

Art : et pourtant, elles créent...

Autor(en): **Jones, Ruth / P.B.-S.**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Femmes suisses et le Mouvement féministe : organe officiel des informations de l'Alliance de Sociétés Féminines Suisses**

Band (Jahr): **79 (1991)**

Heft 10

PDF erstellt am: **26.04.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-279783>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

*Le monde de l'art a
toujours été d'accès
plus difficile pour les
femmes que pour les
hommes, et les femmes
artistes n'ont jamais
reçu la reconnaissance
qu'elles méritaient.
Parcours historique et
enquête au présent.*

Art : et pourtant, elles créent ...



Il y a toujours eu de grandes artistes, célèbres en leur temps et demandées même par les rois et les papes. Pourquoi les a-t-on perdues de vue ? Pourquoi n'y a-t-il pas plus de noms féminins dans les histoires de l'art ? Pourquoi y a-t-il une si grande différence entre la signification de « grand maître » et celle de « grande maîtresse » ?

Les biographies, même résumées*, de trois femmes illustrent bien les obstacles qu'elles ont rencontrés et les réticences de l'Histoire.

Angelika Kauffmann (1741-1807), née en Suisse, fille d'un artiste mineur, apprend auprès de son père les rudiments du métier. A 11 ans, elle exécute le portrait de l'évêque de Côme, qui s'en déclare satisfait. A la suite de la mort de sa mère, elle voyage en Suisse, en Autriche, en Italie, avec son père. A Herculaneum elle peut travailler devant les fresques, à Florence elle étudie les peintres de la Renaissance aux Offices, à Rome elle découvre l'austérité romaine et la culture grecque, en un mot le classicisme. Elle est reçue en 1764 dans la prestigieuse Accademia di San Luca.

A 24 ans, elle part en Angleterre et y rencontre un tel succès avec ses portraits de nobles anglais qu'avant la fin de l'année elle peut s'acheter une maison. Elle est reçue chez les meilleurs artistes, on raconte



Elisabeth Vigée-Lebrun - Autoportrait avec un chapeau de paille.

même qu'elle a une liaison avec Sir Joshua Reynolds, le futur président de la Royal Academy, et Marat se vantera dans toute l'Europe de l'avoir séduite. Un premier mariage n'est pas heureux, mais son second mari, le peintre Zucchi, se charge de lui préparer ses toiles et de s'occuper de la vente et du transport de ses tableaux.

En 1768, à l'ouverture de la Royal Academy, il y a deux femmes parmi les fondateurs, Angelika Kauffmann et Mary Moser, mais quand Zoffany en 1772 les représente

en train de dessiner un nu, les deux femmes ne figurent plus dans son tableau que sous forme de deux modestes portraits accrochés au mur, elles ne sont plus qu'objets et non plus sujets de l'art. Qu'est-il arrivé ?

Angelika Kauffmann passe pour avoir introduit en Angleterre le style dit néoclassique, avec ses tableaux à sujets historiques que copient Wedgwood et Meissen pour leurs fameuses porcelaines. Elle fait des portraits d'aristocrates, décore les plus nobles demeures du Royaume et même Somerset House, qui héberge la Royal Academy. Elle maîtrise les techniques de son art, a la culture littéraire, historique et linguistique indispensable à un grand artiste, mais même membre de la Royal Academy, elle se heurte à plusieurs obstacles.

Le tabou du nu

Les mœurs et les lois obligent les femmes à n'étudier la forme humaine, homme ou femme, qu'enveloppée de tissu de la tête aux pieds et toujours en présence d'un chaperon, et ensuite les contemporains d'Angelika ont beau jeu de critiquer ses figures masculines.

Le système de formation académique, en France et en Angleterre, renforce la hiérarchie des genres : tableaux d'histoire en tête, puis portraits, paysages, natures mortes. Bannies des cours de nu, les femmes ne peuvent guère réussir dans les sujets historiques et se rabattent sur les genres estimés mineurs.

Du fait qu'Angelika Kauffmann a peint des panneaux et que les fabriques de porcelaines ont repris ses dessins, les critiques ont qualifié l'ensemble de son œuvre de « décoratif », ce qui était le déprécier. Ce jugement est encore renforcé par le fait qu'elle travaillait dans un style dit « néoclassique romantique », qui existait parallèlement à celui plus austère et viril de David, qu'on estimait tourné vers l'avenir.

On exigeait aussi d'une artiste qu'elle se comporte en « honnête femme » le moindre soupçon de scandale suffisait pour interrompre les commandes. Les fanfaronnades de Marat ont été une véritable menace pour Angelika, en un temps où d'une part les femmes étaient exposées aux humeurs des hommes – Angelika a été sévèrement critiquée par Füssli parce qu'elle avait refusé ses avances – et où d'autre part on mettait en corrélation la valeur d'une œuvre avec la vertu et la beauté qu'on attribuait à une artiste.

