



**HAL**  
open science

# Confrontations artistiques et féministes aux hiérarchies du genre

Magalie Latry

► **To cite this version:**

Magalie Latry. Confrontations artistiques et féministes aux hiérarchies du genre. Art et histoire de l'art. Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2018. Français. NNT : 2018BOR30013 . tel-01899014

**HAL Id: tel-01899014**

**<https://theses.hal.science/tel-01899014>**

Submitted on 19 Oct 2018

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Université Bordeaux Montaigne

École Doctorale Montaigne Humanités (ED 480)

THÈSE DE DOCTORAT EN ARTS (histoire, théorie, pratique)

**Confrontations**  
**artistiques et féministes**  
**aux hiérarchies du genre**

Présentée et soutenue publiquement le 18 juin 2018 par

Magalie LATRY

Sous la direction de Pierre Sauvanet

Membres du jury

Christine BARD, Professeure d'histoire, Université d'Angers.

Sabine FORERO-MENDOZA, Professeure d'esthétique et histoire de l'art contemporain,  
Université de Pau et des Pays de l'Adour.

Katalin KOVÁCS, Maîtresse de conférence HDR en Littérature et civilisation française,  
Université de Szeged (Hongrie).

Hélène MARQUIÉ, Maîtresse de conférence HDR en études de genre, Université Paris 8.

Pierre SAUVANET, Professeur d'esthétique et philosophie de l'art, Université Bordeaux  
Montaigne.

Faire comme si un discours innocent pouvait être tenu contre l'idéologie revient à continuer de croire que le langage peut n'être que l'instrument neutre d'un contenu triomphant. En fait, il n'y a aujourd'hui aucun lieu de langage extérieur à l'idéologie bourgeoise : notre langage vient d'elle, y retourne, y reste enfermé. La seule riposte possible n'est ni l'affrontement ni la destruction, mais seulement le vol : fragmenter le texte ancien de la culture, de la science, de la littérature, et en disséminer les traits selon des formules méconnaissables, de la même façon qu'on maquille une marchandise volée.

Roland Barthes, *Sade Fourier Loyola*, Éditions du Seuil, 1971, p. 15.

L'écriture cyborg a trait au pouvoir de survivre, non pas sur la base de l'innocence originelle, mais en s'emparant des outils avec lesquels marquer le monde qui vous appose les marques de l'autre.

Donna Haraway, « Manifeste Cyborg », in *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Éditions Jacqueline Chambon, 2009, p. 310.

*Merci,*

*Aux soutiens sans faille – familiaux, amoureux, amicaux – vous vous reconnaissez, Merci pour votre patience, et l'humour distancié nécessaire au fait de côtoyer de près où de loin une doctorante.*

*À Peyo. Tu rends tout plus facile.*

*À mes élèves. Si la "transposition didactique" permet de clarifier des idées pour vous, vos fulgurances, votre créativité et vos enthousiasmes nourrissent la flamme en retour.*

*À Valérie Molinié, du musée des Augustins de Toulouse, Danièle James-Raoul, Agnès Lhermitte et Charlotte Maria, merci d'avoir accepté de partager vos documents et vos travaux.*

*À mon relecteur et mes relectrices : Agnès, Anne-Marie, Guillaume, Fanny, Laetizia, Leslie.*

*À Pierre Sauvanet. Sans vous, encore une fois, rien n'aurait pu se faire.*

*Aux membres du jury du 18 juin 2018, Christine Bard, Hélène Marquié, Katalin Kovács, Sabine Forero-Mendoza. Quel plaisir et quel honneur.*

*À l'ensemble de l'équipe CLARE (EA 4593) pour l'ambiance particulièrement propice à des premiers pas de chercheur.e.s.*

*À mes camarades.*

*Je dédie ce travail à Sylviane (Guilborre), et à la mémoire de Colette (Courtiade) et de Gilberte (Larrien).*

*À défaut de nom, vous m'aurez transmis le reste.*

# Table des matières

<b>Avertissements.....</b>	<b>7</b>
<b>INTRODUCTION.....</b>	<b>8</b>
<b>I. Cadres – Histoire.....</b>	<b>17</b>
<b>I.A. Prémices. L'âge classique.....</b>	<b>17</b>
I.A.1. Classer.....	17
I.A.2. Un XVIIe siècle féministe ?.....	22
I.A.3. Femme et artiste.....	27
I.A.4. Du genre en art, du genre de l'art.....	32
<b>I.B. Première vague féministe. Premières avant-gardes artistiques. Les révolutions.....</b>	<b>36</b>
I.B.1. Le progrès.....	36
I.B.2. 1800.....	43
I.B.2.a. Permanences.....	43
I.B.2.b. Noire de peau.....	46
I.B.2.c. Femmes en révolution.....	50
I.B.2.d. Écoles et Académie .....	54
I.B.3. 1893.....	61
I.B.3.a. Première vague.....	61
I.B.3.b. L'art mâle d'une demoiselle.....	65
I.B.3.c. Ce qu'il nous reste de Clotho.....	66
I.B.3.d. « le seul génie féminin dans l'art où elle créa ».....	70
I.B.4. 1928.....	77
I.B.4.a. Politiques sélectives.....	77
I.B.4.b. Y-a-t-il œuvre ?.....	81
I.B.4.c. Images dialectiques.....	84
I.B.4.d. Perspectives lesbiennes et féministes.....	91
<b>I.C. Deuxième vague féministe. Radicalisation des avant-gardes artistiques. ....</b>	<b>96</b>
I.C.1. Déferlante.....	96
I.C.2. 1961.....	104
I.C.2.a. Impureté.....	104
I.C.2.b. Logique des avant-gardes.....	108
I.C.2.c. Violence et féminisme.....	111
I.C.2.d. Une vie vouée à l'art.....	117
I.C.3. 1973.....	121
I.C.3.a. De l'action comme œuvre d'art plastique.....	121
I.C.3.b. Engagement.....	125
I.C.3.c. Le blanc et le rouge.....	129
I.C.3.d. La formation, la transmission, la reconnaissance.....	133

<b>I.D. Troisième(s) vague(s). L'ère des « post- »</b> .....	<b>137</b>
I.D.1. « Postmodernisme », queer et féminisme intersectionnel.....	137
I.D.2. 1997.....	144
I.D.2.a. Sophie/Maria.....	144
I.D.2.b. Calle/Auster.....	146
I.D.2.c. Constellations des luttes.....	150
I.D.2.d. Dissolution des frontières.....	152
I.D.3. Cinq expositions.....	157
I.D.3.a. 1995 : fémininmasculin.....	157
I.D.3.b. 1997 : Vraiment. Féminisme et art.....	159
I.D.3.c. 2005 : Hors d'œuvre.....	162
I.D.3.d. 2009 : elles@centrepompidou.....	164
I.D.3.e. 2013 : Les Papesses.....	167
<b>II. Transversales – Stigmates</b> .....	<b>172</b>
<b>II.A. Toutes des</b> .....	<b>172</b>
II.A.1... folles.....	172
II.A.2... cuisinières.....	186
II.A.3... coquettes.....	200
II.A.4... médiocres.....	210
II.A.5... sorcières.....	223
<b>II.B. Toutes en leur sexe</b> .....	<b>237</b>
II.B.1. Être un sexe (et rien qu'un sexe).....	237
II.B.2. Être gouvernée par son sexe.....	246
II.B.3. Se retrouver entre personnes du même sexe.....	250
II.B.4. Figurer son sexe.....	254
<b>II.C. Hiérarchies</b> .....	<b>259</b>
II.C.1. Étymologie d'une classification.....	260
II.C.2. Regards constructivistes.....	266
II.C.3. Vanité des limites.....	275
<b>III. Contournements – Possibles</b> .....	<b>284</b>
<b>III.A. Textes</b> .....	<b>284</b>
III.A.1. Le texte accompagne l'œuvre.....	286
III.A.1.a. Titres.....	286
III.A.1.b. Traces.....	292
III.A.1.c. Livres.....	295
III.A.2. Le texte explique l'œuvre.....	298
III.A.3. Le texte est l'œuvre.....	300
<b>III.B. Corps</b> .....	<b>303</b>
III.B.1. Corps représentés.....	303
III.B.2. Corps des images.....	309

III.B.2.a. Approche sémiotique.....	309
-Louise Moillon.....	310
-Marie-Guillemine Benoist.....	313
-Camille Claudel.....	316
-Claude Cahun.....	318
-Niki de Saint Phalle.....	321
-Gina Pane.....	323
-Sophie Calle.....	325
III.B.2.b. Incarnat.....	328
III.B.3. Corps des artistes.....	335
<b>III.C. Plasticités.....</b>	<b>346</b>
<b>CONCLUSION.....</b>	<b>365</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>369</b>
<b>Iconographie.....</b>	<b>392</b>
<b>Index des noms cités.....</b>	<b>400</b>
<b>Annexe.....</b>	<b>408</b>

# Avertissements

## Les termes de ce travail sont « féminisés ».

La littérature féministe, qu'elle soit scientifique ou militante, s'est penchée tôt sur un problème de la langue française, qui prend le masculin pour un neutre. Cette convention n'est pas exempte d'un fond idéologique misogyne. Afin de pallier l'« invisibilisation » des femmes que cette convention suppose, voire érige en principe, il est devenu d'usage de « féminiser » les textes. Il faut noter que les marques grammaticales du genre féminin n'y remplacent pourtant pas celles du masculin – comme Monique Wittig aura pu le faire dans certains romans – mais les complètent ; les textes ne sont pas à proprement parler féminisés, mais rendus mixtes. Plusieurs conventions typographiques ont cours, l'usage, comme pour tous les faits linguistiques, fera le tri dans les années qui viennent. Mais pour l'heure, il a fallu faire un choix. Ce choix a été guidé par un souci de fluidité de lecture (à ne pas entraver par des slash, tirets ou majuscules qui « marquent » trop le texte, car ils y font généralement exception), par le goût (certaines solutions paraissant subjectivement plus élégantes que d'autres), par une envie de ne pas alourdir par des répétitions (« présents et présentes »), et enfin par une nécessité de ne pas mettre cette question entre parenthèses (« les écrivain(e)s »).

Les deux solutions adoptées sont le point suivi de la marque féminine (dont l'expérience m'a convaincue qu'il est aisé de l'adopter lorsqu'on le lit), et l'énumération. Quand cela est possible, la marque du féminin suit un point, éventuellement suivi de la marque du pluriel : les écrivain.e.s, quelqu'un.e. Certains masculins, et notamment ceux en -teur, sont problématiques. Des protagonistes important.e.s du rapport esthétique sont concerné.e.s. La solution du point semble ici moins fluide (les « spectateur.trice.s », les « sculpteur.trice.s »). L'énumération a alors été privilégiée : « les spectateurs et spectatrices ». L'usage n'étant pas fixé, j'ai décidé d'utiliser la solution du point pour les « auteur.e.s » lorsqu'il y a mixité, mais « autrices » lorsque le terme ne concerne que les femmes. D'autres principes de ce qu'on appelle désormais « écriture inclusive » ne marquent pas le texte et ne nécessitent donc pas de développer plus avant<sup>1</sup>.

## Précision quant à deux prénoms d'auteurs

Deux auteurs de la bibliographie ont changé de prénom. Afin de répondre aux exigences universitaires et à une des fonctions d'une bibliographie – qui doit permettre aux lecteurs et lectrices de retrouver les ouvrages utilisés – c'est le prénom présent sur la couverture au moment de l'édition du livre qui est cité en note et en bibliographie. Mais comme il n'est en revanche pas question pour moi de nier ou d'occulter leurs prénoms et leur genre, je souhaite écrire dès cet avertissement que j'identifierai *Sam* Bourcier et *Paul* B. Preciado au masculin et que j'utiliserai leurs prénoms actuels dans le corps du texte.

---

<sup>1</sup>On se reportera aux recommandations du Haut conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes, dans la brochure *Guide pratique pour une communication publique sans stéréotype de sexe*.

[http://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/IMG/pdf/hcefh\\_guide\\_pratique\\_com\\_sans\\_stereo-vf-2015\\_11\\_05.pdf](http://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/IMG/pdf/hcefh_guide_pratique_com_sans_stereo-vf-2015_11_05.pdf)



# INTRODUCTION

Dans les années 1620, une jeune fille, Louise Moillon, produit ses premiers tableaux, des natures mortes. En 1997, Sophie Calle suit un « régime chromatique » retrouvant, sur bien des points, ce qui se nouait et se jouait trois siècles et demi plus tôt. Entre temps, la hiérarchie des genres artistiques a été mise à mal, sa formulation claire sitôt faite qu'elle fut battue en brèche, de sorte que manger et photographier ce que l'on mange est aujourd'hui de l'art autant, sinon plus, que de peindre des aliments à l'huile sur bois. De la classification des genres d'André Félibien, qui plaçait la nature morte en bas de l'échelle en 1667, aux pratiques transdisciplinaires actuelles, un processus est à l'œuvre qui abolit la classification des genres en peinture, jusqu'à mêler par la suite les arts entre eux, par exemple les « arts de l'espace » et les « arts du temps », pour reprendre une autre classification.

Il se trouve qu'en même temps que l'idée d'une hiérarchie des arts, puis celle de frontières entre les arts, déclinaient en Europe, avançait l'idée relativement neuve que les femmes sont des êtres à part entière, qui en s'émancipant pouvaient viser à une égalité entre elles et les hommes – nous parlerons ici d'égalité entre individu.e.s plutôt qu'entre les sexes, l'« égalité des sexes » étant, si on s'y penche un peu, au moins incongrue dans la forme.

Cette égalité entre femmes et hommes concerne bien évidemment les artistes : il sera intéressant d'observer que Moillon était une exception au XVII<sup>e</sup> siècle. Si les artistes femmes sont d'une manière certaine encore extra-ordinaires aujourd'hui, car l'ordinaire est encore le masculin réputé neutre, elles sont toutefois plus nombreuses, et émancipées – au moins en principe – d'un lien obligatoire au père artiste ou au mari artiste, ce qui n'était pas le cas des pionnières. Au panthéon de l'histoire de l'art féministe, les artistes sous tutelle, reconnues du bout des lèvres et uniquement car « filles de » ou « femmes de » sont légion, ce qui est socialement logique jusqu'à la deuxième vague du féminisme, dans la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle.

En effet, l'autodétermination, qui peut comprendre le choix d'un métier, l'autorisation de travailler sans la permission d'un tuteur masculin<sup>1</sup> ou celle de disposer de l'argent gagné en son nom propre a concerné toutes les femmes, les artistes ne font pas exception : c'est un des conquits<sup>2</sup> des féministes que de voir des femmes reconnues en tant qu'artistes ; c'est une de leurs batailles futures qu'elles le soient pleinement – que ce soit sous la forme d'une lutte spécifique, comme celle menée sur le terrain de l'art par les *Guerilla Girls*, ou un conquit indirect d'avancées plus générales.

---

<sup>1</sup>Père ou mari, en vertu du Code civil jusqu'à la réforme des régimes matrimoniaux de 1965.

<sup>2</sup>Nous préférons parler de conquits sociaux plutôt que d'acquis, suivant une recommandation attribuée au ministre communiste du travail et de la sécurité sociale Ambroise Croizat : « Ne parlez pas d'acquis sociaux, mais de conquits sociaux, parce que le patronat ne désarme jamais. » De même que le patriarcat : les « acquis » semblent pérennes et offerts à un public passif, les « conquits » sont fragiles et ont été arrachés par la lutte de peuples actifs.

Les termes d'avancées, d'évolution et d'avants-gardes, dont il sera largement question, ne doivent pas laisser croire que nous nous livrerons ici à une lecture positiviste de l'histoire – qu'elle soit artistique, politique ou événementielle. Nous ne connaissons que trop les limites d'une telle grille de pensée. C'est avec Walter Benjamin, notamment, que nous userons des notions de progrès et d'histoire : son travail conceptuel permet de constater des progrès historiques sans adhérer à la croyance d'un Progrès de l'Histoire.

Car, avec le recul que nous nous offrons, de quelque quatre siècles, il semble clair que des progrès se constatent concernant l'émancipation des femmes par elles-mêmes, puisque cette émancipation est neuve dans sa valence collective. Il semble également clair que les arts, indéniablement, ont évolué ; il ne sera pas question ici d'un jugement de valeur ou des antiennes sur la fin de l'art ou le règne du n'importe quoi, de dire que l'art contemporain est bel et bon dans son ensemble ou au contraire qu'il n'est plus de l'art : l'élargissement du spectre, et les occasions multipliées d'y trouver son compte en tant que spectateur ou spectatrice nous semblent un constat suffisant et un postulat acceptable.

La méthode pour interroger cette évolution conjointe de l'histoire des arts et de l'histoire des féminismes au point que ces histoires soient susceptibles d'être pensées comme mutuellement réciproques sera une investigation avec et à travers les œuvres. Il ne sera pas question ici d'un catalogue avec un souci d'exhaustivité, qui semble devoir être toujours déçu, ni, encore moins, d'une recherche d'illustration par l'art d'une thèse préexistante. Ayant constaté des coïncidences chronologiques et sémantiques dans l'histoire du genre artistique et celle du genre en tant que sexe social, c'est l'étude des œuvres qui permettra de vérifier l'hypothèse que ces coïncidences ne sont pas fortuites, et qu'elles peuvent s'expliquer par une co-incidence, au sens fort, à savoir : nourris les uns par les autres, les féminismes et les arts contemporains tendent à la mise en crise des hiérarchies impliquées par la classification en genres.

La méthode pour travailler cette hypothèse est directement issue de son objet : le corpus théorique, les outils conceptuels seront pour une très grande part féministes, que le féminisme en question soit militant ou universitaire, le corpus étudié est un ensemble de sept œuvres d'art produites par des artistes assignées femmes. La réciproque sera également effective : les œuvres d'art aideront à penser et pourraient tout aussi bien être considérées comme appartenant au corpus théorique qui aiderait à penser l'objet d'étude que serait le féminisme.

En quoi les œuvres d'individues classées comme femmes, et la lecture historique et transversale de ces œuvres permettent-elles de mettre en crise les assignations et les catégories, qu'elles soient artistiques ou sociales ? Cette question s'étendra à celle, théorique, des différents mouvements féministes. On l'aura sans doute compris, il ne s'agira pas pour nous d'évoquer une hypothétique « nature féminine », le féminisme dit essentialiste ne sera pas convoqué comme outil d'analyse. Cependant, le champ des possibles féminismes est encore large une fois

l'essentialisme évacué : le constructivisme, le concept de genre, le féminisme matérialiste, le *queer*, le post-colonialisme, l'intersectionnalité, l'affirmation trans, le séparatisme lesbien seront autant de focales pour penser avec les œuvres.

L'anachronisme sera revendiqué : on ne craindra pas de lire des œuvres patrimoniales avec des outils conceptuels qui ne leur sont pas contemporains. Outre les co-incidences historiques entre avancées féministes et évolutions artistiques, c'est ici et maintenant, dans une esthétique de la réception, que nous affirmerons la possibilité de penser le monde avec les œuvres.

Les catégories, classements, hiérarchies, domaines, frontières artistiques sont devenues poreuses ; peut-on penser, dans un mouvement similaire, que la frontière entre les sexes pourrait être abolie ? Il faudra, pour ce faire, prendre de front le paradoxe féministe qui suppose que les femmes s'organisent entre elles afin de faire disparaître la catégorie de femme ou que des trans, en passant d'un « sexe » ou d'un « genre » à l'autre<sup>1</sup>, mettent en crise les catégories plutôt que de les confirmer. Le paradoxe n'est qu'apparent et c'est, aussi, ce que nous ouvriront les œuvres étudiées.

L'approche esthétique, dont l'origine et l'étymologie devrait nous rappeler qu'il y est toujours question du sensible, est celle d'une spectatrice. C'est le cœur de la méthode de ce travail : l'expérience de la confrontation à l'œuvre d'art. Le reste est contexte, ce qui informe le regard au sens plein, c'est-à-dire, en définitive, ce qui le forme, ce qui lui permet d'apprécier, au sens fort, les œuvres. La contextualisation et les questionnements qui en naissent enrichissent le rapport à l'œuvre, mais c'est lui, et lui seul, qui est notre moteur.

Ce travail n'est pas un jeu intellectuel, ou une recherche d'érudition, la question qui nous occupe ici me préoccupe en tant que spectatrice et en tant qu'individue. Cette affirmation de l'intimité nécessaire avec les œuvres pour pouvoir penser avec elles expliquerait assez bien leur choix. Au-delà de toutes justifications conceptuelles, historiques, logiques – et elles sont nombreuses, on le verra – ce sont elles qui ont impulsé la recherche, avant tout parce qu'elles m'ont surprise, amusée, émue, parce qu'elles m'ont plongée dans des abîmes de réflexion, parce que je voulais en savoir plus sur elles et sur celles qui les avaient créées, parce que, simplement, je les aime.

Les œuvres des deux artistes déjà citées, Moillon et Calle seront les bornes du corpus étudié : des œuvres d'arts plastiques produites par des artistes classées comme femmes, en France, reconnues socialement par les institutions artistiques (présentes dans des centres d'art ou des musées, reproduites dans les histoires de l'art éditées, enseignées en classe), créées lors d'une

---

<sup>1</sup>Ce qui n'est pas le cas de toutes les personnes trans.

période courant du XVIIIe siècle à nos jours. Le regard que nous leur porterons peut être qualifié de féministe matérialiste, tel que le définit Christine Delphy :

À mon sens, le matérialisme n'est pas un outil possible parmi d'autres, pour les groupes opprimés : c'est l'outil même, précisément dans la mesure où c'est la seule théorie de l'histoire pour laquelle l'oppression est la réalité fondamentale, le point de départ<sup>1</sup>.

Cette conviction partagée sera le « point de départ » de notre travail. Si nous avons choisi le XVIIIe siècle comme borne ouvrant la période étudiée ici, c'est parce que ce siècle est à la fois un aboutissement des théories des genres artistiques, siècle des énonciations aussi claires que celles de Félibien, mais aussi le début d'une brèche ouverte dans ces théories. Remonter au XVIIIe siècle permet de penser, avec Linda Nochlin<sup>2</sup>, un soubassement matérialiste à la sous-représentation des femmes dans le rang des artistes, avant que celles-ci finissent par émerger. Ce n'est pas seulement lorsque le mouvement de mise en crise du genre – artistique, sexué – est enclenché qu'il faut nous placer, nous tenterions alors de comprendre les aboutissants sans maîtriser les tenants. Tenants théoriques qu'il faudrait suivre – et nous le ferons – jusqu'à l'Antiquité voire la Préhistoire, mais en pratique, c'est en commençant avec l'œuvre classique de Moillon que nous remonterons à ces sources.

Le féminisme matérialiste – celui de C. Delphy, de L. Nochlin, mais aussi de Nicole-Claude Mathieu<sup>3</sup>, Colette Guillaumin<sup>4</sup>, Monique Wittig<sup>5</sup> et celui, précurseur, de Simone de Beauvoir<sup>6</sup> – sera à la fois une grille de lecture et un objet d'étude : il appartient à l'histoire des féminismes que nous nous proposons d'étudier en lien avec l'histoire des arts ; il offre des concepts que nous nous approprierons pour l'étude des œuvres.

Penser la co-incidence de deux histoires impliquera de réfléchir en termes chronologiques, ce qui permettra une vue d'ensemble des évolutions que nous souhaitons pointer. Ces présentations historiques dépasseront évidemment la simple mise en contexte. Il s'agira bien d'accommoder notre regard sur l'évolution des arts et conjointement sur l'histoire de l'émancipation des femmes, afin d'étudier leurs rapports. Le corpus d'œuvres est réduit : elles seront autant de balises, voire de matérialisations de ruptures épistémologiques au sens où l'entendait Michel Foucault<sup>7</sup>. Nous avons déjà évoqué les deux œuvres qui nous serviront de bornes : celles de Louise Moillon (1609 ou 1610-1696) et de Sophie Calle (1953-). Entre elles, seront étudiées des œuvres de Marie-Guillemine Benoist (1768-1826), Camille Claudel (1864-1943), Claude Cahun (1894-1954), Niki de Saint Phalle (1930-2002) et Gina Pane (1939-1990).

---

<sup>1</sup>Christine Delphy, *L'Ennemi principal 2. Penser le genre* [2001], Syllepses, rééd. 2009, p. 132.

<sup>2</sup>Linda Nochlin, *Femmes, art et pouvoir*, Éditions Jacqueline Chambon, 1993.

<sup>3</sup>Nicole-Claude Mathieu, *L'Anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Côté femmes, 1991.

<sup>4</sup>Colette Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de Nature*, [Côté-femmes, coll. « Recherches », 1992] rééd. iXe, coll « Racines de iXe », 2016.

<sup>5</sup>Monique Wittig, *La Pensée Straight*, [2001, Balland] rééd. Amsterdam, 2007.

<sup>6</sup>Simone de Beauvoir, *Le Deuxième sexe* [1949, renouvelé en 1976], Gallimard, rééd. 1986, édition consultée 2014.

<sup>7</sup>Michel Foucault, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, [1966], Gallimard, rééd. coll. « Tel », 2008.

Les natures mortes de Moillon seront, on l'a vu, l'occasion d'étudier la notion de genre artistique, tout en la nouant à la reconnaissance sociale des femmes artistes, pour autant qu'elles fassent partie du sérail. *Le Portrait d'une négresse*, de Benoist, peint en 1800, permettra d'envisager la période post-révolutionnaire : les femmes artistes se cantonnent généralement aux genres mineurs, ici, un portrait, tout en pouvant accéder à une certaine reconnaissance – Séverine Sofio parle de « parenthèse enchantée » pour cette période allant de 1750 à 1850<sup>1</sup>. C'est aussi lors de cette période révolutionnaire et post-révolutionnaire, qui ouvre la période dite contemporaine, qu'apparaissent les premiers textes et surtout les premières manifestations d'un féminisme, qui n'a pas encore de nom.

Contemporaine de la première vague féministe et des premières avant-gardes, se situant en dehors de l'une comme de l'autre, ou en tout cas à leur marge, Claudel est une figure à part dans l'histoire de l'art de bien des points de vues. Celui du genre n'est pas le moindre : nous verrons que la pratique de la sculpture pour une femme n'allait certes pas de soi pour la fin du XIXe et le début du XXe siècle, ce qui explique pour une part la trajectoire tragique de cette artiste.

L'avant-garde, notion esthétique et politique, nous intéressera particulièrement. Avant-gardes artistiques et première vague féministe se poursuivent lors de la première moitié du XXe siècle. Et c'est en ce début du XXe siècle que se situe la production la plus importante de Cahun. Nous étudierons plus particulièrement ses autoportraits, au carrefour de la notion d'avant-garde (surréaliste), de progrès techniques permettant l'apparition de nouveaux médiums (la photographie) et d'une réelle émancipation des femmes (et des lesbiennes).

La deuxième vague féministe est, en France, officiellement datée : 1970 est l'année zéro de la libération des femmes. Les années 1970 correspondent à une radicalisation des avant-gardes artistiques : les œuvres de Saint Phalle, et particulièrement ses *Tirs*, l'art corporel de Pane, nous permettront de penser cette co-incidence entre avant-gardes artistiques (perte des frontières entre les différentes sphères des arts) et avant-gardes politiques (où la dissolution de la frontière entre privé et politique est un mot d'ordre et une réalité sociale). Ces deux mouvements semblent avoir pour point commun principal un questionnement – vécu comme une libération – du corps.

Enfin, Calle, qui a commencé son travail à la fin des années 1970 et qui produit encore de nos jours, va nous permettre de penser la filiation problématique entre deuxième et troisième vague féministe, tout autant qu'entre avant-gardes historiques et post-modernisme contemporain. Un deuxième regard sur l'art actuel se focalisera sur la manière dont on expose (ou non) les œuvres produites par les femmes. C'est aussi un aspect du post-modernisme artistique que de considérer les œuvres comme un matériau pour un discours – ou une méta-œuvre – du curateur ou de la curatrice ; ainsi, les expositions où sont représentées des artistes femmes nous diront quelque chose de la manière dont elles sont reconnues par l'institution.

<sup>1</sup>Séverine Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIIIe-XIXe siècles*, CNRS Éditions, 2016.

Penser le rapport entre perte de hiérarchie artistique et avancées féministes (qui se traduisent également par une perte de hiérarchie) se justifie d'un point de vue diachronique, mais peut aussi s'envisager à travers des thèmes, notions ou problèmes. La piste du stigmaté s'ouvre alors : une œuvre peut en cristalliser plusieurs, et on peut les repérer à des époques différentes. Il y a donc un intérêt à travailler les mêmes œuvres selon ces deux axes : la piste historique suppose une évolution, les stigmatés relèvent une permanence, sur une période et une géographie données, fussent-elles larges.

Si des progrès, ou à tout le moins des évolutions – dans les arts, dans l'histoire des femmes – sont indubitables, un regard transversal qui assume l'anachronie, permettra de constater que des points communs font se rejoindre des œuvres et des figures d'artistes pourtant éloignées temporellement. Ces points communs sont de l'ordre du stigmaté au sens d'Erving Goffman<sup>1</sup>. Ils permettent de penser une oppression spécifique des femmes. On peut très raisonnablement envisager que cette oppression est universelle : les constats et des analyses ethnologiques et anthropologiques, depuis que ces sciences humaines existent n'ont jamais observé de sociétés « matriarcales », tout au plus sont-elles matrilocales et/ou matrilineaires, le pouvoir restant, en définitive, aux mains des hommes<sup>2</sup>. Cette oppression, que nous appellerons, en féministes matérialistes « patriarcale », prend des formes différentes selon les sociétés : nous envisagerons ici une de ses manifestations, celle que nous connaissons, contemporaine, mais dont certaines racines peuvent remonter à la période moderne<sup>3</sup>.

Dans les bornes chronologiques et géographiques qui sont les nôtres, les stigmatés liés à la construction sociale des femmes occidentales contemporaines, qui se retrouvent dans le corpus étudié, croiseront la hiérarchie des arts, dans la mesure où pour classer et hiérarchiser ceux-ci, les théoriciens ont souvent fait appel à la notion d'art féminin (la peinture) ou de sujets (les « genres ») féminins (les natures mortes, les portraits, les paysages). Les natures mortes de Moillon, le portrait de Benoist, les échelles et certains sujets de Claudel, les autoportraits et la technique photographique (qui passait alors pour mineure) de Cahun, la naïveté formelle et les sujets de Saint Phalle, les choix plastiques et beaucoup de motifs thématiques de Pane, la dimension autobiographique, bien souvent amoureuse, de la pratique de Calle entrent toutes dans cette mise au carré : des œuvres « féminines » créées par des « femmes ». Mais on verra aussi que la peinture, l'art « féminin » par excellence dans une classification ancienne et rémanente, peut être assurée par des artistes masculins, faute d'une reconnaissance des femmes artistes.

D'autres stigmatés perdurent concernant les femmes, qu'elles soient ou non artistes. Nous en relèverons plusieurs, sans aucun espoir d'exhaustivité, tant les défauts et les tares

---

<sup>1</sup>Erving Goffman, *Stigmaté. Les usages sociaux des handicaps* [1963], Éditions de Minuit, rééd. 1975.

<sup>2</sup>Françoise Héritier, *Masculin/Féminin I, La pensée de la différence*, Odile Jacob, 1996 et *Masculin/Féminin II, Dissoudre la hiérarchie*, Odile Jacob, 2002.

<sup>3</sup>Cf. Christine Delphy, *L'Ennemi principal 1. Économie politique du patriarcat* [1998], Syllepse, rééd. 2009, p. 19 : « Pour beaucoup, le terme "patriarcat" est synonyme de "subordination des femmes". Pour moi aussi, avec cette nuance : j'ajoute les mots "ici et maintenant" qui font toute la différence. »

« typiquement » féminins sont nombreux, à toutes les époques. C'est à partir des œuvres analysées que nous pourrions affirmer que les femmes sont toutes toujours un peu folles, cuisinières, coquettes, médiocres et sorcières. Ce constat pourrait être décourageant si la réappropriation de certains stigmates n'était pas effective, dans une optique de résistance au stéréotype. Les œuvres sont un terrain particulièrement propice, par leur polysémie, à cette relecture ironique des clichés sur « la » femme.

Un stigmate considérable concernant le deuxième sexe, c'est le sexe. Les femmes semblent plus sexuées et plus sexuelles que les hommes, tout en elles serait sexe, vision que l'on pourrait étymologiquement qualifier d'hystérique, et qui remonte à une affirmation (latine) supposée du grec Hippocrate : « *tota mulier in utero* ». Les femmes sont vouées à la reproduction et gouvernées par leur sexe, les femmes qui produisent des œuvres sont souvent lues à cette aune, mais peuvent également la mettre en question, question qui portera également sur ce que peuvent bien être le sexe et la sexualité, catégories qui pourtant semblent aller de soi.

Ce qui apparaît être la matrice de tous ces stigmates, c'est le genre, en tant qu'il est système. Une interrogation conceptuelle qui passera par l'étymologie devra questionner ce qui a été un des points de départ de cette recherche : la polysémie du terme, qui décrit aussi bien les genres artistiques que le sexe social. Les mêmes logiques de classement hiérarchique y sont-elles à l'œuvre ? Défendre une hiérarchie des arts est-il de près ou de loin en rapport avec le sexisme ? S'il y a, comme Jacques Derrida l'écrit, une « loi du genre<sup>1</sup> », en quoi consiste-t-elle ?

Reste, une fois qu'on l'a défini et identifié, à contourner le genre. Il n'y a pas d'échappatoire, c'est en son sein qu'il faut travailler. Toujours grâce aux œuvres, trois pistes nous semblent devoir être explorées : le texte, le corps, la plasticité.

Dans la mesure où nous faisons confiance aux œuvres pour avancer théoriquement, nous le ferons avec les textes des artistes elles-mêmes. Non qu'elles aillent forcément dans le même sens, ou qu'elles envisagent les mêmes problèmes, mais le fait qu'une large majorité des artistes que nous avons choisi d'étudier aient produit des écrits n'est pas indifférent. Ces écrits sont d'ordres différents : ils sont des traces de la biographie des artistes (Moillon, Claudel), ils sont parallèles à l'œuvre et l'éclairent plus ou moins directement (Cahun, Saint Phalle), ils théorisent l'œuvre (Pane) ils sont l'œuvre elle-même (Calle). Nous verrons que dans une large mesure ils permettent à une pensée sur le genre – artistique, sexué – de s'élaborer.

