

L'histoire des sculptrices contemporaines en chantier

Ariane Coulondre, Scarlett Reliquet et Paul-Louis Rinuy

À la mort de Germaine Richier, survenue le 31 juillet 1959, *L'Express* titrait sans ironie dans son édition du 6 août : « Sculpture. Une femme peut donc créer ». Cette phrase révélatrice, qui perpétue le poncif de « l'invisible "sculpteuse"¹ » mis en lumière par Marjan Sterckx pour le XIX^e siècle, avait été choisie pour intituler le colloque élaboré à l'occasion de la rétrospective de l'artiste au Centre Pompidou, en 2023. Nous la reprenons ici, de manière provocatrice, comme titre de cet ouvrage : elle souligne combien les représentations sociales ont longtemps tenu la réserve et la douceur traditionnellement associées à la condition féminine comme incompatibles avec l'imaginaire viril du métier de sculpteur, lié à la force physique, à la confrontation directe aux matériaux, à l'autorité nécessaire du maître sur les assistants et praticiens. « La sculpture est un art masculin, il faut qu'elle soit forte, sans ça, ça n'est rien² », aimait à dire Aristide Maillol. Avant lui, en 1882, le critique Jules Claretie écrivait : « En art, le sculpteur, peut-on dire, est le mâle du peintre. [...] Ajoutez que la sculpture, comme la guerre et l'amour, est la tâche des hommes jeunes : elle est revêche aux vieillards lassés. Toute débilité lui fait peur [...] : il faut les muscles³. » Si l'on ajoute les contraintes économiques de la sculpture, telles que le coût élevé des fontes par exemple, on mesure les obstacles multiples rencontrés par les sculptrices. L'étude de la vie de ces artistes montre ce qu'il fallut de détermination et de talent pour s'émanciper et tracer sa voie, pas toujours avec grande reconnaissance publique au demeurant, et combien la réussite qui couronna certaines carrières s'est inscrite tout au long de leur vie dans des réseaux féminins, amicaux et professionnels.

Le parcours de Germaine Richier, qui fut la première sculptrice exposée au musée national d'Art moderne en 1956, est lui-même exemplaire d'une célébrité paradoxale. Si elle est l'une des rares sculptrices à rencontrer un succès international après-guerre, sa reconnaissance et sa cote demeurent à ce jour inférieures à celles de ses homologues masculins. Alors que son œuvre a été abondamment commentée par les grands auteurs de son temps, Richier est restée elle-même largement en retrait, silencieuse, peu photographiée et quasiment jamais filmée. L'un de ses rares entretiens radio, livré à Paul Guth en 1956, s'intitule : « Comment Germaine Richier a prouvé à son père et au monde des hommes que l'on pouvait être femme... et grand sculpteur⁴ ». De fait, la question même de son statut d'artiste femme repose sur une forte ambivalence, qui fut largement soulignée par la critique en son temps. L'écrivain Francis Ponge, qui promeut et défend fortement son travail, le rapproche de celui

¹ Marjan Serck, « The Invisible "Sculpteuse". Sculptures by Women in the Nineteenth-century Urban Public Space. London, Paris, Brussels », *Nineteenth-Century Art Worldwide*, 7(2), automne 2008.

² *Journal Kessler*, 22 août 1907, cité par Ophélie Ferlier-Bouat, « Nus et modèles », dans Ophélie Ferlier-Bouat et Antoinette Le Normand-Romain (dir.), *Aristide Maillol (1861-1944). La quête de l'harmonie*, cat. exp., Paris, Gallimard/Musée d'Orsay, 2022, p. 257.

³ Jules Claretie, *Peintres et sculpteurs contemporains*, Paris, Librairie des bibliophiles, 1882, p. 237-238.

⁴ Paul Guth, « Comment Germaine Richier a prouvé à son père et au monde des hommes qu'on pouvait être femme... et grand sculpteur », *Le Figaro littéraire*, 7 avril 1956, p. 4.

d'une cuisinière ou d'une sage-femme : « Elle fait tout son travail toute seule, s'accouche elle-même, coupe le cordon⁵ » ; et André Pieyre de Mandiargues la décrit comme la première et unique sculptrice – affirmation que ce livre collectif permet assurément d'infirmer : « D'une *femme* qui soit un *grand sculpteur* (ou l'inverse), le fait, à ma connaissance, ne s'était jamais produit avant la venue de Germaine Richier⁶. » Cependant, Richier était elle-même réfractaire, comme nombre de créatrices de l'après-guerre, à se dire « artiste femme⁷ » et refusait toute revendication féministe, à la différence de sa contemporaine Simone de Beauvoir⁸ ; lors d'une émission radiophonique en 1956, sept ans après la publication à grand bruit du *Deuxième Sexe*, la philosophe interpellait ainsi le journaliste André Parinaud : « Pourquoi voulez-vous faire une telle différence entre les femmes et les hommes⁹ ? » Et le critique d'art René de Solier, le second époux de Richier, prenait même le contre-pied de la vision essentiellement masculine du sculpteur en parlant de la virilité de sa sculpture¹⁰.

