroi initial de la baigneuse de Bertaux laisse 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 fille⁴⁷. 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 Révolution française a bouleversé le monde des arts en ruinant les commanditaires traditionnels des artistes, l'aristocratie et l'Église. La foule de plus en plus nombreuse au Salon préfère les sujets simples portant sur le quotidien, le présent, l'exotisme et le pittoresque. 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 richesse⁴⁸ », entraîne 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 intriguant, en effrayant même, par la mise en scène d'anecdotes littéraires ou de plaisanteries visuelles⁴⁹ ». 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 morale⁵⁰ ». *Jeune fille au bain* semble à notre avis s'intégrer dans cette vague de production s'adressant à un nouveau public.

Interpréter *Jeune fille au bain* comme une sculpture de genre permet une lecture de l'œuvre beaucoup plus cohérente en lien 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* de François Rude⁵¹, 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 gracieuse⁵² ». Avec cette œuvre relevant du genre, Hélène Bertaux marque un infléchissement dans le respect des principes de la tradition académique.

Une sculpture de genre

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 vivant 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'exactitude⁵³. 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 sculpture⁵⁴. L'historien de l'art 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 ; celle-ci est plutôt contaminée par des thèses absolument contraires à son esprit⁵⁵.

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 Grèce 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 Salon⁵⁶ ». La baigneuse de Bertaux semble rejoindre ces deux tendances à la fois. Comme nous l'avons démontré, l'artiste 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 élégants⁵⁷ ». Cette recherche du mouvement dans l'œuvre rappelle les sculptures maniéristes à la manière de Jean Bologne.

Édouard Lepage retranscrit ainsi la critique de *Jeune fille au bain* par l'homme de lettres Paul de Saint-Victor, dans le périodique la *Liberté* du 22 juin 1873, et spécifie qu'elle résume toutes celles 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 volupté⁵⁸ !

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 ressemblances autrement frappantes. Il n'y a pas dans cette manière très-vivante et originale, il n'y a pas l'ombre d'une imitation⁵⁹.

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 siècle⁶⁰ ». 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 siècle⁶¹. Il n'en demeure pas moins que le critique y voit une œuvre originale, se distinguant assez de la référence au modèle stylistique passé ; au cœur de la réforme de l'École des Beaux-Arts de 1863, la notion d'originalité s'est imposée comme une valeur importante durant la seconde moitié du XIX^e siècle.

Pour sa baigneuse, Bertaux renoue avec les thèmes galants et les scènes de genre à caractère intime, dans la lignée des œuvres de petits formats de Claude Michel, dit Clodion, et de Pradier. Le détournement prononcé de la tête par-dessus l'épaule de la baigneuse rappelle vaguement celui caractéristique de la *Vénus Callipyge*, repris par Pradier dans sa *Bacchante*, 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 baiser⁶² ». 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 tactilité⁶³. Ce type de représentation rappelle la tradition de la 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 le modelé et les contours 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.

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*⁶⁴, œuvre d'Adèle d'Affry, 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 partie dénudé, le visage en transe, et pour la sensualité qui s'en dégageait⁶⁵. 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 critiques avaient louée pour sa force et son originalité⁶⁶. 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. L'analyse du langage critique d'un extrait tiré de la monographie d'Hélène Bertaux qui aborde le motif de la baigneuse, nous permettra de comprendre, dans un premier temps, comment s'articule la relation entre les femmes et leur créativité et comment celle-ci a influencé la 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 beauté⁶⁷.

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 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». L'historienne de l'art 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 socialement⁶⁸. 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 familiaux⁶⁹. 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. Dans le contexte académique où l'acte créateur est valorisé, mais également théorisé comme 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, institutionnel⁷⁰». Cette démarcation entre les hommes et les femmes est appliquée par les institutions, que ce soit en matière de droits civiques, d'accès à l'éducation ou de professionnalisation⁷¹. Dans ce système hiérarchisé, les hommes ont l'avantage et il en va de même dans le domaine des arts, divisant les femmes amateurs des hommes professionnels. Une 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 rhétoriques⁷²». Symptôme de cette mentalité où le talent repose sur la nature masculine du créateur, le talent de Bertaux est souvent loué pour son caractère «viril»

par ses contemporains. Édouard Lepage rapporte que le sculpteur Jean-Baptiste Carpeaux 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 connaisse⁷³ » !