L'histoire fournit maints exemples de la dépréciation d'une œuvre dès qu'on établit une origine féminine.

De même, la réception critique d'une œuvre varie quand on découvre qu'il s'agit de l'œuvre d'une femme. On ne la voit plus de la même façon. Ainsi, quand le portrait de *Mademoiselle Charlotte du val d'Ogne* (voir en couverture de ce numéro) a été acheté par le Metropolitan Museum of Art pour 200 000 dollars en 1922, les critiques l'ont accueilli comme un chef-d'œuvre.

Quand en 1951 l'œuvre a été réattribuée à Constance Marie Charpentier (1767-1841), on a commencé à lui trouver des faiblesses adroitement cachées, révélatrices de l'esprit féminin.

Le musée n'a changé le nom de David en Charpentier qu'en 1977. En 1980, il a indiqué « peintre français inconnu » quand de nouvelles preuves ont semblé indiquer la main d'un élève de David. Ce qui fait douter de la compétence des critiques.

Elisabeth Vigée-Lebrun (1755-1842) a joui d'une popularité exceptionnelle. Elle a peint plus de 600 portraits, dont plusieurs de la famille royale.

Dans ses autoportraits, elle se représente comme une femme « bien », joliment habillée, et parfois en mère parfaite accompagnée de sa fille. On a pris l'habitude de parler de ses portraits comme de jolies illustrations, assez charmantes, mais exécutées sans vigueur. Ce jugement fait fi des conventions imposées alors au comportement et à l'apparence des femmes de la bonne société.

Artemisia Gentileschi (env. 1593-1652) est devenue célèbre à 19 ans à cause d'un procès contre son maître, qu'elle accusait de viol et de vol de ses tableaux.

Devant le tribunal, elle a dû subir la torture pour prouver qu'elle disait la vérité.



Artemisia Gentileschi - L'art de peindre (autoportrait).

Le procès s'est terminé par un non-lieu, mais, pour le meilleur ou pour le pire, il l'a rendue célèbre. Elle peignait dans la tradition de Caravage, de façon dramatique, des sujets tels que *Suzanne et les Vieillards* ou *Judith et Holopherne*, avec un magistral effet de chiaroscuro.

On en a conclu qu'elle peignait sa colère ou sa haine contre les hommes, ce qui évitait de reconnaître qu'elle était un peintre inspiré et puissant, comme le montre son audacieux autoportrait (voir illustration).

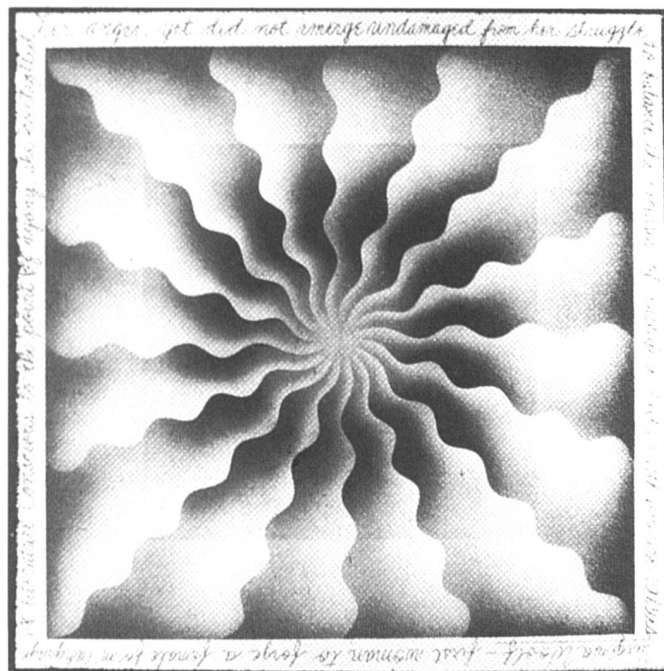
C'est seulement depuis une vingtaine d'années que les femmes commencent ouvertement à revendiquer leur place dans le monde de l'art.

Lisa Tickner a fait date au début des années septante avec son article "Why are there no great women artists?"** Dès lors, les interventions féministes dans l'histoire et dans la création de l'art sont multiples et diverses, mais en général on peut les grouper selon deux approches principales.