Le genre est incorporé : c'est en questionnant l'aspect corporel, voire charnel des œuvres que des pistes parmi les plus fécondes s'ouvriront alors à nous. Première piste : c'est en ce que le corps est représenté qu'il peut être questionné. Qu'est-ce qu'un corps dit « féminin » ? Les œuvres de Benoist, Claudel, Cahun, Pane sont autant de réponses, avec parfois une entorse ou une faille à l'œuvre dans le découpage strict des sexes opéré par le système du genre. Deuxième piste : le corps des œuvres, qu'il représente ou non un corps (de femme) est celui d'objets que nous

<sup>1</sup>Jacques Derrida, « La loi du genre » in *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 252-253.

regardons et qui nous font face. Une analyse sémiotique devrait permettre de toucher la complexité intrinsèque de chaque objet d'art, qui ne peut satisfaire aucun classement trop rigide. De telles analyses de détail permettront de repenser à nouveaux frais différents classements artistiques.

Ces corps, ces œuvres dépassent, à la faveur de l'évolution des arts, la représentation pour entrer dans la présentation, le face à face, l'action, la performance. On soulignera une proximité et une contemporanéité entre l'art et le militantisme, une évolution et un questionnement qui sont au moins parallèles. Et au-delà du jeu de mots, le rapport entre la performance artistique et la performativité du genre au sens butlérien seront la dernière piste corporelle que nous explorerons.

Enfin, un concept fédérateur, à la fois antique dans son origine et contemporain dans son utilisation massive au sein des arts, au point d'être la dernière manière en date de les nommer, nous semble être une dernière possibilité de contournement du genre. Dans sa valence artistique, la catégorie « arts plastiques » semble être bien moins rigide et faire moins appel à une quelconque hiérarchie que les manières de classer les arts qui l'avaient précédée. Mais nous verrons aussi que la plasticité déborde – c'est sa caractéristique – le seul domaine des arts et peut être envisagée comme un outil conceptuel pour penser la résistance au genre dans les autres acceptions de ce terme. Loin d'être le seul aboutissement des processus historiques que nous allons tenter de qualifier, le concept de plasticité et la locution « arts plastiques » sont aussi et surtout un possible, une page blanche à écrire, et très certainement un espoir.

L'affirmation d'un *point de vue spécifique* attire très souvent le soupçon de partialité. C'est un soupçon fondé, mais qu'il faut évidemment élargir à toutes les productions intellectuelles. L'objectivité, l'impartialité sont-elles autre chose que vœux pieux, pétitions de principe, voire affirmations d'une position dominante ? En n'oubliant pas d'où on parle, on se protège sans doute d'une erreur qui consisterait à se croire dépris.e des rapports sociaux qui fondent, qu'on le veuille ou non, un statut pour celui ou celle qui écrit.

Le fait même d'écrire, dans tel ou tel cadre, est d'ailleurs un symptôme de ces rapports sociaux. Un regard rétrospectif sur l'histoire de l'institution universitaire serait, à bien des égards, instructif. L'étude de la production féministe de textes dans un cadre militant – tracts, fanzines et menstruels<sup>1</sup> – parfois institutionnalisée après coup au niveau éditorial, le serait aussi, assurément.

Ainsi donc il ne faudra pas nous cacher derrière une objectivité qui n'en est jamais une : ces lignes sont écrites par une personne précise, qui jouit d'une position dominante – alphabétisée, valide, issue de la (petite) classe moyenne, occidentale, classée comme blanche et hétérosexuelle – mais à la fois dominée : classée comme femme.

---

<sup>1</sup>Le journal *Le Torchon brûle* est « mensuel » : sa publication est irrégulière.



C'est de là que nous parlons, de cette place décrite en 1949 par S. de Beauvoir sans que les oppressions subies aient tellement changé. Avec le sentiment d'usurper une place – masculine – qui n'est pas celle qui aurait dû nous échoir : en lisant, réfléchissant et écrivant, et parfois en recevant une rétribution pour ces lectures, réflexions et écrits. Avec peut-être une sensation de revanche face au *fatum* sociétal, et assurément un sentiment de gratitude pour celles qui nous ont précédées, au moment à la fois sans doute peu enviable mais enthousiasmant des pionnières ; les premières universitaires, docteures ou agrégées ne remontent pas à plusieurs siècles mais à un peu plus d'un seul à peine<sup>1</sup>.

La conscience aiguë de l'oppression spécifique dont les femmes sont l'objet, en étant nous-mêmes classées comme femmes et assumant une réflexion féministe, font que nos travaux peuvent passer pour militants. C'est un risque à assumer. Un travail masculin qui reconduit (se base sur, relate, argumente ou tente de justifier) la domination masculine passe rarement pour militant et ne s'affirme quasiment jamais comme tel ; ce serait pourtant une question à se poser, autrement plus intéressante que celle des textes écrits par des féministes qui assument leur position et leur grille de lecture pour ce qu'elle sont : naissant de la colère et sous-tendues par un espoir qui dépasse leur parole singulière.

Ce travail s'inscrit dans ce cadre personnel, politique et épistémologique. Il ne fait pas que suivre l'essor (relatif) des études de genre, bien qu'il soit très confortable pour le produire et le présenter, qu'il apporte du grain à moudre pour le nourrir et des références à citer pour l'appuyer. C'est aussi – avant tout – une émanation et un aboutissement de questions qu'il a bien fallu se poser, quand l'assignation a été, très tôt, ressentie comme telle. Un parcours personnel de lectures, de révoltes, de discussions, de questionnements, de luttes, d'introspections et d'observations, les unes se nourrissant des autres.

Cela étant, ce travail s'inscrit dans un cadre légitimant de reconnaissance sociale et d'inscription dans une histoire de la production d'écrits intellectuels. Sans convoquer l'objectivité déclinée ci-dessus, avec lucidité mais en confiance, nous pouvons espérer que cette réflexion, bien qu'écrite d'un point de vue spécifique, y ait sa place, car, après tout, il n'y a de réflexions qu'à partir de points de vue.

---

<sup>1</sup>Cf. Juliette Rennes, *Le Mérite et la nature. Une controverse républicaine : l'accès des femmes aux professions de prestige 1880-1940*, Fayard, 2007.

# I. Cadres – Histoire.

## I.A. Prémices. L'âge classique.

### I.A.1. Classer

Dès lors que l'on se propose d'analyser les œuvres d'art issues d'une période antérieure à la nôtre, se pose et s'impose la question de l'histoire et d'un choix épistémologique pour penser – l'histoire, la période, les œuvres. On n'échappe pas soi-même au classement, quand bien même on souhaite étudier les classements passés ; le simple emploi du terme de « période » que nous venons de faire engage à cette modestie.

Quand nous instaurons un classement réfléchi, [...] quel est donc le sol à partir de quoi nous pouvons l'établir en toute certitude ? Sur quelle « table », selon quel espace d'identités, de similitudes, d'analogies, avons-nous pris l'habitude de distribuer tant de choses différentes et pareilles ? [...] L'ordre, c'est à la fois ce qui se donne dans les choses comme leur loi intérieure, le réseau secret selon lequel elles se regardent en quelque sorte les unes les autres et ce qui n'existe qu'à travers la grille d'un regard, d'une attention, d'un langage ; et c'est seulement dans les cases blanches de ce quadrillage qu'il se manifeste en profondeur comme déjà là, attendant en silence le moment d'être énoncé. Les codes fondamentaux d'une culture – ceux qui régissent son langage, ses schémas perceptifs, ses échanges, ses techniques, ses valeurs, la hiérarchie de ses pratiques – fixent d'entrée de jeu pour chaque homme les ordres empiriques auxquels il aura affaire et dans lesquels il se retrouvera<sup>1</sup>.

L'enjeu croisé d'une histoire – première grille – matérialiste – deuxième grille – de la place des femmes en art en fait intervenir deux autres : qu'est-ce qu'une femme, où est l'art – et de quel art s'agit-il ? Si nous partons de l'évidence ontologique commune, ce sera bien pour l'interroger. En tout état de cause, des classements s'opèrent, notamment celui des périodes étudiées, et nous observerons, comme M. Foucault sur d'autres terrains, deux ruptures épistémologiques significatives.

[Une] étude qui s'efforce de retrouver à partir de quoi connaissances et théories ont été possibles ; selon quel espace d'ordre s'est constitué le savoir ; sur fond de quel *a priori* historique et dans l'élément de quelle positivité des idées ont pu apparaître, des sciences se constituer, des expériences se réfléchir dans des philosophies, des rationalités se former, pour, peut-être, se dénouer et s'évanouir bientôt. Il ne sera donc pas question de

---

<sup>1</sup>M. Foucault, *Les Mots et les choses*, *op. cit.*, p. 11.

connaissances décrites dans leur progrès, vers une objectivité dans laquelle notre science d'aujourd'hui pourrait enfin se reconnaître ; ce qu'on pourrait mettre au jour, c'est le champ épistémologique [...] Plutôt que d'une histoire au sens traditionnel du mot, il s'agit d'une « archéologie ». Or, cette enquête archéologique a montré deux grandes discontinuités dans *l'épistémè* de la culture occidentale : celle qui inaugure l'âge classique (vers le milieu du XVIIe siècle) et celle qui, au début du XIXe marque le seuil de notre modernité. L'ordre sur fond duquel nous pensons n'a pas le même mode d'être que celui des classiques<sup>1</sup>.

Une interrogation des grilles classiques sera donc notre point de départ. Ces grilles ne sont pas que taxinomiques, elles imposent une hiérarchie. Elles concernent l'appréhension des femmes dans la société, la hiérarchie des arts, et un classement genré de ceux-ci. Elles nous feront, bien souvent, remonter le courant bien en amont de ce milieu du XVIIe siècle.

Car la recherche des origines trouve régulièrement des sources plus lointaines que celles envisagées de prime abord. La tentation encyclopédique, dans ce qu'elle peut être un écueil, guette tout travail. Il faut bien commencer par un point de départ. Il est, à coup sûr, nécessaire mais non suffisant, et doit être un point de départ pour l'aval comme pour l'amont. Ainsi, la double question qui nous occupe, celle de la hiérarchie des arts et celle du féminisme pourraient « commencer » bien avant le XVIIe siècle. Mais de quel « commencement » pourrait-il bien s'agir ? D'une part, où trouver une « première » typologie des arts entre eux, et de « premières » typologies internes à chaque art, chacun étant différencié des autres (à quel moment inaugural) ? D'autre part, comment « dater » le féminisme, quand il en existe tant de définitions et si peu de traces historiques<sup>2</sup> ?

La simple affirmation que ces deux questions – ontologie artistique, protestation féministe – doivent faire remonter leur source à la période préhistorique, par définition sans écriture, incite à la prudence. Nous ne le savons que trop : les représentations de la préhistoire ne peuvent être des images fidèles de l'époque étudiée et sont bien plutôt celles des préhistoriens, plus rarement des préhistoriennes ; les ouvrages et théories sur l'art ou la place des femmes au Paléolithique nous en apprennent souvent plus sur l'idéologie de celles et ceux qui l'étudient que sur l'objet lui-même<sup>3</sup>.

Le choix de « commencer » ce travail par l'étude d'une œuvre de Moillon, une nature morte produite par une femme en France au XVIIe siècle, suppose évidemment que cette œuvre cristallise nombre de questions, et parfois de résolutions, sur ce qu'il en est de la peinture dans la hiérarchie artistique, de sa connotation féminine *mais* de sa prédominance dans les arts plastiques, de son exécution par de rares artistes classées comme femmes, qui se cantonnent aux genres dits

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 13.

<sup>2</sup>Dans l'avant-propos du *Dictionnaire des féministes*, Christine Bard et Sylvie Chaperon qualifient de « tâche redoutable » le fait de « définir » le féminisme. Elles rappellent l'histoire du terme, et son utilisation rétroactive par les historien.ne.s en indiquant que « la plasticité du féminisme est grande. » Christine Bard, avec la collaboration de Sylvie Chaperon (dir.), *Dictionnaire des féministes. France XVIIIe-XXIe siècle*, Puf, 2017, p. XII-XV.

<sup>3</sup>Claudine Cohen, *La Femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale*, Herscher [2003], rééd. Belin-Herscher, 2006.

mineurs par la force des choses et l'esprit du temps, genres mineurs qui pourtant connaissent un succès<sup>1</sup>. Il ne suppose pas que nous nous interdirons des regards vers des périodes antérieures – Renaissance, Moyen Âge, Antiquité ou Préhistoire – bien au contraire.

Ce succès des natures mortes au XVIIe siècle, qui attendra cependant le siècle suivant pour trouver en Diderot un défenseur éclatant d'un point de vue théorique et non plus seulement commercial, va à l'encontre d'une hiérarchie artistique, jusque-là implicite, formulée avec force au moment de sa mise en danger, selon Daniel Arasse :

[On] constate [...] qu'à partir du milieu du XVIe siècle le prestige des genres « bas » semble mettre en cause, de l'intérieur même, tout l'édifice de la théorie « humaniste » et classique de la peinture – au point que la hiérarchie des sujets, affirmée avec force par Félibien, a tout l'air de constituer l'élément d'une stratégie défensive, en accord avec la dimension politique que possède l'organisation des *Conférences* elles-mêmes<sup>2</sup>.

Le XVIIe siècle sera donc pour la question de la hiérarchie des arts une balise plus qu'un moment inaugural : le texte de Félibien n'apporte rien de neuf ; il institutionnalise plutôt une hiérarchie qui pouvait auparavant se contenter de rester implicite<sup>3</sup>, à un moment où l'on pourrait juger qu'elle connaît ses premiers vacillements. C'est face à une concurrence que Félibien affirme, avec toute l'aura prescriptive que lui confère son statut :

[Il] y a différents ouvriers qui s'appliquent à différents sujets, il est constant qu'à mesure qu'ils s'occupent aux choses les plus difficiles et les plus nobles, ils sortent de ce qu'il y a de plus bas et de plus commun et s'anoblissent par un travail plus illustre. Ainsi celui qui fait parfaitement des paysages est au-dessus d'un autre qui ne fait que des fruits, des fleurs ou des coquilles. Celui qui peint des animaux vivants est plus estimable que ceux qui ne représentent que des choses mortes et sans mouvement ; et comme la figure de l'homme est le plus parfait ouvrage de Dieu sur la terre, il est certain aussi que celui qui se rend l'imitateur de Dieu en peignant des figures humaines est beaucoup plus excellent que tous les autres. Cependant quoique ce ne soit pas peu de chose de faire paraître comme vivante la figure d'un homme et de donner l'apparence de mouvement à ce qui n'en a point, néanmoins un peintre qui ne fait que des portraits n'a pas encore atteint cette haute perfection de l'art, et ne peut prétendre à l'honneur que reçoivent les plus savants. Il faut pour cela passer d'une seule figure à la représentation de plusieurs ensemble ; il faut traiter l'histoire et la fable ; il faut représenter de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les poètes ; et montant encore plus haut, il faut par des compositions allégoriques savoir couvrir sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup>Nous verrons que les succès de différents champs, économique, académique, peuvent être en concurrence, comme si ces champs étaient autant de critères d'évaluation indépendants les uns des autres pour apprécier le succès des œuvres : juger du succès d'une œuvre, c'est aussi décider du « sol » à partir duquel on le fait.

<sup>2</sup>Daniel Arasse « Sept Réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », in Georges Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Éditions. Jacqueline Chambon, 2000, p. 33.

<sup>3</sup>Que D. Arasse fait remonter à Pline l'Ancien, « Sept Réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », article cité, p. 36.

<sup>4</sup>André Félibien, « Préface » aux *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667*, in *Les Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture au XVIe siècle*, édition établie par Alain Mérot, 1996, p. 50-51, cité

Nous pourrions transposer ces périphrases dans les catégories suivantes : nature morte, paysage, portrait, peinture d'histoire, religieuse, mythologique et enfin, allégorie. Séquence hiérarchique (le champ lexical de l'élévation traverse tout le texte) dont le but avoué est la promotion des genres nobles. Genre noble qui croise d'ailleurs la noblesse au sens de classe :

Les catégories sociales se reflètent en peinture dans la hiérarchie des genres. Le roi et sa cour affirment le cérémonial de leurs occupations : les seigneurs qui, dans leur forêt giboyeuse, trompent leur impatience guerrière ne fréquentent pas les cuisines bourgeoises. Les hautes galeries, avec les miroirs et les lambris dorés, ne sont point encombrés d'images de tables rustiques, chargés de victuailles parmi lesquelles cailles et perdrix déjà plumées et bardées sont gibier à peine reconnaissable. Par contre, les fruits, dans de fines porcelaines ou de riches orfèvreries mêlées aux fleurs et aux perroquets occupent les dessus-de-porte ; plats et hanaps d'argent ont exclu les lourdes poteries et les grossières faïences<sup>1</sup>.

Les sujets bas connaissent un succès commercial auprès d'acheteurs bourgeois, ce qui ne sera pas sans incidence sur la future promotion des sujets non nobles. La revanche à suivre du Tiers État (bourgeois) passe aussi par une mise en avant des genres artistiques bas : nature morte, paysage, portrait, avec, particulièrement, la promotion de Chardin par Diderot.

Seigneurs ou clercs, bourgeois ou artisans découvrent ensemble l'ordre égal que la peinture impose à ses modèles. Il n'est rien de noble ni de roturier dans ce tiers-état pré-révolutionnaire : une condition unanime, de parfait accord, s'établit : c'est le rôle de la nature morte de tout confondre dans une même solidarité silencieuse<sup>2</sup>.

Du point de vue du féminisme en revanche, le XVIIIe siècle ne semble présenter à première vue aucune balise de cette sorte, ni aucune acmé du type acte ou écrit fondateur, ou encore aucune oppression particulièrement sanglante. Nous sommes dans les prémices de notre question, mais certainement pas aux débuts du féminisme. L'éclat de pionnières, comme les poétesses Sappho ou Christine de Pizan, sur des écarts de temps très longs, donnerait facilement à penser que, lorsque le féminisme ne pouvait être qu'une histoire de grandes figures, celles-ci étaient bien souvent des artistes.

S'il y a de grandes figures reconnues de femmes artistes au XVIIIe siècle, Artemisia Gentileschi serait aux premiers rangs. Elle ruinerait notre intuition de départ, si celle-ci avait été du côté de la structure absolue ou de la généralité qui ne souffre pas de contre-exemple. Une femme produit de la très grande peinture, le sommet de l'art selon les critères de son temps : la peinture d'histoire, mythes et légendes bibliques d'une violence rendue avec un art consommé autant qu'il est cru. Nous verrons plus tard qu'elle est, dans tous les sens du terme,

---

par D. Arasse, « Sept Réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », article cité, p. 34.

<sup>1</sup>Michel et Fabrice Faré, *La Vie silencieuse en France. La nature morte au XVIIIe siècle*, Office du livre, Fribourg, 1976, p. 10.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 10.

exceptionnelle. Une exception non seulement pour l'Europe du XVIIe siècle, mais même plus largement, de toute la période classée comme « temps modernes<sup>1</sup> ».

Ainsi, des artistes femmes existent bien évidemment avant le XVIIe siècle, celui de l'énonciation d'une hiérarchie des arts dont celui qui est considéré comme le plus grand a pu être pratiqué par une femme, qui outrepassa les frontières de son genre, ce qui est moins évident. Mais il faudra attendre le XVIIIe siècle, celui d'Olympe de Gouges<sup>2</sup> ou de Mary Wollstonecraft<sup>3</sup>, dont les textes pourraient, eux, prétendre au titre d'acte fondateur, celui aussi de Denis Diderot, Jean-Siméon Chardin ou Anne Vallayer-Coster, Élisabeth Vigée-Lebrun, Marie-Guillemine Benoist pour observer que des limites sont dépassées et les hiérarchies mises en crise.

Le XVIIe siècle, réputé « grand », « classique », parfois considéré comme un énième « âge d'or », est un terreau pour les protestations et les révoltes qui assureront sa ruine. Il contient en germe ce qui se matérialisera avec les « Lumières » : pour ce qui nous concerne, le mineur peut-être considéré comme majeur, les femmes peuvent prendre la parole en tant qu'humaines – et artistes – à part entière.

Ce n'est pas une héroïne, une pionnière, une figure de légende dorée qui sera étudiée ici. Mais une artiste modeste, « à sa place », pourtant rebelle une fois le contexte posé. Ses œuvres sont peut-être à l'image de la place des femmes dans sa société et de l'idée qu'on<sup>4</sup> se faisait d'elles : douces et pleines, calmes et modestes, nourricières, respectueuses des normes, et pourtant, tout à la fois, tenantes de l'excellence du temps, garantes du bon goût et de l'élégance sobre du grand siècle.

Un premier regard sur une des œuvres de Moillon permet de soulever les questions qui vont nous occuper. Cette *Nature morte aux abricots* est à la croisée d'un l'héritage du passé et de la naissance d'une modernité<sup>5</sup>. Le traitement plastique des fruits et de la corbeille est mimétique : il cherche une ressemblance, une adhérence au référent, lequel est cependant idéalisé. On a l'impression de voir des prototypes calibrés d'abricots, de prunes et de myrtilles plus que des fruits réels, avec leur part d'accident – différence de maturité ou de formes, présence éventuelle de taches ou de vers. L'accumulation des abricots, offrant peu d'ombres portées relatives des uns sur les autres, avec un équilibre peu vraisemblable permettant de différencier chaque individu,

---

<sup>1</sup>Jacques Le Goff, dans *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?* affirme l'existence d'un « long Moyen Âge » et minore l'importance de la Renaissance (qui n'en serait qu'une... parmi d'autres) : à la question posée par le titre de son ouvrage, il répond, en définitive, oui, et questionne uniquement l'endroit où l'on tranche. C'est (chez lui aussi) au XVIIIe que son découpage opère, ce que M. Foucault appelle « le seuil de notre modernité », et qui sera pour notre question également une rupture épistémologique de type foucauldien. À suivre Le Goff, de « temps modernes », il n'y aurait pas, en tout cas pas dans les balises admises, de la fin du XVe (1453 ou 1492, selon différents découpages de cette période, car il y a, là aussi, débat) à 1789. Jacques Le Goff, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*, Éditions du Seuil, « La Librairie du XXIe siècle », 2014.

<sup>2</sup>Marie Gouze, dite Olympe de Gouges, femmes de lettres, écrit en 1791 *Les Droits de la femme et de la citoyenne*, sur laquelle nous reviendrons. Cf. *infra* IB1.

<sup>3</sup>Mary Wollstonecraft écrit en 1792 *A Vindication of the Right of Woman*, traduit en français la même année. Flora Tristan citera ce texte dans *Promenades dans Londres*, paru en 1840.

<sup>4</sup>« On » sera, comme souvent, ici : le neutre, donc la pensée dominante, donc, en définitive, les hommes.

<sup>5</sup>Ici encore, il s'agit, comme pour le succès, de parler d'une modernité (parmi d'autres). Nous verrons plus loin pourquoi il ne peut être question d'en faire une notion absolue et univoque. Cf. *infra* I.B.1.

participe à la sensation d'une peinture à la fois mimétique mais irréaliste. Cependant que l'ensemble semble artificiel, les différents éléments sont traités de manière sensualiste, et les textures de chaque fruit, comparées aux deux autres espèces, affirment le talent de la peintre. Les glacis de peinture traduisent de manière saisissante la peau des fruits, de la pruine au léger duvet de l'abricot. Chaque fruit, isolément, est l'occasion de démontrer un métier de peintre, une technique d'atelier qui se retrouve de tableau en tableau. L'abricot ouvert confirme ici la volonté de démonstration de Moillon, qui prouve sa capacité à traduire la chair des matières, et offre à l'objet la possibilité de se déployer sous notre regard. Cette ouverture pourrait se rapprocher de celles des Hollandais étudiés par Alpers :

Chaque objet expose de multiples surfaces afin d'être davantage présent au regard [...] [assujetti] non aux ravages du temps, mais à la pénétration des regards<sup>1</sup>.

La composition s'inscrit dans l'histoire picturale du genre de la nature morte, ainsi que le fond sombre qui crée un clair-obscur relatif mettant en valeur la richesse des coloris. Ce choix d'un cadrage serré, qui implique une certaine monumentalité pour un sujet modeste, la vue frontale, les objets isolés, sont le fruit de recettes éprouvées par les peintres antérieur.e.s, mais est aussi un parti pris à l'heure où d'autres artistes, particulièrement les flamand.e.s mais aussi certain.e.s français.e.s, offrent des natures mortes luxuriantes, aux compositions foisonnantes et aux aliments nombreux et variés. Moillon opte pour l'épure, la quiétude, la monumentalité et l'élégance de l'ensemble, et pour une technicité ouvrant au sensualisme d'une approche du détail.

L'analyse des tensions d'un tel tableau, héritier du Caravage, assez conformiste, peint sur un désuet support de bois, mais annonçant des choix plastiques à venir, comme ceux de Chardin, serait à elle seule digne d'intérêt. Or il se trouve que c'est une femme qui le produit, inscrite dans un siècle qui nous est apparu comme portant en germe les pertes de hiérarchies artistiques et les avancées féministes à venir.

## **I.A.2. Un XVIIe siècle féministe ?**

Il faut dès à présent clarifier ce qui sera entendu par féminisme dans ce travail. Plusieurs définitions sont possibles pour ce mouvement, qui impliquent différentes approches épistémologiques de son histoire. Plutôt que de considérer ces définitions et ces approches comme antithétiques, nous nous proposons de les utiliser tour à tour, selon qu'elles s'adaptent plus ou moins bien aux périodes et artistes que nous étudierons.

Ainsi, si le féminisme est le mouvement de libération des femmes *par elles-mêmes*, le XVIIe siècle ne peut certainement pas être considéré comme un siècle féministe. Et si le féminisme est un mouvement de libération des femmes *quelle que soit leur classe sociale*, un mouvement qui

---

<sup>1</sup>Svetlana Alpers, *L'art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIe siècle*, [1983], Gallimard, coll. « Nrf, Bibliothèque illustrée des histoires », 1990, p. 160-161.

transcende ou outrepassé ces classes pour une lutte collective reposant sur la « sororité », il faudra attendre la période contemporaine pour connaître un tel mouvement.

La protestation féministe n'a pourtant pas attendu ce mouvement collectif de grande ampleur, concernant toutes les femmes, théorisant l'articulation entre genre, classe et race, énoncé et mis en acte par les femmes elles-mêmes. Ce qui n'est pas radical peut cependant être considéré comme féministe, soit que la définition du féminisme ne soit pas radicale, soit que, dans une optique radicale, on les tienne pour les prémices du mouvement. C'est sans doute la première de ces deux options qui préside au choix de la grille de lecture chez Maïté Albistur et Daniel Armogathe, auteur.e.s d'une *Histoire du féminisme français* à la fin des années 1970, qui affirment :

Nous entendons par féminisme, toute analyse, toute action, tout geste posant comme conflictuels – et défavorables aux femmes – les rapports entre les deux sexes et visant à en comprendre la nature ou à en modifier les termes<sup>1</sup>.

À ce compte, des hommes seront considérés comme féministes, et la possibilité est ouverte d'étudier ce qui est appelé au début de leur ouvrage « le féminisme élitair<sup>2</sup> », qui repose sur des écrits plutôt que sur des actes. Les femmes et les hommes qui écrivent ces pamphlets, essais ou fictions « féministes » sont issu.e.s de classes lettrées, c'est-à-dire ayant reçu une éducation supérieure à la moyenne. Concernant les femmes, ce caractère d'élite est d'autant plus flagrant que non seulement leur éducation surpasse celle des femmes des classes populaires, mais aussi celle d'une bonne partie des femmes de classes aisées de leur temps. Ces figures rares produisent des écrits de révoltes isolés, sans lien avec un quelconque mouvement général.

Ainsi, plusieurs manières d'envisager l'histoire du féminisme se dégagent<sup>3</sup> :

- étudier les mouvements de révoltes des femmes, y compris celles des classes populaires (histoire et/ou sociologie féministe, marxiste ou marxienne, radicale, qui souffre d'une quasi-absence de matériau ou de traces matérielles avant la période contemporaine)
- relever les évolutions théoriques des idées féministes au sens large, qu'elles aient été le fait de femmes ou d'hommes, dans une perspective égalitaire entre hommes et femmes ou d'une prise de pouvoir, voire de renversement de pouvoir, par les femmes (féminisme théorique, historiographie de la « querelle des femmes », féminisme « élitair »)
- lister sous forme de panthéon les figures féminines écrivaines, actrices, artistes, reines ou précieuses afin d'en faire des précurseuses, qu'elles aient ou non assumé des prises de position féministes (contre histoire et entreprise de rééquilibrage des légendes dorées).

---

<sup>1</sup>Maïté Albistur et Daniel Armogathe, *Histoire du féminisme français du moyen âge à nos jours*, t. 1, Éditions des femmes, coll. « Pour chacune », 1977, p. 9.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 17.

<sup>3</sup>Sur les liens entre histoire des femmes et féminisme, Cf. Michelle Perrot, « Histoire des femmes et féminisme », in *Journal français de psychiatrie*, n°40, 2011, p. 6-9.

<https://www.cairn.info/revue-journal-francais-de-psychiatrie-2011-1-page-6.htm>



Cette dernière option est traditionnelle depuis le Moyen Âge<sup>1</sup> et cache plusieurs pièges rhétoriques : la liste n'est jamais exhaustive, elle ne nous dit rien des progrès ou stagnations qui concernent l'ensemble des femmes, elle peut verser dans l'essentialisme, la seule énumération présente une pauvreté argumentative et son objectif, selon L. Nochlin, tente de répondre à une question implicite au lieu d'interroger les termes du débat tel qu'il est posé :

« Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » [...] La première réaction féministe consiste à gober d'un coup l'appât, puis à tenter de répondre à la question telle qu'elle est posée, autrement dit à exhumer des exemples de femmes dignes d'éloges ou non appréciées à leur juste valeur ; à réhabiliter des carrières intéressantes et productives quoique modestes, [...] bref à se lancer dans l'activité habituelle de l'érudit spécialiste qui entreprend d'établir l'importance de son maître à lui, jusqu'alors négligé ou tenu pour mineur. Qu'ils soient impulsés par une perspective féministe [...] ou par des recherches savantes [...] ces efforts méritent certainement d'être poursuivis puisqu'ils complètent nos connaissances sur la réussite artistique des femmes et l'histoire de l'art en général. Mais ils ne contribuent en rien à remettre en cause les présupposés de la question : « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » En essayant d'y répondre, ils viennent au contraire tacitement renforcer ses implications négatives<sup>2</sup>.

En organisant en 1976, avec Ann Sutherland Harris, l'exposition *Femmes peintres – 1550-1950*, L. Nochlin s'est précisément lancée « dans l'activité habituelle de l'érudit spécialiste » qu'elle considère comme nécessaire mais non suffisante. Il ne s'agit pas de « gober d'un coup l'appât » pour affirmer, contre toute vraisemblance et connaissances, qu'il y eut de « vieilles maîtresses », pour reprendre la formulation de Anne Gabhart et Elisabeth Broun<sup>3</sup>, comme il y eut de vieux maîtres, mais de comprendre les mécanismes de la mise au pinacle et de l'oubli d'artistes qui ont existé.

Si Moillon nous intéresse, c'est évidemment parce qu'elle est une figure peu connue, sans doute parce que femme, de l'histoire de l'art, mais aussi et surtout pour tenter de comprendre quelle place les femmes, et particulièrement les femmes artistes, occupaient au XVII<sup>e</sup> siècle en France. Nous suivrons pour cela deux pistes. La première est théorique, et se situe dans l'histoire du féminisme en tant qu'idée ; force est de constater que l'avancée significative est alors portée par un homme, François Poullain de la Barre. La deuxième est plus sociologique, et concerne celles que Molière a appelé les femmes savantes. Pour l'heure, une approche radicale et matérialiste n'est possible qu'en creux : observer que la théorie féministe est portée par un homme, constater des progrès dans les seules classes aisées.

<sup>1</sup>*Ibid*, p. 59 ; 80, et *passim*, et Benoite Groult, *Le féminisme au masculin*, Gasset [1977] red. 2000, p. 20.

<sup>2</sup>L. Nochlin, *Femmes, art et pouvoir*, *op. cit.*, p. 204.

<sup>3</sup>Commissaires de l'exposition « *Old Mistresses: Women Artists of the Past* », qui affirment « Le terme respectueux de "vieux maître" n'a pas d'équivalent ; sa forme grammaticale féminine "vieille maîtresse" a, c'est le moins qu'on puisse dire, une connotation bien différente. » Citées par Rozsika Parker et Griselda Pollock, « Stéréotypes fondamentaux : Essence féminine et féminité essentielle », in Fabienne Dumont (ed.), *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, les presses du réel, coll. « Œuvres en société - Anthologies », 2011, p. 155.

Du point de vue des idées, deux noms apparaissent, aux bornes du « grand siècle », pour ce qui est de penser une (alors très hypothétique) égalité entre hommes et femmes. L'histoire retient Marie Le Jars de Gournay, comme fille adoptive de Montaigne, d'une part, et comme ayant participé à la « querelle des femmes<sup>1</sup> » d'autre part. C'est assurément une lecture très pauvre des écrits d'une autrice qui peut être considérée comme une féministe singulière, bien que peu reconnue de son vivant<sup>2</sup>, dans son *Égalité des hommes et des femmes* (1622) ou son *Grief des dames* (1626) : loin d'affirmer la supériorité des dames, comme il est classique dans la querelle des femmes, elle réclame l'égalité des sexes<sup>3</sup>. Cette réception appauvrie de sa pensée semble rejoindre l'intuition que ce qui émane des femmes ne peut être accepté que comme fondamentalement mineur.

À cet égard, la mise en avant de la pensée du philosophe cartésien Poullain de la Barre, notamment par des historiennes et philosophes femmes et féministes, est en soi un signe du sérieux accordé par principe, et certainement de manière impensée, aux hommes plus qu'aux femmes. Une citation de cet auteur sert d'exergue pour *Le Deuxième sexe* de S. de Beauvoir<sup>4</sup>, *Les Femmes et leur histoire* de Geneviève Fraisse<sup>5</sup> s'ouvre avec une première partie qui lui est consacrée, c'est la première figure étudiée par Benoîte Groult dans *Le Féminisme au masculin*<sup>6</sup>. Si M. de Gournay s'écarte de la querelle des femmes en affirmant qu'aucun sexe n'est supérieur à l'autre, Poullain de la Barre applique, quant à lui, la méthode cartésienne qui s'avère précieuse pour interroger les justement nommés préjugés, ainsi qu'une méthode d'investigation se rapprochant de la future sociologie : Christine Fauré le qualifie de « sociologue et libre penseur<sup>7</sup>. » Ces deux grandes figures du XVIIe siècle ne défendent plus les femmes, mais l'égalité entre les sexes. C'est une des nouveautés importantes du féminisme élitaire à l'âge classique.