L'art des femmes, celui de Bertaux compris, est rarement critiqué 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 critique⁷⁴. Cette vision de la féminité concorde avec la construction sociale du rôle de la femme. Ceci s'observe d'ailleurs dans la description de *Jeune fille au bain* par Lepage, qui est pourtant un défenseur convaincu de Bertaux. Le choix de son vocabulaire 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 lecture semblable, bien que 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, soit la beauté, le charme, la grâce et la délicatesse :

Son joli corps, dont un fin ciseau a nuancé toutes les affriolantes délicatesses, se recourbe et se plie 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 ailé⁷⁵.

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 masculinité⁷⁶. Il faut cependant mentionner que Bertaux elle-même défend la thèse d'un art proprement 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 féminin⁷⁷.

Garb a toutefois 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 contemporaine⁷⁸. 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.

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. 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 militante⁷⁹». Les secrétaires perpétuels de l'Académie admettent déjà des principes contraires à la doctrine afin de conjuguer celle-ci avec l'idéologie positive du siècle⁸⁰.

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 Rude⁸¹.

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 contemporain⁸². 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 pittoresque⁸³. *Jeune fille au bain* apparaît ainsi comme une œuvre respectant peut-être moins les principes de la doctrine académique en comparaison avec le *Gaulois* qu'elle présente au Salon 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 de s'intégrer pleinement dans le contexte académique et même de s'y démarquer par son talent.

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 maître⁸⁴.

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* 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. Ce compliment laisse aussi présager les honneurs à venir. En 1889, Hélène Bertaux devient la première femme sculpteur à obtenir une médaille d'or de première classe, avec son marbre *Psyché sous l'empire du mystère*⁸⁵ ; elle est également la première femme à faire partie du jury du Salon des Artistes Français en 1896.

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 possible⁸⁶ ».

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 toutefois cette hypothèse ni ne nous informe sur les intentions de l'artiste pour cette œuvre. Mais, comme tous artistes, Bertaux 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'esprit⁸⁷ ». 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 son époque », toujours selon Lepage.

Notes

1. 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.
2. Édouard Lepage, biographe d'Hélène Bertaux, retranscrit dans un chapitre de son ouvrage un discours de l'artiste, dans lequel elle refuse qu'on lui attribue le titre de féministe. Son activisme afin 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. 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. 111.
3. Nous employons ici le terme *statuaire* pour définir Hélène Bertaux puisqu'il s'agit du titre par lequel elle se définit. 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. Ce choix s'explique aussi parce que notre étude s'attarde à la pratique de statuaire d'Hélène Bertaux, car c'est à partir du moment où elle 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.

4. La hiérarchie des genres est codifiée en 1668 par André Félibien dans sa préface des *Conférences de L'Académie royale de Peinture et de Sculpture*. Les genres y sont classés en fonction de leurs difficultés. Les genres sont, par ordre d'importance : la peinture d'histoire (sujets mythologiques, religieux ou historiques), le portrait, la peinture de genre, la nature morte et le paysage. Les genres nobles sont la peinture d'histoire et le portrait. La scène de genre, le paysage et la nature morte figurent parmi les genres dits mineurs. Il est possible de reporter cette catégorisation au domaine de la sculpture, bien qu'il n'existe pas de doctrine aussi fermement formulée.
5. Lepage, *op. cit.*, p. 106 et 166.
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. 123.
8. 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*, Paris, Hazan & Musée Rodin ; Québec, Musée national des beaux-arts du Québec, 2005, p. 316.
9. *Ibid.*
10. Anne Rivière, «Les femmes artistes, l'histoire des Salons et la Société nationale des beaux-arts», dans Bruno Gaudichon *et al.*, *Des amitiés modernes. De Rodin à Matisse. Carolus-Duncan et la Société nationale des beaux-arts 1890- 1905*, Roubaix, La Piscine, Musée d'Art et d'Industrie André-Diligent, 2003, p. 51.
11. Gonnard, *loc. cit.*, p. 123.
12. Ayrat-Clause, *loc. cit.*, p. 316.
13. Hélène Bertaux, *Jeune Gaulois prisonnier*, 1867, marbre, H. : 161 cm, Nantes, Musée des Beaux-Arts de Nantes.
Œuvre en rapport avec : Hélène Bertaux, *Jeune prisonnier (Vae victoribus)*, avant 1874, bronze, H : 161 cm, Autun, Musée Rolin ; Léon Bertaux (d'après Hélène Bertaux), *Jeune prisonnier gaulois*, 1909, marbre, 163 cm ; 47 cm, Amiens, Musée de Picardie.
14. Hélène Bertaux, *Jeune fille au bain*, 1873, terre-cuite, H. : 53 cm, Chalon-sur-Saône, Musée Denon.
Œuvre en rapport avec : Hélène Bertaux, *Jeune fille au bain*, 1876, marbre, 104 cm ; 120 cm ; 59 cm, Lafrançaise, Place de la République, rond-point central.
15. Lepage, *op. cit.*, p. 26-28.
16. Valentine Orioux et Sylvie Lemerrier, «Hélène Bertaux, une artiste engagée», *Villes et Pays d'art et d'histoire*, <http://www.vpah.culture.fr/educatif/aha/fiches/PERCHE-SARTHOIS/bertaux.pdf> (page consultée le 20 juillet 2015).
17. 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.
18. 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).

