



essais

sculpture

elles

« Le titre, non, mais des commandes. » La participation des femmes sculpteurs à la sculpture publique à Paris au Second Empire

Malgré leur quasi-invisibilité dans l'histoire de l'art, les femmes réalisèrent bon nombre de sculptures pour l'espace public, aussi bien des reliefs et nus allégoriques que des statues équestres et monuments aux morts. En 1905, Maria Lamers de Vits fut la première qui s'y intéressa dans son livre *Les Femmes sculpteurs, graveurs et leurs œuvres*¹. Elle consacra un chapitre aux « œuvres érigées en Places et Monuments publics » dans lequel elle recense soixante et onze sculptures publiques créées par dix-neuf sculptrices, dont vingt-sept à Paris, une à Londres, et les autres répandues principalement en France. Ainsi l'auteur entreprit la première tentative d'inventaire des sculptures publiques par les femmes. Elle considéra cette sculpture à la fois comme une extériorisation de la lutte féministe mais aussi comme une reconnaissance publique des femmes et de leur travail.

Finalement plus de deux cents sculptures de presque cent sculptrices trouvèrent leur place dans l'espace (semi-)public à Paris tout au long du XIX^e siècle². Entre 1790 et 1850 environ, neuf sculptures furent destinées au plein air, tandis que treize se placèrent dans des espaces intérieurs semi-publics. Marie-Anne Collot (1748-1821), Antoinette Desfontaines-Gensoul (active entre 1790 et 1800), Julie Charpentier (1770-1845), Félicie de Fauveau (1801-1886) et Marie d'Orléans (1813-1839) étaient à ce moment-là les noms les plus importants³. Elles reçurent quelques prestigieuses commandes publiques, surtout pour des reliefs, mais ces derniers ne furent pas tous réalisés dans un matériau résistant, ou bien ils disparurent plus tard, de sorte qu'ils ne leur apportèrent pas toujours la reconnaissance espérée.

Il est vrai que ces sculptrices étaient des pionnières pour les femmes sculpteurs qui devinrent plus nombreuses durant la seconde moitié du XIX^e siècle. Sous le Second Empire (1852-1870), certaines opportunités suscitérent une hausse considérable de leur production sculpturale : un peu plus de cinquante sculptures de sculptrices furent accueillies alors dans les

espaces parisiens (semi-)publics⁴. Entre 1870 et 1900, environ soixante-dix s'y ajoutèrent encore. Dans le cadre des grands travaux d'urbanisation centralisés sous la houlette de l'empereur Napoléon III et de Georges Eugène Haussmann, la demande d'art sculptural augmenta, afin de rompre la monotonie potentielle des boulevards monumentaux, des places et des immeubles et de participer à l'embellissement de la ville.

PATRONAGE IMPÉRIAL

En contraste avec la répression violente de féministes pendant ce régime, la situation des sculptrices s'avéra assez favorable. Toutefois, il ne s'agit pas d'une politique qui soit consciemment en faveur de l'égalité de la femme mais bien davantage d'une protection de quelques individus par d'autres. En visitant l'atelier de Rosa Bonheur (1822-1899) en 1864, pour lui épingle le ruban de la Légion d'honneur, l'impératrice Eugénie affirma : « Le génie n'a pas de sexe. » Elle soutint d'ailleurs les femmes artistes dans la politique d'achat de son mari. La protection de la princesse Mathilde Bonaparte se porta, elle aussi, sur quelques femmes artistes ambitieuses, parmi lesquelles Hélène Pilate, connue sous le nom de M^{me} Léon Bertaux (1825-1909). Mathilde Bonaparte, nièce de l'empereur, joua un rôle de premier plan dans l'aristocratie parisienne et le monde culturel, en outre elle consacra son temps libre à peindre et à sculpter elle-même. La très bonne entente du comte Émilien de Nieuwerkerke avec la princesse Mathilde et son expérience, lui aussi, comme sculpteur avant qu'il ne devint un maillon très important pour les Beaux-Arts sous Napoléon III, bénéficièrent peut-être aussi aux sculptrices.

Leurs intérêts et efforts en combinaison avec les travaux d'urbanisation menèrent, peu après 1850, à une augmentation du nombre de sculptrices professionnelles et de leurs sculptures dans l'espace public. Cette « première vague » de scul-

trices du Second Empire ne s'explique donc pas encore par des changements institutionnels systématiques, mais bien plutôt par des relations particulières et des privilèges alors possibles sous Napoléon III, et auxquels une petite poignée de sculptrices répondirent avec habileté : Marie-Louise Lefèvre-Deumier (1812-1877), Hélène Bertaux, Noémi Constant-Cadiot, connue sous le nom de Claude Vignon (1828-1888), Marguerite-Fanny Dubois-d'Avesnes (1825-1900) et Marcello (Adèle d'Affry, 1836-1879). Toutes les cinq reçurent des commandes publiques et firent le portrait de l'empereur et/ou de l'impératrice.