Cependant, une histoire moins attachée aux grandes figures notera qu'à la fin du XVIIe siècle, c'est-à-dire à la même période que les écrits de Poullain de la Barre, un mouvement, porté par des femmes, est au moins aussi digne d'intérêt, même s'il semble moins consistant du point de vue philosophique. Il concerne l'éducation et la culture savante. Dominique Godineau rappelle qu'au sein de « [l']absolutisme louis-quatorzien [qui] prône le maintien de l'ordre établi, de la

---

<sup>1</sup>Cf. « Discours sur l'égalité/inégalité des femmes et des hommes, de la Renaissance aux lendemains de la Révolution française : revisiter la "querelle des femmes" » pour une présentation du « chantier de recherche » que constitue cette querelle, et la bibliographie élaborée par Éliane Viennot, Catherine Pascal et Rotraud von Kulesa pour la Société Internationale d'Études sur les Femmes de l'Ancien Régime (SIEFAR) : <http://siefar.org/revisiter-la-querelle-des-femmes/presentation/> et <http://siefar.org/revisiter-la-querelle-des-femmes/bibliographie/> Cf., pour une courte synthèse, la section que Dominique Godineau consacre à cette querelle, Dominique Godineau, *Les Femmes dans la France moderne. XVIe-XVIIIe siècle*, Armand Collin, 2015, p. 18-20.

<sup>2</sup>D. Godineau écrit qu'elle « était moquée comme une vieille fille attachée à des modèles culturels (érudition, autorité des Anciens) dont s'éloignaient les beaux esprits, et ses théories féministes n'ont pas eu d'écho dans le milieu intellectuel français. », *Ibid.*, p. 172.

<sup>3</sup>D. Godineau indique en outre que « timidement, elle est la première à intégrer des facteurs culturels (l'appartenance à tel milieu ou tel pays) pour demander si la différence entre femmes n'est parfois pas aussi importante que celle, prétendument naturelle, qui les oppose aux hommes ». *Id.*

<sup>4</sup>S. de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, *op. cit.*, exergue.

<sup>5</sup>Geneviève Fraisse, *Les Femmes et leur histoire*, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1998, p. 37 à 64.

<sup>6</sup>B. Groult, *Le Féminisme au masculin*, *op. cit.*, p. 23 à 43.

<sup>7</sup>Christine Fauré, « Poullain de la Barre, sociologue et libre penseur », *Corpus* n° 1, 1985 p. 43-51.

hiérarchie, de la norme, de l'adéquation de chacun à son état social<sup>1</sup> », certaines femmes dépassent leur horizon assigné dans « ce qu'on appelle alors *compagnie, académie, cercle, alcôve* ou plus souvent *ruelle*<sup>2</sup> » : ce qui sera ensuite appelé Salons. On y exerce et travaille l'art de la conversation, et celle des dames « est jugée indispensable à la fabrique de l'honnête homme<sup>3</sup>. » Il est question, pour les savants et aristocrates qui les fréquentent, de « se polir<sup>4</sup> » au contact de la conversation des dames.

Ainsi, c'est une image inhabituelle d'un pouvoir – et, puisque cela est lié, d'un savoir – des femmes à la fin du grand siècle que nous offre Jacqueline Lichtenstein, celle de femmes garantes du (bon) goût plus que de ridicules précieuses ou même de femmes savantes. Celles qui, dans les salons, garantiraient la mesure de la raison comme celle de l'élégance ; la mesure de la raison parce que celle de l'élégance.

Faut-il s'étonner qu'un siècle qui s'en remet aux femmes pour trancher des questions de philosophie et de littérature n'ait pas beaucoup aimé Platon ? [...] Pour ceux qu'on nomme les « gens d'esprit » [...] il n'y a pas d'antinomie entre la droite raison et le bon goût, l'idée vraie et la pensée délicate. [...] Cette raison devenue mondaine n'est pas la raison exigeante du rationnel, mais la raison élégante du raisonnable [...] Et les formes de cette civilité nouvelle se sont élaborées, on le sait, dans ce qu'on appelait alors le « commerce des femmes » [...] dans les salons et les ruelles où les dames régnaient en « maîtres » de la langue et en arbitres incontestés du goût<sup>5</sup>.

Ce (bon) goût est à rapprocher de l'esprit de finesse pascalien, voire de la grâce janséniste, il mêle « la vérité et la beauté, le savoir et le plaisir<sup>6</sup> », il pose l'équation qu'un bel esprit égale le bon sens. L'art de la conversation, dont les femmes semblent, de l'avis presque unanime, les garantes, matérialise et métaphorise ce goût, cette élégance de l'éloquence, où la rhétorique trouve ses critères d'excellence dans la peinture.

Si l'écriture est soumise aux conditions de la parole, la parole est jugée aux critères de la peinture. Si penser c'est parler, parler c'est peindre<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup>D. Godineau, *Les Femmes dans la France moderne, op. cit.*, p. 147.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 161.

<sup>3</sup>*Id.*

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 162.

<sup>5</sup>Jacqueline Lichtenstein, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, [1989] Flammarion, rééd. coll. « Champs arts », 2013, p. 29-30.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 25.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 38.

### I.A.3. Femme et artiste

Peu nombreuses, cependant, sont les artistes femmes qui pourraient, au XVIIe siècle, offrir une synthèse de ce bel esprit qui trouve à se traduire en peinture éloquente. Car la narrativité de la peinture semble réservée à la peinture d'histoire, de l'apprentissage de laquelle sont, de fait, exclues les femmes.

Examinons pour commencer un point très simple mais crucial, la possibilité que des artistes femmes réalisent leurs ambitions en travaillant sur le modèle nu au cours de la période comprise entre la Renaissance et le dernier quart du XIXe siècle, une période où l'étude méthodique et prolongée du nu s'avérait essentielle à la formation de tout apprenti artiste, à la production d'œuvres pouvant prétendre à la *grandeur\**, [...] le modèle nu *tant* féminin que masculin resta longtemps inaccessible aux ambitions de l'artiste femme. En 1893 encore, défense était faite aux distinguées étudiantes de la Royal Academy de Londres d'assister aux cours d'après nature et lorsque, après cette date, elles y furent autorisées, il fallait que le modèle fût « en partie drapé<sup>1</sup> »

Les femmes artistes de la période appelée « Temps Modernes » avaient majoritairement deux voies d'apprentissage du métier de peintre : la filiation ou l'entrée en religion. Les exceptions, telles les sœurs Anguissola ou Anne Vallayer-Coster, qui sont devenues artistes par la voie éducative sans être filles d'artistes et/ou religieuses, sont très rares<sup>2</sup>.

Moillon ressort de la première catégorie. Fille, et orpheline à dix ans, d'un peintre, par ailleurs marchand de tableaux et prêteur sur gages, elle apprend son métier auprès de son beau-père, François Garnier. Un accord, mentionné dans l'inventaire des biens au décès de Marie Gilbert, lie Moillon à son beau-père concernant la vente de ses tableaux : passé le 30 juin 1620, avant même le mariage de Garnier avec sa mère, cet accord semble prouver autant la précocité de la jeune artiste que les espoirs de son futur beau-père la concernant. Le métier de peintre en tant qu'il est presque un artisanat<sup>3</sup> s'oppose alors avec une autre conception, plus haute et intellectuelle, formalisée par Félibien, de l'artiste. Ces deux visions pourraient se rapprocher de l'opposition claudélienne entre l'art hollandais et l'art italien<sup>4</sup>.

Moillon, qui naît et meurt dans le quartier parisien de Saint-Germain-des-Prés, fille, belle-fille puis femme de bourgeois, n'est pas entrée à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture comme son frère Issac, peintre d'histoire, alors même que les peintres de natures mortes et des femmes y étaient admis.es. Elle reste, comme tant d'autres, affiliée à la confrérie de St Luc,

---

<sup>1</sup>L. Nochlin, *Femmes, art et pouvoir*, *op. cit.*, p. 219. Les mots marqués d'un astérisque sont en français dans le texte original.

<sup>2</sup>Cf. le chapitre « de père en fille : le rôle de la famille dans l'éducation d'une femme artiste », in Simona Bartolena, *Femmes artistes. De la Renaissance au XXIe siècle*, Gallimard, 2003, p. 32 et *infra* II.A.4. pour une analyse de la place de la filiation parmi les différentes voies d'accès au métier d'artiste.

<sup>3</sup>Cf. S. Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée*, *op. cit.*, chapitre « Économie familiale de l'art et division sexuelle du travail dans les ateliers », p. 28-36.

<sup>4</sup>Cf. Paul Claudel, *L'Œil écoute*, [1946], Gallimard, rééd. coll. « Folio essais », 1990, p. 37-39.

concurrente directe mais modeste de l'Académie, qui sera dissoute en 1776 seulement<sup>1</sup>. Si le parallèle avec l'opposition claudélienne mérite d'être filée, il faut noter que Moillon est protestante, comme une partie de son voisinage, une « colonie flamande de peintres<sup>2</sup>. »

À travers elle peut s'envisager une histoire de l'art faite de transmission de techniques, de savoirs-faire familiaux, d'un art qui ne cherche pas la grandeur ni encore le nouveau, mais, pour citer à nouveau J. Lichtenstein « la raison élégante du raisonnable », simple, modeste et (mais ?) efficace.

L'étude critique des natures mortes de Louise Moillon a longtemps été dominée par un débat sur leur chronologie. Le panneau présenté ici [*Nature morte aux abricots*] est signé et daté de 1634, mais on lisait autrefois 1674. En effet, toutes ses natures mortes sont très précoces dans une vie fort longue. Il est donc probable que la femme peintre, issue d'un milieu protestant, ait cessé de peindre à son mariage. Les années 1630 semblent avoir constitué l'âge d'or de la phase la plus construite et poétique à la fois de ce genre illustré par Lubin Baugin (vers 1612-1663) et Louise Moillon. Ces jeunes artistes liées aux spécialistes flamands du genre pouvaient travailler et vendre leur production aux amateurs dans l'enceinte de l'abbaye de Saint-Germain-des-Prés sans aucun contrôle de la maîtrise des peintres parisiens<sup>3</sup>.

À lire cette notice on constate que concernant cette artiste les sources sont pauvres, rares et contradictoires, au point d'hésiter sur des informations qui seraient de première importance pour nous. Moillon a-t-elle poursuivi son travail une fois mariée à Etienne Girardot ? A-t-elle eu ou non des enfants ? Il est difficile de répondre assurément à ces questions. Mais le fait de les poser implique cependant un trajectoire de vie malgré tout rebelle à certaines normes : Moillon se marie tard, à 31 ans, et ne cite pas de descendance dans son testament. L. Nochlin pense que « décider de s'engager dans une carrière, et *a fortiori* dans une carrière artistique », pour une femme, requiert toujours « une certaine dose de non-conformisme » dans tous les cas (elle envisage le soutien ou la désapprobation de la famille, mais aussi différentes époques « aujourd'hui autant qu'autrefois ») :

[Une] femme doit de toute façon avoir en elle une forte propension à la rébellion pour ne serait-ce que réussir à tracer sa voie dans les milieux artistiques au lieu de se soumettre au rôle socialement agréé d'épouse et de mère, à ces devoirs auxquels l'assignent automatiquement toutes les institutions sociales. Ce n'est qu'en adoptant, au besoin sans les afficher, ces attributs « masculins » que sont la détermination, la concentration, la ténacité, la

---

<sup>1</sup>Sur l'abolition des corporations et ses conséquences sur le travail des femmes artistes, Cf. S. Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée*, op. cit., p. 36.

<sup>2</sup>Dominique Alsina, *Louyse Moillon (Paris, vers 1610-1696). La nature morte au grand siècle. Catalogue Raisonné*, Faton, Dijon, 2009, p. 22-50. Cf., sur la colonie flamande de Saint-Germain, Mickaël Szanto, « Les peintres flamands à Paris dans la première moitié du XVIIe siècle. Géographie d'une communauté » in Marie-Claude Chaudonneret (dir.), *Les Artistes étrangers à Paris, de la fin du Moyen-Âge aux années 1920*, actes des journées d'étude organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005, Perter Lang, 2005, p. 71-84, et particulièrement p. 78 pour les questions religieuses.

<sup>3</sup>*Ombres et lumières. Quatre siècles de peinture française* (exposition à Budapest : Mucsarnok-Kunsthalle, 16 décembre 2004-27 février 2005) ; Varsovie : Château-Royal, 18 mars-19 juin 2005 ; Bucarest : musée National d'Art de Roumanie, 14 juillet-2 octobre 2005), rmn, 2005, p. 100.

capacité à se plonger pour soi-même dans des idées, à s'absorber dans le savoir-faire professionnel, que les femmes ont réussi, et continuent de réussir, dans le monde de l'art<sup>1</sup>.

La mesure de la réussite de Moillon dépendra des instruments de cette mesure. Échec académique, mais succès économique : le nombre de tableaux qui nous sont parvenus de sa main – Dominique Alsina en dénombre soixante-neuf dans le catalogue raisonné qu'il lui a consacré<sup>2</sup> – atteste d'un commerce pour le moins prospère, surtout si l'on suppose qu'elle en a produit la majorité sinon la totalité avant son mariage.

Elle n'est pourtant citée que dans des histoires de l'art très spécifiques, consacrées à la nature morte ou aux artistes femmes. Car si la nature morte est un genre bas, si une pratique familiale qui se rapproche de l'artisanat n'aide certainement pas à entrer dans la haute histoire de l'art, le fait que Moillon soit une femme explique aussi sa réception de plus en plus oubliée au fil des siècles. D'un texte contemporain de ses tableaux à la redécouverte au milieu du XXe siècle de cette artiste, c'est à travers un court florilège de textes que nous allons tracer cette trajectoire de l'oubli qui se solde par des retrouvailles modérément enthousiastes.

En 1646, Georges de Scudéry décrit un tableau imaginaire peint par Moillon et deux autres peintres de nature morte, afin de rendre leur hommage, en les comparant implicitement à Zeuxis, voire à Parrhasios :

Un grand tableau de fruits et de fleurs./Fait par Vanboude, Linard & Louise Moillon./Celui qui trompoit les oyseaux,/S'il vivoit au siecle ou nous sommes,/Verroit effacer ses Tableaux,/Par trois mains qui trompent les hommes<sup>3</sup>.

Deux siècles après cet hommage appuyé, sans sa signature, elle serait inconnue : Les signatures et les dates apposées sur les tableaux de cette artiste indiquent qu'elle vivait dans la seconde moitié du XVIIe siècle. Sans ces témoignages irrécusables de son existence, son nom serait sans doute ignoré, puisqu'il n'est cité dans aucune biographie. A en juger par les tableaux du Musée, les ouvrages de L. Moillon sont peu variés de composition ; leur exécution est un peu sèche, mais ce défaut se trouve racheté par une grande netteté de pinceau et un coloris qui ne manque pas de vérité<sup>4</sup>.

Sa redécouverte repose sur l'exposition de 1934 *Peintres de la réalité en France au XVIIe siècle*, organisée par Paul Jamot et Charles Sterling au musée de l'Orangerie, qui présente deux de ses tableaux issus de la collection du musée des Augustins de Toulouse. La notice sur Moillon dans le catalogue de cette exposition discute presque exclusivement des problèmes de datation et

---

<sup>1</sup>L. Nochlin, *Femmes, art et pouvoir*, op. cit., p. 232-233.

<sup>2</sup>D. Alsina, *Louyse Moillon*, op. cit.

<sup>3</sup>Georges de Scudéry, *Le cabinet de M. de Scudéry*, Courbé, 1646, p. 150.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k577714>

<sup>4</sup>M. Georges, *Catalogue raisonné des tableaux du musée de Toulouse*, Toulouse, Viguié, 1864, p. 137.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62341589>

d'attribution des rares œuvres qu'on lui connaissait alors<sup>1</sup>. Deux historiens de l'art ont par la suite œuvré à sa redécouverte et à sa promotion, Jacques Wilhelm, dans un article de huit pages dans la revue *L'Œil*, en 1956<sup>2</sup>, et Michel Faré, auteur de plusieurs ouvrages sur les natures mortes à partir des années 1960<sup>3</sup>. Cette remise en lumière doit cependant être lue dans ce contexte particulier de spécialistes hommes qui présentent une peintre oubliée femme : leurs commentaires ne manquent pas de condescendance, voire du machisme le plus ordinaire.

Ainsi, dans l'article de J. Wilhelm, premier à consacrer plusieurs pages à cette artiste : L'immobilité est la marque de son art. On sent chez elle l'âme d'une bourgeoise qui range tout en bon ordre et fait l'inventaire de ses provisions. Elle possède aussi, comme il se doit, le talent d'une bonne maîtresse de maison à dresser le couvert, à arranger un panier de fruits avec élégance. Elle éclaire ces chefs-d'œuvre ménagers d'une belle lumière et traduit amoureusement le duvet des pêches, frotte les pommes pour les faire briller, laisse au raisin sa poudre et choisit les fraises bien saines. De cette régularité, de ce bon ordre, de cet éclairage habile, mais sage, et qui presque toujours vient de la gauche, naît une sensation de calme, de silence, d'austérité même<sup>4</sup>.

Imagine-t-on pareil commentaire sur Linard ou Baugin ? Spéculerait-on sur la manière dont leur maison est tenue, ou celle dont ils feraient leur marché et froteraient leurs pommes ? Parlerait-on de leurs toiles comme de « chefs-d'œuvre ménagers » ? J. Wilhelm est ici rattrapé par les préjugés de son temps sur les ménagères ; il écrit à l'heure où l'injonction leur est faite de rester au foyer après une guerre où elles ont pourtant pris leur part<sup>5</sup>.

Moins caricatural, M. Faré utilise cependant un champ lexical qui manque totalement d'enthousiasme, d'admiration et des effets mélioratifs que l'on retrouve par ailleurs dans le reste de son ouvrage quand il traite d'autres peintres (hommes).

Sa vision aigüe s'exprime par un trait précis, non exempt de sécheresse. [...] Les tableaux de Louise Moillon ont le mérite essentiel de témoigner de l'absolue sincérité de leur auteur. Éprise de la réalité la plus humble et la plus quotidienne, elle se refuse aux effets décoratifs. Elle nous touche par son talent scrupuleux, soumis à la vérité de l'objet qu'elle s'applique à reproduire<sup>6</sup>.

Pour une qualité, d'ailleurs bien modeste, la précision, tous les autres jugements sont plus ou moins négatifs : sécheresse, sincérité, humilité, talent scrupuleux, application. Pour M. Faré, il apparaît clairement que Moillon n'est ni plus ni moins qu'une tâcheronne.

---

<sup>1</sup>*Les Peintres de la réalité en France au XVIIe siècle*, catalogue de l'exposition du musée de l'Orangerie, 1934, p. 126 à 128. J'adresse ici un grand merci à Valérie Molinié, du musée des Augustins, d'avoir eu la gentillesse de me transmettre la copie des pages du catalogue original, qui a été réédité en 2006 par la rmn.

<sup>2</sup>Jacques Wilhelm, conservateur du musée Carnavalet, « Louise Moillon », in *L'Œil*, n°21, septembre 1956, p. 6-13.

<sup>3</sup>Michel Faré, *La Nature morte en France, son histoire et son évolution du XVII au XXe siècle*, Genève, Pierre Cailler, 1962.

<sup>4</sup>J. Wilhelm, « Louise Moillon », article cité, p. 7-8.

<sup>5</sup>Cf. Claire Duchon, « Une femme nouvelle pour une France nouvelle ? » in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 1.1995, <http://clio.revues.org/520>. Ce premier numéro de la revue *Clio* sera intégralement consulté avec profit sur cette question du traitement, immédiat et à moyen terme, des femmes dans l'après-guerre.

<sup>6</sup>M. Faré, *La Nature morte en France, op. cit.*, p. 99.

Bien différente sera la bienveillante description et mise en perspective de la *Marchande de fruits* par l'historienne de l'art féministe A. Sutherland Harris, dans les années 1970, après des évolutions décisives dans le regard porté sur l'art des femmes. Moillon devient un prodige et une pionnière :

Nous savons qu'elle était vers 1630 un peintre de natures mortes ayant une certaine notoriété. Dans sa peinture du Louvre, elle cherche à élargir sa gamme en travaillant à grande échelle et en faisant entrer la figure humaine dans sa composition. Ce tableau est donc important en tant qu'indication sur l'ambition artistique de Moillon à l'âge de vingt ans, et sur son indépendance artistique, car elle fut la première artiste française au XVIIe siècle à s'attaquer à ce genre de sujets<sup>1</sup>.

Après la nécessaire réhabilitation, parfois avec un parti-pris qui contrebalance le poids des stéréotypes des décennies précédentes, une authentique vision des tableaux semble possible, sans chercher la grandeur de la haute peinture, les valeurs bourgeoises de la maîtresse de maison, ou encore l'application humble toute féminine, mais, simplement, celle d'un beau tableau s'inscrivant dans l'histoire d'un genre particulier. C'est ce que propose la notice de la *Corbeille d'abricot*, dans le catalogue *Ombres et lumières* :

Moillon est particulièrement attentive à un rendu sensible de la peau et de la chair. Les multiples taches ajoutent au réalisme, symbolisant aussi toutes les étapes de la maturation du fruit. Toutefois on ne constate aucune insistance sur les effets du temps (point ici de vers ou de mouches!) et rien n'autorise à interpréter l'image comme une Vanitas. Il s'agit avant tout d'un tableau pour amateur, dont la principale préoccupation est la beauté. Le sentiment diffus de poésie naît d'un décalage subtil entre le réalisme exacerbé du détail et le caractère artificiel et construit de la composition<sup>2</sup>.

Griselda Pollock et Rozsika Parker lisent, de manière générale, cette histoire de l'oubli et des nouvelles reconnaissances de manière inattendue, sous forme de paradoxe : l'absence de reconnaissance des femmes artistes est une situation récente, elles étaient plus reconnues lors des siècles antérieurs, depuis Vasari, qui consacre quelques unes de ses *Vies* à des femmes, jusqu'à la fin du XIXe siècle, et c'est au moment des mouvements féministes que l'histoire de l'art institutionnalisée a le plus occulté des artistes auparavant reconnues.

C'est curieusement au moment même où l'émancipation sociale des femmes et leur accès à l'instruction auraient dû, en théorie, développer une plus grande conscience de leur participation à tous les domaines de la vie, que disparaissent les écrits sur celles d'entre elles qui choisirent l'art. Si l'on excepte les rares travaux qui n'ont fait que répéter les découvertes du XIXe, le XXe siècle a presque complètement passé sous silence les femmes artistes d'autrefois<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>Ann Sutherland Harris, notice « Louise Moillon » in Ann Sutherland Harris et Linda Nochlin, *Femmes peintres - 1550-1950*, catalogue de l'exposition de Los Angeles, 1976, Paris, Éditions des femmes, 1981, p. 142.

<sup>2</sup>Catalogue *Ombres et lumières*, *op. cit.*, p. 100, fig. 8.

<sup>3</sup>R. Parker et G. Pollock, « Stéréotypes fondamentaux », article cité, p. 155.



L'histoire de la reconnaissance de Moillon serait, si l'on suit cette histoire de l'art des femmes, une exception : on la redécouvre au début du XXe siècle, entre-deux-guerres. Mais c'est, en définitive, un mouvement similaire qui semble avoir présidé à la redécouverte du corpus de Moillon dans sa séquence : son travail est apprécié des amateurs en son temps, son nom se transmet, et ne peut totalement tomber dans l'oubli, grâce à sa signature, que n'apposaient pas de manière systématique les peintres de Saint-Germain-des-Prés, ses œuvres sont mises en lumière entre-deux-guerres, mais de manière ponctuelle et même péjorative par ceux qui s'en sont fait les spécialistes, puis mises en valeur par des historiennes de l'art féministes à la fin du XXe siècle, pour, de nos jours, être simplement envisagées comme des œuvres d'art dignes d'intérêt.

#### **I.A.4. Du genre en art, du genre de l'art**

À travers l'exemple de Moillon, ce sont les bases d'une double question que nous avons essayé de poser, du genre en art et du genre de l'art, qui est en définitive une question de hiérarchie. Les individus classées comme femmes pratiquent le métier de peintre d'une manière spécifique, du fait de leur assignation. Parallèlement, les arts eux-mêmes sont classés en catégories, plus ou moins appréciées, car hiérarchisées. Mais ces catégories, à l'heure de leur supposée toute-puissance, sont larvées de contradictions internes.

Les femmes subissent des obstacles matériels à leur carrière, certes, mais peuvent se rebeller avec plus ou moins d'éclat ; l'exemple de Moillon fait partie de ce que nous pourrions appeler les rebellions modestes, elle qui a bénéficié d'une formation familiale, assuré ses revenus de manière indépendante, s'est mariée tard en apportant au ménage un patrimoine solide, produit plus d'une soixantaine de tableaux, fut appréciée de son vivant par une clientèle bourgeoise puis presque totalement oubliée par l'histoire de l'art.

C'est de regard rétrospectif qu'il s'agit, de ce que nous appelons artiste, ces « grands artistes » que L. Nochlin questionne. Moillon peint de nombreux tableaux, c'est assurément une peintre, mais reconnue sur le tard et avec, parfois, tant de scrupules qu'on peut se demander si elle est vraiment artiste.

C'est cette figure du grand artiste que Félibien défend en même temps qu'il assène sa définition de la haute peinture. Revenons sur la curieuse formule de D. Arasse, qui qualifie cette affirmation d'une hiérarchie de « stratégie défensive ». Nous pouvons nous demander, avec D. Arasse :

[Pourquoi], en 1668, Félibien consacre-t-il une page à définir une hiérarchie des « sujets » de peinture ? La question mérite d'être posée car une telle hiérarchie était bien connue, traditionnelle même, dans l'Antiquité comme au XVIe siècle. Pourquoi donc Félibien y revient-il ? Pourquoi parle-t-il de *sujets* et non de genres<sup>1</sup> ?

---

<sup>1</sup>D. Arasse, « Sept Réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », article cité, p. 33.

Les hiérarchies antiques antérieures auxquelles D. Arasse fait référence se retrouvent chez Plin l'ancien – qui parle de Piraeicus, le *rhyparographos* – et Démétrios pour la peinture, à rapprocher des trois modes rhétoriques (haut, moyen, bas) de Cicéron qui seront repris à la Renaissance pour penser la peinture, chez Melanchton ou Alberti<sup>1</sup>. D. Arasse place le danger – du point de vue de Félibien – dans la différence entre deux missions, deux effets de la peinture :

la *dignitas* de la peinture et la *voluptas* qu'elle donne à son spectateur [qui] constituent deux réalités distinctes, sinon opposées<sup>2</sup>.

En effet le goût privé des commanditaires peut contrer toutes les théories<sup>3</sup> – un amateur de peinture achète, en définitive, ce qui lui plaît – et les genres bas remportent, sur le marché, une certaine mise.

Une telle situation n'aurait pas été possible sans l'existence de grands collectionneurs dont les critères de jugement étaient étrangers aux échelles de valeur humanistes ou académiques<sup>4</sup>.

Le seul critère de jugement de ces collectionneurs est le plaisir, c'est lui le danger contre lequel s'élève la hiérarchie félibienne, plaisir où, selon une partition issue elle aussi de Cicéron, le *delectare* l'emporte sur le *docere* :

[Le] plaisir pris à l'œuvre de peinture est au cœur de la question des genres, de leur constitution, de leur statut et de leur dignité relative. La nature et la légitimité de ce plaisir ne seront pleinement théorisées qu'au XVIIIe siècle mais son importance et le rôle qu'il convient de lui attribuer sont implicitement présents tout au long de l'histoire de la peinture classique. [...] la théorie de la peinture classique a été formulée par des écrivains, pas par des peintres – et il est essentiel à cette théorie que la « picturalité » de la peinture, sa spécificité, soit soumise aux lois du discours. [...] Ce que suggère ainsi la « Préface » de Félibien, c'est que, pour le théoricien classique, le discours que pourra susciter un « sujet bas » restera toujours un discours « bas ». Mais, catastrophiquement, c'est aussi cette absence de discours élevé qui rend les sujets « bas » aussi plaisants - et c'est contre la catastrophe de ce plaisir inavouable que Félibien construit la forteresse de sa hiérarchie des « sujets » - et non des genres<sup>5</sup>.

Cette fracture entre le discours et le plaisir recoupe une autre grande querelle de la fin du XVIIe siècle<sup>6</sup>, entre le dessin et la couleur – ou dessinateurs et coloristes, ou encore poussinistes et rubénistes. Le champion (théoricien) des coloristes, Roger de Piles, est élu en qualité de

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 36.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 48.

<sup>3</sup>M. Faré parle d'une « esthétique académique qui ne correspond pas à la réalité des faits d'histoire », car elle ne correspond pas même aux pratiques des peintres qui ne se spécialisaient pas systématiquement dans un seul genre. M. Faré, *La Nature morte en France, op. cit.*, p. 34.

<sup>4</sup>D. Arasse, « Sept Réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », article cité, p. 43.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 47-49.

<sup>6</sup>La fin du « grand siècle » peut décidément se penser sur le mode agonistique, étant donné qu'à cette querelle s'en rajoute (et sur certains points pourrait se superposer) une autre : celle, plus littéraire, des Anciens et des Modernes, dans laquelle les dames des ruelles ont joué un rôle important. Cf. D. Godineau, *Les Femmes dans la France moderne, op. cit.*, p. 163.

conseiller honoraire à l'Académie en 1699, quelques années avant que le *Pèlerinage à l'île de Cythère*, du très coloriste Watteau, y soit considéré comme morceau de réception, en 1717. C'est une courte victoire de la couleur, courte car non écrasante, et surtout courte dans la durée : le rococo fanera rapidement face à un énième retour à l'Antique.

Cette victoire de la couleur doit être remise dans le contexte du paragone, de la comparaison entre sculpture et peinture, où cette dernière émerge, au sein de l'Académie, comme plus importante bien que moins liée à l'Antique – la peinture antique est connue à travers des textes seulement, jusqu'à la découverte d'Herculanum et Pompéi, quand les modèles antiques de sculpture, originaux ou copies, sont légions. Une relecture de la nature « idéale » ou « réelle », dont M. Faré indique qu'« on se plaisait à renouveler la conception<sup>1</sup> », s'opère alors. Substantif ou adjectif,

[Le] mot [naturel] s'applique aussi bien à l'objet à imiter, à la manière dont on l'imite qu'à l'effet de cette imitation : on dira que l'artiste imite le modèle naturel, qu'il imite le naturel, que son imitation est naturelle ou qu'elle produit un effet de naturel. Cette ambiguïté sémantique qui permet au même mot de signifier à la fois l'objet le mode et l'effet de l'imitation s'accorde parfaitement avec la théorie de Piles qui fait du coloris le moyen, le principe et la fin d'une imitation dont la vérité, c'est-à-dire l'adéquation à la nature, est définie exclusivement en termes d'effet, c'est-à-dire de naturel<sup>2</sup>.

Piles et les coloristes affirment que c'est la spécificité de la peinture que d'être colorée<sup>3</sup>, et l'argument, « moderne » selon J. Lichtenstein dans la perspective de la querelle des Anciens et des Modernes, se trouvera être prolongé dans l'affirmation « moderniste » de l'autoréférentialité de l'art, au milieu du XXe siècle.

L'orée du XVIIIe siècle, avec cette prépondérance prise momentanément par la couleur, met ainsi en avant deux idées neuves, la spécificité d'un art, qui doit s'affirmer par ce qu'il a de propre, source de nouvelles typologies artistiques, et l'idée de nature, qui sera la grande affaire des Lumières et qui a laissé sa marque durable sur de nouveaux systèmes de classement des êtres.

Dans les belles pages qu'elle consacre à Diderot quand il décrit Chardin, J. Lichtenstein mêle les constellations sémantiques qui rapprochent nature morte, toucher, désir, corporéité et couleur<sup>4</sup>. Ne manque que la touche féminine et nous aurions un texte-miroir de ceux des « dessinateurs », qui utilisent les mêmes analogies pour discréditer la couleur. Le plus limpide est celui de Charles Blanc, sur lequel nous reviendrons par la suite longuement :

Le dessin est le sexe masculin de l'art ; la couleur en est le sexe féminin. Des trois grands arts [...], l'architecture, la sculpture et la peinture, il n'y en a qu'un seul à qui la couleur soit nécessaire ; mais le dessin est tellement essentiel à chacun de ces trois arts, qu'on les appelle

<sup>1</sup>M. et F. Faré, *La Vie silencieuse en France, op. cit.*, p. 403.

<sup>2</sup>Jacqueline Lichtenstein, *La Tache aveugle. Essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Gallimard, coll. « Nrf essais », 2003, p. 65.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 60.

<sup>4</sup>Cf. notamment *Ibid.*, p. 74.

arts du dessin. En architecture, le dessin, c'est la pensée même de l'architecte [...]. En sculpture, le dessin est tout [...]. En peinture, c'est autre chose. La couleur y est essentielle, bien qu'elle occupe le second rang. L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Ève. La supériorité du dessin sur la couleur est inscrite dans les lois même de la nature<sup>1</sup>.

Ainsi, dans une partition genrée des arts plastiques, où chacun se réclame de la nature, la peinture serait féminine, la sculpture masculine, et, de manière interne à la peinture, il y aurait des sujets féminins (et mineurs), d'autres masculins (et majeurs). Mais malgré tout, les artistes et ceux qui en parlent sont encore majoritairement... des hommes.