19. Œuvre grecque, *Aphrodite*, dite Vénus de Milo, vers 100 av. J. -C., marbre, H. : 202 cm, Paris, Musée du Louvre.
20. Philippe Durey, «Le néo-classicisme», dans Christian Germanaz (dir.), *La sculpture française au XIX^e siècle*, Paris, Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1986, p. 289.
21. *Ibid.*, p. 290.
22. 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*, Paris, Réunion des musées nationaux, 2000, p. 325.
23. *Ibid.*
24. Jean-Luc Martinez, «Nymphe à la coquille», dans Cuzin *et al.*, *op. cit.*, p. 327.
25. Jean-René Gaborit, «Le succès d'une attitude», dans Cuzin *et al.*, *op. cit.*, p. 325.
26. Antoine Coysevox, *Nymphe à la coquille*, 1683, marbre, 104 cm ; 189 cm ; 82 cm, Paris, Musée du Louvre.
27. James Pradier, *Bacchante couchée*, 1819, marbre, 75 cm ; 140 cm ; 48 cm, Rouen, Musée des Beaux-Arts.
28. François Joseph Bosio, *La Nymphe Salmacis*, 1819, marbre, 82 cm ; 85 cm ; 63, 5 cm, Paris, Musée du Louvre.
29. Louis Desprez, *Innocence*, 1831, marbre, 70 cm ; 79 cm ; 63 cm, Riom, Musée Mandet.
30. Lorenzo Bartolini, *Nymphe au scorpion*, 1835, marbre, 86 cm ; 125 cm ; 68, 5 cm, Paris, Musée du Louvre.
31. Œuvre grecques d'après Praxitèle, *Vénus Médicis*, IV^e siècle av. J. -C., marbre, H. : 153 cm, Florence, Musée des Offices.
32. Victor Hugo, *Les Orientales*, Paris, Charles Gosselin, 1829, n. p.
33. Reprise littéraire des vers de Victor Hugo, *Les Orientales ; Les Feuilles d'automne*, Paris, Gallimard, 1981, p. 104.
34. 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*, Paris, Hazan & Bruxelles, Musées royaux des Beaux-Arts de Belgique, 2010, p. 17.
35. 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.
36. Danielle Molinari *et al.* *Les orientales : Maison de Victor Hugo, 26-03 - 04-07 2010*, Paris, Paris musées, 2010, p. 71.
37. 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*, Paris, Ministère de la culture et Éditions de la Réunion des musées nationaux, 1985, p. 591. Dès les années 1830, Hector Berlioz met en musique le poème. Le graveur Hugues Protat et les peintres Louis Boulanger, Alexandre-Marie Colin, Émile Signol et Octave Tassaert ont été parmi ceux à avoir présentés leur interprétation du poème *Sara la baigneuse* au Salon, préalablement à celle de Bertaux.
38. Mario Proth, *Voyage aux pays des peintres – Salon de 1876 – Avec dessins et autographes*, Paris, Henri Vaton Libraire-Éditeur, 1876, p. 96.