Marie-Louise Lefèvre-Deumier représenta l'impératrice agenouillée le jour de son mariage [p. 123]. L'État français commanda la statuette en marbre, en 1854, suite à une demande d'achat de la sculptrice. En 1852 Alphonse Grün annonça dans *Le Moniteur universel* que le prince-président Louis-Napoléon Bonaparte posait pour Lefèvre-Deumier⁵. Même avant qu'elle ne reçoive une troisième médaille au salon parisien de 1853 et une mention honorable à l'Exposition universelle deux ans plus tard, l'État commanda le buste en marbre auprès d'elle et cinquante copies en zinc bronzé pour les mairies de France ainsi que pour ses colonies et protectorats⁶. Plusieurs bâtiments officiels à Paris, comme le ministère des Travaux publics, l'hôtel du ministre des Finances et le Cercle des préfets, reçurent un tel exemplaire dans les années 1850 et 1860. Lefèvre-Deumier réussit à gagner la faveur de commandes publiques pour presque la moitié de son travail. Après le décès de son mari en 1857, elle souligna dans ses lettres sa situation de veuve et de mère et insista sur l'éducation de ses fils. Elle remporta également des prix et des reconnaissances officielles. Toutefois, elle n'obtint pas le titre de « sculpteur de la Maison de l'Impératrice », qu'elle brigua en 1860 ; dans la marge de sa lettre est noté : « Le titre, non, mais des commandes⁷ ». Jusqu'en 1870, elle put entreprendre différentes sculptures pour le compte de l'administration des Beaux-Arts, dont plusieurs trouvèrent une place dans les musées français de province.

Marcello se lia aussi d'amitié avec l'impératrice, qui admira son travail. Elle réalisa la *Pythie* en bronze, d'une hauteur de presque trois mètres, qui fut installée sous le grand escalier du Grand Opéra à son ouverture en 1875⁸. L'architecte Charles Garnier vit le modèle en argile d'abord à l'atelier de Marcello à Rome en 1869, et après qu'il eut vu la sculpture une deuxième fois au salon parisien en 1870, entre-temps coulée en bronze chez Thiébaud & Fils, il la fit acheter par l'État français.

Claude Vignon s'adressa aussi directement au couple impérial, dès l'âge de vingt-six ans, sollicitant des commandes par nécessité financière : « Sire, sera-t-il dit qu'une honnête femme artiste et ayant fait ses preuves – écrivain et ayant su défendre la cause de l'Empire en 1851, courageuse toujours [...] Sera-t-il dit que cette femme à bout de luttas et de souffrances repoussée partout n'aura trouvé nulle part l'appui qui lui permettrait le travail et l'espoir ? Sera-t-il dit enfin qu'elle n'aura pu vivre en France et sous votre règne ? Cette question, Sire, est ma dernière démarche [...]⁹. » Ses demandes se concrétisèrent par quelques succès : l'impératrice s'intéressa à elle, pourvut à une allocation ; et les années suivantes, la sculptrice reçut des commandes prestigieuses pour la décoration du Nouveau Louvre.

¹ Maria Lamers de Vits, *Les Femmes sculpteurs, graveurs et leurs œuvres*, Paris, Referendum littéraire, 1905.

² Les données de cet article sont basées sur ma recherche de doctorat : Marjan Sterckx, « Het binnesta buiten. Sculpturen van vrouwelijke beeldhouwers in de grootstedelijke publieke ruimte (Paris, Londen, Brussel, ca. 1770-1953) » (= Sculptures de femmes sculpteurs dans l'espace public de la grande ville (Paris, Londres, Bruxelles, env. 1770-1953)), thèse non publiée, 2006, Katholieke Universiteit Leuven (publication en 2011). Voir aussi Marjan Sterckx, « The Invisible "Sculptures" ? The Presence and Visibility of Sculptures by Women in the Nineteenth-Century Metropolis », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, A Journal of nineteenth-century visual culture, 7, 2, 2008, s. p.

³ Sur cette génération voir Anastasia Easterday, « Labeur, Honneur, Douleur : Sculptors Julie Charpentier, Félicie de Fauveau and Marie d'Orléans », *Women's Art Journal*, 18, 2, 1997-1998, p. 11-16.

⁴ Néanmoins il s'agit d'une sous-représentation par rapport à leurs collègues masculins, plus ou moins 1 % du total du patrimoine sculptural public.

⁵ Alphonse Grün, *Le Salon de 1852*, Paris, 1852, p. 123.