---

<sup>1</sup>« Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, (Paris, 1867) Claire Barbillon éd., Paris, 2000, p. 53. L'ouvrage fut d'abord publié en fascicules, puis en livre en 1867. » Cité par Nadeije Laneyrie-Dagen, « La peinture : une affaire d'homme ? » revue *Perspective* 2007-4, « Genre et histoire de l'art », p. 594. Cf. *infra* II.C.3. pour le titre complet de l'ouvrage et une analyse de détail. On trouve sur Gallica une édition de 1876.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134266z>

## I.B. Première vague féministe. Premières avant-gardes artistiques. Les révolutions.

### I.B.1. Le progrès

Tous les progrès de l'humanité — qu'il s'agisse des sciences, des arts ou des mœurs — se sont effectués parallèlement aux progrès de l'égalité et de la liberté. Il s'agit ici de la liberté au sens le plus étendu du mot : liberté de l'esprit, liberté politique, liberté civile.<sup>1</sup>

Penser un progrès de l'art en co-incidence avec un progrès de la situation sociale des femmes devrait nous engager à faire nôtre ce résumé de la philosophie de l'histoire de Condorcet, d'autant plus qu'il est un des rares penseurs des Lumières à assumer une position féministe. Partageant cette position féministe et cette philosophie du progrès, Charles Fourier en propose une formulation ramassée, où liberté et progrès sont liés, mais aussi où la liberté des femmes pourrait être l'instrument de mesure, un étalon, de tout progrès :

Les progrès sociaux et changements de périodes s'opèrent en raison du progrès des femmes vers la liberté et les décadences de l'ordre social s'opèrent en raison du décroissement de la liberté des femmes.<sup>2</sup>

L'optimisme enthousiasme des utopies du XIXe siècle, fils de celui de l'élan révolutionnaire de 1789, contraste singulièrement avec les résultats à court et moyen termes de cette première révolution, eu égard au choix des têtes qui ont été tranchées – au nombre desquelles celle de O. de Gouges, tandis que Condorcet mourra en prison dans des conditions suspectes<sup>3</sup> – mais aussi au vu de l'avenir de cette révolution – et notamment le recul prodigieux des droits des femmes institutionnalisés par le Code civil napoléonien. Le progrès apparaît alors rétrospectivement comme une théorie (plutôt mal que bien mise en pratique) voire un outil idéologique, et sans doute une croyance.

W. Benjamin questionne cette notion de progrès dans une lecture marxiste qui considère 1789 comme étant intrinsèquement une révolution bourgeoise, tout en étant, et en se reconnaissant comme héritier de cette même révolution :

---

<sup>1</sup>Maurice Defourny, « La philosophie de l'histoire chez Condorcet », in *Revue néo-scholastique*, 11e année, N°42, 1904, p. 157-175. [http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou\\_0776-5541\\_1904\\_num\\_11\\_42\\_1833](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0776-5541_1904_num_11_42_1833)

<sup>2</sup>Charles Fourier, *La Théorie des quatre mouvements*, 1846, 3e édition, cité par Simone Debout Oleszkiewicz « Utopie et contre-utopie, les femmes dans l'œuvre de Fourier », in Christine Fauré (dir.), *Nouvelle encyclopédie politique et historique des femmes*, Les Belles Lettres, 2010, p. 397.

<sup>3</sup>Nicolas de Caritat, marquis de Condorcet, *Réflexions sur l'esclavage des Nègres*, Le Monde Flammarion, « Les livres qui ont changé le monde », 2009, préface de David Rochefort, p. 7.

Lorsque Condorcet avait répandu la théorie du progrès, la bourgeoisie était aux portes du pouvoir ; un siècle plus tard, il n'en était pas de même pour le prolétariat. Cette théorie était susceptible de le plonger dans l'illusion<sup>1</sup>.

De 1789 à l'aube du XXe siècle, l'ère des révolutions européennes devra nous faire considérer, en plus des premières manifestations féministes de masse (qui dépassent, pour reprendre la terminologie de M. Albistur et D. Armogathe<sup>2</sup>, le simple féminisme élitaire et littéraire), et de l'évolution des arts, deux autres mouvements qui traversent l'oppression des femmes et les prérogatives artistiques, que l'art soit pensé comme avant-gardiste ou non : la classe, concept qui se forme au XIXe siècle dans le sens que nous lui connaissons<sup>3</sup>, mais aussi la race, catégorie qui a émergé au XVIIIe siècle<sup>4</sup>. L'intrication entre classe, race et genre ne peut se dénouer, en art comme ailleurs, et l'analyse transversale qui articule les dominations est, ici comme ailleurs, éclairante.

Les trois œuvres qui accompagneront, et porteront, notre réflexion sur cette période des premières révolutions où se situe traditionnellement le « début » historique des deux grands mouvements de l'émancipation féministe et de l'avant-garde en art, devront être étudiées à cette lumière de la pluralité des dominations : Benoist (1768-1826) est une femme, mais également une artiste néo-classique et une aristocrate ; blanche, elle instrumentalise, dans le *Portrait d'une négresse*, le corps d'une femme noire<sup>5</sup>. Claudel (1864-1943) est conservatrice voire réactionnaire dans ses opinions, mais occupe une position tout à fait originale avec un fort aspect précurseur dans l'histoire de l'art féministe, dans l'appropriation qu'elle s'arroge, bien que femme, de prérogatives masculines dans la hiérarchie des arts, notamment avec sa sculpture allégorique *Clotho*. Cahun (1894-1954), bien qu'elle refuse toute étiquette, est issue d'une famille juive, vit avec une femme qu'elle aime, avec suffisamment de moyens pour éviter tout autre travail qu'artistique (ce qui correspondrait assez facilement aux catégories racistes, de sexualité et de genre, et classes sociales suivantes : juive, lesbienne et bourgeoise). Son travail d'écriture est publié de son vivant, contrairement à son travail photographique, découvert après sa mort et reconnu tardivement. L'un comme l'autre sont marqués par l'influence de l'avant-garde surréaliste.

La première de ces trois œuvres est peinte en 1800, à peine une décennie après la révolution de 1789, décennie qui a vu O. de Gouges écrire la *Déclaration des Droits de la Femme* en 1791, tandis qu'en Angleterre M. Wollstonecraft rédigeait *A Vindication for the Rights of Woman* en

---

<sup>1</sup>Walter Benjamin, *Œuvres III*, Gallimard, coll. « Folio », 2000, p. 202.

<sup>2</sup>M. Albistur et D. Armogathe, *op. cit.*

<sup>3</sup>Marie-France Piguet « Classe » *Histoire du mot et genèse du concept, des physiocrates aux historiens de la Restauration*, Lyon, Presses Universitaires de Lyon, 1996.

<sup>4</sup>Cf. C. Guillaumin, « Race et Nature. Système des marques, idée de groupe naturel et rapports sociaux », *Pluriel* n°11, 1977, reproduit in *Sexe, race et pratique du pouvoir*, *op. cit.*, p. 165-187, et Elsa Dorlin, *La Matrice de la race*, [2006] La découverte/Poche, 2009.

<sup>5</sup>James Smalls, « *Slavery is a Woman: "Race", Gender, and Visuality in Marie Benoist's Portrait d'une négresse (1800)* », in *Nineteenth-Century Art Worldwide, a journal of nineteenth-century visual culture*, Volume 3, Issue 1, Spring 2004.

<http://www.19thc-artworldwide.org/spring04/70-spring04/spring04article/286-slavery-is-a-woman-race-gender-and-visibility-in-marie-benoists-portrait-dune-negresse-1800>

1792. Ces deux écrits peuvent être qualifiés rétrospectivement de féministes ; ils entrent en écho avec les premières luttes de femmes ayant une certaine ampleur, un caractère spécifique et une base populaire.

*Clotbo* est présentée au Salon de 1893, vingt ans après la Commune et ses organisations autogestionnaires et autonomes des femmes, vingt ans après, également, les premières constitutions de groupes suffragistes<sup>1</sup> et leurs coups d'éclat activistes<sup>2</sup> ; et trois ans avant le troisième congrès international féministe, qui se tient à Paris en 1896 : la première vague féministe bat son plein.

Quand Cahun se rase la tête et tire ses autoportraits, dans les années 1920, le féminisme a donc déjà une existence associative et politique de plusieurs décennies, une influence et une reconnaissance sociale, qui passe par l'utilisation du terme même de féminisme, avec en interne, déjà, ses principales lignes de fractures<sup>3</sup>.

Entre ces trois œuvres se noue la question du progrès, ou plutôt des progrès. Évolution de l'art, du néoclassicisme à l'avant-garde : d'un art qui ne peut se penser sans référence et hommage à un passé idéalisé (*via* Poussin et Raphaël, l'Antiquité comme âge d'or classique à réactualiser) on passe à un art avant-gardiste, tourné vers l'avenir, qui se pense, de manière contemporaine, puis rétrospective<sup>4</sup>, comme une étape vers une autonomisation et une autoréférentialité du médium toujours plus affirmées.

Et quand il ne sont pas à l'avant-garde de « l'art pour l'art », les artistes le sont d'un point de vue politique, mettant l'art au service de la révolution, aux avant-postes d'une métaphore guerrière :

C'est nous, artistes, qui vous servirons d'avant-garde ; la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide. Nous avons des armes de toute espèce : quand nous voulons répandre des idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons dans le marbre ou sur la toile, nous les popularisons par la poésie et par le chant<sup>5</sup>.

On constatera aussi lors de cette longue période des progrès, et parfois des reculs, dans la représentation artistique des femmes, que cette représentation soit celle de femmes figurées dans

---

<sup>1</sup>Pour la France : Hubertine Auclert, en 1876, fonde la société Le droit des femmes, en faveur du droit de vote.

<sup>2</sup>Voir la différence rappelée par Florence Rochefort entre suffragisme et suffragettes, lesquelles, en Angleterre uniquement, n'hésitent pas à mener des actions violentes, comme l'émeute du vendredi noir, le 18 novembre 1910, qui fera plus de cent blessés, ou l'attentat suicide d'Emily Wilding Davidson, qui mourra de ses blessures. Florence Rochefort, « Du droit des femmes au féminisme en Europe, 1860-1914 », in C. Fauré (dir.), *Nouvelle encyclopédie politique et historique des femmes*, op. cit., p. 684.

<sup>3</sup>Dans un article sur l'essoufflement de la première vague et son héritage problématique, C. Bard emploie des termes et catégories qui se retrouvent dans les vagues à suivre. Schématiquement (des contre-exemples sont toujours possibles, comme celui d'un essentialisme radical) on pourrait résumer en écrivant que le féminisme de la première vague connaît deux principaux courants : « maternaliste » et « intégral », qui, en langage deuxième et troisième vague pourraient se retrouver dans « réformiste, essentialiste » et « radical, constructiviste ». Cf. C. Bard, « La crise du féminisme en France dans les années trente. L'impossible transmission », in *Continuités et discontinuités du féminisme, Les cahiers du Cedref*, n°4-5, 1995, p. 13-27.

<sup>4</sup>Cf. les textes de Clement Greenberg, notamment « *America-type Painting* », *Partisan Review*, 1955 et « *Modernist Painting* », *Arts Yearbook*, New York, 1961. L'apport de C. Greenberg, et ses limites, seront analysés *infra* I.C.2.a.

<sup>5</sup>Henri de Saint-Simon, « L'Artiste, le savant et l'industriel », *Œuvres complètes de Saint-Simon et d'Enfantin*, vol. 10, 1875, p. 201-258. Extrait p. 209-213 disponible sur les collections électroniques de l'INHA. <https://inha.revues.org/5083>

les œuvres, ou qu'elle soit la représentation sociale de femmes au sein de l'élite des artistes<sup>1</sup>. Sans en nier l'importance pour une certaine histoire de l'art, on pourrait très bien ne retenir des « dates-clés » des débuts des avant-gardes repérées par Henri Zerner que leur instrumentalisation du corps des femmes :

1863 est, on le sait, une date clé dans l'art du XIXe siècle, date de la mort de Delacroix, de la réforme de l'École des beaux-arts, du Salon des refusés. On assiste alors à une véritable bataille des nus. C'est l'année où Manet expose le *Déjeuner sur l'herbe* au Salon des refusés, l'année aussi où il peint, sans l'exposer encore, *Olympia*. Au Salon, la *Vénus* de Cabanel, que l'empereur achète, est le plus remarqué d'une série de nus académiques. Daumier fera des gorges chaudes de ces nus – une bonne femme qui n'a rien d'une déesse interpelle sa commère : « Cette année encore des Vénus... Toujours des Vénus ! ... Comme s'il y avait des femmes faites comme ça<sup>2</sup> »

Enfin, l'idée de progrès accompagne les événements historiques qui sont le contexte de ces œuvres : révolution de 1789 et début du XXe siècle, bornes d'une période à bien des titres révolutionnaire, où les avant-gardes peuvent être politiques aussi bien qu'artistiques, et qui voit l'émergence de ce qui sera appelé plus tard, au regard des deux suivantes, la première vague féministe. Mais penser l'histoire de l'art comme liée à l'histoire événementielle (l'Histoire majuscule des manuels) peut aussi s'historiciser, et, avec Hans Robert Jauss, on pourrait dater l'acte de naissance de cette conception de la grande Histoire, et surtout, constater que l'histoire de l'art a permis cet avènement :

Le grand tournant qui a vu l'histoire unifiée, conjointement avec la philosophie de l'histoire nouvellement apparue, supplanter la pluralité des histoires, a été amorcé au début du XVIIIe siècle par les découvertes de la critique d'art. À l'apogée du classicisme français, la controverse sur l'exemplarité de l'art antique se rallume ; elle conduira les deux partis – Anciens et Modernes – à la conclusion commune qu'il est en dernier ressort impossible de mesurer l'art antique et l'art moderne à l'aune d'une même perfection, d'un *beau absolu*, parce que chaque époque a ses mœurs propres, donc aussi son propre goût et sa conception du beau (le *beau relatif*). La découverte du caractère historique du beau marque le début d'une nouvelle interprétation historique de l'art et prépare ainsi l'historicisme de *l'Aufklärung*<sup>3</sup>.

La première vague féministe, tout comme les premières avant-gardes artistiques, se prolonge au début du XXe siècle. Son « déclin s'amorce dès le milieu des années trente<sup>4</sup> », les associations seront dissoutes et les publications cesseront en mai-juin 1940. Le mouvement

---

<sup>1</sup>Sur le « véritable refoulement du thème féminin » (en général) par le positivisme, Cf. Michelle Perrot, *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, Flammarion, coll. « Champs », 2001, p. 153 sq.

<sup>2</sup>Henri Zerner, « Le regard des artistes », in Corbin (dir.), *Histoire du corps. 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Éditions du Seuil, « Histoire », 2005, p. 110. La lithographie de Daumier citée se trouve dans *Le Charivari* du 10 mai 1864.

<sup>3</sup>Hans Robert Jauss, « Histoire et histoire de l'art » in *Pour une esthétique de la réception*, Gallimard, 1978, p. 91.

<sup>4</sup>C. Bard, « La crise du féminisme en France dans les années trente. L'impossible transmission », article cité. Cf. aussi, de la même autrice, le chapitre 4 « Femmes et politique entre exclusion et engagement (1918-1939) » in Christine Bard, *Les Femmes dans la société française au 20e siècle*, Armand Colin, coll. « U Histoire », 2001, p. 83-103.



suffragiste, auquel la première vague féministe est trop souvent réduit, connaît son apogée et une organisation efficace de la fin du XIXe siècle au début du XXe siècle. Il ne doit pas occulter les multiples autres protestations, utopies, organisations et terrains de luttes des féministes qui lui sont contemporaines, groupes utopistes organisés, comme les saint-simoniens, femmes en révolution – en 1789, en 1848, pendant la Commune – ou encore figures isolées, telle Madeleine Pelletier (1874-1939). Le féminisme doit être pensé dans sa globalité européenne et même internationale :

Objet de discours et de représentation masculines, les femmes n'ont guère eu l'occasion de parler en leur nom et plus rarement encore celle de défendre leurs propres intérêts, malgré leur participation massive aux grands événements politiques et nationaux. En réponse à l'exclusion politique et à l'infériorisation civile des femmes, le féminisme exalte une aspiration collective à l'égalité entre les femmes et les hommes [...] Le débat d'idées mais aussi la mise en place de structures militantes se situent au plan national et international, en liaison avec les États-Unis. L'Espagne, le Monténégro, l'Albanie et le grand-duché de Luxembourg sont les seuls pays d'Europe, en 1914, à n'être représentés ni au Conseil international des femmes (International Council of Women) ni à l'Alliance internationale pour le suffrage des femmes (International Woman Suffrage Alliance). En dépit d'un antiféminisme virulent dont on ne doit pas négliger l'impact, la mobilisation en faveur de l'intégration des femmes dans la société civile et politique commence à porter ses fruits. L'heure est à la réforme des codes civils et à la conquête féminine de l'espace public<sup>1</sup>.

En fin de cette première vague, avec Cahun<sup>2</sup>, nous pourrions penser, notamment à travers ses autoportraits photographiques, une rencontre possible entre émancipation des femmes, affirmation lesbienne, avant-garde surréaliste et idéologie révolutionnaire. Une lecture positiviste des avant-gardes, à la Greenberg, verrait entre le *Portrait d'une négresse* de Benoist et un *Autoportrait* de Cahun un écart significatif, preuve d'une évolution indubitable des arts, d'un progrès technique des médiums à disposition des artistes ; de même qu'un regard sur l'engagement de ces deux artistes validerait le constat d'un progrès historique des avant-gardes politiques. Mais il faut pouvoir mettre en question cette croyance<sup>3</sup> en un « darwinisme social », calquée sur le positivisme techniciste :

Le concept de progrès pourrait avoir perdu de plus en plus au XIXe siècle, alors que la bourgeoisie avait conquis ses positions de pouvoir, les fonctions critiques qui étaient

---

<sup>1</sup>F. Rochefort, « Du droit des femmes au féminisme en Europe, 1860-1914 », article cité, p. 669.

<sup>2</sup>Dont les dates (1894-1954) l'inscrivent presque strictement dans la première vague : née lors au moment où elle bat son plein, elle vivra son déclin. Cette concordance des dates n'implique certes pas un militantisme féministe de Cahun, comme nous le verrons. Cf. *infra* II.B.d.

<sup>3</sup>W. Benjamin parle dans sa thèse X *Sur le concept d'histoire* de « confiance aveugle » (selon la traduction de Ralf Zsachlitz) ou de « foi obstinée » (dans la traduction d'Olivier Mannoni pour l'édition Payot, 2013). « Dans la thèse VII, Benjamin soutient que, pour se ranger du côté des opprimés, l'historien matérialiste doit s'écarter de "ce mouvement de transmission" de la présentation linéaire de l'histoire et "brosser l'histoire à rebrousse-poil." » Ralf Zsachlitz « Textes sur l'Histoire : La notion du progrès dans la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin. Du Livre des passages aux thèses *Sur le concept de l'Histoire* », in *Histoires de textes. Mélanges pour Marie-Hélène Pérennec*, 2009, p. 4. [http://langues.univ-lyon2.fr/medias/fichier/zsachlitz-2009\\_1417601082382-pdf](http://langues.univ-lyon2.fr/medias/fichier/zsachlitz-2009_1417601082382-pdf)

originaires les siennes. (La doctrine de la sélection naturelle a eu dans ce processus une importance décisive ; elle a popularisé l'idée que le progrès s'accomplissait automatiquement. Elle a en outre favorisé l'extension du concept de progrès à tous les domaines de l'activité humaine<sup>1</sup>).

La notion de progrès – social ou historique – est concomitante à celle – esthétique – de l'avant-garde. La question de la modernité, et des acceptions historiques de ce terme, leur est parallèle. Modernité, avant-garde et progrès formeraient une trinité conceptuelle qui, prenant racine dans différents terrains en amont (le XVII<sup>e</sup> siècle voit la promotion artistique de la notion « moderne », le XVIII<sup>e</sup> celle, politique, de « progrès »), gouverne la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et le début du XX<sup>e</sup>, en art, en philosophie, en politique. Trinité conceptuelle que questionne Jacques Rancière quand il pointe la « vocation avant-gardiste de l'art ou l'élan d'une modernité liant les conquêtes de la nouveauté artistique à celles de l'émancipation<sup>2</sup>. »

Selon qu'on se situe dans une posture de découpage chronologique des grandes périodes historiques (Préhistoire, Antiquité, Moyen-Âge, Temps Modernes, Période Contemporaine), ou dans une étude dixseptémiste de la querelle des « anciens » et des « modernes » (qui sont « contemporains » les uns des autres), ou dans une approche, par exemple baudelairienne ou rimboldienne, de l'affirmation moderne (comme idéologie, ou idéal, plus que comme simple période<sup>3</sup>), ou encore dans une perspective d'histoire de l'art plus que d'histoire généraliste (où l'art moderne se confond avec le modernisme et les premières avant-gardes artistiques, qui naissent au XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui correspond précisément à la césure chronologique entre Temps Modernes et Période Contemporaine), le « moderne » aura autant de sens, de significations, de dates inaugurales. Ainsi la conscience, ou la volonté, d'être moderne, ce qui équivaut à se situer dans une idéologie progressiste et moderniste, est bien différente de celle de se situer chronologiquement dans la période dite moderne, qui implique de fait une lecture rétrospective.

Il en sera de même pour le concept de progrès, qui peut, dans une acception désenchantée et rétroactive, la nôtre, passer pour une croyance : celles et ceux qui l'ont le plus théorisé sont celles et ceux qui y croyaient. Emporté.e.s par le flux d'une histoire qui ne pouvait que mener vers un avenir meilleur ou un art supérieur, ils et elles ont relu ce qui les précédait comme étant autant d'étapes de ce mouvement inéluctable. Aujourd'hui, ils et elles peuvent être lu.e.s comme les enfants de leur temps : celui des idées généreuses, confiantes et finalement aveugles d'une foi placée dans le progrès de l'histoire.

Mais s'il est possible, et sans doute nécessaire, d'abandonner cette vision positiviste du Progrès de l'Histoire (singuliers et majuscules), il est cependant loisible de constater,

---

<sup>1</sup>Walter Benjamin, *Paris, Capitale du XIX<sup>e</sup> siècle. Le Livre des Passages*, Cerf, 1989, p. 495.

<sup>2</sup>Jacques Rancière, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique, 2000, p. 9.

<sup>3</sup>Catherine Millet, dans son avant-propos à *L'Art contemporain* se pose des questions du même ordre concernant le digne héritier de l'art moderne : tout art historiquement moderne n'est pas « moderne », de même, tout art historiquement contemporain n'est pas « contemporain ». Catherine Millet, *L'Art contemporain*, Flammarion, coll. « Dominos », 1997, p. 6-9.

objectivement aussi bien que subjectivement, des progrès dans l'histoire (pluriels et minuscules) concernant certaines questions sociales, politiques, artistiques, esthétiques, conceptuelles. C'est avec la certitude, qui relève peut-être à son tour de croyances, que lorsqu'il est question d'émancipations qui se réalisent des progrès se constatent, que nous pourrions étudier des évolutions qui ne sont pas uniquement une juxtaposition linéaire et chronologique des faits objectifs retenus par les « vainqueurs » :

Pour sauver le concept de « progrès », l'historien que conçoit Benjamin ne considère plus le progrès comme une marche quasiment naturelle vers un monde toujours meilleur, mais comme un progrès culturel et social qui ne se range pas systématiquement aux côtés des vainqueurs<sup>1</sup>.

Encore toujours vaincues, les femmes en général, les femmes artistes en particulier, ne se rangent pas « du côté des vainqueurs ». Leur reconnaissance est le signe ambivalent d'un progrès qui se pense sur le mode mineur : une possibilité leur est faite de pratiquer un art, la réception de celui-ci peut s'avérer positive, mais à plus long terme, elles ne sont pas reconnues à la même aune que les héros par les hérauts de l'avant-garde artistique. Il faut un *a priori* de départ pour s'intéresser à elles, et consulter des ouvrages spécialisés sur la « question » des « femmes artistes » ; elles apparaissent de manière anecdotique, au pire en fin d'ouvrage comme un chapitre surnuméraire, dans les grandes histoires de l'art et les ouvrages généralistes ou de vulgarisation.

Un exemple prototypique du progrès en mode mineur serait la lecture marxiste que propose G. Doy de la révolution de 1789, qui ne peut se réduire à un constat simplement binaire de progrès ou d'échec des droits des femmes en général, et certainement pas pour la situation des femmes artistes, irréductible à une lecture trop schématique :

[À] la fin du XVIIIe siècle, les femmes des classes populaires avaient fait des pas gigantesques au niveau de l'organisation, de la conscience politique et de l'intérêt pour la chose publique, même si les bourgeois révolutionnaires finirent par étouffer leurs revendications les plus radicales<sup>2</sup>.

Ces pas de géantes ne seront pas oubliés dans les vagues féministes à suivre, car, dès la première de celles-ci, une conscience et une histoire du féminisme s'élaborent<sup>3</sup>, malgré, lors de la deuxième vague particulièrement, quelques éclipses dans cette conscience et cette histoire<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup>R. Zschachlitz, « Textes sur l'Histoire : La notion du progrès dans la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin », article cité, p. 7-8.

<sup>2</sup>Gen Doy, « Les femmes artistes et la révolution bourgeoise de 1789 : des artistes et des mères qui font l'histoire (de l'art) » [1995] in F. Dumont (éd), *La rébellion du Deuxième Sexe, op. cit.*, p. 296.

<sup>3</sup>F. Rochefort, « Du droit des femmes au féminisme en Europe, 1860-1914 », article cité, p. 685.

<sup>4</sup>Nous verrons en effet que la construction de la deuxième vague n'implique pas une connaissance complète de la première. Cf. *infra* I.C.1.

## I.B.2. 1800

### I.B.2.a. Permanences

Après avoir ouvert cette partie consacrée à la première vague féministe et aux premières avant-gardes artistiques avec la notion de progrès et avec l'approche de trois œuvres qui pourraient être catégorisées comme progressistes, il nous faut cependant, avec la première de ces œuvres, le *Portrait d'une négresse* de Benoist, revenir en arrière de plusieurs manières. Elle est postérieure à la révolution de 1789, et aux premières manifestations d'un féminisme au sens radical, elle est cependant antérieure de plusieurs décennies à ce qu'il est convenu d'appeler la « première vague » du féminisme. D'autre part, cette œuvre n'est pas, ni plastiquement ni du point de vue de l'histoire de l'art, avant-gardiste. Le choix de son référent – le modèle du portrait – n'est pas exempt d'un rapport de domination, loin s'en faut. Avant d'envisager en quoi une telle œuvre est le symptôme de progrès sociaux dont nous étudierons le contexte, et d'analyser en quoi une telle œuvre porte en germe des facteurs d'émancipations, nous devons affirmer sa valence ambiguë d'œuvre néoclassique, entre progrès et réaction, et ses rapports ambigus de l'artiste au modèle, entre domination et empathie.

Une première confrontation d'œuvres peut nous permettre de pointer la filiation, qui n'a rien de révolutionnaire, entre Benoist et Raphaël. Benoist est l'élève de David en 1786, après avoir été celle de Vigée-Lebrun au début de la décennie 1780<sup>1</sup>, ce qui permet de la situer en terme de classe (privilegiée) et de genre (opprimé) :

En 1786, Benoist était une de trois étudiantes acceptées dans l'atelier de Jacques-Louis David (1748-1825) pendant que l'atelier de Vigée-Lebrun était rénové. L'accès de Benoist a été rendu possible grâce à la recommandation de Vigée-Lebrun autant que grâce aux liens politiques et administratifs de sa famille avec le gouvernement. C'est-à-dire elle a pu recevoir autant d'instruction qu'elle en eût grâce au statut social des membres masculins de sa famille et aussi peu qu'elle en eût à cause de son genre<sup>2</sup>.

Ainsi, grâce à son appartenance à la classe sociale dominante, Benoist bénéficie de la meilleure formation, selon les critères de son temps, ce qui est exceptionnel pour une femme – et nous verrons que David a eu à se justifier d'enseigner à trois élèves femmes. Mais cette formation la place aussi d'emblée dans une filiation artistique particulière :

Il n'y a aucun doute que pour le *Portrait d'une négresse*, Benoist était énormément sous l'influence de David en termes tant de style que de composition. Il a été observé que le portrait de Benoist est en fait « une image négative de la pâle *Mme Trudaine* » peinte par David

---

<sup>1</sup>Cf. la notice de l'artiste par Vivian P. Cameron dans la base SIEFAR.  
[http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Marie-Guillemine\\_Le\\_Roux\\_de\\_La\\_Ville](http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Marie-Guillemine_Le_Roux_de_La_Ville)  
<sup>2</sup>J. Smalls, « *Slavery is a Woman* », article cité, ma traduction.

à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Les œuvres sont semblables en termes de fond minimal, de position assise, d'expression de visage et des mains réunies autour de l'abdomen<sup>1</sup>.

On peut aller plus loin : David se référant lui-même à des artistes antérieurs, Benoist partage cet héritage ; en gardant l'image frappante du « négatif » il est possible de remonter bien en amont, jusqu'à Raphaël<sup>2</sup>.

La ressemblance est frappante, le contraste l'est tout autant. Élève de David, Benoist adopte une formule éprouvée pour peindre une femme. Néoclassique, elle se situe dans une filiation séculaire : elle se réfère à son maître David, qui lui-même, *via* les « classiques » du XVIII<sup>e</sup> se réfère aux peintres renaissants qui, si l'on poursuit la généalogie, se réfèrent à un fantasme de l'art classique antique.

Si l'on résume les ressemblances et les dissemblances entre ces deux œuvres, d'un point de vue plastique et iconique, on se rend compte qu'elles sont liées jusque dans leurs dissemblances : à bien des égards, quand le *Portrait d'une négresse* s'écarte du prototype raphaëlesque, c'est pour dialoguer avec lui en miroir.

	Plastiques	Iconiques
Ressemblances	Format vertical « portrait » de dimensions similaires. Importante surface unie (fond). Factice lissée, sans traces de pinceau, obtenue par glacis successifs. Composition épurée. Soins apportés à la traduction des carnations et des étoffes. Vocabulaire de courbes et contre-courbes, particulièrement dans le registre bas du format. Buste, épaules et cou découpés par contraste de valeur et soulignés par l'étoffe du turban.	Cadrage large d'une figure féminine assise. Posture du modèle : trois-quarts face, avant-bras du premier plan replié reposant sur les cuisses, main de l'autre bras sur ou sous le sein dénudé, index et majeur écartés, regard fuyant sur le côté. Vêtements : turban, étoffes laissant le(s) sein(s) nu(s). Présence de bijoux.
Dissemblances	Fond sombre, carnation claire (R) vs fond clair, carnation foncée (B) : en terme de valeur, un tableau semble le « négatif » de l'autre. Le coloris des étoffes : pourpre (R), bleue (B) : cette dissemblance peut se penser en terme de nuances quasi-complémentaires.	La carnation du modèle : beige « blanche » (R), cuivrée « noire » (B). Le bras du fauteuil et son dossier, présents (B), inexistants (R). Ébauche de sourire léonardesque marquée à la commissure droite (R), à peine perceptible voire inexistante (B). Le

<sup>1</sup>*Id.*

<sup>2</sup>Rapprochement opéré par Luce-Marie Albigès dans son analyse du tableau.

<https://www.histoire-image.org/etudes/portrait-negresse>

	Modèle orienté à droite du format (R), à gauche (B) : les images semblent en miroir.	bras du premier plan est potelé (R), musculeux (B). Présence d'une étoffe transparente (R), étoffes opaques (B). Végétation du décor (R) <i>vs</i> affirmation intérieure (B)
--	--	---

Malgré cette filiation académique et cette affirmation néo-classique, le *Portrait d'une négresse* sera pour nous un portrait révolutionnaire, sinon dans la forme, au moins selon trois aspects : genre et couleur de peau du personnage portraituré (message politique sous-jacent du tableau), genre de l'artiste (le simple fait qu'une femme l'ait peint en fait une œuvre particulière), et à travers certains choix plastiques (aspect symbolique de l'œuvre, participant au message politique sous-jacent), mais aussi de manière plus subtile dans les liens paradoxaux qu'entretient le néoclassicisme dans son ensemble avec la période et l'idéologie de la révolution française. Le nom de ce mouvement artistique vaut à lui seul comme programme : le néoclassicisme n'est pas seulement une redite du classicisme, il en est une nouvelle version ; et le terme comme l'idée de nouveau a une valeur particulière à l'orée du XIXe siècle, juste après cette première révolution qui sera la matrice et le référent de tant d'autres jusqu'à la Commune.

Lié conceptuellement et temporellement à la Révolution, le néoclassicisme jouera un rôle similaire de matrice et de référent, des idées comme des formes, en art : après avoir pris en charge une relecture du classicisme – et ce terme recouvre, finalement, plus une idée qu'un moment – il fut, à son tour, relu. Soit que l'académisme poursuive ses objectifs, *vs* les premières avant-gardes artistiques, soit que ses formules plastiques, son vocabulaire formel, ses images soient reprises et déclinées, images prototypiques nées d'images prototypiques. Où l'on pourrait mesurer la puissance d'une image aux versions que les artistes suivant.e.s en proposent.

La femme noire, dont l'étoffe blanche contraste avec un sein dénudé, fait partie de ces images puissantes, dont une peintre polonaise de la fin du XIXe et un photographe new-yorkais de la fin du XXe, tous deux classé.e.s comme blanc.he.s nous livrent leur version, s'appropriant l'impact visuel de la formule de Benoist en la traduisant dans leur propre vocabulaire formel.

De la contre-plongée dramatisante d'une peinture vive, accompagnée du chatoiement des étoffes et de l'éclat des bijoux à une surface photographique lisse et brillante, d'un noir et blanc équilibré, composée pour viser à une pureté formelle d'un énième nouveau classicisme, l'image de Benoist traverse les frontières de ce qui aurait tendance à être pensé comme antagoniste : romantisme contre classicisme, couleur contre noir et blanc, à un siècle d'intervalle.

Preuve, s'il en était besoin, qu'il faut mettre au compte de Benoist, et des néoclassiques, de dépasser la redite pour inventer du nouveau, qui sera repris en héritage comme les néoclassiques reprenaient le leur. Au cœur de cette transmission et de ces permanences, le

nouveau, le progrès sont des incontournables, en art comme ailleurs. C'est au nom du nouveau et du progrès que la Révolution se fait, que les groupes se fédèrent, que les idées circulent et qu'une première fois, les femmes prennent une parole qu'on ne leur donnait pas, sur un nouveau mode d'énonciation. Elles seront, à terme, parmi les perdantes de la Révolution, progressivement jusqu'au Code civil napoléonien de 1804.