Présents dans des dictionnaires consacrés à la sculpture, tous genres confondus, les noms des sculptrices figurent pourtant noir sur blanc, et dans une criante minorité. On en veut pour preuve deux ouvrages généralistes de référence consacrés à la sculpture moderne et publiés à une dizaine d'années d'intervalle, à un moment où la sculpture gagnait en attrait et en visibilité. Tout d'abord, en 1959, le dictionnaire de Michel Seuphor, *La Sculpture de ce siècle*¹¹, ouvrage majeur, ultra-référencé et ambitieux, ne retient à l'époque que 58 sculptrices parmi les 438 sculpteurs présents. Parmi elles, à peine une dizaine sont passées à la postérité, telles Louise Bourgeois, Barbara Hepworth, Marta Pan, Alicia Penalba, Louise Nevelson, Germaine Richier ou Sophie Taeuber-Arp. Dans cette sélection de la fin des années 1950, il nous reste aujourd'hui une cinquantaine de sculptrices à étudier, et bien des corpus à redécouvrir. Puis en 1970, avec le *Nouveau Dictionnaire de la sculpture moderne*¹², un ouvrage collectif d'ambition internationale publié sous la direction de Robert Maillard, on obtient un ratio encore bien moindre : seulement 36 notices de sculptrices parmi les 472 artistes recensés.

Aujourd'hui encore, la disparité persiste en matière de représentation, de diffusion, de reconnaissance et d'analyse, entre la sculpture produite par des artistes masculins et celle produite par des artistes femmes aux XIX^e, XX^e et XXI^e siècles. À cette disparité entre genres¹³ s'ajoute le fait que la discipline, ou l'art de la sculpture, jusque dans ses acceptions les plus

⁵ Francis Ponge, « Les Arts : Germaine Richier », *La Nouvelle Revue française*, 48, décembre 1956, p. 1074-1077. Repris dans Francis Ponge, *L'Atelier contemporain*, Paris, Gallimard, 1977, p. 130-136.

⁶ André Pieyre de Mandiargues, « Germaine Richier », *Le Disque vert*, 3, juillet-août 1953, p. 97-100. Repris sous le titre « L'humour cruel de Germaine Richier », *XX^e siècle*, 8, « Art et Humour au XX^e siècle », janvier 1957.

⁷ Dans une lettre à son mari Otto Bänninger datée du 6 avril 1948 (Fonds d'archives Bänninger, Archives suisses de l'art, Zurich), elle écrit : « Il faut se projeter en artiste et non en femme. »

⁸ Germaine Richier est née en 1902, Simone de Beauvoir en 1908.

⁹ « Les artistes femmes », débat radiophonique mené par André Parinaud avec Germaine Richier, Clara Malraux, Maria Helena Vieira da Silva, Leonor Fini, Nicole Vedrès, Dora Maar, RTF, 1^{er} janvier 1956, Archives INA.

¹⁰ René de Solier, « L'œuvre est un rendez-vous », *Derrière le miroir*, 13, « Germaine Richier », octobre 1948.

¹¹ Michel Seuphor, *La Sculpture de ce siècle*, Neuchâtel, Griffon, 1959.

¹² Robert Maillard (dir.), *Nouveau Dictionnaire de la sculpture moderne*, Paris, Fernand Hazan, 1970.

¹³ Sur la notion de genre, nous renvoyons à la définition pionnière de Joan Scott – qui nous semble toujours d'actualité – dans « Une catégorie utile d'analyse historique », *Les Cahiers du GRIF*, 37-38, 1988, p. 125-153.