⁶ Paris, Centre historique des Archives nationales (CHAN), F/21/553, dossier Moulages et Fonderies, Mme Lefèvre-Deumier : Lettre

de Mme Lefèvre-Deumier, 28 février 1852. La base Arcade inventorie plus de 70 bustes de Napoléon III par Lefèvre-Deumier répandus sur le territoire français. Voir aussi Marjan Sterckx, « Lefèvre-Deumier, Marie-Louise », in Els Kloek (sous la dir. de), *Digitaal Vrouwenlexicon van Nederland*, 2007.

⁷ Paris, (CHAN), F/21/6^e série, 93 : Stanislas Lami, *Dictionnaire des sculpteurs de l'école française au dix-neuvième siècle*, t. III, Paris, Librairie Ancienne Honoré Champion, 1919, p. 283.

⁸ Déjà en 1866 Garnier commanda auprès d'elle des cariatides pour le grand foyer, mais cette commande fut annulée. Caterina Y. Pierre, « A New formula for High Art: The genesis and reception of Marcello's Pythia », *Nineteenth Century Art Worldwide*, 2, 3, 2003, p. 2 ; Christiane Dotol, *Marcello sculpteur. Une intellectuelle dans l'ombre. La correspondance entre la duchesse Castiglione Colonna, dite Marcello, et le Père Gratry, oratorien, 1859-1869*, Paris, Infolio Éditions, coll. « Frits Lugt », 2008. (Elle parle de la sculpture dans une lettre de cette collection (avec référence cat. 1994-A.321) du 7 juillet 1869 au Père Gratry.) Plusieurs bustes par des sculptrices ornèrent encore l'intérieur pendant la III^e République.

⁹ Paris, Archives des Musées nationaux, 530 : Lettre de Noémi Constant à [Napoléon III], 15 novembre 1854 ; Stéphanie Deschamps, « Le travail en sculpture monumentale à Paris de Noémi Constant dite Claude Vignon », mémoire non publié, 2002, école du Louvre, 1, p. 24.

LE NOUVEAU LOUVRE

Sous la surveillance du comte Émilien de Nieuwerkerke et de l'architecte Hector Lefuel, successeur de Joachim Visconti en 1854, le Nouveau Louvre (l'achèvement et l'expansion des Tuileries et du palais du Louvre) fut pourvu d'une riche décoration sculpturale extérieure et intérieure, dont plusieurs sculptrices purent profiter.

À l'ouverture en 1857, les allégories *Le Printemps* et *L'Automne* de Claude Vignon ornèrent la façade de l'aile Sully. Cette année-là, elle reçut aussi la tâche de décorer entièrement la majestueuse cage d'escalier portant le nom de l'architecte Lefuel, menant à l'ancienne bibliothèque dont Vignon exposa le buste en marbre au Salon¹⁰. Cette décoration consiste en onze bas-reliefs en pierre de divers formats, décorés par des allégories des arts et des sciences, personnifiées par des *putti* avec des attributs, répandues sur plusieurs étages. Elle fit également trois bas-reliefs de *Jeux d'enfants* à placer au-dessus de portes, ainsi que les bustes de Socrate et Motteley pour l'ancienne bibliothèque.

Pour les frontons des façades de l'aile Richelieu, Hélène Bertaux réalisa deux bas-reliefs monumentaux en pierre, commandés par l'État français sous deux régimes différents. Du côté de la Seine se trouve son allégorie de *La Navigation* (1864) (fig. 14), et du côté de la cour intérieure celle de *La Législation* (1878) comprenant deux pendents, *Charlemagne* et *Moïse*. En 1861 déjà, Marie-Louise Lefèvre-Deumier créa pour une niche de la cour Carrée une nymphe en pierre grandeur nature, *Glycéra* (fig. 15).



fig. 14
HÉLÈNE BERTAUX
La Navigation
1865
pierre
PARIS, PALAIS DU LOUVRE,
GRANDE GALERIE OCCIDENTALE,
FRONTON DE L'AILE RICHELIEU

DÉCORATION URBAINE

Le remplissage de telles niches cadre avec la tendance générale de l'*horror vacui*. Ainsi on remplaça aussi par de nouvelles créations les sculptures des façades d'églises dévastées pendant la Révolution. En 1865, Hélène Bertaux créa deux saints pour la façade de l'église néogothique de Saint-Laurent et un peu plus tard un bas-relief représentant l'agneau mystique et deux anges pour le tympan de l'église Saint-François-Xavier. Claude Vignon, quant à elle, pourvut le porche de la nouvelle église néoclassique de Saint-Denis-du-Saint-Sacrement, dans le Marais, des quatre Vertus cardinales en haut-relief.