La première vise à mettre à leur place dans l'histoire de l'art les femmes artistes oubliées ou ignorées, et à analyser les difficultés qu'elles ont rencontrées, en cherchant à comprendre les raisons pour lesquelles on les a perdues de vue. Cette école de pensée a suscité la fondation du National Museum of Women in the Arts à Washington DC en 1981. Mais l'existence d'un musée spécial n'est pas une solution: depuis des siècles, l'existence des écoles de dessin et de peinture pour les femmes ont servi à justifier l'exclusion des femmes des académies et, en outre, à encourager l'idée que les femmes artistes ont plus en commun les unes avec les autres qu'avec les artistes de leur milieu, de leur pays et de leur temps.

La deuxième tactique consiste à remettre en question les valeurs et les données de la discipline même – la notion de l'artiste inspiré, en dehors de tout système social ou économique, la hiérarchie des genres, etc. – en utilisant la psychologie, la sémiologie, ou la sociologie, pour démontrer sa structure spécifique. On dévoile ainsi le rôle idéologique et politique de l'art et des histoires de l'art.

La disparition des femmes dans les histoires de l'art date du début du XX^e siècle. On les trouve déjà dans l'*Historia Naturalis* de Pline l'Ancien (AD 23/4-79), chez



«Virginia Woolf: tryptique de la résurrection», par Judy Chicago, qui organisa, en 1970, le premier cours d'art féministe au California College de Fresno.

Des deux côtés de l'œuvre

Une importante exposition sur les femmes et le surréalisme avait été orga-

nisée par Erika Billeter alors qu'elle dirigeait le Musée cantonal vaudois des beaux-arts en 1985. Les pages liminaires qu'elle a écrites pour le catalogue* sont une excellente introduction à ce mouvement surréaliste, souvent énigmatique, qui exerce encore son influence. L'exposition a bien montré les deux aspects sous-entendus par son thème: la femme comme objet, comme vue ou idéalisée ou démolie par les artistes surréalistes, et la femme comme sujet participant activement au mouvement. Celui-ci, comme l'a dit son «pape» André Breton, a voulu faire prédominer au maximum tout ce qui ressortit au système féminin du monde par opposition au système

masculin... s'appropriant jusqu'à le faire jalousement sien tout ce qui distingue la



Meret Oppenheim, - Autportrait aux tatouages.

femme de l'homme sous le rapport des modes d'appréciation et de volition.

Il ne s'agissait pas de libération de la femme, au sens où on l'entend aujourd'hui, mais bien d'offrir à la femme un espace de liberté.

Et les femmes, peintres ou poètes, ont largement prouvé qu'elles étaient capables d'occuper cet espace et de produire des œuvres comparables à celles de leurs amants, frères ou maris. Le surréalisme a ouvert une brèche dans un mur de tabous

et de préjugés, où les femmes se sont engouffrées. (pbs)

* Encore disponible au Musée cantonal des beaux-arts à Lausanne.

Boccaccio, dans son *De Claris Mulieribus* (1355-9), chez Marius Vachon dans *La Femme dans l'Art* (1893), dans le volume encyclopédique *Women in the Arts from the 7th Century BC to the 20th Century* (1904). On ne peut donc invoquer l'absence d'information pour expliquer la disparition des noms féminins au moment même de l'émancipation féminine, mais plutôt l'évolution du concept de génie créateur dans la période postfreudienne, concept incompatible avec la définition «psychologique» de la femme.

Guerilla Girls

Les théories féministes sont les premières à remettre en question la discipline même de l'histoire de l'art.

Ainsi, les *Guerilla Girls* (voir également article suivant et illustration) peuvent se dire la *Conscience of the Art World*, car elles

relèvent les injustices et les préjugés dans le monde de l'art et en font prendre conscience.

Néanmoins, il y a des femmes artistes et des historiennes qui commencent à s'opposer à ces stratégies, car en fin de compte elles ne font que réagir à ce qui existe, sans rien apporter de positif.

L'intervention féministe, en attaquant les structures patriarcales, se condamne à un rôle négatif.

Certaines femmes préfèrent explorer les questions des femmes, explorer le désir et le plaisir sexuel des femmes en dehors du regard, acceptant que l'idée du «féminin» ne soit qu'un mythe, historiquement spécifique.

Personnellement, j'ai tendance à concevoir ces trois approches comme les étapes progressives du féminisme, librement interprété comme une lutte pour établir une identité historique pour les femmes dans les années septante, comme une révolte contre les injustices de nos institutions sociales dans les années huitante, et, tel le Phénix renaissant de ses cendres, comme la quête d'une identité propre pendant les années nonante.

Ruth Jones
résumé: P. B.-S*

* Celles ou ceux qui voudraient avoir le texte complet de R. Jones, intitulé «Les Grandes Maîtresses: l'art des femmes, mythes et réalités» peuvent le demander à Perle Bugnion-Secretan, 1299 Crans, tél. (022) 776 33 90.

** Art and Sexual Politics, E. Baker and T. Hess, éd. New York 1973.