actuelles, reste depuis le ^{xix}^e siècle placée derrière la peinture dans la hiérarchie des genres artistiques exposés et sujets à la critique, et demeure un « art moindre », selon la formule inventée par Claire Gheerardyn¹⁴. Cet ouvrage est donc un livre de combat qui porte notre ambition d'ouvrir à de nouvelles recherches, à de nouvelles expositions, à un nouveau regard. Sa mission première est d'éveiller la curiosité des chercheuses et chercheurs, mais aussi du grand public, à l'intérêt que représentent les sculptrices actives et connues de leur temps. Le terme-même de « sculptrices » s'est imposé dans notre titre bien qu'il ne figure ni dans le Littré ni dans le *Trésor de la langue française*, pourtant plus récent (1994)¹⁵, et que son usage demeure peu courant. Au milieu du ^{xix}^e siècle, déjà, d'aucuns pouvaient interroger l'inexistence de ce vocable dans l'usage commun de la langue¹⁶. En 1868, Prosper Mérimée écrit pour sa part sans hésitation : « On me dit qu'elle rapporte de très jolies études peintes, car elle n'est pas seulement sculptrice, mais peintre encore¹⁷. »

Nombreuses ont pourtant été les femmes à s'affirmer dans le champ de la sculpture à partir du ^{xix}^e siècle, comme l'a démontré Pauline Milani pour le Second Empire¹⁸. On relève 3 500 sculptrices répertoriées dans le précieux *Dictionnaire des sculptrices en France* publié par Anne Rivière en 2017¹⁹. La redécouverte de l'œuvre de Camille Claudel dans les années 1980 a ouvert la voie dans les décennies suivantes à un nombre croissant de travaux sur des sculptrices, soit étudiées isolément, soit dans le cadre du couple qu'elles formaient avec leur conjoint, souvent artiste lui-même, telles Sophie Taeuber-Arp et Hans Arp, Simone Boisecq et Karl-Jean Longuet, Marta Pan et André Wogenscky²⁰. Cette histoire s'écrit dans des

¹⁴ Claire Gheerardyn, « Identités de sculpteur : l'artiste moindre (xix^e-xx^e siècle) », dans Muriel Plana et Frédéric Sounac (dir.), *Identités de l'artiste. Pratiques, représentations, valeurs*, Dijon, Éditions universitaires de Dijon, 2021, p. 39-61. [<https://doi.org/10.4000/books.eud.3827>]

¹⁵ Voir [<https://www.atilf.fr/ressources/tlfi/>]. Le mot « sculpteuse » n'a pas de notice propre et n'est pas référencé. Il est seulement cité dans la notice « sculpteur » comme « rare », la formule « femme sculpteur » étant considérée plus courante.

¹⁶ « Par exemple, avez-vous quelquefois réfléchi à certains mots irréguliers de notre langue qui ne prennent pas le féminin, comme les autres mots de la même famille, tels que : poète, auteur, écrivain, peintre, sculpteur, architecte, compositeur, littérateur, etc. ? Pourquoi ne dit-on pas : peintresse, architectesse, poëtesse, comme on dit : prophétesse ou prêtresse ; ni *sculptrice* [nous soulignons] ou autrice, comme on dit : actrice ou lectrice ; ni littérateuse ou compositeuse, comme on dit : chanteuse ou danseuse ; ni écrivaine, comme on dit : souveraine ? Pourquoi, dans ces cas-là, faut-il avoir recours à la périphrase : une femme auteur, une femme peintre, une femme compositeur, et ainsi de suite ? » Émile Deschamps, « Mémoire sur les femmes littéraires », *L'Investigateur. Journal de la Société de l'Institut historique*, vol. 7, 2^e série, 1847, p. 121.

¹⁷ Prosper Mérimée, *Lettres à Madame de Montijo*, Paris, 1868, vol. 2, p. 355.

¹⁸ Pauline Milani, *Profession sculptrice. Performance et transgression du genre sous le Second Empire*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2022.

¹⁹ Anne Rivière, *Dictionnaire des sculptrices en France*, Paris, Mare & Martin, 2017 ; voir aussi Marc Gundel, Arie Hartog et Frank Schmidt (dir.), *Bildhauerinnen in Deutschland*, Cologne, Wienand, 2019 ; Linda Hinners (dir.), *Nordic Women Sculptors at the Turn of the 20th Century. Formation, Visibility, Self-Creation*, cat. exp., Stockholm, Nationalmuseum, 2022. Citons également, parmi les travaux d'Anne Rivière, le catalogue de l'exposition du musée des Années Trente à Boulogne-Billancourt : *Sculptur'elles, les sculpteurs femmes du xviii^e siècle à nos jours*, Paris, Somogy, 2011.