Pour la fontaine Saint-Michel, que Haussmann commanda en 1858 auprès de l'architecte Gabriel Davioud, et à laquelle différents sculpteurs collaborèrent, Claude Vignon créa le bas-relief central avec des *putti* et rinceaux. Toutefois elle ne fut engagée que pendant l'hiver de 1861-1862, après l'inauguration, afin d'élaborer une alternative à la plaque en marbre composée de motifs géométriques, qui ne fut pas appréciée. À ce moment-là, la sculptrice fut en contact avec Haussmann, concernant l'achat éventuel de terrains, comme le révèle une lettre d'août 1861 dans laquelle elle ne cesse pas de solliciter des commandes dont ils parlaient déjà¹¹. En 1868, la sculptrice réalisa encore trois *Groupes d'enfants* pour le square Montholon qui furent bien accueillis mais disparus depuis. De tels squares, souvent ornés de sculptures, furent insérés çà et là par Haussmann, sur le modèle londonien.

Les cimetières furent d'autres lieux spécifiques en plein air pour lesquels les sculptrices réalisèrent de nombreuses

sculptures, pendant tout le XIX^e siècle, mais aussi sous le Second Empire¹². Par exemple, Cornelia Marjolin-Scheffer (1830-1899) pourvut la chapelle funéraire de son père Ary Scheffer et de sa grand-mère Cornelia d'un relief en marbre, basé sur une peinture de son père reproduite quasiment à l'identique, où un ange pleure étendu sur une tombe. Mais il s'agit le plus souvent de portraits, en général pour un parent, comme le médaillon présentant Louis G.C.E. Bigé et sculpté par sa fille Marie Anne Herminie Collard-Bigé (1827-1871) au caveau de famille du cimetière du Montparnasse, le médaillon avec le portrait (1868) d'Émile de Trégain par sa mère au Père-Lachaise, celui de Claude Vignon pour sa mère Alexandrine-Zoé de Montbarbon (1868) au même cimetière, ou le buste (1864) du compositeur Jacques F.F.E. Halévy par sa femme Léonie Hannah Rodrigues-Henriques (1820-1884) à l'intérieur de sa chapelle funéraire au cimetière de Montmartre.

Pour ce même cimetière, Marguerite-Fanny Dubois-d'Avesnes fit le médaillon (1865) de son professeur de sculpture Antoine Desboeufs. Elle pourvut également l'intérieur du tombeau funéraire d'Eugène Scribe au Père-Lachaise de médaillons en plâtre (1867) avec les portraits du librettiste

et de sa femme Marie J.C. Marduel. La sculptrice fit aussi un buste de Scribe, dont l'État français commanda l'original dans les années 1860 pour le Théâtre-Français, et quelques répliques pour des sites publics à Paris comme la façade de l'ancien Théâtre du Vaudeville. La veuve de Scribe recommanda Dubois-d'Avesnes auprès du directeur des Beaux-Arts pour cette réalisation car, selon elle, la sculptrice aurait exécuté le buste de son mari le plus ressemblant¹³.

CONCLUSION

L'espace public parisien compte, en chiffres absolus et en comparaison avec d'autres villes, un grand nombre de sculptures par des femmes sculpteurs. Paris attira énormément d'artistes depuis la fin du XVIII^e siècle, mais surtout les grands projets d'urbanisation de Napoléon III et de Haussmann sous le Second Empire firent augmenter la demande de sculpteurs. Cela favorisa aussi les femmes du métier, qui saisirent les opportunités offertes, encouragées par quelques hommes et femmes à l'origine des commandes.



fig. 15
MARIE-LOUISE LEFÈVRE-DEUMIER [1812-1877]
Glycéra
1861
marbre
PARIS, PALAIS DU LOUVRE, COUR CARRÉE, AILE SUD

¹⁰ En 1859 Lefuel ne donna pas seulement des commandes à Nodmi Constant, mais aussi un fils naturel, qu'elle appela Louis Vignon, comme le patronyme qui lui fut attribué. (*La Femme artiste d'Élisabeth Vigée-Lebrun à Rosa Bonheur, Anne Pinget, Donjon Lacataye, Mont-de-Marsan, 1981-1982*, p. 86 ; S. Deschamps, mémoire, *op. cit.*, I, p. 25-26.)

¹¹ Paris, Archives de la Ville de Paris, 4 AZ537 : « Lettre de Claude Vignon au baron Haussmann, 9 août 1861 » ; S. Deschamps, mémoire, *op. cit.*, p. 38. Le montant payé (15 000 F) est élevé.

¹² À ce sujet voir Anne Rivière, « Un substitut de l'art monumental pour les sculptrices : la sculpture funéraire (1814-1914) », in *La Sculpture au XIX^e siècle. Mélanges pour Anne Pinget*, Paris, Nicolas Chaudun, 2008, p. 422-429 ; Marjan Sterckx, « Une fleur que ses yeux éteints ne peuvent plus contempler ». Funerary Sculpture by Women Sculptors », in Beth F. Tobin et Maureen D. Goggin, *Women and the Material Culture of Death*, Surrey et Burlington, Ashgate, [2011].

¹³ Paris, CHAN, F/21/4305.