C'est aux dépens de l'idée, nouvelle, de progrès, que le commerce triangulaire se pérennise, étayée par la mise en place d'une théorie de la hiérarchie des races, qui prend racine dans les classifications de Linné<sup>1</sup>, suivies de la hiérarchisation de Johann Friedrich Blumenbach<sup>2</sup> pour aboutir, au milieu du XIXe siècle, au racialisme de Joseph Arthur de Gobineau, qui affirme que « la famille ariane, et à plus forte raison, la famille blanche avait cessé d'être absolument pure à l'époque où naquit le Christ<sup>3</sup> ». Les abolitionnistes, dont les voix étaient variées, de la doléance populaire<sup>4</sup> à la démonstration philosophique de Condorcet, seront parmi les perdant.e.s, de fait, de la Révolution. Car si l'esclavage est aboli dans les textes en 1794, il sera toléré dans les faits, puis partiellement ré-autorisé par Napoléon en 1802 : il faudra l'interdire à nouveau par deux fois le siècle suivant. L'abolition n'a rien de performatif et doit contrer les mœurs, les intérêts privés et commerciaux, ce que Condorcet appelle « les raisons dont on se sert pour excuser l'esclavage des nègres<sup>5</sup> » et sa « prétendue nécessité<sup>6</sup> ».

### I.B.2.b. Noire de peau

Ce portrait est pris dans cette histoire événementielle, qui ouvre sur d'autres, artistiques. S'il s'inscrit dans une histoire des postures raphaelesques, néoclassiques et académiques, il s'inscrit aussi, par le choix de représenter cette « négresse », dans une histoire des représentations d'une carnation, le « noir », lequel regroupe bien sûr une palette aussi vaste de teints bruns que le « blanc » le fait de beiges. Afin d'en tracer les grandes lignes il m'a fallu consulter des documents que leur nombre rendaient encore plus insupportables, des textes où les races sont hiérarchisées par les dites Lumières, d'autres où le terme « nègre » est employé comme une catégorie d'évidence, puis comme un objet de connaissance à circonscrire en mesurant des crânes ou en observant les corps radicalement réifiés, ou encore des images se voulant comiques, d'un paternalisme et d'une cruauté difficiles à tolérer.

---

<sup>1</sup>Cf. Carl von Linné, *Systema Naturae*, 1758. Édition consultée : Charles de Linné, *Système de la nature. Classe 1re du règne animal contenant les quadrupèdes vivipares et les cétacés*, traduction française par Mr. Vanderstegen de Putte,... d'après la 13e édition latine... corrigée par J. F. Gmelin, 1793, premières pages du chapitre « homme », p. 32-33.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6565912x>

<sup>2</sup>Johann Friedrich Blumenbach, *De generis humani varietate nativa*, 1775. Édition consultée : *De l'unité du genre humain et de ses variétés*, traduite, 3e édition, 1804. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9400449d>

<sup>3</sup>Arthur de Gobineau, *Essai sur l'inégalité des races*, 1855. Chapitre « Conclusion générale » du dernier volume, p. 357.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626717n/f367>

<sup>4</sup>Cf. le « vœu de Champagney », article 29 du cahier de doléances des habitant.e.s de cette commune, condamnant la traite des noirs. <http://www.maisondelanegritude.fr/index.php?IdPage=1328093359>

<sup>5</sup>Condorcet, *Réflexions sur l'esclavage des Nègres*, *op. cit.*, p. 23.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 27.

Moyennant quoi, afin de ne pas trop manier des matériaux, des concepts et des images dont je ne peux mesurer la portée qu'en tant qu'humaine, et non en tant que visée par le racisme, je ne parlerai ici que du « noir » de la peau dans l'histoire de l'art (celle faite par les « blancs »), et des rapports dialectiques de dominations entre artiste et portraiturée au sein de ces catégories. On ne lira pas ici, à titre d'exemple, de termes issus de l'anthropologie mal digérée à des fins plus ou moins consciemment racistes, telles que : type, ethnie, négroïde, faciès, ou tout autre ersatz d'un concept majoritairement réfuté, mais dont beaucoup cherchent des synonymes – antiracisme de forme plutôt que de fond –, ersatz qui gagneraient à ne plus être banalisés par un emploi contemporain.

Il ne s'agira pas cependant d'occulter la place où je me situe, classée comme blanche, ni celle de mon objet d'étude. Il se situe dans l'histoire des représentations de noir.e.s par des blanc.he.s, et c'est cette histoire qui doit nous occuper ici : Benoist innove-t-elle dans la dignité qu'elle donne à son modèle ? Est-il révolutionnaire de représenter un.e noir.e en peinture ? Quelles raisons, plastiques ou politiques, peuvent pousser une artiste « enchanteresse<sup>1</sup> » connue pour la « grâce<sup>2</sup> » de ses œuvres de choisir un tel sujet ? Cela lui a-t-il été reproché ? Quelle a été la réception de cette œuvre en 1800, dans une société qui condamne l'esclavage et l'interdit, mais le pratique encore<sup>3</sup> ?

On croirait volontiers que les représentations de personnes noires de peau sont rares dans l'histoire de l'art occidental, ou au moins à certaines périodes de celle-ci. Or on en trouve, via les deux figures sacrées de St Maurice et du roi mage Gaspard, dans de nombreuses œuvres, certaines très antérieures à celle de Benoist. Parmi d'autres dizaines, voici, du XIII<sup>e</sup> siècle au XVII<sup>e</sup> siècle, d'une sculpture gothique à Poussin, quelques uns de leurs visages.

La plupart de ces représentations suivent le double programme d'une représentation d'un personnage saint ; à valeur universelle – prototypique – mais individué – quasi portraituré. On notera la noblesse des postures et l'impassibilité recueillie des visages, la jeunesse de Gaspard face aux deux autres rois mages – sa figure condense, selon D. Arasse, à la fois un des peuples de la terre, une lignée des fils de Noé, celle de Cham, et un des âges de la vie<sup>4</sup> – et l'astucieuse formule de quelques peintres qui, en une surface peinte, figurent un turban et évoquent une auréole.

Hormis ces figures qui répondent à un programme iconographique<sup>5</sup>, l'histoire de l'art connaît, avant Benoist, deux régimes de représentation pour les personnages dont la peau est

---

<sup>1</sup>Anonyme, *La Béquille de Voltaire au Salon...*, Paris, [1791], Collection Deloynes, t.XVII, no 439, p. 320, citée par V. Cameron, notice SIEFAR, url citée.

<sup>2</sup>« Observations sur l'exposition des Tableaux au Salon du Louvre, 1796 », *Mercur de France*. Collection Deloynes, t.XVIII, no 491, p. 975, citée par V. Cameron, notice SIEFAR, url citée.

<sup>3</sup>Ce portrait est réalisé en 1800 : après la première abolition de l'esclavage dans les colonies françaises (4 février 1794 - 16 pluviôse an II) et avant la loi le rétablissant (20 mai 1802 - 30 floréal an X), juste avant l'arrestation de Toussaint Louverture en juillet. Cf la chronologie et la bibliographie du site « les abolitions » :

<http://lesabolitions.culture.fr/chronologie.html> et <http://lesabolitions.culture.fr/bibliographie.html>

<sup>4</sup>Daniel Arasse, *On n'y voit rien. Descriptions*, Denoël, 2000, rééd. Gallimard coll. « Folio essais », 2003, chapitre « Un œil noir », p. 59-94.

<sup>5</sup>Fait, par exemple, pour Gaspard et selon D. Arasse, d'exotisme, de luxe, d'isolement, *Id.*



noire : l'allégorie et le portrait. Quand ils et elle doivent représenter l'Afrique, Le Brun, Carriera ou van Kessel prennent pour modèles des personnes issues de ce continent. L'exercice même de l'allégorie suppose un trait forcé et une accumulation de clichés sur l'« Africain » qu'on ne retrouvera pas dans les rares portraits sensibles produits, à différentes périodes, par des artistes dont l'intention semble être, selon la tradition du portrait, d'aller à la rencontre d'un *alter ego* et, à travers ses traits, de faire aussi le portrait de son caractère. On suppose, sans trop le savoir, que ces figures anonymes étaient celles de servantes, de domestiques ou d'esclaves, ce qui sera, par la suite, un trope de l'histoire de la peinture : la servante noire.

L'œuvre de Benoist, et cela fait sans doute partie des raisons qui la font appréhender comme un « chef-d'œuvre », n'est réductible à aucune de ces catégories, tout en participant pleinement aux trois. C'est, à la fois, le portrait d'une personne reconnue comme égale par le dispositif plastique et iconique, personne qui est pourtant réduite à la servitude, dans les faits et par la représentation, ainsi qu'une allégorie puissante. La davidienne économie de moyens de ce tableau – palette réduite, composition épurée, surface presque à moitié consacrée au fond beige, absence quasi complète de détails et de décor – suppose que, pour marier ces trois niveaux de lecture différents, chaque élément recèle une polysémie profonde.

Ainsi, le fichu noué sur la tête vaudra, non pour une auréole, mais pour un rappel « exotique » de la servitude, signe admis de la servante noire, mais aussi, par sa forme, le bonnet phrygien des révolutionnaires de 1789<sup>1</sup>. La boucle d'oreille est une créole, qui peut être tout à la fois le symbole de l'esclave comme de l'affranchie, mais aussi un bijou qui peut être considéré comme embourgeoisant celle qui le porte. Le cadrage en buste éloigne le visage, mais évoque les statues de divinités ou d'héroïnes, et préfigure celui d'une autre femme, qui métaphoriserà la nation. Nation dont les touches de couleurs disposées sans séquence sur la surface sont un rappel discret, presque subliminal, au drapeau qui vient de naître, formule qui sera reprise trente ans plus tard, lors d'une autre période révolutionnaire, dans un autre tableau allégorique, par Delacroix.

Le sein dénudé, chez lui comme ici, ne peut être réduit à une seule lecture, érotique, allégorique ou politique ; mais ici, il a une charge supplémentaire, en ce qu'il résume visuellement une condition connue du modèle, de Benoist mais certainement pas de Delacroix : l'expérience vécue d'être, en tant que femme, réduite au rang d'objet potentiellement érotique. Ce qui entoure cette peau nue sont des étoffes qui à elles seules seraient une belle image du programme néoclassique de la noble simplicité : à la fois clairement luxueuses et d'une plasticité épurée ; unies mais chatoyantes. Ces tissus découvrent une partie d'un fauteuil comme ils découvrent la peau, une toute petite portion du siège permet de l'identifier comme luxueux, lui aussi, et de prendre conscience, comme le formule James Smalls, que :

Tandis que les peintures traditionnelles de femmes noires et blanches montrent que la blanche est le modèle assise sur une chaise et servie par des Noirs, comme dans l'œuvre de

---

<sup>1</sup>Cf. la notice du tableau sur [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=18871&langue=fr](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=18871&langue=fr)

Nattier<sup>1</sup>, l'image de Benoist renverse la situation : la femme noire est assise tandis que la femme blanche s'en occupe (la portraiture). En dépeignant une femme noire, exotique, servante ou esclave, dans la pose traditionnelle et la situation de femmes blanches, Benoist a en quelque sorte transformé le *Portrait d'une négresse* en une allégorie de sa propre condition de soumission au patriarcat<sup>2</sup>.

C'est toute la contradiction interne de cette œuvre en termes de domination : afin de dénoncer celle subie par les femmes et celle subie par les esclaves, Benoist peint une femme esclave, en l'instrumentalisant – la dominant – de fait. Nous ne savons rien de cette personne, réduite à sa couleur et à son genre, dont elle fait pourtant le portrait. Les spécialistes de l'œuvre supposent que cette femme était au service du beau-frère de l'artiste, et très probablement esclave avant 1794<sup>3</sup>. Et on peut craindre, en tout état de cause, que ce modèle, même si le traitement plastique et iconique la traite en égale et avec dignité, n'ait pas eu voix au chapitre concernant la manière dont elle serait représentée, si, toutefois, elle souhaitait seulement qu'on la représente.

[La] femme noire reste « une Noire » inconnue malgré sa physionomie individualisée. Elle mystifie plutôt qu'elle ne clarifie la fonction attendue du genre du portrait comme un marqueur de l'identité d'un modèle, et de la position qu'il occupe dans les classes sociales. En effet, le *Portrait d'une négresse* est moins un portrait d'une femme noire qu'un portrait de Benoist elle-même. Et à cet égard, c'est une image colonialiste typique en ce que l'artiste qui l'a créée s'est servie de l'Autre racialisé afin de définir le Moi colon et lui donner puissance [empower]. C'est-à-dire que le portrait constitue un rapport visuel de la construction de femme blanche et de l'affirmation de soi par l'Autre racial et culturel<sup>4</sup>.

On peut cependant faire crédit à Benoist, malgré toutes les légitimes réticences quant au fait qu'elle *utilise* le corps d'une autre personne, racialisée et en état de servitude, en se l'appropriant comme modèle, d'un courage certain – après tout, elle eut pu continuer à produire les inoffensifs portraits et scènes de genre qui avaient fait sa fortune – et d'une hétérodoxie stylistique dans les intentions de sa peinture, à la fois portrait, scène de genre et allégorie à forte teneur politique. Ce portrait vaut pour un pamphlet. Un autre portrait d'une personne noire de peau sera utilement mis en rapport avec ces choix de représentation, réalisé par un autre élève de David, presque strictement contemporain au *Portrait d'une négresse*.

Girodet, né en 1767 et Benoist, née en 1768, ont été tous deux des élèves de David au milieu des années 1780. À deux ans d'intervalle, ces artistes vont représenter une personne noire, identifiée pour Girodet, anonyme pour Benoist. La composition est identique, reposant sur la

---

<sup>1</sup>J. Smalls fait référence à l'oeuvre de Jean-Marc Nattier, *Mademoiselle de Clermont en sultane*, 1733, h/t, Londres, Wallace collection.

<sup>2</sup>J. Smalls, « *Slavery is a Woman* », article cité, ma traduction.

<sup>3</sup>La notice de V. Cameron indique : « une femme noire – probablement rencontrée dans la maison de son beau-frère, officier de marine qui s'était marié à la Guadeloupe ». Sans être toutes aussi précises, les hypothèses des différents textes consultés sur cette œuvre vont dans le sens de cette explication coloniale et familiale. V. Cameron, notice SIEFAR, url citée.

<sup>4</sup>J. Smalls, « *Slavery is a Woman* », article cité, ma traduction.

diagonale descendante d'un tableau en format portrait, la partie supérieure droite apparaissant comme vide, ou presque unie. La palette est proche : beiges, bruns, blancs avec des touches de bleu et de quelques nuances plus vives pour Benoist, quand Girodet traite un jaune désaturé à travers l'habit du député<sup>1</sup>.

Les images produites semblent répondre à la même intention des artistes – ni l'un ni l'autre de ces deux tableaux n'est la réponse à une commande : de leur propre chef, et de manière exceptionnelle dans leur carrière, Benoist et Girodet prennent parti sur une question politique.

Reste que le *Portrait d'une négresse* résiste de manière irréductible à cette comparaison : face à un homme peintre, prix de Rome, qui peint un homme politique, une femme peint une servante anonyme. Une étude strictement formelle passerait à côté des conditions de création d'un tableau où une opprimée en peint une autre, superposant, à tort ou à raison, son statut à celui de son modèle. Le risque étant, ayant habitué la critique et les commanditaires à des portraits gracieux, de les entendre s'écrier : « Une pareille horreur ! c'est une main blanche et jolie qui nous a fait cette noirceur<sup>2</sup> ». On voit ici que le genre de l'artiste participe, en l'aggravant, à la réception négative de son œuvre : si sa main avait été moins blanche et jolie, l'horreur en serait moindre.

### I.B.2.c. Femmes en révolution

Lier, relier, de manière plus ou moins implicite, le sort des esclaves à celui des femmes est un ressort du *Portrait* de Benoist, de la philosophie de Condorcet<sup>3</sup> et des écrits d'O. de Gouges<sup>4</sup>. Cette dernière proclame en 1791 la Déclaration des droits de la Femme et de la citoyenne :

Article premier : La Femme naît libre et demeure égale à l'homme en droits. Les distinctions sociales ne peuvent être fondées que sur l'utilité commune.

[...] Article 10 : Nul ne doit être inquiété pour ses opinions mêmes fondamentales, la femme a le droit de monter sur l'échafaud ; elle doit avoir également celui de monter à la Tribune ; pourvu que ses manifestations ne troublent pas l'ordre public établi par la loi.

[...] POSTAMBULE : Ô femmes ! Femmes, quand cesserez-vous d'être aveugles ? Quels sont les avantages que vous recueillez dans la révolution ? Un mépris plus marqué, un dédain

---

<sup>1</sup>Sur les enjeux de ce « pantalon de peau claire soulignant l'anatomie masculine », cf. Christine Bard, *Une histoire politique du pantalon*, Éditions du Seuil, 2010, p. 37-38.

<sup>2</sup>Critique contemporaine citée par la notice du tableau, « cartel » de l'atlas (base des œuvres exposées) du musée du Louvre, url citée.

<sup>3</sup>Condorcet était membre de la Société des amis des Noirs. Son féminisme est nourri par sa pensée sur l'esclavage, et réciproquement. Voir par exemple sa défense des femmes comme étant capables de meilleures décisions politiques que certains hommes ; dans la liste, Mme Lambert l'emporte sur le garde des sceaux d'Armenoville « aurait-elle fait des lois aussi absurdes et aussi barbares [...] contre les protestants, les voleurs domestiques, les contrebandiers et les nègres ? ». Condorcet, *Sur l'admission des femmes au droit de cité*, 1790, p. 7. De larges extraits sont publiés in B. Groult, *Le Féminisme au masculin, op. cit.*, p. 61-67. Texte intégral consulté sur :

[http://classiques.uqac.ca/classiques/condorcet/admission\\_femmes\\_droit\\_de\\_cite/condorcet\\_droit\\_de\\_cite\\_des\\_femmes.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/condorcet/admission_femmes_droit_de_cite/condorcet_droit_de_cite_des_femmes.pdf)

<sup>4</sup>Sa pièce *L'Esclavage des noirs, ou l'heureux naufrage*, publiée en 1792 est une prise de position contre l'esclavage, étayée par sa préface. Elle était en lien avec la Société des amis des Noirs, bien qu'elle n'en fut pas membre.

plus signalé. [...] Craignez-vous que nos Législateurs français, [...] ne vous répètent : femmes, qu'y a-t-il de commun entre vous et nous? Tout auriez vous à répondre<sup>1</sup>.

O. de Gouges est montée à l'échafaud avant de pouvoir voir des femmes monter à la tribune<sup>2</sup>. Il n'est pas indifférent que cette autrice, véritable figure du féminisme, parfois classée comme première féministe française, ait été, autant qu'une citoyenne engagée, une artiste, autrice de pièces de théâtre. Sa rhétorique pamphlétaire se colore grâce de sa familiarité avec la pratique de l'écriture ; sans postuler qu'il faille être artiste pour assumer des positions politiques franches et novatrices, on constatera que la pratique artistique offre des facilités pour le faire. Son postambule dresse un tableau peu glorieux de la Révolution concernant la cause des femmes, ce constat amer n'a été établi que deux ans après la prise de la Bastille. Le désenchantement des femmes engagées n'a pas tardé, ou, pour le dire autrement, l'enchantement et les espoirs n'ont guère duré<sup>3</sup>.

Toutefois, les écrits d'O. de Gouges, et la participation des femmes à la révolution française, ont marqué et servent de balise pour penser un tournant dans l'histoire des féminismes. Lors de la Révolution, des « femmes ont donné vie au mot citoyenne. En s'exprimant dans la sphère publique, en formant des clubs, en participant aux événements, bref en pénétrant dans l'espace politique ouvert par la Révolution, où on ne les attendait pas et que plusieurs voulaient leur interdire. En faisant acte de citoyennes et, pour quelques unes, en demandant la citoyenneté<sup>4</sup>. »

Les actions et revendications prennent des formes variées : participation aux cahiers de doléances, émeutes, dons de bijoux à l'Assemblée, pétitions, journaux et brochures, salons et clubs, sans-culloterie, tricoteuses, compagnies d'amazones, soldates travesties en hommes pour combattre, ou rôle, plus traditionnel, de boutefeux<sup>5</sup>. D'une part, c'est en constatant que personne ne va les défendre à leur place que les femmes s'organisent ; d'autre part, c'est au nom d'idées et de principes communs qu'elle s'engagent, citoyennes parmi les citoyens.

1789 ouvre la Révolution française à la radicalité politique : elle en fait d'emblée un laboratoire des idées nouvelles dont les femmes ne sont pas exclues. Ainsi des femmes sont présentes dans les mouvements revendicatifs et insurrectionnels, elles prennent part aux victoires du mouvement populaire et à la formation d'un espace public de réciprocité. [...]

L'évolution des rapports de force rythme la période 1790-1793 : d'abord se met en place un

---

<sup>1</sup>Olympe de Gouges, *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne*, [1791] consulté sur : [www.fondamentaux.org/2011/07/03/olympie-de-gouges-declaration-des-droits-de-la-femme-et-de-la-citoyenne/](http://www.fondamentaux.org/2011/07/03/olympie-de-gouges-declaration-des-droits-de-la-femme-et-de-la-citoyenne/)

<sup>2</sup>Il serait faux, bien que tentant, d'affirmer que ce sont les parti-pris féministes de O. de Gouges qui ont lui valu sa comparution et son exécution en 1793. Il n'y a cependant pas de doute sur l'ambiance misogyne révolutionnaire : le simple fait que O. de Gouges prenne la parole, et pour affirmer en outre son féminisme intégral, n'auront certes pas contribué à sa popularité auprès des fraîches autorités, ni à générer leur bienveillance. Ainsi, le jugement du procureur de la commune de Paris, Chaumette sur cette « virago, la femme-homme, l'impudente Olympe de Gouges, qui la première institua des société de femmes, abandonna les soins de son ménage, voulu politiquer et commis des crimes ». Cf. la présentation du texte, url citée.

<sup>3</sup>Cf. Jean-Clément Martin, *La Révolte brisée. Femmes dans la Révolution française et l'Empire*, Armand Collin, 2008.

<sup>4</sup>D. Godineau, *Les Femmes dans la France moderne. op. cit.*, p. 271.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 227-254.

espace public démocratique où les « femmes patriotes » peuvent se prévaloir, au nom d'une conception élargie de la citoyenneté, de leur participation à la sociabilité des clubs. Elles contribuent, en 1792, à la mobilisation patriotique et aux avancées du mouvement populaire, entamant ainsi un trajet vers la conquête partielle d'une citoyenneté féminine, certes éphémère mais d'une grande importance politique au printemps et en l'été 1793. Elles se veulent citoyennes à part entière mais elles n'obtiennent pas le droit de vote. La présence de femmes dans les armées est prohibée le 30 avril 1793 et les clubs féminins leur sont interdits le 30 octobre 1793<sup>1</sup>.

L'échec législatif de leurs revendications ne devrait pas faire perdre de vue ces nouvelles pratiques politiques pour les femmes, de sorte que 1789 pourrait paraître une date légitime pour faire débiter la première vague féministe, même si ce n'est pas la date inaugurale admise. Mais finalement, la situation politique de ces non-citoyennes est désastreuse : suppression des clubs féminins en 1793, décret les reléguant dans leur foyers en 1795<sup>2</sup>, interdiction du port de la cocarde pour qu'elle reste une institution respectable en 1800<sup>3</sup>, et, enfin Code civil napoléonien en 1804<sup>4</sup>.

Susan Faludi a analysé le retour de bâton (*backlash*) des années 1980 après les (maigres) conquêtes des années 1960 et 1970<sup>5</sup>. Faut-il penser qu'après chaque avancée féministe, si exagérée ou formidable soit-elle aux yeux de la plupart, et si timide aux yeux des féministes, un mouvement similaire de retour à l'ordre, de remise en rang et de rappel à la tradition a lieu ? C'est probable, et en tout cas effectif quand Benoist peint son *Portrait*.

Avec un grand recul, ce tableau paraît en phase avec son époque ; le contexte historique précis étant posé, il paraît bien plus courageux que de prime abord : les enthousiasmes révolutionnaires sont en net recul, les droits des femmes n'ont pas été reconnus, l'esclavage est aboli dans les textes et non dans les faits. Deux ans après ce tableau, Napoléon reviendra officiellement sur l'abolition de principe de l'esclavage, et deux ans plus tard encore, son Code civil affirmera « Le mari doit protection à sa femme, la femme obéissance à son mari<sup>6</sup> ». Pour résumer à travers un exemple visuel la protestation que constitue cette œuvre, on pourrait affirmer que les touches bleues blanches et rouges qui l'étoilent permettent à Benoist, et à la

---

<sup>1</sup>Jacques Guilhaumou et Martine Lapied, « L'action politique des femmes pendant la Révolution française », in C. Fauré (dir.) *Nouvelle encyclopédie politique et historique des femmes*, op. cit., p. 208.

<sup>2</sup>La Convention nationale, le 24 mai 1795 - 4 prairial an III « décrète que toutes les femmes se retireront jusqu'à ce que soit autrement ordonné, dans leurs domiciles respectifs, celles qui, une heure après l'affichage du présent décret seront retrouvées dans les rues, attroupées au-dessus du nombre de cinq, seront dispersées par la force armée et successivement mise en état d'arrestation ». Cité in M. Albistur et D. Armogathe, *Histoire du féminisme en France*, op. cit., p. 341 et Benoite Groult, *Ainsi-soit-elle*, Grasset, 1975, p. 53.

<sup>3</sup>Cf. ci-dessous.

<sup>4</sup>Cf. l'analyse du Code civil de 1804 par M. Albistur et D. Armogathe, *Histoire du féminisme en France*, op. cit., p. 359-364, notamment sur la question du divorce, de l'adultère, et de l'article 1124, qui fait de la femme une « mineure à vie ». Sur la « catastrophe » constituée par ce Code civil napoléonien, cf. également l'analyse disponible sur

<http://8mars.info/le-code-napoleon>

<sup>5</sup>Cf. Susan Faludi, *Backlash, la guerre froide contre les femmes*, [1991] Éditions des femmes, 1993.

<sup>6</sup>*Code Napoléon, édition originale et seule officielle*, 1807, Titre V « du mariage », chapitre VI « des droits et des devoirs respectifs entre époux », article 213. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1061517>

femme qu'elle représente, de porter une cocarde dont l'actualité révolutionnaire est passée et dont l'institution qu'elle commence à devenir vient de leur être interdite.

Avant de se clore, la Révolution prend même soin de leur interdire le port de la cocarde : « si nous voulons faire du port de la cocarde une institution respectable, ne confondons plus la destination des sexes », écrit, en l'an VII, l'auteur d'un projet de résolution au Conseil des Cinq-Cents. Une manière de les rayer de l'histoire comme de la scène révolutionnaire<sup>1</sup>.

Comment expliquer, face aux espoirs, aux principes et aux actes de la décennie écoulée, une telle défaite ? Il faut sans doute la mettre au compte du sol philosophique sur lequel la Révolution s'est construite.

Les Lumières sont, selon Kant, cet accès au savoir et cet exercice public de la liberté de pensée grâce auxquels l'humanité s'affranchit de toute tutelle et accède à la majorité : force est de constater que les femmes n'y ont point eu entièrement part. Elles sont, au siècle des Lumières, restées mineures. L'individualisme juridique affirmée par le droit naturel moderne a trouvé un accomplissement dans la Déclaration des droits de l'homme et du citoyen de 1789, mais n'a pas conduit à une affirmation de l'égalité des sexes. Au contraire. On trouverait plutôt, dans la pensée des Lumières, ce qui peut justifier que l'on prive les femmes de leurs droits civils, qu'elles soient exclues de l'exercice de la citoyenneté, et que leur soient fermées l'accès aux formes les plus développées du savoir<sup>2</sup>.

Catherine Larrère confronte *plusieurs* philosophies des Lumières, dont deux pôles en France seraient Condorcet et Rousseau, pour observer que le premier, défenseur des droits des femmes, convenait lui-même de sa défaite face au second :

Je parle de leurs droits à l'égalité, et non de leur empire ; on peut me soupçonner d'une envie secrète de le diminuer ; et depuis que Rousseau a mérité leurs suffrages, en disant qu'elles n'étaient faites que pour nous soigner et propres qu'à nous tourmenter, je ne dois pas espérer qu'elles se déclarent en ma faveur<sup>3</sup>.

Les Lumières ne sont pas univoques, et certaines philosophies prennent le pas sur d'autres selon les questions. Sur celle des femmes, la philosophie de l'éducation de Rousseau, et la stricte séparation des domaines de compétences selon les sexes semblent l'avoir en définitive emporté. C'est à une réelle réassignation de genre qu'on assiste avec *l'Emile* (1762) qui prend acte de la nouvelle différenciation physiologique entre hommes et femmes dont Thomas Laqueur a fait l'historique<sup>4</sup>. Affirmer la différence des sexes comme on le faisait alors n'impliquait pas nécessairement d'en déduire l'inégalité des droits, c'est pourtant le chemin balisé

---

<sup>1</sup>Vida Azimi, *La Féminisation des Administrations Françaises : étapes et historiographie (XVIII<sup>e</sup> siècle-1945)*, *Revue française d'administration publique*, 2013, 1 (145), p. 17-18 (l'an VII correspond à 1799).

<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00828967v2/document>

<sup>2</sup>Catherine Larrère, « Le sexe ou le rang ? La condition des femmes selon la philosophie des Lumières » in C. Fauré (dir.) *Nouvelle encyclopédie politique et historique des femmes*, *op. cit.*, p. 168.

<sup>3</sup>Condorcet, *Quatre lettres d'un bourgeois de New Haven sur l'unité de la législation*, Paris, Colle, 1788, cité par C. Larrère, « Le sexe ou le rang ? La condition des femmes selon la philosophie des Lumières », article cité, p. 198.

<sup>4</sup>Thomas Laqueur, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, [1990], Gallimard, 1992.

philosophiquement par Rousseau, qui trouvera sa traduction politique dans les lois de la Révolution et celles de l'Empire. À ces assignations essentialistes, qui supposent cependant un pan d'éducation, s'oppose la pensée de Condorcet, que l'on pourrait considérer, avec anachronisme, comme constructiviste avant l'heure. Partant des mêmes considérations que Rousseau, sa conclusion est diamétralement opposée :

On a dit que les femmes, quoique meilleures que les hommes, plus douces, plus sensibles, moins sujettes aux vices qui tiennent à l'égoïsme et à la dureté du cœur, n'avaient pas proprement le sentiment de la justice ; qu'elles obéissaient plutôt à leur sentiment qu'à leur conscience. Cette observation est plus vraie, mais elle ne prouve rien : ce n'est pas la nature, c'est l'éducation, c'est l'existence sociale qui crée cette différence. [...] Il est donc injuste d'alléguer, pour continuer de refuser aux femmes la jouissance de leurs droits naturels, des motifs qu n'ont une sorte de réalité que parce qu'elles ne jouissent pas de ces droits<sup>1</sup>.

Au centre des préoccupations rousseauistes, l'éducation – que nous qualifions d'assignation – en rapport avec une idée de nature paradoxale, puisqu'il faut l'inculquer. Sophie sera passive, faible, rusée, fidèle, sage et modeste, mais surtout sous contrôle : elle a le devoir de se contrôler, son mari la contrôlera de même, le tout, sous l'auspice de « l'invariable loi de la nature<sup>2</sup> ». Les champs éducatifs consentis pour former cet être doux et faible concernent sa future fonction « naturelle » d'ange du foyer, et l'art y a sa part :

La femme, étant avant tout faite pour plaire à l'homme, devrait recevoir depuis son enfance une éducation culturelle et esthétique soutenue. Ainsi, on apprend à la petite fille, à l'aide des dessins, à avoir un goût pour l'art afin de faire naître, dans son esprit, une intuition pour l'esthétique. Car il faut qu'elle sache parfaitement s'habiller, se maquiller, se coiffer selon sa position dans la société<sup>3</sup>.

Ce qui, en soi, semble plutôt un décalque de l'éducation des jeunes filles de la haute société de l'ancien régime qu'un programme utopique et novateur. Sans pouvoir l'affirmer, faute d'indications biographiques précises, nous pouvons supposer que c'est justement cette éducation artistique d'agrément qu'a suivie la jeune Marie-Guillemine Le Roux De la Ville, qu'elle a détournée de son objectif premier, en faire une épouse de choix, pour l'utiliser à des fins inattendues de professionnalisation.

#### I.B.2.d. Écoles et Académie

Benoist a en effet suivi une formation et mené une carrière, aussi brillantes que son statut de femme aristocrate, d'épouse et de mère le lui permettait<sup>4</sup>. Elle participe, de 1784 à 1788 à

---

<sup>1</sup>Condorcet, *Sur l'admission*, article cité, p. 8.

<sup>2</sup>Anna Durnova, « "Et Dieu créa la femme..." La condition féminine chez Jean-Jacques Rousseau », in *Sens public*, 20 septembre 2004. <http://www.sens-public.org/spip.php?article96>

<sup>3</sup>*Ibid.*, p 5.

<sup>4</sup>Sur cette formation des filles de bonne famille, cf. S. Sofio, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée*, *op. cit.*, p. 141-143.

l'Exposition de la Jeunesse – elle a alors de 16 à 20 ans – puis propose de nombreux tableaux pour les Salons, avant de recevoir des commandes de la part de la famille Bonaparte. Sa participation au Salon connaît trois empêchements : l'année de son mariage (1793), l'afflux de commande (1808) et l'arrêt définitif de sa participation, lors de la Restauration, à cause de la carrière politique de son mari, nommé conseiller d'État en 1814 sous Louis XVIII<sup>1</sup>.

Sa formation est assurée par Vigée-Lebrun, bientôt académicienne – Benoist est son élève en 1781, Vigée-Lebrun est reçue à l'Académie en 1783, puis par David, prix de Rome et futur opposant de l'Académie, qu'il fait dissoudre en 1793. Bien qu'il en fut un membre éminent, David s'est souvent rebellé contre cette institution, notamment quand elle lui demande de cesser d'enseigner aux jeunes élèves de Vigée-Lebrun, dont il avait pris le relais.

L'Académie avait en fait interdit aux femmes d'entrer au Louvre, car l'afflux de jeunes femmes se rendant au musée pour copier les chefs-d'œuvre créait une situation de fâcheuse promiscuité avec leurs collègues masculins. On dit que David, informé de cette mesure, a fait céder les autorités en répondant d'un ton sec qu'il se portait personnellement garant de l'intégrité morale des jeunes filles placées sous sa responsabilité directe<sup>2</sup>.