²⁰ Sur la question générale des couples d'artistes au xx^e siècle, voir Emma Lavigne (dir.), *Couples modernes, 1900-1950*, cat. exp., Paris/Metz, Gallimard/Éditions du Centre Pompidou-Metz, 2018 ; de manière ponctuelle, voir notamment François Barré, *André Wogenscky-Marta Pan. L'œuvre croisé*, Paris, Cercle d'art, 2007 ; Anne Longuet-Marx, *Simone Boisecq et Karl-Jean Longuet. Le Soleil et l'envol*, Paris, L'Atelier contemporain, 2021 ; Walburga

monographies nombreuses, expositions, thèses, livres qui modifient peu à peu notre compréhension de l'histoire de la sculpture moderne et contemporaine, tant en France qu'à l'étranger. Yvonne Serruys²¹, Parvine Curie²², Jane Poupelet²³ retrouvent peu à peu une place dans notre imaginaire collectif, aux côtés de Niki de Saint Phalle, Louise Bourgeois, Lygia Clark ou Ana Mendieta, tandis que l'histoire artistique de Lucienne Heuvelmans ne s'incarne pour l'instant que dans l'exposition de ses sculptures dans des églises, et celle de Liuba Wolf dans son atelier parisien privé – et encore, grâce à l'action de sauvegarde de ses propres héritiers. Toutes ces initiatives participent d'un mouvement de fond, le souci de réécrire une histoire de l'art de manière plus paritaire. À ce titre, outre les travaux des contributrices de notre ouvrage et les thèses en cours de Clémence Rinaldi ou d'Alexandra Waszak²⁴, il faut citer les projets structurants portés par Camille Morineau : l'accrochage « elles@centrepompidou » en 2009, qui réunissait 150 artistes femmes au sein des collections du musée national d'Art moderne, suivi cinq ans plus tard de la création de l'association Aware (Archives of Women Artists, Research & Exhibitions), dont la mission est de rendre visibles les artistes femmes des XVIII^e, XIX^e, XX^e et XXI^e siècles²⁵. En France, l'année 2023, particulièrement riche en la matière, a vu la remise à l'honneur d'importantes figures féminines de la sculpture. À côté de la rétrospective *Germaine Richier* au Centre Pompidou, le public a pu découvrir le travail de sculptrice de Sarah Bernhardt au Petit Palais, et les artistes Chana Orloff au musée Zadkine, Sophie Calle au Musée national Picasso, Parvine Curie pour la réouverture du musée d'Art moderne de Troyes ou Valentine Schlegel au musée Fabre de Montpellier. Cette même année, la revue *Sculpture* consacrait son dixième numéro aux « Sculptrices »²⁶. C'est dans cette dynamique qu'est né cet ouvrage collectif. Déployé selon quatre axes, il explore toutes les manières dont, comme l'écrit Sarah Wilson en paraphrasant Simone de Beauvoir, « on ne naît pas sculptrice, on le devient ».

Dans le monde traditionnellement masculin de la sculpture, il s'agit d'abord de prendre place. Ce processus, analysé par Özlem Gülin Dagoglu à travers la carrière singulière de Sabiha Ziya Bengütaş dans le monde post-ottoman, est également mis en valeur par Katia Schaal à propos du groupe des sculptrices-médailleuses concourant pour le Prix de Rome de gravure en médailles, avant et après la Première Guerre mondiale en France. À l'analyse d'ordre sociologique s'ajoute un regard esthétique dans le cas d'Eva Hesse ; à travers son parcours, Émilie Bouvard démontre que son passage de la peinture à la sculpture, au milieu

Krupp (dir.), *Hans/Jean & Sophie Taeuber Arp. Friends, Lovers, Partners*, Bruxelles, Bozar Books/Fonds Mercator, 2024.

²¹ Marjan Sterckx, Yvonne Serruys. *Sculpteur de la femme nouvelle*, Gand, Éditions Snoeck, 2023.

²² Parvine Curie. *Un monde sculpté*, cat. exp., Troyes/Gand, Musée d'Art moderne de Troyes/Éditions Snoeck, 2023 et, dernièrement, Ana Aurora Zaragoza Arrabal, Parvine Curie, *sculptrice : portrait de l'artiste, étude et valorisation de son fonds d'atelier*, mémoire de recherche en muséologie, École du Louvre, 2025.

²³ Anne Rivière, Claudine Mitchell, Jane Poupelet (1874-1932), Paris, Gallimard, 2005.

²⁴ Clémence Rinaldi, « *Peintresses, sculptrices, graveuses, unissons-nous !* » : *expositions d'artistes femmes des années 1880 à l'entre-deux-guerres*, thèse en cours à l'université Paris 1, dir. par Pascal Rousseau et Julie Ramos ; Alexandra Waszak, *Le rôle des femmes dans les ateliers et les industries de la sculpture dans le contexte des révolutions industrielles*, thèse en cours à l'Université libre de Bruxelles, dir. par Sébastien Clerbois.