39. 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.
40. Lepage, *op. cit.*, p. 32.
41. Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, Paris, École nationale supérieure des beaux-arts, 2000, p. 359.
42. Charles Yriarte, «Le Salon de 1876; La sculpture», *Gazette des Beaux-Arts*, 1876, t. 14, p. 135.
43. Victor Cherbuliez, «Salon de 1876», *Revue des deux mondes*, 1876, 3^e période, t. 16, 1^{er} juillet 1876, p. 211.
44. *Le journal amusant*, juillet 1876, p. 1.
45. 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).
46. Antoinette Le Normand, *La tradition classique & l'esprit romantique : les sculpteurs de l'Académie de France à Rome de 1824 à 1840*, Rome, Edizione de l'Elefante, 1981, p. 215.
47. Lepage, *op. cit.*, p. 32.
48. 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, p. 239. Notre réflexion doit beaucoup à cet ouvrage d'Alain Bonnet. 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.
49. *Ibid.*
50. *Ibid.*
51. François Rude, *Jeune pêcheur napolitain jouant avec une tortue*, 1833, marbre, 82 cm ; 88 cm ; 48 cm ; Paris, Musée du Louvre.
52. Philippe Durey, «Le Réalisme», dans Germanaz (dir.), *op. cit.*, p. 355.
53. *Ibid.*, p. 354.
54. *Ibid.*, p. 355.
55. Bonnet, *op. cit.*, p. 247.
56. *Ibid.*, p. 114.
57. Paul Mantz, «Le Salon», *Le Temps*, n° 4455, 25 juin 1873, p. 2.
58. Lepage, *op. cit.*, p. 33-34.
59. Proth, *op. cit.*, p. 96.
60. Michaël Vottero, *La peinture de genre en France, après 1850*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, 2012, p. 119.
61. Le terme escarpolette semble se référer au tableau de Jean Honoré Fragonard, *Les hasards heureux de l'escarpolette* (1767). Il s'agit de l'une des peintures les plus emblématiques de l'art du XVIII^e siècle français et de l'esthétique rococo. Jean Honoré Fragonard, *Les hasards heureux de l'escarpolette*, 1767, huile sur toile, 81 x 64, 2 cm, Londres, Wallace Collection.
62. Paul Mantz, «Le Salon VIII», *Le Temps*, n° 5540, 17 juin 1876, p. 2.
63. Tamar Garb, «Bertaux, Mme Léon», dans Delia Gaze (dir.), *Concise dictionary of women artists*, New York, Routledge, 2011, p. 186.

64. Adèle d'Affry, dite Marcello, *La Pythie*, 1870, bronze sur trépied, H. : 290 cm, Paris, Opéra Garnier.
65. Ayral-Clause, *loc. cit.*, p. 319.
66. *Ibid.*
67. Lepage, *op. cit.*, p. 30-31.
68. Tamar Garb, *Sisters of the Brush, Women's Artistic Culture in Late Nineteenth Century Paris*, New Heaven, Yale University Press, 1994, p. 105. 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 y aborde les idées reçues concernant les artistes féminins, notamment le cas d'Hélène Bertaux, en rapport avec les institutions artistiques et politiques. Elle analyse également le développement du féminisme dans le contexte parisien de la fin du XIX^e siècle, en insistant sur la complexité du rôle et de la position des femmes.
69. Orioux et Lemercier, *op. cit.*
70. Sandrine Lely, «Des femmes d'exception: l'exemple de l'Académie Royale de peinture et de sculpture», dans Delphine Naudier et Brigitte Rollet (dir.), *Genre et légitimité culturelle, Quelle reconnaissance pour les femmes?*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 35.
71. *Ibid.*
72. Paul Mantz, «Le Salon», *Le Temps*, n° 4455, 25 juin 1873, p. 2.
73. Lepage, *op. cit.*, p. 194-195.
74. Garb, *Sisters of the Brush...*, *op. cit.*, p. 106.
75. Proth, *op. cit.*, p. 96.
76. Garb, *Sisters of the Brush...*, *op. cit.*, p. 107.
77. La rédaction, «Notre programme», *Journal des femmes artistes*, n° 1, 1^{er} décembre 1890, p. 2.
78. «[...] the notion of feminine genius, as Utopian fantasy, a future moment 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. », Garb, *Sisters of the Brush...*, *op. cit.*, p. 105.
79. Bonnet, *op. cit.*, p. 243.
80. *Ibid.*
81. *Ibid.*, p. 114.
82. *Ibid.*, p. 114-115.
83. «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.
84. Charles Blanc, «La sculpture», *Les beaux-arts à l'exposition universelle de 1878*, 1878, p. 97-98.
85. Hélène Bertaux, *Psyché sous l'empire du mystère*, avant 1889, marbre, 182 cm ; 42 cm ; 43 cm, Paris, Jardins du Luxembourg.
86. Bonnet, *op. cit.*, p. 65.
87. Lepage, *op. cit.*, p. 28.