Albigès cite une lettre écrite par David, le 21 juillet 1787 au comte d'Angiviller, ministre des arts de Louis XVI, concernant cette interdiction faite aux femmes d'étudier avec des hommes et conclut à une autre issue que S. Bartolena : « Le peintre n'aura pas gain de cause, les trois jeunes artistes devront quitter son atelier du Louvre. » Dans cette lettre David présente des arguments divers, situation transitoire (« j'ai en dépôt chez moi trois demoiselles élèves de Lebrun et qui doit les reprendre lorsque son bâtiment sera fini »), absence de promiscuité entre garçons et filles (« Eloignées de l'atelier de mes élèves avec lequel elles n'ont aucune communication et avec lequel il est impossible quelles communiquent »), haute moralité de celles-ci (« mœurs irréprochables », « elles appartiennent à des parents dont la réputation est établie de la manière la plus honorable ») et enfin appel aux principes de vertu, en défense contre des accusations jugées calomnieuses :

S'il existe quelqu'abus dans le Louvre et qui soient contraires à la décence, on ne peut qu'applaudir à votre surveillance et aux motifs respectables qui la dirigent, mais votre volonté n'est pas sans doute que des personnes biens nées, très sages, aient un sort commun avec celles dont la conduite vous a été présentée comme coupable. Je n'ai aucun intérêt à défendre des élèves qui ne font chez moi qu'un passage, mais je connais combien l'honneur est cher à un sexe dont il est le principal ornement et je me fais un devoir scrupuleux de vous dire la vérité<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>Cf. la biographie de l'artiste par V. Cameron, notice SIEFAR, url citée.

<sup>2</sup>S. Bartolena, *Femmes artistes, op. cit.*, p. 64.

<sup>3</sup>Transcription personnelle de la « Lettre autographe de J. L. David au Comte d'Angiviller, Directeur des Bâtiments du roi, sur les conditions de formation des femmes artistes dans son atelier. 21 juillet 1787 », centre historique des archives nationales, CHAN O/1/1919/pièce 162, reproduite par Luce-Marie Albigès, url citée.



Cette lettre met en lumière toute l'ambiguïté du rapport de l'art institutionnel aux femmes artistes, fait d'une relative ouverture, toujours larvée par l'incessant soupçon d'une indécence potentielle. Il y a présence de femmes à l'Académie royale de peinture et de sculpture, dès les premières années de son existence, mais leur nombre est réduit – et il fut même officiellement décrété en 1770 que ce nombre se porterait à maximum de quatre, pour éviter une « invasion » quand les artistes (hommes) académiciens étaient reçus en nombre illimité, ce qui pouvait se traduire certaines années en centaines d'artistes. En 1770, Vitet fait figurer la réception de « Mlle Vallayer (Anne) depuis femme Coster P. g. » et « Mlle Giroust (Marie-Suzanne) femme Roslin P. pastel » et indique : « Il est arrêté qu'on ne pourra admettre au-delà de quatre académiciennes<sup>1</sup> ». De sa création en 1648 par douze hommes, à sa dissolution en 1793, l'Académie a vu passer 629 artistes hommes, et quinze femmes. Ce qui, les chiffres statistiques sont parfois suffisants, se traduit dans un ratio de 97,67% contre 2,32% : la menace était faible<sup>2</sup>.

La répartition de ces quinze femmes sur le siècle et demi d'existence de l'Académie est assez régulière, nonobstant une exclusion, qui s'avérera de courte durée, dans les années 1710 :

Quelques temps avant la mort de Sophie Chéron, l'Académie avait décidé qu'aucune femme ne serait plus admise. [...] Je crois, pour ma part, que les académiciens [...] voulaient par là se mettre en garde contre une invasion féminine qui prenait des proportions inquiétantes. [...] L'exclusion prononcée par l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture contre les femmes ne devait pas être de longue durée. Dix ans après que cette décision eut été prise, elle ouvrait ses portes à une artiste dont la renommée fut européenne, et qui reçut à Paris un accueil enthousiaste : j'ai nommé la Rosalba<sup>3</sup>.

On remarquera, d'après le tableau suivant<sup>4</sup>, récapitulant l'ensemble de ces académiciennes, que leur spécialité, qui correspond presque toujours au genre de leur « morceau de réception », est mineure selon la hiérarchie félibienne : nature morte, portrait, miniature, scènes de genre. La seule sculptrice propose un « agencement taillé sur bois, avec beaucoup de délicatesse, à l'entour d'un écusson et d'un chiffre<sup>5</sup> ». La moitié de ces artistes a une filiation artistique indiquée dans l'ouvrage de Fidière : fille ou épouse d'artiste, et parfois, comme les sœurs Boullogne, filles d'un académicien – de plus, en l'occurrence, l'un des « académiciens primitifs<sup>6</sup> », de la première année, 1648.

---

<sup>1</sup>Ludovic Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture. Étude historique*, Michel Lévy frères, 1861, p. 374-375.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58322551>

<sup>2</sup>Chiffres établis grâce à la « liste chronologique des membres de l'académie royale de peinture et de sculpture, depuis son origine (1er février 1648) jusqu'au 8 août 1793, jour de sa suppression » établie par L. Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture, op. cit.*, p. 327-381.

<sup>3</sup>Octave Fidière, *Les Femmes artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Chavaray frères, 1885, p. 19-22.  
<https://archive.org/details/lesfemmesartist00fidigoog>

<sup>4</sup>Établi d'après O. Fidière, *Les Femmes artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture, op. cit.*

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 19.

<sup>6</sup>L. Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture, op. cit.*, p. 328.

Date de réception à l'Académie Prénom, nom, nom marital		Genres pratiqués et genre du morceau de réception		Filiation artistique indiquée
1663	Catherine Duchemin, épouse Girardon	Nature morte	NM fleurs	Épouse
1669	Geneviève Boullogne <sup>1</sup>	Nature morte	Id	Fille
1669	Madeleine Boullogne	Nature morte	Id	Fille
1672	Elisabeth Sophie Chéron	Portraits, histoire religieuse	Portrait	Fille
1677	Anne Strésor	Miniatures	Id	Fille
1680	Dorothee Masse	Sculpture sur bois	Écusson/bois	X
1682	Catherine Perrot	Miniatures	Id	X
1720	Rosalba Carriera	Portraits, miniatures	Honorifique	X
1722	Marguerite Haverman <sup>2</sup>	Nature morte	X	X
1754	Marie-Thérèse Reboul, épouse Vien	Nature morte	Id	Épouse
1767	Anne Dorothee Terbusch	Genre, portrait	Genre	X
1770	Anne Vallayer, épouse Coster	Nature morte	Genre	X
1770	Marie-Suzanne Giroud, épouse Roslin	Portrait	Id	Épouse
1783	Élisabeth Vigée, épouse Lebrun	Portrait	Histoire	Fille et épouse
1783	Mme Guyard, Adélaïde Labille des Vertus	Portrait	Id	X

Vigée-Lebrun, en proposant *La paix ramenant l'Abondance*, a tenté d'être reçue en tant que peintre d'histoire, comme David la même année, elle fut reçue sans cette spécification, et est classée « P. p. » par Vitet, c'est-à-dire peintre de portrait<sup>3</sup>. Benoist, leur élève, tentera elle aussi d'être reconnue comme peintre d'histoire, proposant des scènes mythologiques et des allégories, telles que *Les Adieux de Psyché à sa famille* ou *L'Innocence entre le Vice et la Vertu*, deux toiles de 1791<sup>4</sup>. Dans le corpus d'œuvres que nous connaissons d'elle, la part des portraits est néanmoins la plus importante, c'est là que sa clientèle l'attendait. Mais elle a, nous l'avons vu, pu tirer parti de ce genre pour le dépasser et viser l'allégorie à travers un « simple » portrait d'une servante noire.

Les obstacles pour une reconnaissance des femmes artistes sont donc nombreux. La possibilité d'entrer à l'Académie existe, mais elle est très ténue, bornée par le seul *numerus clausus* de l'institution. Les Salons peuvent réserver une place pour leurs œuvres, quand en 1748 la participation à ceux-ci s'ouvre aux non académiciens et agréés, mais il faut encore, jusqu'en 1791 où la participation devient vraiment libre et ouverte à tou.te.s, passer la barrière d'une commission académique, « chargée d'exercer un contrôle sur la moralité des œuvres proposées et de sauvegarder la tradition de la " grande peinture " », le directeur des Bâtiments du roi, « commanditaire royal » influant souvent sur « le " goût " présenté au Salon ; ainsi, d'Angiviller, à

<sup>1</sup>Reçue la même année que sa sœur Madeleine ; elles peignent souvent des œuvres à quatre mains. Leur morceau (commun) de réception portait le titre *Groupe de figures et de dessins faits d'après le modèle avec un fond d'architecture et des trophées d'instruments de musique*.

<sup>2</sup>Ne restera académicienne qu'une seule année, soupçonnée de fraude et n'a jamais livré son morceau de réception.

<sup>3</sup>L. Vitet, *L'Académie royale de peinture et de sculpture*, op. cit., p. 378.

<sup>4</sup>Pour une analyse de ces tableaux et la liste complète des œuvres connues de Benoist, cf V. Cameron, notice SIEFAR, url citée.

la veille de la Révolution, tente de soutenir la peinture d'histoire face à la multiplication spontanée des sujets de genre et du tableau de chevalet<sup>1</sup>. ».

Si les femmes voulaient pratiquer le grand art de la peinture d'histoire, elles se seraient heurtées à l'impossibilité pédagogique d'étudier avec des hommes des corps nus d'hommes – l'épisode de l'atelier de David nous rappelle à quel point la décence leur est un frein. Quand elle parviennent, telles Vigée-Lebrun ou Benoist, à tenter des incursions dans le genre majeur, elles restent malgré tout cantonnées aux genres mineurs, par le marché, les préjugés et l'institution.

Mais ces genres mineurs connaissent une belle promotion à l'heure des Salons : très représentés en nombre, et défendus par un critique qui pèsera bien plus dans l'histoire de l'art que le comte d'Angiviller :

C'est celui-ci qui est un peintre, c'est celui-ci qui est un coloriste. Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin ; ils représentent presque tous des fruits avec les accessoires d'un repas. C'est la nature même. Les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux<sup>2</sup>.

Nous étudierons par la suite les implications de ce court paragraphe ; pour l'heure, soulignons que, de manière assez péremptoire, Diderot fait des « petits » tableaux de Chardin les tenants de la nature et de la vérité. Dans une métaphore éducative, c'est un Chardin que Diderot donnerait à un enfant qu'on destine à la peinture, pour qu'il le copie. Chardin devient un maître car ses tableaux équivalent la nature même.

1800 : l'Académie est morte – mais l'Institut la remplace. Les femmes peintres produisent et vendent, sont parfois reconnues. La hiérarchie des genres se fait moins prégnante, et les genres mineurs, où les femmes passent pour exceller, sont regardés de moins haut. Là où les femmes artistes ont le plus de difficultés à se professionnaliser, en définitive, c'est au début de leur parcours. Où apprendre ce qui fera de soi une artiste ?

Peu à peu les femmes prennent conscience de leur professionnalisme. C'est ainsi que quelques unes commencent à tenir un journal, d'autres rédigent leur autobiographie ou laissent des livres de conseils destinés à des femmes artistes en herbe tandis que d'autres encore œuvrent pour ouvrir des écoles d'art réservées aux femmes. Même Mme Vigée-Lebrun, femme raffinée et hautaine, se laisse convaincre par son mari d'ouvrir une école de peinture (même si elle tient à préciser dans son journal que la chose ne lui plaît pas outre mesure<sup>3</sup>).

Ces écoles d'art destinées aux femmes sont tenues par des artistes des deux genres : Adélaïde Labille-Guiard ouvre la sienne en 1779, Mme Campan, en 1774, tandis que certains ateliers d'artistes masculins ouvrent leur portes aux femmes : Jean-Baptiste Greuze, Jean-Baptiste Regnault, Alexandre Abel de Pujol, David, avec les difficultés que l'on a vu, plus tard l'école de

<sup>1</sup>Article « Salon » de l'encyclopédie en ligne Larousse. <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/salon/154248>

<sup>2</sup>Denis Diderot, *Salon de 1763*, in *Œuvres complètes*, t. 5, Le club français du livre, 1970, p. 431.

<sup>3</sup>S. Bartolena, *Femmes artistes, op. cit.*, p. 64.

Cogniet propose, en 1830, une section féminine, dirigée par sa sœur<sup>1</sup>. Ces écoles, cela va sans dire, ne proposent de formation qu'aux filles de bonne famille, de « mœurs irréprochables », comme le disait David. C'est précisément dans les mœurs et dans le statut légal de toute femme que les femmes artistes sont empêchées. Les défaites des droits des femmes sont aussi leur défaite.

Alors que leurs collègues masculins ont la possibilité d'approfondir leur formation par de longs voyages à l'étranger – le voyage en Italie est une expérience à laquelle aucun intellectuel ne peut se soustraire –, les femmes doivent éviter de se montrer en public sans être accompagnées. Pour elles, il est impensable de pouvoir voyager sans leur famille et indécent de rester trop longtemps en compagnie d'un homme<sup>2</sup>.

Nous avons considéré qu'une certaine lecture du XVIIIe siècle pouvait pointer les germes de ce qui ruinerait les hiérarchies qui semblaient le régir, avec la Révolution, il faut dépasser cette timide métaphore. De premières tentatives pour penser l'égalité intégrale – c'est-à-dire des femmes, des noir.e.s autant que des hommes blancs entre eux – ont été proposées par les écrits artistiques et philosophiques, allégorisée en peinture, formalisées par des lois – fussent elles non opérantes – et surtout, mises en action directe par les intéressé.e.s.

Mais si le discours de l'égalité est resté minoritaire, cela tient égalent à ses limites propres. Discours universaliste, qui affirme l'individu et nie le féminin, il conserve l'ambiguïté d'une neutralité hiérarchique qui se dit au masculin [...] L'individualisme du discours de l'égalité exclut toute appréhension collective de la condition féminine. Le discours de Rousseau, justement parce qu'il est hiérarchique et holiste, et prend en charge la dimension collective de l'existence individuelle, s'inverse facilement en un discours de libération. Sa mise en rapport du sexe et du rang introduit en effet aux débats sur les rapports entre affranchissement des classes et libération des femmes qui marqueront l'époque suivante. Il pourrait paraître paradoxal que le siècle de l'affranchissement de l'humanité fût celui de la mise à l'écart des femmes, enfermées dans leur condition. Mais le paradoxe dernier est peut-être que c'est là même où l'on semble le plus leur barrer l'accès à l'égalité que se met en place ce qui rend possibles les discours de l'identité féminine et de la libération des femmes<sup>3</sup>.

Une affirmation de la spécificité du vécu des femmes sera nécessaire pour penser et revendiquer une égalité qui ne se pense pas sur le mode du neutre-masculin, cette affirmation permettra de mettre en place les bases de la « libération ». Si nous ne suivons pas C. Larrère sur la voie d'une « identité féminine » qui verse implicitement dans l'essentialisme, le double paradoxe qu'elle relève – discours des égalitaristes contre-productifs, Rousseau qui, en entravant les femmes, leur donne les moyens de penser et de mettre en acte leur émancipation – semble bien

---

<sup>1</sup>*Ibid.*

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 52.

<sup>3</sup>C. Larrère, « Le sexe ou le rang ? La condition des femmes selon la philosophie des Lumières », article cité, p. 203.

résumer un échec historique qui pourtant donnera des clés pour comprendre la période à suivre, celle qu'on appelle la première vague.

## I.B.3. 1893

### I.B.3.a. Première vague

La métaphore admise de la vague pour désigner les moments féministes depuis le XIXe siècle offre, en plus d'être une belle image, l'avantage de pouvoir effectivement caractériser ces moments avec richesse, en filant la métaphore<sup>1</sup>. Les vagues qui s'enchaînent, s'enroulent et semblent naître les unes des autres, les marées qui amenuiseraient possiblement la côte, le ressac après l'obstacle, les lames de fond... les images qui naissent de celle de la vague pourraient à elles seules dessiner une histoire poétique des féminismes. La première de ces vagues n'a pas des contours très définis : aucune date inaugurale, aucun texte fondateur, plusieurs figures mais aucun.e chef.fe, des modalités différentes et même antagonistes selon les lieux et les moments. Mais malgré ces faits historiques qui résistent aux envies de schématiser, simplifier, mettre en case, cette première vague existe et a une consistance : dans différents pays, sur plusieurs continents, les femmes s'organisent, sur plusieurs fronts.

Christine Bard liste, avec le filtre historique original du port du pantalon par les femmes, les différents courants politiques où des options féministes se matérialisent. Le féminisme lui-même, bien que le nom n'existe pas encore :

Dans les années 1830, un discours plus féministe [que celui des journaux de mode] se fait entendre à travers la multiplication des journaux féminins, parmi lesquels se détache le titre éloquent de *La Femme libre*, jusqu'à la loi de 1834 sur la presse, qui étouffe à nouveau la liberté d'expression<sup>2</sup>.

On retrouve surtout le féminisme comme composante des utopies de la première moitié du XIXe siècle. En France, les disciples de Saint-Simon « élaborent à partir de 1829 une véritable théorie féministe, alors que le mot n'existe pas encore<sup>3</sup> » – avec l'apport notamment de Claire Démar ; on retrouve le saint-simonisme aux États-Unis, dans la *New Harmony* de Robert Owen<sup>4</sup>, qui prône « l'égalité "parfaite" des droits politiques et sociaux<sup>5</sup> ». De C. Fourier, C. Bard affirme qu'il « dissocie de manière moderne le sexe et le genre », dans les vêtements comme dans sa théorie politique<sup>6</sup>, « quant au rôle domestique et familial des femmes, il disparaît avec la création de phalanstères où les femmes seraient reconnues comme individus<sup>7</sup> ». Chez le communiste

---

<sup>1</sup>Sur cette métaphore historiographique, Cf. Bibia Pavard, « Faire naître et mourir les vagues : comment s'écrit l'histoire des féminismes », *Féminismes quatrième génération. Textes, corps, signes, Itinéraires*, 2017-2018, <http://journals.openedition.org/itinéraires/3787>

<sup>2</sup>C. Bard, *Une histoire politique du pantalon*, Éditions du Seuil, 2010, p. 108.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 109.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 119.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 120.

<sup>6</sup>*Id.*

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 120-121.

Étienne Cabet, qui imagine et met en pratique l'Icarie, « l'égalité des sexes est peut-être chantée sur tous les tons, mais dans le mariage icarien, l'homme garde une "voix prépondérante!" ». Enfin, la généalogie du *bloomer* (un pantalon bouffant) désigne des « réformateurs du vêtement<sup>2</sup> » qui n'avaient rien de féministes : moralistes, hygiénistes et puritains, ils sont pourtant liés à l'histoire du pantalon porté par les féministes.

Le féminisme est donc lié à d'autres mouvements sociaux tels que le socialisme ou le pacifisme<sup>3</sup> ; il naît à la faveur de ces autres courants politiques, et parfois, afin de combler leurs lacunes. Ainsi, aux États-Unis, une prise de conscience et une première organisation d'ampleur naissent quand des femmes anti-esclavagistes, qui avaient fait le voyage pour une convention à Londres en 1840, n'y ont pas été acceptées. En France, la première vague prend forme suite à de nombreuses tentatives personnelles ou collectives, comme le résume Laurence Klejman :

En France, l'activité républicaine ou révolutionnaire s'accompagne pratiquement toujours de revendications féministes formulées collectivement. Ces groupes, faut-il le préciser, sont très minoritaires et parfois mixtes. Nous ne reviendrons pas sur la Révolution française et ses clubs de femmes, mais rappelons les tentatives féministes pour se faire entendre en 1830, l'action des saint-simoniennes, une fois dégagées de l'emprise du « Père » Enfantin et, surtout, celles des quarante-huitardes et de leurs journaux, groupes et pétitions. Pour mémoire, notons aussi les efforts pour imposer le droit politique des femmes, efforts soutenus par Victor Considérant, et la candidature de Jeanne Deroin (1805-1894) à l'Assemblée Nationale. Sans effets, puisque le « suffrage universel » proclamé en 1848 révèle une conception pour le moins très sexuée de l'universalité. L'agitation républicaine de 1868-1869 voit elle aussi renaître un embryon d'organisation féministe autour de personnalités telles que Léon Richer (1825-1911, journaliste à l'Opinion Internationale), Maria Deraismes (1828-1894, conférencière), Andrée Léo (1832-1900, femme de lettres et journaliste, veuve d'un disciple de Pierre Leroux et ancienne exilée politique), Paule Mink (1839-1901, conférencière socialiste), la famille Reclus... Mais cette fois, le cycle Révolution / Féminisme / Répression / Silence se rompt. Le mouvement féministe français survit au moment insurrectionnel qui l'a vu naître. Le féminisme, comme la République, s'installe pour durer<sup>4</sup>.

Le lien au socialisme et au communisme est à nuancer dès que le féminisme a une existence propre, et un nom qui s'impose à la fin du XIXe siècle<sup>5</sup>. G. Fraisse tempère le lien entre socialisme et féminisme, qui doit être présenté de manière critique et non organique :

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 124. C. Bard cite Étienne Cabet, *Voyage en Icarie*, 1846.

<sup>2</sup>C. Bard, *Une histoire politique du pantalon*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>3</sup>Laurence Klejman « Les Congrès féministes internationaux » in *Cahiers Georges Sorel* n°7, 1989, p. 74.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 74-75.

<sup>5</sup>« Le terme féminisme est d'origine récente et [...] c'est peu de dire que les actes ont précédé le mot. [...] Le premier groupe à l'utiliser dans son titre est la Fédération française des sociétés féministes (1891) qui réunit en 1892, à Paris, le "Congrès général des sociétés féministes" (de France). Rapidement le mot s'impose. » *Ibid.*, p. 72.

Il paraît impossible d'établir clairement les écrits philosophiques propres à autoriser des filiations directes avec le discours féministe : s'il s'agit du socialisme, il est clair, dès 1848, qu'il n'est pas question de s'appuyer sur le saint-simonisme, malgré l'ouverture théorique qu'il donne au féminisme ; sa pratique paraît, en effet, abusive et contradictoire. Reste alors Charles Fourier pour ses écrits et Victor Considérant pour ses prises de position pendant la révolution de 1848. Mais Proudhon surtout est cité pour son socialisme misogyne, comme si le féminisme se réclamait du socialisme avec lucidité critique plus que confiance aveugle. Après le temps des utopistes, ce sont Marx et les marxistes qui alimentent le débat. Débat qui se déplace : parce que Marx et Engels font l'analyse de la famille plus qu'ils ne soutiennent le mouvement féministe, ce sont leurs épigones, August Bebel et Paul et Laura Lafargue, qui sont cités<sup>1</sup>.

Le mouvement est international, congressiste, et grâce à l'absence de texte ou de père fondateur, laisse la place pour l'expression de revendications variées et de sensibilités politiques différentes, bien que l'on constate, généralement, un lien avec les organisations ouvrières et utopistes : « le féminisme, conçu comme "cas d'aspiration collective vers l'égalité", entretient une relation privilégiée avec le socialisme, à la recherche, lui aussi, de l'amélioration d'un groupe social<sup>2</sup>. »

La question de l'égalité est centrale, et fait déjà apparaître un des plus grands enjeux des questions féministes – et une des lignes de fracture les plus importantes entre les féminismes – entre différentielistes et universalistes, lesquels englobent chacun différentes nuances, parfois importantes<sup>3</sup>. L'individualisme, l'identité, le collectif, l'autonomie sont questionnés, théorisés, argumentés, au contraire de la pourtant curieuse mixité de ces mouvements « de femmes », qui, pour des raisons souvent uniquement pratiques, doivent composer avec des hommes : « elles ont aussi besoin des hommes pour rédiger et voter des lois qui les émanciperaient puisqu'elles sont presque partout totalement exclues de la vie politique<sup>4</sup>. »

L'ensemble des revendications peuvent être listées, comme l'a fait L. Klejman<sup>5</sup>, sous forme de droits, et ces droits peuvent être de l'ordre du général (accès à l'instruction, au travail, liberté dans ses choix de vie) ou être précis et identifiés (de témoigner, de toucher son salaire, d'exercer une activité libérale, d'être membre d'association ou de syndicat). Le droit de vote n'est pas le seul droit revendiqué par les féminismes de la fin du XIXe siècle et du début du XXe siècle. Par différentes stratégies (« petits pas », « brèche », « assaut<sup>6</sup> ») sous différentes formes pour

---

<sup>1</sup>G. Fraisse, *Les Femmes et leur histoire*, *op. cit.*, p. 262-263.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 259-260. Citation de Léon Abensour, *Le Problème féministe*, Paris, 1927.

<sup>3</sup>L. Klejman, « Les Congrès féministes internationaux », article cité, p. 76.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 77.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 77-78.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 78.



diffuser leurs idées (associations<sup>1</sup>, presse<sup>2</sup>, conférences<sup>3</sup>, congrès<sup>4</sup>), les féministes veulent réformer largement tous les pans de la société, « aussi bien sur le terrain juridique, économique, politique et social que dans le domaine du symbolique<sup>5</sup> »

Or l'histoire n'a voulu retenir bien souvent que la demande des droits civiques, et en particulier celle du droit de vote parlementaire ; ce qui réduit le féminisme au suffragisme et permet de faire du féminisme un mouvement bourgeois de pure tradition républicaine. Cette affirmation ne résiste pas à une véritable étude historique<sup>6</sup>.

Nourries des philosophies<sup>7</sup> qui les ont précédées, certaines féministes élaborent des argumentaires de philosophie politique décapants, prenant la République au mot, et plaçant les « penseur[s] éclairé[s] » face à leur contradictions. Ainsi, J. Deroïn, citoyenne et candidate aux élections législatives de 1849.

Comment Jeanne Deroïn défend-elle son geste politique ? On sait que 1789 représente la fin de l'ère de la force et l'avènement de l'ère du droit. Elle fait donc valoir que lorsque les bureaux des réunions électorales lui refusent la parole, ou déclarent sa candidature inconstitutionnelle, bien loin de s'en tenir à la légalité, ils restent au contraire au niveau du « droit du plus fort » [...] Il existe, proclame Jeanne Deroïn, un « droit sens des masses ». Par conséquent, ceux qui refusent la parole à la candidate ne sont pas en contradiction avec eux-mêmes, ils sont dans le non-sens pur. Et c'est le même non-sens qu'exprime la Constitution de 1848 qui a aboli tous les privilèges (de race, de caste, de cens électoral) en oubliant de supprimer le « privilège de sexe<sup>8</sup>. »

La première vague est une histoire au long cours, naissant puis se nourrissant des courants politiques du début du XIXe siècle, incarné par différentes figures, puis se constituant en mouvements autonomes, organisés et internationaux, avec une volonté de réforme profonde de la société.

Le féminisme européen connaît, au tournant des XIXe et XXe siècles, un véritable âge d'or. Indissociable des progrès du libéralisme et de la démocratisation des États européens, l'émergence du féminisme comme une force autonome dans l'espace social, politique et culturel constitue un événement historique en soi. Quoique fortement contestée, la revendication d'égalité des sexes ébranle les fondements d'une tradition patriarcale et contribue à l'évolution du XXe siècle vers la modernité<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 79.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 80.

<sup>3</sup>*Id.*

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 81-86.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 78.

<sup>6</sup>G. Fraisse, *Les Femmes et leur histoire*, *op. cit.*, p. 267.

<sup>7</sup>« Si Condorcet est une référence positive permanente, il n'en va pas de même de Montesquieu, Voltaire, Diderot et Rousseau, qui servent tantôt de précurseurs du féminisme, tantôt de responsables de l'assujettissement moderne des femmes. » *Ibid.*, p. 263.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 290-291. G. Fraisse cite la *Campagne électorale de la citoyenne Jeanne Deroïn*.

<sup>9</sup>F. Rochefort, « Du droit des femmes au féminisme en Europe, 1860-1914 », article cité, p. 669.

Alors que le féminisme avait un nom et qu'une action collective des femmes devient envisageable et effective, quoi que dangereuse<sup>1</sup>, en vue d'acquiescer de nouveaux droits, une artiste, en cavalière seule, va se heurter aux persistances des hiérarchies. Elle s'attelle, contre toute tradition et malgré les attentes de son siècle, à des prés carrés artistiques fortement connotés de masculinité : sculpture sur pierre, figuration de nus, « grands » sujets.

En effet, l'art de Claudel est un art figuratif qui pourrait passer, au moins au début de sa carrière, pour héritier d'un certain académisme ; il met en scène des figures allégoriques ou mythiques qui se concrétisent le plus souvent dans des nus, la science anatomique est exacte et précise, le métier sûr et la technique maîtrisée, l'énergie de mise en œuvre considérable. Les défenseurs de Claudel pensent sans doute lui faire honneur en affirmant, tel André Michel à propos de *Sakountala* : « il est vraiment prodigieux qu'une femme aussi jeune ait pu exécuter avec un tel succès un groupe de cette importance<sup>2</sup> », ou Armand Silvestre à propos de *L'Âge mûr* : « C'est vraiment de la part d'une femme, une œuvre très noble et très pensée.<sup>3</sup> » Ou encore Octave Mirbeau, affirmant que ses œuvres *La Valse* et *Clotho* « dépassent par l'invention et la puissance d'exécution tout ce qu'on peut attendre d'une femme », qu'elles sont « d'une poésie si profonde et d'une pensée si mâle, que l'on s'arrête, surpris par cette beauté d'art qui nous vient d'une femme<sup>4</sup>. »

Qu'on la défende ou qu'on l'attaque au moment des Salons, où elle expose de 1888 à 1905<sup>5</sup>, il n'est pas question pour les contemporains de Claudel de l'envisager comme une avant-gardiste, mais bien comme l'héritière d'une traditionnelle statuaire – ce mot est très souvent employé, plutôt que celui de sculpture, ce qui est en soi significatif. C'est avec le marbre, le

<sup>1</sup>Chez les suffragettes anglaises, peut-être les féministes de la première vague se mettant le plus en danger, ce qui explique sans doute leur notoriété : premières incarcérations pour Christabel Pankhurst et Annie Kenney, suivies de plusieurs autres, donnant lieu à des grèves de la faim ; mort des suites de ses blessures après une action directe pour Emily Davison.

<sup>2</sup>Odile Ayrat-Clause, *Camille Claudel, sa vie*, Hazan, coll. « bibliothèque » 2008, p. 90.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 139.

<sup>4</sup>Article d'Octave Mirbeau [1893], cité in Jacques Cassar, *Dossier Camille Claudel*, Klincksieck et Archimbaud, 2011, p. 329-330. L'effet de répétition chez O. Mirbeau n'est pas dû à un montage des citations ; on s'en convaincra en se reportant à l'article entier, qui comporte, sur deux brèves pages, trois références au genre de « mademoiselle » l'artiste opposé à celui de son art si « mâle », et une à celui d'une statue, qu'O. Mirbeau ne trouve pas assez « féminisé », c'est-à-dire mou et sans trop de muscle, sans compter que le texte s'ouvre et se conclut sur la filiation de Claudel avec des artistes hommes : son frère Paul, son maître Rodin.

<sup>5</sup>Claudé participe à l'institutionnel Salon des artistes français, héritier des Salons de l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture (1888, *Sakountala*, plâtre, 1889, *Portrait de Charles Lbermitte*, bronze, 1903, *L'Âge mûr*, bronze, 1905, *Vertumne et Pomone*, marbre, *Sirène*, bronze) et au dissident Salon de la société nationale des Beaux arts : (1892, *Buste de Rodin*, bronze, 1893, *La Valse* et *Clotho*, 1894, *Le Dieu envolé*, plâtre, *La Petite Châtelaine*, bronze, 1895, *Les Causeuses*, 1896, *La Petite Châtelaine*, variante, marbre, 1897, *La Vague*, plâtre, *Les Causeuses*, onyx, *Portrait de Mme D.*, marbre, 1898, *L'Hamadryade*, marbre et bronze, *Profonde Pensée*, bronze, *Buste de M. X*, 1899, *Portrait de Monsieur le comte de M... en costume Henri II*, marbre, *L'Âge mûr*, plâtre, *Persée*, plâtre, 1902, *Persée*, marbre, *Buste de Madame la comtesse de M.*, marbre, *Alsacienne*, terre cuite et patine d'argent). Trois de ses œuvres sont présentes à l'Exposition universelle de 1900 : *Profonde Pensée*, marbre, *Rêve au coin du feu*, plâtre, *Ophélie*. Elle expose également au Salon d'automne (indépendant) en 1904 (*La Fortune*) et en 1905 (*L'Abandon*, bronze). La galerie Eugène Blot, qui la représente, organise quelques expositions de ses œuvres de 1903 à 1908. Enfin, il faut noter sa présence à l'exposition des femmes peintres et sculpteurs de 1910 avec *L'Imploration*, *La Valse*, *Persée* et *Les Bavardes*. Cf. *Camille Claudel, 1864-1943*, catalogue des expositions à Madrid, fundacion Mapfre et Paris, Musée Rodin, Gallimard, 2008, chronologie p. 405-411.

bronze, le plâtre, la mise au point, l'étude d'après nature, les ébauches de terre qu'elle travaille et qu'on la jauge. Et si des trouvailles interviennent, mélanges symbolistes de matériaux, introduction de pierres inusitées comme l'onyx, sujets inédits en sculpture proches de la scène de genre picturale, torsions des étoffes ou des cheveux rappelant l'art nouveau<sup>1</sup>, recherche d'une traduction du mouvement en sculpture, dimensions modestes des pièces, tout cela apparaît comme rajoutant à la grâce de l'œuvre, pas comme des audaces de l'artiste, encore moins comme des choix plastiques, artistiques et esthétiques pouvant être considérés comme cohérents et dignes d'étude.

Face à la récente mais importante bibliographie<sup>2</sup> sur cette artiste, force est de constater d'ailleurs que la part biographique est très majoritairement traitée, de manière plus ou moins romancée ; il faut reconnaître que le personnage et son parcours s'y prêtent. À la fois romanesque et révoltante, la vie de Claudel produit un écran ou au moins un filtre dans la réception de son œuvre. Difficile d'y échapper, encore plus de traiter l'affaire sans parti-pris. En quelques mots et selon le point de vue adopté pour ce travail : femme et artiste, sans cesse entravée par des problèmes matériels, entretenant des rapports conflictuels avec son maître qui fut quelques années son amant, de vingt-quatre ans son aîné, puis ne pouvant se détacher de sa protection, de son ombre et de sa référence, même longtemps après avoir rompu toute relation avec lui, elle est diagnostiquée comme atteinte de « psychose paranoïde » par un médecin à la demande de sa famille dès la mort de son père, qui semble être le seul à l'avoir toujours encouragée, et reste internée trente ans dans un asile, où elle mourra, probablement de dénutrition, pendant la deuxième guerre mondiale. Nombreuses sont les personnes qui la pensaient d'ailleurs déjà morte, depuis 1920, comme il apparaît dans des notices de dictionnaires et encyclopédies la concernant, jusqu'en 1960.<sup>3</sup>

Ce contexte biographique est déterminant pour analyser l'œuvre, mais bien souvent il ne fait que l'occulter : on s'intéresse davantage à la vie de l'artiste qu'à ce qu'elle a produit. Nous convoquerons bien sûr l'éclairage biographique, mais notre objet de questionnements est une des statues de Claudel, ou plutôt sur son ébauche en plâtre.