²⁵ Association Aware : <https://awarewomenartists.com>

²⁶ *Sculptures. Études sur la sculpture, XIX^e-XXI^e siècle*, 10 : « Sculptrices », 2023.

des années 1960, procède d'un cheminement et d'une ambition personnelle qui dépassent les déterminismes sociaux.

Quelle qu'en soit l'origine, « la pratique de la sculpture est genrée » : telle est l'intuition qui donne, sous forme interrogative, son titre à la deuxième partie du livre. Claudine Mitchell propose ainsi une interprétation féministe des sculptures de femmes réalisées par Jane Poupelet dans la France des années 1920, en soulignant, comme elle a été l'une des pionnières à la pratiquer depuis plus de trois décennies, que « la relecture féministe n'est pas une parenthèse de l'Histoire ». Le cas d'Alice Nordin analysé par Linda Hinniers révèle que les sculptrices ont eu, tout au long de leur carrière, à gérer une existence personnelle singulière, qui n'était en rien analogue à la vie d'un sculpteur à leur époque.

Être artiste ne se réduit pas à créer des œuvres ; encore faut-il trouver les moyens de se rendre visible, d'assurer et de promouvoir la visibilité de sa production. Cette question, qui constitue la troisième partie de l'ouvrage, est traitée par Nina Meisel, pour les Salons en France avant 1884, puis par Clémence Rinaldi, qui s'intéresse aux expositions d'artistes femmes en France à la fin du XIX^e siècle, tandis que Georgina G. Gluzman ouvre notre regard sur l'Argentine de 1900. Puis, au XX^e siècle, on peut opposer les carrières et les modes d'exposition de grandes figures comme Camille Claudel, Chana Orloff et Germaine Richier analysés par Paula Birnbaum, à ceux de la très confidentielle Alicia Moï Orban étudiée par Elsa dos Santos, qui utilise presque uniquement les commandes liées au « 1 % artistique » pour assurer sa notoriété – demeurée par ailleurs très relative.

Au sein d'un monde de la sculpture, et de l'art plus généralement, soumis à la domination masculine, quelle reconnaissance les sculptrices peuvent-elles rencontrer, et par quels réseaux sont-elles défendues, voire promues ? Dans quelle mesure sont-elles entrées dans l'histoire, tel est le quatrième champ d'analyse de l'ouvrage. Glafki Glotsi démontre qu'à Athènes, les sculptrices sont principalement mises en valeur par des réseaux de féministes et de femmes critiques d'art, ce qui se retrouve dans la situation française que dépeint Manon Grégoire. Enfin, dans l'histoire de l'art telle qu'elle s'écrit et s'élabore après avoir été vécue, Eva Belgherbi souligne encore le rôle essentiel et primordial qu'ont joué les historiennes de l'art dans la redécouverte et l'analyse des sculptrices. Le sommaire des contributions de cet ouvrage montre que cela reste toujours vrai aujourd'hui.

Cet ouvrage collectif a été mû par une ambition de travail collégial, tant entre institutions amies – l'Institut national d'histoire de l'art (INHA), le Centre Pompidou, le musée d'Orsay, le Petit Palais, l'association AWARE, l'université Paris 8, le musée Rodin, le Centre national des arts plastiques, la Fondation Giacometti et le musée Zadkine –, qu'entre chercheuses et chercheurs de différentes générations. L'essentiel tient au désir commun de travailler en réseau, d'approfondir les liens entre nos institutions et d'encourager les recherches les plus récentes dans le champ de la sculpture. La voie est plus que jamais libre pour étudier les nombreux fonds d'atelier – ceux d'Anna Waisman, de Claude de Soria et de bien d'autres –, dresser les inventaires de collections privées, et pour analyser les ventes aux enchères, les archives de la critique d'art dans la presse généraliste et spécialisée, les collections patrimoniales, documentaires et d'archives des musées et des galeries, les supports éditoriaux tels que les cartons d'invitation aux expositions, aux ventes, les plaquettes ou les affiches d'expositions de ces artistes, etc.

Une nouvelle histoire de la sculpture moderne et contemporaine, tous genres confondus, est possible et souhaitable. Des linéaments, des esquisses, des chantiers en sont ici proposés, avec la conviction que l'histoire de l'art ne comprend jamais mieux le passé que lorsqu'elle s'inscrit résolument dans les débats et les luttes contemporaines.