### I.B.3.c. Ce qu'il nous reste de *Clotho*

Dans un coin de la pièce consacrée aux élèves du maître, au musée Rodin à Paris, une ébauche en plâtre de moins d'un mètre figure une vieille femme nue, en pied, ensevelie sous une

---

<sup>1</sup>Ce rapprochement a attendu l'exposition *Camille Claudel. Au miroir d'un art nouveau*, 8 novembre 2014 – 8 février 2015, La Piscine, Roubaix pour s'envisager.

<sup>2</sup>On peut même depuis peu parler d'une filmographie puisque deux longs métrages l'ont pour héroïne : Bruno Nuytten, *Camille Claudel*, 1988, et Bruno Dumont, *Camille Claudel 1915*, 2013. Il faut d'ailleurs noter que le premier a beaucoup fait pour la connaissance de cette artiste par le grand public, mais aussi qu'il est à l'origine d'un regain de recherches universitaires et littéraires la concernant. Avec une part biographique comptant autant pour l'appréhension de l'œuvre, ce film, très fidèle à ce que l'on savait de l'existence de l'artiste, joue non seulement le rôle d'impulsion, mais aussi de document de travail.

<sup>3</sup>J. Cassar, *Dossier Camille Claudel, op. cit.*, p. 281, note 1.

masse qui s'avère être sa chevelure. Sa jambe droite est avancée, son bras gauche tendu à l'horizontale de côté, le bras droit replié vers la tête, tous deux soutiennent des torsades irrégulières de cheveux. Un des intérêts plastiques principaux de l'ensemble est le contraste entre l'épiderme et la texture des cheveux ; un autre, celui de la traduction de l'avachissement des chairs, en contraste avec la charpente du squelette et le galbe des mollets. Le visage est lui aussi osseux, la bouche fermée laisse cependant deviner l'absence de dentition, le menton s'affirme d'autant plus que le visage se relève. La masse est statique, mais la posture dynamique.

Le plâtre de *Clotho* est présentée au Salon de 1893 en même temps que la *Valse*. Deux ans plus tard, en 1895, à l'occasion d'un grand banquet pour les soixante-dix ans de Puvis de Chavannes, son comité, présidé par Rodin, commande à Claudel sa version en marbre, afin de l'offrir, en l'honneur de l'artiste, au Musée du Luxembourg. Les six cents convives invités sont appelés à souscrire pour cette commande, une avance est faite à Claudel<sup>1</sup>. Le marbre est exécuté et présenté lors du Salon de 1899. Mais entre temps, la rupture entre Claudel et Rodin est consommée, même dans sa valence amicale et de soutien ; le groupe de *l'Âge mûr* (dont la première version date de 1894-1895) semble avoir précipité leurs désaccords. Rodin conservait le marbre de *Clotho*, en attendant, en vain, qu'il soit accepté par le musée auquel il était destiné. À partir de 1905, Claudel l'accuse de lui avoir volé cette sculpture, accusation « extravagante » selon le journaliste Mathias Morhardt, leur ami commun<sup>2</sup>. La même année le marbre est enfin envoyé au musée, en attendant son admission officielle par l'État, qui ne vint jamais, afin d'y être « vu ». Ce marbre disparaît à cette période. Judith Cladel signale cette disparition en 1934. À ce jour, il « demeure introuvable<sup>3</sup>. »

Deux photographies subsistent de cette sculpture<sup>4</sup>. La forme générale présente quelques variantes, mais surtout, de nombreux détails, tels que la traduction de la chevelure, différent du plâtre du musée Rodin et supposent une échelle bien supérieure à celle de l'ébauche.

S'il n'est pas question pour nous d'analyser une sculpture disparue d'après une photographie, on peut toutefois constater une fidélité au programme que fixe l'ébauche : la posture, le corps et les rapports des éléments entre eux sont conservés. Mais, dans la réception de l'œuvre, la voie est ouverte à une différence notable : celle d'une sensation de flot de cheveux, quand le plâtre donnait plutôt l'impression d'une masse, flot qui, compacté sous le bras gauche de

---

<sup>1</sup>Sans qu'elle soit, d'ailleurs, invitée au banquet, car comme en témoigne Morhardt « à cette époque, on eût considéré que la présence de femmes à un banquet constituait une hardiesse quasi-révolutionnaire, ce qui ne nous eût pas gêné, assurément, mais ce qui pouvait nuire, tout de même, au prestige de la solennité ». Cité par O. Ayrat-Clause, *Camille Claudel, sa vie, op. cit.*, p. 133. Les éléments factuels de l'histoire de la sculpture, rapportés ici, s'appuient sur cet ouvrage et sur celui de J. Cassar, *Dossier Camille Claudel, op. cit.* On comprend, à travers cette citation, la reconnaissance paradoxale, presque comique, des femmes en cette fin du XIXe siècle : artiste, oui, mais pas question qu'elles soient convives.

<sup>2</sup>O. Ayrat-Clause, *Camille Claudel, sa vie, op. cit.*, p. 195.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 198.

<sup>4</sup>Chez O. Ayrat-Clause, l'illustration p. 113 apparaît clairement comme étant celle du marbre et non celle du plâtre, quoi qu'affirme sa légende. On retrouve la même image, ainsi qu'une autre vue in *Le Normand-Romain Antoinette, Camille Claudel & Rodin. Le temps remettra tout en place*, Éditions du musée Rodin, 2011, p. 50. Elles sont légendées « *Clotho*, marbre, 1895, *L'art décoratif*, 1913 » et sont reproduites ici.

la figure, semble, en une métamorphose ovidienne, se transformer en tronc d'arbre, voire en pelage sur le socle. Mises en parallèle avec les plis de la peau, ces lignes gravées dans le marbre pourraient être lues comme une appropriation audacieuse de la tradition sculpturale du drapé.

Cette œuvre, dans la carrière de l'artiste, est intéressante du point de vue de sa chronologie : l'ébauche en est faite quand Claudel est encore liée à Rodin ; jeune artiste, elle a pourtant déjà connu un important succès d'estime avec *Sakountala* en 1888. *Clotho* se situe entre une période d'apprentissage chez Rodin, où Claudel a travaillé pour et avec lui, et une période d'émancipation matérielle et artistique, où elle élabore un vocabulaire vraiment personnel. *Clotho* nous intéresse ainsi, de par cet entre-deux, au premier chef : en représentant une Moire nue, et en choisissant de la représenter âgée, Claudel s'inscrit, avec Rodin plutôt que comme lui, dans une tradition hétérodoxe de l'histoire de la sculpture.

Mais *Clotho* n'est pas qu'un travail d'élève qui suit une voie du maître : en présentant au Salon la même année la *Valse* en bronze, Claudel présente, en quelque sorte, les bases et les bornes de son langage artistique à venir. *Clotho* et la *Valse* s'enrichissent réciproquement de leurs tensions, tels des pôles dans l'art claudélien de l'étude stylisée de la vie et du mouvement.

Quand les valseurs tournent en étant leur propre centre, bien que la masse sculptée soit désaxée au point d'apparaître comme une diagonale, *Clotho* offre une masse statique et verticale, qui donne pourtant l'impression d'avancer en se débattant. De ces deux œuvres il faut aussi retenir une attention particulière apportée au contraste des textures et des épidermes et la question du socle qui participe, décor ou figure, à la sculpture plutôt que simple présentoir : deux pistes qui seront explorées par la suite par l'artiste, de manière spectaculaire, dans ses petites scènes de genre comme les *Causeuses*, la *Vague*, ou *Rêve au coin du feu*.

*Clotho* n'est pas, comparativement à ces sculptures ultérieures, « ces petites choses nouvelles<sup>1</sup> », une exploration claudélienne de pistes inédites, elle reste pour une part conformiste. Mais elle présente des caractéristiques que l'on retrouvera par la suite : petit format – au moins pour le plâtre – et, nous l'avons vu, jeu de textures, question de la traduction du mouvement, présence d'un socle dépassant son rôle traditionnel. Mais surtout, dans l'attention portée à un vieux corps féminin décharné et outrageusement chevelu, elle renouvelle un sujet peu exploité par les artistes, mise à part la somptueuse *Marie-Madeleine* de Donatello.

Marie-Madeleine et *Clotho* sont deux vieilles femmes mythiques. Si Donatello s'inscrit dans une tradition (sa formule et le matériau choisi sont les mêmes que pour les Marie-Madeleine au désert sculptées médiévales) Claudel semble avoir innové pour la représentation de la Moire, dont elle n'était d'ailleurs pas tenue de la représenter âgée. Les mouvements sont très différents, ce qui s'explique par le choix du sujet : recueillement et attitude hiératique de la prière pour l'un, difficulté de lecture d'un mouvement ouvert à la polysémie pour l'autre. Il semble que Donatello choisit de représenter Marie-Madeleine et se conforme au programme iconographique pour ce

<sup>1</sup>Selon l'expression de l'artiste, dans une lettre à son frère citée in *Camille Claudel, 1864-1943*, catalogue cité, p. 289.

personnage, tandis que Claudel utiliserait le nom de la Moire comme un prétexte, ou en tout cas une occasion, pour une exploration plastique et iconique inhabituelle.

Cependant, les parentés restent frappantes, notamment dans la réception de ces deux œuvres. Plutôt éduqué à goûter les corps pleins, jeunes et souples que choisissent les artistes quand leur sujet est une femme, le regard reste saisi devant la force dégagée par ces deux corps maigres, sur lesquels s'enroulent des cheveux comme une vigne ou du lierre sur un mur délabré. La question de l'échelle, qui semble participer pour une bonne part à ce saisissement chez Donatello, sa Marie-Madeleine étant grandeur nature, n'est finalement qu'accessoire : un sentiment très proche naît de la vision de *Clotho*, pour laquelle, il est vrai, il a tout de même fallu s'approcher.

Rodin a lui aussi sculpté une vieille femme, ainsi que l'un de ses praticiens, Jules Desbois. Le même modèle aurait posé pour les trois artistes. La lecture spontanée, en termes d'influence, serait que le maître influence élèves et praticien.ne.s : son statut et l'antériorité des datations y engage.

Dans une perspective sans doute plus proche de l'ambiance d'un atelier composé d'artistes – plutôt que d'un seul artiste épaulé de simples technicien.ne.s – on peut envisager ces trois déclinaisons d'un même thème comme des propositions pour un défi, ou à tout le moins d'une émulation esthétique :

Le thème de la vieillesse et du *memento mori* qu'elle incarne est une longue tradition sculpturale dans laquelle s'inscrit le sculpteur. Rodin avec *Celle qui fut la belle Heaulmière* et Camille Claudel avec *Clotho* ont également traité le sujet en utilisant, semble-t-il, le même modèle, une vieille femme italienne Maria Caira. Cette joute entre des artistes fort proches et qui s'estimaient profondément les uns les autres manifestent qu'au-delà du naturalisme apparent de l'œuvre, l'art est ici l'enjeu bien plus que la Nature. La sculpture d'un tel corps est une étude anatomique en même temps qu'un défi artistique où de la laideur des muscles noueux, des membres décharnés et de la peau ridée doivent naître l'émotion et la beauté.<sup>1</sup>

Mais ce serait oublier, à ce jeu des influences, la première sculpture de Claudel que vit Rodin, quand Alfred Boucher, l'artiste qui visitait l'atelier que Claudel louait avec Amy Singer, Emily Fawcett puis Jessie Lipscomb afin de conseiller ces jeunes filles dans l'apprentissage de la sculpture, lui passa le relais. Claudel a alors vingt ans, et le premier buste qu'elle montre à Rodin – ce qui sans doute le poussera à assurer sa formation, puis à l'embaucher – est le portrait de la *Vieille Hélène*.

Il a été présenté au Salon de 1882. Il est donc antérieur à *Celle qui fut la belle Heaulmière*. Il influence Claudel pour *Clotho*, mais aussi très probablement Rodin lui-même. L'ensemble de leurs œuvres respectifs doit être lu à cette lumière des influences croisées plutôt qu'à l'ascendant du maître âgé sur sa jeune élève.

---

<sup>1</sup>Notice de *La Misère* de Desbois, site du musée Rodin. [www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/la-misere](http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/la-misere)

J'ai dit que Mademoiselle Camille Claudel était élève de Rodin : il serait plus conforme à la vérité de dire qu'elle devint sa collaboratrice clairvoyante et sagace. Rodin, qui a tout de suite reconnu en elle la future grande artiste, ne la considère que comme telle<sup>1</sup>.

Mais ici aussi le fait qu'une femme représente une autre femme doit infléchir la réception de l'œuvre comme étant une de ses caractéristiques qui dépasse l'extrinsèque. Le regard doit en être informé, bien sûr ; une fois qu'il l'est, impossible d'en faire l'économie. Comme pour Benoist, le choix fait par des femmes de représenter des femmes, au cœur d'un système hétéronormé et hiérarchisé, fait déjà sens d'une manière toute particulière. Les sujets des deux œuvres, en outre, sont désérotisés, ou érotisés par un pas de côté : une vieille, une noire, ne peuvent en aucun cas être considérées comme des objets érotiques valides et idéaux dans le système dominant.

Cette audace d'une femme sculptant un corps de femme dans toute sa corporéité, oblitérant la possibilité même d'un regard érotique, est peut-être plus fort encore dans une autre étude de plâtre pour *Clotho*. Chauve, comme débarrassée de ses cheveux et de tout attribut féminin ou allégorique, réduite à un torse sans membre, cette autre version est d'une radicalité presque insoutenable. Nous reviendrons plus loin sur les enjeux de cette représentation d'une femme par une femme, et son rapport au nu supposément érotique<sup>2</sup>.

La vieillesse du corps est une piste creusée également dans le « groupe des trois », appelé *L'Âge mûr* ou *La Destinée*, ou *Le Chemin de la vie*, ou encore, *La Fatalité*, groupe allégorique où un corps de femme jeune voit s'éloigner un vieil homme enlacé par une vieille femme. Beaucoup, et certainement Rodin, lui-même, le principal intéressé, n'y ont vu qu'une illustration des rapports entre la jeune femme qu'était Claudel et le vieux couple, dans tous les sens du terme, que formaient Rodin et Rose Beuret. C'est à partir de la date de la deuxième version de ce groupe (commande d'État en 1895, paiement en 1898) que les liens entre Claudel et Rodin atteignent un point de non-retour.

La figuration d'un vieux corps, après avoir réuni les deux artistes, puis après avoir été une piste plastique qui leur a été commune, les a sans doute séparés. Mais on pourra aussi bien situer *L'Âge mûr* dans une exploration claudélienne typique et originale, qui traverse son œuvre, de la *Vieille Hélène*, œuvre de jeunesse, à *Clotho* et aux études puissantes des *Têtes de vieil homme*, préparations pour ce groupe, dont certaines sont fondues en bronze dans les années 1900, pour ses dernières expositions à la galerie Eugène Blot, juste avant son internement.

#### I.B.3.d. « le seul génie féminin dans l'art où elle créa<sup>3</sup> »

C'est avec emphase que Robert Godet, dans un cadre privé, qualifie Claudel, et ces quelques mots résument catégoriquement l'appréhension des femmes dans un siècle où l'on

<sup>1</sup>Morhardt, cité in Le Normand-Romain, *Camille Claudel & Rodin. Le temps remettra tout en place*, op. cit., p. 14.

<sup>2</sup>Cf. *infra* III.B.1.

<sup>3</sup>Robert Godet, lettre à Debussy, citée in O. Ayrat-Clause, *Camille Claudel, sa vie*, op. cit., p. 112.

cherche le génie dans l'art, où l'on ne trouve pas (ou peu) de génies chez les femmes. R. Parker et G. Pollock ont étudié ce mouvement étrange de l'histoire et de la critique d'art qui ont fait reculer la reconnaissance des femmes artistes au moment même où leur nombre augmentent et où les femmes – artistes ou non – se mobilisent pour leurs droits, au nombre desquels l'accès à l'éducation.

Les écrits victoriens sur les « femmes artistes » prennent acte de leur présence et posent en même temps les fondations de leur oblitération. Parce que les artistes étaient traitées, ainsi que toutes les femmes, comme un groupe homogène par la vertu de leur sexe [...] L'art des femmes était enclos dans les notions bourgeoises de féminité [...] ainsi au moment même où le nombre de femmes qui pratiquaient l'art en professionnelles augmentaient, les femmes artistes furent présentées comme différentes, distinctes, à part, du seul fait de leur sexe<sup>1</sup>.

D'ailleurs, la catégorisation de Godet en croise une autre, publique cette fois, d'O. Mirbeau, dont nous avons déjà souligné la maladresse avec laquelle il pense défendre l'art de Claudel. Deux ans après le texte que nous avons cité plus haut, il imagine un dialogue de spectateurs devant *Les Causeuses*, et fait dire à l'un :

Sais-tu bien que nous voilà en présence de quelque chose d'unique, une révolte de la nature : la femme de génie<sup>2</sup> ?

Curieuse manière de complimenter une artiste, en la traitant de monstre, cette phrase résume par contraste, en voulant souligner les qualités extra-ordinaires de Claudel, ce qu'O. Mirbeau, et ses contemporains, pensent des femmes artistes ordinaires : rien dans leur nature de femme ne les prédispose à l'art. Nous retrouvons la nature, dans le sens que lui ont donné les Lumières ; O. Mirbeau aurait dû l'orthographier Nature, tant elle paraît divinisée, transcendante et impérieuse. Elle est surtout bien pratique pour décourager les femmes d'espérer quoi que ce soit du « grand » art :

Les femmes sont encore rarement enclines aux activités intellectuelles qui exigent d'ennuyeuses années de préparation et d'espoirs différés. Elles se tournent *naturellement* vers ces domaines de l'art qui semblent rapporter les profits les plus rapides pour un moindre investissement en capital mental. Parce qu'elles ont en général un agréable sens de la forme, des perceptions rapides, de la fantaisie et une imagination souvent vive, il n'est pas surprenant que le modelage de l'argile tente leurs jolis doigts. De même, leur *nature* incite les femmes à sculpter des motifs fantaisistes et sentimentaux plutôt que des portraits réalistes ou des œuvres de pure imagination créatrice<sup>3</sup>.

Selon les auteurs, la Nature incite les femmes à différents arts. Ci-dessus avec John Jackson Jarves, le modelage, tandis que quelques années plus tôt, un autre juge justement la

<sup>1</sup>R. Parker et G. Pollock, « Stéréotypes fondamentaux », article cité, p. 189-190.

<sup>2</sup>O. Mirbeau, « Ça et là », *Le Journal*, 12 avril 1895, cité in J. Cassar, *Dossier Camille Claudel, op. cit.*, p. 67.

<sup>3</sup>John Jackson Jarves, « *Progress of American Sculpture in Europe* », *Art Journal*, vol.X, 1871, p. 7, cité in R. Parker et G. Pollock, « Stéréotypes fondamentaux », article cité, p. 161. Les occurrences naturalisantes sont soulignées par R. Parker et G. Pollock.



pratique de la sculpture sous toutes ses formes incompatible avec la nature féminine, lui préférant la peinture :

Vers 1865, le révérend R.B. Thurstone s'exprime ainsi : « La palette, les pinceaux s'adaptent naturellement à leurs mains, mais les marteaux et les ciseaux sont des instruments rebutants et pesants, la masse d'argile trempée, les blocs de marbre et le bronze à couler sont des matériaux difficiles à travailler pour une femme. » L'image d'une jeune femme liée à une activité pénible comme celle du sculpteur déplaît au public, qui a déjà difficilement accepté que les mains des femmes soient maculées de couleurs. À cela s'ajoutent le coût de l'exécution et l'espace que requiert cette technique. Une importante commande sculptée est rarement confiée à une femme. Il semble aussi difficile qu'une femme dispose d'un atelier où puisse se dérouler le travail du marbre et, éventuellement, le moulage en bronze. Malgré ces évidents obstacles, au XIXe siècle, le nombre des femmes sculpteurs augmente<sup>1</sup>.

Quand S. Bartolena explique les difficultés matérielles pour les sculptrices de la fin du XIXe siècle, qui malgré tout, parviennent à travailler, leurs contemporains soulignent par un procédé rhétorique déjà employé contre le *Portrait d'une négresse* de Benoist<sup>2</sup> que l'anatomie même (« leurs jolis doigts », « leurs mains ») s'opposeraient naturellement, qui aux portraits réalistes, qui à la sculpture. L. Nochlin estime que ces « références constantes à la délicatesse innée de la femme artiste » de la part des « défenseurs du *statu quo* » n'est qu'une « manœuvre de défense » car « les prétentions des femmes à l'égalité professionnelle étaient assimilées à d'autres menaces contre le maintien de l'ordre telles que l'athéisme, l'anarchisme, le socialisme et l'amour libre.<sup>3</sup> » R. Parker et G. Pollock, quant à elles, voient dans la littérature artistique du XIXe siècle la mise en place de stéréotypes qui n'avaient pas cours auparavant : « Les hommes sont les vrais artistes, ils ont le génie ; les femmes n'ont que le goût. Les hommes s'occupent des travaux sérieux et à grande échelle, les femmes ont des passe-temps mineurs, délicats, personnels<sup>4</sup>. »

Ce n'est certainement pas parce que ses jolis doigts la desservait que Claudel n'a pu mener la carrière à laquelle elle aspirait tant, mais bien parce qu'elle a eu à se débattre contre des préjugés tenaces, le poids des attentes sociales, la rancœur de sa famille face à sa vie, scandaleuse pour une bourgeoise de son temps, un déficit de commandes d'ampleur, un constant manque d'argent et de matériaux, voire de toilettes pour se présenter dans certaines circonstances. Ses lettres à Eugène Blot<sup>5</sup> sont à cet égard éclairantes, saturées de détails pragmatiques, au milieu desquelles les notations artistiques (« Mon groupe en marbre devient merveilleux, on dirait de la

---

<sup>1</sup>S. Bartolena, *Femmes artistes, op. cit.*, p. 100.

<sup>2</sup>« Une pareille horreur ! c'est une main blanche et jolie qui nous a fait cette noirceur », cf. *supra* I.B.2.b.

<sup>3</sup>L. Nochlin, « Les femmes artistes après la Révolution française » in A. Sutherland Harris et L. Nochlin, *Femmes peintres – 1550-1950, op. cit.*, p. 56.

<sup>4</sup>R. Parker et G. Pollock, « Stéréotypes fondamentaux », article cité, p. 163, analyse d'une citation de Léon Lagrange. Cf. *infra* II.A.4.

<sup>5</sup>Reproduites in J. Cassar, *Dossier Camille Claudel, op. cit.*, p. 337-342. Ces lettres ne sont pas datées, J. Cassar estime qu'elles sont antérieures à 1905.

nacre<sup>1</sup> ») semblent anecdotiques, apparaissent en *post-scriptum*. Dans une de ces lettres, elle fait part de sa « rage », d'« amères et tardives réflexions » :

S'il était encore temps de changer de corporation je préférerais cela. J'aurais mieux fait de m'acheter de belles robes et de beaux chapeaux qui fassent ressortir mes qualités naturelles que de me livrer à ma passion pour les édifices douteux et les groupes plus ou moins rébarbatifs. Cet art malheureux est plutôt fait pour les grandes barbes et les vilaines poires que pour une femme relativement bien partagée par la nature<sup>2</sup>.

Suivre la « nature » eût été moins difficile, moins douloureux, moins dangereux, moins misérable. Avec le recul qui est le nôtre, nous constatons certes des progrès – de ces progrès minuscules qui ne se situent pas du côté des vainqueurs – dans les possibilités faites aux femmes de vivre de leur art, cette vue large et rétrospective ne doit pas faire oublier contre quelles difficultés ces femmes ont du lutter, comme en témoignent le découragement qui émane des « amères réflexions » de Claudel et sa fin de vie révoltante. Nous verrons, en outre, que ces progrès ne sont pas sans ironie. Les conditions matérielles et d'apprentissage étant, selon notre postulat, bien plus fondamentales qu'une supposée nature féminine incompatible avec le travail artistique, nous allons envisager deux de ces aspects : l'accès aux lieux (écoles et ateliers), l'accès au savoir (l'étude du nu) qui ont permis aux femmes de se professionnaliser plus nombreuses dans la carrière de peintre ou de sculptrice.

L'accès aux écoles non seulement prestigieuses, mais qui semblent même indispensables pour maîtriser leur art, puis pour être reconnues comme artistes a longtemps été interdit aux femmes. La féministe (et première bachelière française, en 1861) Julie-Victoire Daubié, soulignait la réalité matérielle et économique difficile dans laquelle les femmes se retrouvaient à cause de ce refus<sup>3</sup>. La Royal Academy de Londres ne s'ouvre aux femmes que dans la seconde moitié du XIXe siècle, l'École des Beaux-Arts en France attendra 1897. La jeune peintre Marie Bashkirtseff en témoigne :

Je ne crois pas étonner quelqu'un en disant que les femmes sont exclues de l'École des beaux-arts, comme elles le sont presque de partout [...] On nous demande avec une indulgente ironie combien il y eut de grandes artistes femmes. Eh ! messieurs, il y en a eu, et c'est étonnant, vu les difficultés énormes qu'elles rencontrent ! [...] Non seulement on leur rend difficiles les études féminines par des comportements gothiques... non seulement on les exclut de l'école d'État, mais elles ne peuvent pas accéder aux cours d'anatomie, de perspective, d'esthétique<sup>4</sup>...

---

<sup>1</sup>*Ibid.* p. 338, lettre n°1.

<sup>2</sup>*Ibid.* p. 341, lettre n°8.

<sup>3</sup>Elle « demandait que les femmes soient admises sur un pied d'égalité à tous les niveaux de l'enseignement artistique, y compris à l'École des Beaux-Arts et même au concours pour le Prix de Rome. [...] elle basait son argumentation sur une réalité économique : les femmes artistes, qui se voyaient refuser l'accès à l'enseignement supérieur et aux grands concours, étaient toujours moins bien rétribuées et se trouvaient dans l'impossibilité de gagner leur vie. L. Nochlin, « Les femmes artistes après la Révolution française » in A. Sutherland Harris et L. Nochlin, *Femmes peintres – 1550-1950*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>4</sup>Marie Bashkirtseff citée par S. Bartolena, *Femmes artistes*, *op. cit.*, p. 75.

Face à ces résistances institutionnelles, les écoles et ateliers privés se multiplient. Des femmes ayant ouvert ou dirigé une école d'art réservée aux femmes existent dès les Temps Modernes, nous en avons précédemment évoquées quelques unes en France<sup>1</sup>, auxquelles on peut ajouter Elisabetta Sirani (1638-1664) qui ouvre à Bologne en 1660 un Salon, puis une école de peinture exclusivement féminine. Cette solution originale trouvée par les exclues du système fut reprise en Europe et aux États-Unis, et couplée à la création de sociétés ou associations de femmes artistes : La *Society of Female Artists* renommée *Society of Lady painters* est fondée à Londres en 1857<sup>2</sup>, Alice Barber Stephens (1858-1932) fonde à Philadelphie *The Plastic Club* avec Emily Sartain en 1897, et enseigne à la *Philadelphia School of Design for Women* ; Hélène Bertaux (1825-1909) ouvre un atelier de dessin et de modelage à Paris en 1873, une école de sculpture en 1881 et fonde la même année l'Union des Femmes peintres et sculpteurs, l'Académie de la Grande Chaumière, est fondée à Paris en 1904 par Martha Stettler, l'anglaise Henrietta Ward (1832-1924) ouvre une école à la mort de son mari en 1879.

Ces initiatives, que des hommes mettent aussi en œuvre<sup>3</sup> (l'académie Colarossi est mixte dès son ouverture, le deuxième atelier de l'académie Julian s'ouvre aux femmes en 1880) s'accompagnent d'un investissement de lieux, parfois partagés, essentiels à la pratique d'un art, d'autant plus lorsqu'il s'agit de sculpture : l'atelier, que S. Bartolena met judicieusement en rapport avec la « chambre à soi » préalable indispensable à l'émancipation selon Virginia Woolf.

C'est en affichant leur statut d'artiste que ces femmes prennent leur revanche sociale : en agissant à découvert, sans la protection familiale, elles se mettent courageusement en jeu à travers leur œuvre. L'un des symboles de cette nouvelles conscience de leur rôle social est sans conteste l'atelier. Avoir un atelier, parfois à partager avec d'autres femmes artistes exactement comme le font leurs collègues hommes, le transformer en véritable quartier général, ne relève plus d'un rêve ni d'un privilège. Si aux siècles précédents, seules les femmes les plus connues pouvaient travailler dans leur atelier – on connaît la description enthousiaste qu'Angelica Kauffmann a faite de son atelier, doté d'un salon pour recevoir les invités – au XIXe siècle, beaucoup de femmes peuvent compter sur un espace qui leur est propre pour travailler. Peu importe qu'il soit grand ou petit, exclusif ou partagé, il représente l'émancipation, il constitue la concrétisation de ce désir d'un « chambre à soi » dont parle Virginia Woolf<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup>Cf. *supra* I.B.2.d.

<sup>2</sup>R. Parker et G. Pollock, « Stéréotypes fondamentaux », article cité, p. 162. Elle existe encore aujourd'hui, sous le nom de *Society of Women Artists*. [www.society-women-artists.org.uk/history.html](http://www.society-women-artists.org.uk/history.html)

<sup>3</sup>Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici indiquent dans leur chapitre « Ateliers et académies », p. 42-49, que les académies privées sont plus chères pour les femmes et notent avec ironie, lorsqu'un peu plus tard elles étudient les avant-gardes, que « les motivations des hommes sont moins inclusives lorsqu'ils fondent des groupes où des mouvements que lorsqu'ils ouvrent des écoles ou des cours payants », p. 146. Catherine Gonnard et Élisabeth Lebovici, *Femmes artistes/artistes femmes. Paris, de 1800 à nos jours*, Hazan, 2007.

<sup>4</sup>S. Bartolena, *Femmes artistes, op. cit.*, p. 75. Sur cette question, voir aussi C. Gonnard et É. Lebovici, *Femmes artistes/artistes femmes, op. cit.*, chapitre « Femmes d'intérieur », p. 12-21.

Selon ce prisme, l'élève Claudel a été de toutes les innovations dans l'éducation et la pratique artistique des femmes de son siècle : élève à l'académie Colarossi (fondée en 1870), partageant un atelier avec d'autres sculptrices<sup>1</sup>, bénéficiant de cours particuliers d'un artiste (Alfred Boucher) se déplaçant dans leur atelier, ce n'est qu'après qu'elle suivra la voie plus traditionnelle (et, bien sûr, non spécifique aux femmes) d'être apprentie d'un maître. Elle participe, avec quatre œuvres, à l'exposition des Femmes peintres et sculpteurs de 1910<sup>2</sup>. Avant d'être internée, elle vivait dans son propre atelier, seule, presque recluse, avec ses chats. Cela lui a été assez reproché, comme une preuve supplémentaire versée à son dossier psychiatrique.

Les écoles ont beau s'ouvrir, reste un interdit qui pèse lourdement dans la formation des aspirantes artistes, celui de l'étude du nu<sup>3</sup>.

Cette exclusion de l'étude du nu correspondait à une mentalité si répandue que lorsqu'en 1886, Thomas Eakins, professeur à la Pennsylvania Academy of Fine Art qui forma de nombreuses étudiantes et institua dans les années 1870 un cours de modèle vivants réservé aux filles, fut renvoyé pour avoir suscité un scandale public en dénudant totalement un homme devant des étudiants des deux sexes<sup>4</sup>.

Nous avons vu que ce souci de décence et de crainte du scandale s'était déjà posé à David lorsqu'il avait accepté des élèves femmes, dont il devait garantir les bonnes mœurs et préserver l'innocence qu'on leur prêtait. Même cette bataille finira par être gagnée, le bastion du nu tombe, mais avec un temps de retard sur l'histoire de l'art :

Pendant tout le XIXe siècle, les femmes artistes firent campagne contre leur exclusion de l'étude du nu. Mais on peut se demander si cette lutte ne détourna pas leur énergie. Il y a quelque ironie à voir que leur victoire finale et leur accession à l'ensemble de l'enseignement académique eut précisément lieu au moment où l'hégémonie de la tradition académique était remise en cause puis renversée par les nouvelles théories et pratiques de l'avant-garde<sup>5</sup>.

En effet, à l'entrée du XXe siècle, l'histoire de l'art entre dans une logique où les grands artistes n'ont plus que faire du Nu, de la peinture d'histoire et des genres nobles félibiens. L'innovation, la *tabula rasa*, la réinvention de la représentation et des codes passe d'ailleurs plutôt par des genres mineurs : paysage et scènes de genre avec l'impressionnisme, natures mortes cubistes, portraits et paysages expressionnistes ou fauves. À moins que ces catégories, avec l'abstraction, le constructivisme, Dada, le Bauhaus, le surréalisme, n'explorent littéralement, et même, les frontières entre les arts (de la forme, du langage, de l'espace, du son). Le refus des traditions picturales et artistiques devient la marque d'un nouveau grand art, courageux, et

---

<sup>1</sup>J. Cassar, *Dossier Camille Claudel, op. cit.*, p. 83-84.

<sup>2</sup>Cf. *supra* I.B.3.b.

<sup>3</sup>S. Bartolena, *Femmes artistes, op. cit.*, p. 77.

<sup>4</sup>R. Parker et G. Pollock, « Stéréotypes fondamentaux », article cité, p. 181.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 181-182.

masculin. Les femmes artistes, qui peuvent enfin étudier le Nu, la perspective et tout ce qui permettait d'être un grand artiste, le peuvent au moment où ces critères cessent d'être importants.

## I.B.4. 1928

### I.B.4.a. Politiques sélectives

Dans le cadre historique qui est celui de cette première partie, il faut souligner, concernant la vie et l'œuvre de Cahun, un rapport au temps complexe et problématique, en lien avec ce que soulèvent le terme, et la notion, d'avant-garde. La plupart des commentaires et analyses s'accordent à prêter à ce travail la qualité d'être précurseur de questions, de thèmes, de pratiques artistiques et de modes d'existences contemporains. Une vie et une œuvre en avance, une « artiste multimédia avant la lettre<sup>1</sup> », « proto-queer<sup>2</sup> », « avant-gardiste, presque post-moderne<sup>3</sup> », « annonciatrice des transformations et des bouleversements contemporains ayant trait aux identités et à la sexualité<sup>4</sup> » qui connaissent un engouement actuel sans aucune mesure avec l'aspect confidentiel qui étaient les leurs, du vivant de Cahun et jusqu'à sa redécouverte récente par François Leperlier<sup>5</sup>. De fait, dans sa réception, Cahun pourrait passer pour une artiste qui « semble annoncer, de manière parfois stupéfiante, certaines images de "l'art contemporain"<sup>6</sup> ». Mais il n'est pas question pour nous de prêter des talents médiumniques aux artistes, ni de faire œuvre strictement historique en n'étudiant que le contexte de création des œuvres de Cahun ; pour elle comme pour toutes les artistes que nous étudions, le point de vue est, en conscience, anachronique : l'étude d'œuvres et de mouvements du passé, informée d'outils conceptuels qui leur sont postérieurs.

De ce point de vue, il est possible d'étudier ses mises en scène photographiques, mises en scène de soi mais aussi mises en scène d'objets, sans affirmer qu'une grille de lecture serait supérieure aux autres : celle de l'artiste elle-même ne peut être que supposée, celle du surréalisme est elle aussi, pour une part, anachronique : Cahun a en effet rejoint le mouvement assez tard, au début des années 1930, après avoir déjà produit une bonne partie de son œuvre, elle a alors presque quarante ans. Le strictement contemporain de l'artiste évacue des interprétations riches, mais ces interprétations ont une part d'infidélité.

---

<sup>1</sup>Andrea Oberhuber « Entre », in Andrea Oberhuber (dir.), *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, département des littératures de langue française, université de Montréal, coll. « Paragraphe », 2007, p. 13.

<sup>2</sup>Juan Vicente Aliaga, « La fabrication d'une icône. Propos sur la réception de l'expérience photographique de Claude Cahun depuis sa redécouverte », in *Claude Cahun*, Jeu de Paume-Hazan, 2011, p. 176.

<sup>3</sup>Georgiana M. M. Colville, « Derrière le miroir déformant des autoportraits : *Héroïnes* » in A. Oberhuber (dir.), *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>4</sup>Jean-Michel Devésá, « Claude Cahun, au miroir de l'indéfinition », in A. Oberhuber (dir.), *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation*, *op. cit.*, p. 54. Cette fonction annonciatrice est critiquée par Devésá, qui se donne pour tâche de « discerner ce qui, actuellement, dans l'air de *notre* temps, explique le succès d'une œuvre dont les enjeux initiaux ne sont pas forcément exactement ceux qu'on lui prête. »

<sup>5</sup>En postface de *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, la biographie qu'il lui consacre (remaniée depuis *Claude Cahun l'écart et la métamorphose*, 1992, Jean-Michel Place), François Leperlier retrace dans « L'assomption de Claude Cahun » « différentes périodes de [s]a vie auprès d'une héroïne inconnue », qu'il découvre (en pensant que c'est un écrivain) au début des années soixante-dix, avec *La Poésie garde son secret*, première partie des *Paris sont ouverts*, et sur la monographie de laquelle il commence à travailler dans les années quatre-vingt.

<sup>6</sup>François Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, Fayard, 2006, p. 356.

Ces différents choix d'angles de vue ont cependant une base commune, des axiomes qu'on retrouve dans toutes les analyses proposées de l'œuvre, photographique comme littéraire, de Cahun : la charge subversive et politique, le lien (minoré, majoré, mais toujours présent) au surréalisme, les questions de la représentation et de l'identité. Croisés à notre questionnement sur les conditions de vie et de travail des femmes artistes, ces constituants de l'œuvre vont permettre, dans un premier temps, de mettre au jour des contradictions internes aux avant-gardes du début du siècle<sup>1</sup>.

Car le lien de Cahun au surréalisme et sa réception contemporaine comme « avant-courrière » d'un art féministe et/ou *queer* ne sont pas seulement paradoxaux, ils sont antinomiques. (Re)découvreur de Cahun, premier exégète, biographe et par là autorité, F. Leperlier récuse toute forme de ce qu'il doit considérer comme une récupération politique de son œuvre :

Aussi chercherait-on bien inutilement chez Claude Cahun une revendication de type féministe. Tout l'en détournait et les diverses tentatives qui visent la ramener de ce côté en seront toujours pour leur frais. Si elle a pu se reconnaître « surréaliste », à sa manière, c'est bien le seul titre qui ait jamais été avancé. Non seulement elle ne s'est jamais déclarée féministe, ni lesbienne, ni homosexuelle, pas plus que poète ou même photographe mais elle n'a cessé de manifester la plus forte allergie à toute identification de cette sorte. « Étiquette » et « affichage obligatoire » ne sont pas pour elle ! Rien à revendiquer, sinon la liberté en toute choses<sup>2</sup>.

Cependant, l'importance qu'a acquise Cahun pour les artistes, les critiques, les historiennes de l'art féministes, ainsi que pour les LGBTQI<sup>3</sup>, le fait qu'elle ait été – avec ou sans « étiquette » – lesbienne, forment un douloureux hiatus avec l'homophobie assumée et le machisme inavoué du seul courant dont elle a pu se réclamer<sup>4</sup>.

L'inscription politique du surréalisme est indubitable, dans l'esprit autant que dans les faits. Des querelles – auxquelles Cahun participera avec *Les Paris sont ouverts* en 1934 – concernent la manière d'articuler l'art et le politique, mais ne mettent jamais en cause l'engagement des artistes, qui semble aller de soi. À titre d'exemple, dans la trajectoire de Cahun, l'adhésion à

---

<sup>1</sup>Cahun et son lien au surréalisme n'en seront bien sûr qu'un exemple – qu'on pourrait cependant qualifier de typique, tant la personnalité de l'artiste et les contradictions internes du courant sont marquées. Pour une étude complète de la question de la place des femmes dans l'ensemble des avant-gardes, cf. Marie-Jo Bonnet, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Odile Jacob, 2006.

<sup>2</sup>F. Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 87. F. Leperlier revient sur cette affirmation à plusieurs reprises, dans le livre lui-même mais aussi dans divers articles, postérieurs, et dans sa postface, avec une insistance assez troublante. Voir *infra* I.B.4.d. la critique que fait Élisabeth Lebovici de ce qui peut en définitive s'apparenter à un déni.

<sup>3</sup>Lesbiennes, Gais, Bi, Trans, *Queer* et Intersexe. Le QI final est un ajout récent à l'acronyme, qui lui-même tente de compléter l'insuffisant « homosexuel ». D'autres acronymes, plus longs, ont cours. Il est actuellement discuté de l'opportunité de remplacer ce type d'acronymes par un autre, qui ne serait pas de l'ordre de l'énumération, du type MOGAI (*Marginalized Orientations, Gender Alignments and Intersex.*) Cf. *infra* II.B.1.

<sup>4</sup>Retraçant ses années 1930, elle écrit après la guerre : « le désir de participer aux expériences de ce groupe, qui m'avait attiré plus que tout autre, d'atteindre par l'entremise d'un effort collectif l'univers que je croyais porter en moi » ; « Appuyer ma thèse au surréalisme allait de soi pour moi », C. Cahun, *Confidences au miroir*, in Claude Cahun, *Écrits*, (édition présentée et établie par F. Leperlier), Jean-Michel Place, 2002, p. 594.

l'A.É.A.R. (Association des Écrivains et Artistes Révolutionnaires) en 1932, la participation au groupe Contre-Attaque de Georges Bataille et André Breton en 1935, la signature des tracts de ce groupe, et surtout la résistance « défaitiste-révolutionnaire » à Jersey lors de l'occupation de l'île par les troupes nazies, de 1940 à 1944<sup>1</sup>, dessinent une activité militante inséparable de l'activité artistique.

La phraséologie surréaliste est marxiste, ses idéaux révolutionnaires, l'art pensé comme pouvant changer le monde. Mais au sein de ces visées avant-gardistes et progressistes, les terrains de lutte qui nous occupent sont désertés, et certains des artistes surréalistes s'y montrent, pour rester dans la terminologie dualiste du temps, totalement réactionnaires<sup>2</sup>.

Jacques Prévert, Raymond Queneau, Louis Aragon sont bien seuls lors des *Recherches sur la sexualité*, transcrites en 1928 dans *La Révolution surréaliste*, à faire montre d'une relative tolérance, accusée d'être « réclame pédérastique », face à A. Breton qui « accuse les pédérastes de proposer à la tolérance humaine un déficit mental et moral qui tend à s'ériger en système et à paralyser toutes les entreprises [qu'il] respecte » ou Pierre Unik qui affirme : « Au point de vue physique, la pédérastie me dégoûte à l'égal des excréments et, au point de vue moral, je la condamne. » Les débats tournent court, après des menaces d'abandonner la discussion, valant pour censure, de la part d'A. Breton, après avoir surtout concerné l'homosexualité des hommes, celles des lesbiennes n'étant qu'incidemment évoquée, de manière caricaturale<sup>3</sup>. Cahun, qui s'autoprotège tête rasée cette même année, ne travaille pas encore avec les surréalistes. Le moins qu'on puisse affirmer, sans savoir si elle a eu connaissance de ces débats, est qu'elle n'entrait pas en terrain conquis quand, quatre ans plus tard, elle se mit en contact avec l'homophobe en chef A. Breton.

En tant qu'assignée femme, la partie n'était pas plus simple, dans un courant qui, malgré la célébration de « la Femme » – qui serait même « l'avenir de l'homme<sup>4</sup> » – n'aura en aucun cas tenu ses exigeantes revendications de libération du désir, qui auraient dû supposer au moins de reconnaître les femmes comme sujets de désir, si ce n'est des égales.

Le XXe siècle est marqué dans la littérature par la totale liberté de l'instance subjective ; le sujet peut enfin tout dire de ses fantasmes, de ses perversions, de ses désirs cachés. Fort bien : ce ne sont pas les femmes qui s'en plaindront, elles qui si souvent dans l'histoire ont eu à choisir entre la folie et le suicide pour fuir la censure qui s'abattait sur leur désir d'écriture. Mais quelles voix entend-on alors ? Toujours celles des hommes. Et que disent-elles ? Rien

---

<sup>1</sup>Cf. Lizzie Thynne, « Action indirecte : politique, identité et subversion chez Claude Chaun et Marcel Moore dans la résistance à l'occupation nazie de Jersey », in A. Oberhuber (dir.), *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation, op. cit.*, p. 69-92.

<sup>2</sup>Il faut nuancer ce constat en l'inscrivant dans la chronologie du mouvement : car si la place des femmes est modeste et minorée avant la deuxième guerre mondiale, après celle-ci, ce sont les femmes surréalistes qui assurent en Europe la survivance du mouvement. Cf. C. Gonnard et É. Lebovici, *Femmes artistes/artistes femmes, op. cit.*, p. 253-257.

<sup>3</sup>J.M. Devésa, « Claude Cahun, au miroir de l'indéfinition », article cité, p. 46-48.

<sup>4</sup>« L'avenir de l'homme est la femme / Elle est la couleur de son âme / Elle est sa rumeur et son bruit / » Louis Aragon, « Zadjal de l'avenir » in *Le Fou d'Elsa* [1963], Gallimard, coll. « Nrf », 2002, p. 196.



de nouveau : que les femmes sont dangereuses, qu'il faut les dominer et triompher de leur « chair » en les assimilant ou en les mettant à mort... en tout cas les supprimer<sup>1</sup>.

Les figures des femmes du mouvement surréaliste ne sont que trop parlantes : les compagnes ne sont pas traitées en égales<sup>2</sup>, Gala, Nadja, Elsa ne semblent être des égéries, des muses sans autre pouvoir que celui d'inspirer le sujet masculin, même quand elles sont elles-mêmes artistes, comme Jacqueline Lamba, la femme de A. Breton<sup>3</sup>. Dora Maar, Frida Khalo, Meret Oppenheim sont des sujets créateurs, mais restent des figures périphériques. Maar, Oppenheim sont aussi des modèles – qui parfois se dénudent. Et Cahun, qui n'a la plupart du temps pris qu'elle-même comme modèle, est comme tant d'autres écartée, voire effacée. Le surréalisme, entre-deux-guerres, était un mouvement dont les femmes n'étaient pas absentes, mais elles furent cependant peu reconnues, par les observateurs et par les artistes surréalistes<sup>4</sup>, tandis que la figure fantasmagorique de « la Femme » semble centrale dans les préoccupations de ces mêmes artistes.

Le mythe de *la femme*, érigé au centre du corpus surréaliste, a fait couler beaucoup d'encre. [...] Quelle que soit la représentation de la femme, elle demeure invisible, tout en étant centrale. Les folles et les criminelles, comme Nadja, les sœurs Papin, Violette Nozières, Germaine Berton ou ces hystériques photographiées en 1878 [...] sont toutes devenues, pour les surréalistes, des symboles de liberté, d'anarchie et d'érotisme poétique. La femme-fantasme se disloquait et se démultipliait simultanément dans leur art et leurs écrits [...] Si les femmes « jeunes, belles et rebelles » qui étaient pour la plupart les compagnes des artistes et des écrivains du mouvement surréaliste, inspiraient souvent au départ les œuvres de ces derniers, il ne s'agissait là que du tremplin des plongeurs poètes ou peintres<sup>5</sup>.

Cahun ne fut certes pas une compagne (amoureuse) d'un artiste masculin. Faut-il y voir une explication supplémentaire du refoulement de sa figure au sein du mouvement ? Ni égérie, ni

---

<sup>1</sup>Anne-Marie Dardigna, *Les Châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Maspero, 1981, p. 312-313. Son étude, littéraire, porte sur les écrits d'auteurs surréalistes ou proches du mouvement surréaliste (Bataille, Leiris, Mandiargues ou Klossowski), et d'autres auteurs.e.s (Bernard Noël, Pauline Réage et Alain Robbe-Grillet).

<sup>2</sup>« Agar souligne la double mesure des surréalistes vis-à-vis de leurs compagnes [Eileen Agar, *A Look at my Life*, Londres, Methuen, 1988, p. 120], donnant comme exemple Breton qui préférerait ignorer le talent de peintre de sa femme Jacqueline Lamba, voulant qu'elle jouât le rôle de muse du poète ou encore Man Ray, qui s'avéra incapable d'accepter la liberté sexuelle égalitaire de sa compagne Lee Miller. » Georgiana Colvile, « De l'Éros des femmes surréalistes et de Claude Cahun en particulier », <http://melusine-surrealisme.fr/site/astu/Colvile.pdf>, p. 5.

<sup>3</sup>« Avant Breton, j'étais peintre et après Breton j'étais encore peintre » : « Celle qui fut la muse la plus connue du surréalisme, l'inspiratrice « scandaleusement belle » de *l'Amour fou* d'André Breton, qu'elle épouse en 1934, a sans doute été l'une des artistes femmes les plus scandaleusement oubliées du vingtième siècle [...] la vraie force de son œuvre émerge après sa rupture avec Breton. » Georgiana Colvile, *Scandaleusement d'elles. Trente-quatre femmes surréalistes*, Jean-Michel Place, 1999, p. 156.

<sup>4</sup>Cf. C. Gonnard et É. Lebovici, *Femmes artistes/artistes femmes*, *op. cit.*, p. 168-180.

<sup>5</sup>G. Colvile, *Scandaleusement d'elles*, *op. cit.*, p. 9-10. La suite de l'introduction met bien en perspective l'occultation objective des artistes femmes du mouvement au niveau historique, tout en reconnaissant malgré tout, et plus qu'une victimisation, le bénéfice retiré par ces femmes dans le mouvement : « les accomplissement et la libération des femmes autour du groupe de Breton, par rapport à une société bourgeoise toujours prête à censurer leur vie sexuelle et leurs activités artistiques », p. 17. Claude Cahun est citée à de nombreuses reprises comme manquant dans les anthologies qui, de plus en plus, tentent de reconnaître, tardivement, la part des artistes femmes au sein du mouvement surréaliste.

muse, ni compagne, sans doute trop libre, libertaire et indépendante, elle ne sera considérée comme une figure du mouvement qu'avec un retard de plusieurs décennies.

Sans la biographie de François Leperlier, elle serait peut-être encore ignorée. [...] Personne ne se demande pourquoi elle a autant été occultée par ceux-là même qui constituent ses références légitimantes<sup>1</sup>.

De fait, amie de, ou en tout cas liée avec, André Breton, Tristan Tzara, Georges Bataille, Robert Desnos, Pierre Klossowski, Henri Michaux, Cahun est très loin d'avoir la même postérité qu'eux. Mais ce manque de reconnaissance est également dû à la posture de Cahun, dont le travail est, d'une certaine manière intrinsèquement, confidentiel.

#### I.B.4.b. Y-a-t-il œuvre ?

Il va sans dire que, maintenant que les photographies de Cahun nous sont parvenues, elles sont à considérer comme œuvres ; elles peuvent être et sont étudiées comme telles. La question reste cependant ouverte quant à leur statut au moment de leur production : au croisement du général – d'une pratique mineure, la photographie, investie par des personnes considérées comme mineures elles-mêmes, les femmes – et du particulier, où se situerait la volonté et le dessein de Cahun, mais aussi de sa compagne<sup>2</sup>.

Le compagnonnage amoureux et artistique de Cahun et Moore débute très tôt, se poursuit toute leur vie en commun, et semble, en première lecture, concerner avant tout la littérature, quand la production photographique semble appartenir davantage au privé du couple qu'à sa production publique. Le recueil *Vues et visions* est publié en 1914 par le Mercure de France, ce qui implique que Cahun et Moore l'ont composé auparavant, entre 1909 et 1914, entre les quinze et vingt ans de Cahun et les dix-sept ans et vingt-deux ans de Moore. C'est aussi à cette période (entre les quinze et vingt ans de Cahun) que commencent les « autoportraits ». Mais si les écrits de Cahun (comme les dessins et photomontages de Moore, qui les accompagnent) connaîtront une publication régulière, ce ne sera pas le cas des photographies, qui sont restées presque entièrement dans un cadre privé. On connaît quelques exceptions à cette discrétion des images.

Une photographie, l'une des rares du corpus qui porte un titre, sert de base pour un dessin qui illustre la jaquette d'un roman de Georges Ribemont-Dessaignes en 1929, *Frontières humaines*. Et c'est ce titre, cette fois au singulier, *Frontière humaine*, qui sera repris pour titrer une autre photographie, l'une des plus fameuses, où le crâne de Cahun est anamorphosé, reproduite un an plus tard dans la revue *Bifur*.

---

<sup>1</sup>M.J. Bonnet, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, *op. cit.*, p. 52-53.

<sup>2</sup>Sur l'importance de ne pas perdre de vue que les créations de l'une ne se pourraient concevoir sans l'autre, Cf. Tirza True Latimer, « Entre Claude Cahun et Marcel Moore », in A. Oberhuber (dir.), *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation*, *op. cit.*, p. 31-42.

En 1937, Cahun réalise vingt photographies pour illustrer *Le Cœur de Pic*, de Lise Deharme, un recueil de trente-deux poèmes pour enfants. Entre ces deux dates, où les photographies sont encore liées à l'édition et à la littérature, Cahun n'est artiste plasticienne au sens commun qu'une seule fois, en présentant trois œuvres à l'Exposition surréaliste d'objets (du 22 au 29 mai 1936) dont deux, *Un air de famille* et *Souris valseuses*, seront photographiées pour le catalogue<sup>1</sup>. Il n'a jamais été question donc pour elle de s'exposer à travers ses photographies, montrées une seule fois dans le cadre attendu des œuvres d'arts plastiques, et, au sens propre, elle ne s'expose pas, puisque aucun de ses autoportraits ne sera exposé de son vivant, et même, à part *Que me veux-tu ?* et *Frontière humaine*, ils resteront secrets.

En regard de ces quelques images rendues publiques, la production littéraire de Cahun est pléthorique – les fac-similés et reproductions de ses *Écrits*<sup>2</sup> occupent plus de six cents pages, correspondance et notes non comprises. Ces écrits, souvent illustrés par Moore sont édités ou visent à l'être, leur publication est fréquente et régulière tout au long de la vie des deux artistes, entre les collaborations aux journaux et revues (*Phare de la Loire* en 1913, *La Gerbe* en 1918, *Le Mercure de France* de 1914 à 1928, *Le journal littéraire* de 1923 à 1925, *Le disque vert* en 1925) et les parutions d'ouvrages (*Vues et Visions* en 1919, *Aveux non avenues* en 1929, *Les paris sont ouverts* en 1934).

Comparer les images ci-dessus, un autoportrait à usage privé – sans doute du même type que ceux qui ont tant scandalisé les nazis lors de la mise à sac de la maison de Jersey<sup>3</sup> – une photographie d'assemblage surréaliste et une photographie pour illustrer un recueil de poèmes, et au-delà de ces trois exemples, l'ensemble des photographies qui nous sont parvenues, mettrait en évidence, bien plus que les différences, des enjeux formels, symboliques, stylistiques similaires<sup>4</sup>, qui font corpus entre les images mais aussi entre les images et les textes de Cahun.

Dès les premières lignes de son livre majeur, *Aveux non avenues*, Claude Cahun introduit le double dispositif qui porte l'acte photographique dans le processus même de l'écriture. Il va largement conditionner l'économie de l'ouvrage, sur le plan visuel, en associant le discours et la figure, le texte (élaboré par fragments) et l'illustration (constituée de photomontages), mais

---

<sup>1</sup>Nous ne connaissons que des photographies de ces œuvres, mais selon Anne Reynes-Delobel, ce sont bien des objets, ou assemblages, surréalistes – des « objets à fonctionnement symbolique » selon la taxinomie d'A. Breton – qui ont été exposés. Elle note cependant, dans les photographies réalisées pour *Le Cœur de Pic*, une réutilisation de certains éléments déjà présents dans les trois œuvres présentées lors de cette exposition, et conclue « que le recyclage faisait partie intégrante du processus de création et que les assemblages temporaires de Cahun n'avaient pour finalité véritable que leur représentation photographique ». Anne Reynes-Delobel, « Point d'arrêt-point d'ouverture. Claude Cahun et la photographie de l'objet surréaliste dans *Le Cœur de Pic* », in *Image [e]* Narrative, Vol. 15, n°2, 2014, p. 29.

<sup>2</sup>C. Cahun, *Écrits*, op. cit.

<sup>3</sup>Cf. l'extrait du journal intime d'un officier nazi, parlant de « matériel pornographique » et de « perversions sexuelles dont l'exhibitionnisme et la flagellation », mentionné par Thérèse Lichtenstein, « *A mutable Mirror: Claude Cabun* » in *Art forum* n°8, 1992, p. 64-67, cité par G. Colville, « Derrière le miroir déformant des autoportraits : Héroïnes », in A. Oberhuber (dir.), *Claude Cabun. Contexte, posture, filiation*, op. cit., p. 128 et F. Leperlier, *Claude Cabun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 93.

<sup>4</sup>F. Leperlier insiste sur « un travail sur la représentation, sur l'ambivalence de l'image », « des "procédés" caractéristiques tels que : superposition, inclusion, surimpression, assemblage, redoublement, fausse symétrie, jeu de miroirs, distorsion » et « cinq grands registres de l'œuvre : l'autoportrait, la mise en scène d'objets, le photomontage, le portrait, l'instantané – autant de "genres", si l'on veut, mais greffés les uns sur les autres et pris dans une même problématique » F. Leperlier, *Claude Cabun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 341.

aussi sur le fond, en mobilisant l'ensemble du propos autour de la question de la représentation, et de l'image de soi<sup>1</sup>.

Il faut cependant souligner que le traitement de l'autoportrait, et encore plus lorsqu'il implique sa nudité, est resté dans une certaine mesure, inédit du vivant de Cahun. Les photographies « brutes » de son visage et de son corps n'ont jamais été exposées, ni même utilisées sans médiation – redessinées, anamorphosées, photo-montées – elles « s'accommodai[en]t du "secret"<sup>2</sup>. »

Aussi éloignée que possible de toute considération professionnelle ou commerciale, de toute idée de carrière, l'œuvre photographique relève d'une poétique intime qui n'obéit qu'à ses propres déterminations. Claude Cahun a toujours revendiqué son « dilettantisme », la diversité de ses aspirations et de ses habiletés. Elle n'a probablement jamais vendu une photo de sa vie<sup>3</sup> !

En revanche, ces photographies du visage et du corps de Cahun fourniront bien la matière première des collages et photomontages d'*Aveux non avendus*, où on la reconnaît sur la plupart des planches qui ouvrent les parties. Sur les onze images qui ornent l'ouvrage, le visage de Cahun, souvent démultiplié, distordu, et bien sûr grîmé, est présent sur les planches I, II, III, où *Que me veux-tu ?* est dédoublé, en quelque sorte recyclé, V, VII, VIII, IX<sup>4</sup>. Sept images sur onze (ouverture et dernière page comprises) : le visage de Cahun est le sujet principal de la majorité des images de cet ouvrage introspectif et qui questionne les masques.

Il ne peut donc être question de pudeur ou de modestie : reproduisant, maquillant, déformant son visage, Cahun se met en scène, mais pas dans le cadre d'expositions artistiques. Avec les catégories actuelles, il apparaît clairement que Cahun pourrait passer pour une illustratrice plutôt qu'une artiste. Ses photographies illustrent un recueil de poèmes et sont transformées par sa compagne « d'après les projets de l'auteur »<sup>5</sup> pour illustrer ses *Aveux*. On aurait beau jeu de constater le mineur de l'illustration face au majeur de l'art. Ce serait passer totalement à côté de l'œuvre, imprégnée du double projet avant-gardiste : penser sa vie comme une œuvre d'art<sup>6</sup> et viser l'œuvre d'art totale.

Il est peu d'artistes dont la vie et l'œuvre soient aussi intimement mêlées. En marge des circuits de production et des groupes, [elle] a construit une œuvre expérimentale, polymorphe et fragmentaire où s'engageait toute sa personne, quels qu'en fussent le vecteur

---

<sup>1</sup>F. Leperlier, « L'image première », in *Claude Cahun*, Jeu de Paume-Hazan, 2011, p. 51.

<sup>2</sup>F. Leperlier, présentation des *Écrits*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>3</sup>F. Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, *op. cit.*, p. 341.

<sup>4</sup>« I R. C. S. (fear) » « II Moi-même (faute de mieux) (self-love) », « III E. D. M. (sex) », « V. M. R. M. (sex) », « VII H. U. M. (fear) », « VIII N. O. N. (greed, fear, self-pride) », « IX I. O. U. (self-pride) », respectivement p. 181 ; 205 ; 225 ; 283 ; 343 ; 371 ; 405 des *Écrits*, *op. cit.*

<sup>5</sup>Page de garde d'*Aveux non avendus*, reproduite in C. Cahun, *Écrits*, *op. cit.*, p. 163.

<sup>6</sup>Pour les « points de contact » entre Wilde et Cahun, cf. la thèse de Charlotte Maria, *Correspondances de Claude Cahun : la lettre et l'œuvre*, Université de Caen Basse Normandie, 2013, p. 57-58 et Tirza T. Latimer, « "Le masque verbal". Le travestissement textuel de Claude Cahun », in *Claude Cahun*, Jeu de Paume-Hazan, 2011, p. 81-84.

ou les masques. Elle réalisait ainsi le projet surréaliste de faire de sa vie une œuvre d'art, de l'œuvre d'art une œuvre de vie. De plus, son hostilité à tout cloisonnement se manifeste dans l'entrecroisement des démarches : les textes sont visuels et/ou accompagnés de visuels, la photographie dialogue avec les écrits, la pratique du théâtre et de la performance nourrissent les photos, l'écriture, les activités de résistance, la vie intime se met en scène et en mots, la réflexion philosophique innerve le tout<sup>1</sup>.

Ainsi, Cahun s'inscrit dans une filiation des avant-gardes au prisme du *Gesamtkunstwerk*, du projet romantique de l'œuvre d'art totale wagnérienne du XIXe siècle aux expérimentations « intermedia » de Cage dans les années 1950, de la mise en crise des frontières entre art et vie, mais aussi entre les arts – du temps et de l'espace, et encore : entre arts considérés comme majeurs et arts considérés comme mineurs.

#### I.B.4.c. Images dialectiques

L'art total si particulier de Cahun, à la limite de l'inclassable, qui comprend l'art autant que la vie, emprunte pourtant à la tradition symboliste (qu'on pourrait presque caractériser comme atavique, avec l'influence de l'oncle Marcel Schwob), et se trouve également en phase avec le dadaïsme de son temps. À ce titre il serait un pont entre les premières avant-gardes de la fin du XIXe siècle, moins souvent considérées comme telles en comparaison avec celles du début du XXe siècle, qui dessinent l'archétype de l'avant-garde comme projet de *tabula rasa*.

À l'idée d'une « œuvre totale », prévoyant l'emploi de toutes les techniques et mobilisant tous les sens du spectateur, Dada oppose une sorte de refus total, une attitude, une manière de vivre, un comportement dont l'expression artistique ne serait – entre autres – qu'un des moments représentatifs<sup>2</sup>.

L'art et la vie de Cahun et de Moore assument leurs dettes, emprunts et fascinations, autant pour Oscar Wilde, Charles Baudelaire ou Aubrey Beardsley que pour les œuvres de Chirico ou l'esthétique du collage Dada qui influencera le surréalisme. Les catégories et classements en vigueur – art ou non, mineur ou majeur, jusqu'à la question de l'attribution à Cahun ou Moore – ne peuvent s'exercer qu'*a posteriori*, sans prendre en compte les intentions du couple d'artistes, et même, en ignorant la logique interne de l'œuvre.

Si l'on accepte d'isoler une de leurs images pour l'étudier en tant qu'œuvre, on constate que l'intertexte, si présent dans les écrits de Cahun et les œuvres plastiques de Moore, se retrouve dans leurs photographies. Ces « autoportraits » doivent, comme on l'a vu, être contextualisés comme étant à usage privé, qui n'accèdent à la publication qu'une fois modifiés, montés, découpés, distordus dans des photomontages, ils devraient donc, d'un point de vue plasticien,

---

<sup>1</sup>Agnès Lhermitte, « Panorama critique autour de Claude Cahun », *Mélusine* n°29, Lausanne, L'âge d'homme, 2009, p. 294.

<sup>2</sup>Flaminio Gualdoni, *Dadaïsme*, Skira, coll « SkiraMiniARTbooks », 2009, Milan, p. 11.

être considérées comme de simples matériaux ; leur devenir les a portés à la connaissance du public, qui peut désormais les goûter comme sans doute leurs créatrices ne l'avaient pas prévu. Ainsi, cet *Autoportrait* de 1928 : un profil qui s'inscrit dans l'histoire des profils, un portrait qui s'inscrit dans des portraits de famille.

La très petite taille de la photographie renforce un parallèle que la pose, de profil, peut faire émerger ; cette échelle miniature range cet *Autoportrait* du côté des médailles et des camées, l'inscrivant dans une histoire des portraits antiques – et renaissants en ce que la Renaissance fait écho à l'Antique – plutôt que modernes, où le portrait de trois-quarts/face devient la norme, et moins encore contemporains. C'est le fonds culturel de Cahun et Moore, le lien sans cesse tissé entre passé et présent, les miroirs entre le Croisic et Rome des *Vues et Visions*, les mythes fondateurs revisités des *Héroïnes*, les figures interrogées dans chaque texte, chaque image : ce qui nous vient du passé<sup>1</sup>.

On ne verra entre la modernité flagrante de Cahun et cette dette fascinée au passé – ce que de son temps on appelait les « humanités » – de contradiction que superficielle : l'avant-garde artistique comme l'avant-garde politique peuvent se nourrir de tels motifs, sans tomber dans la nostalgie réactionnaire, en évitant également l'écueil d'une modernité oubliée et bornée.

[Walter Benjamin] aura pu parler d' « image dialectique », alors qu'il tentait, dans le *Livre des Passages*, de penser l'existence simultanée de la modernité et du mythe : il s'agissait pour lui de réfuter *et* la raison « moderne » (à savoir la raison étroite, la raison cynique du capitalisme que nous voyons se réactualiser aujourd'hui dans l'idéologie post-moderniste) *et* l'irrationalisme « archaïque », toujours nostalgique des origines mythiques (à savoir la poésie étroite des archétypes, cette forme de croyance dont Benjamin connaissait bien l'utilisation par l'idéologie nazie). En fait, l'*image dialectique* donnait à Benjamin le concept d'une image capable de se *souvenir* sans imiter, capable de remettre en jeu et de *critiquer* ce qu'elle avait été capable de remettre en jeu. Sa force, sa beauté tenaient dans le paradoxe d'offrir une figure nouvelle, voire inouïe, une figure réellement *inventée* de la mémoire<sup>2</sup>.

Cahun ne nous semble pas proposer autre chose que ce type d'images dialectiques, au sens benjaminien : point de fusion de l'individuel et du collectif, du mythe et de la modernité, du souvenir et de l'invention. Si la lecture de ses écrits peut permettre une recherche objective des citations et des dettes rhétoriques, ses photographies gardent en réserve de telles réminiscences : il peut apparaître plus difficile de remonter à l'origine – dans un sens encore une fois benjaminien – de leur création.

L'origine benjaminienne, « catégorie tout à fait historique, [qui] n'a pourtant rien à voir avec la genèse des choses [...] tourbillon dans le fleuve du devenir<sup>3</sup> » qui « n'émerge pas des faits

---

<sup>1</sup>T.T. Latimer liste quelques unes de ces sources in « Le masque verbal de Claude Cahun », article cité, p. 81, F. Leperlier rappelle les auteurs antiques (Homère, Virgile, Ovide, Lucien) qui furent pour Cahun des lectures de jeunesse, in « L'image première », article cité, p. 54.

<sup>2</sup>Georges Didi-Huberman, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992, p. 82.

<sup>3</sup>Walter Benjamin, *Origine du drame baroque allemand*, [1928], Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1985, p. 43.

constatés, mais [qui] touche à leur pré- et post-histoire<sup>1</sup> » semble en effet caractériser l'art de Cahun et Moore, et, pour cette photographie en particulier, jouer sur deux registres ; l'un collectif, qui ne concerne rien de moins que l'origine des arts figuratifs, et l'autre, une origine toute personnelle, dans le rapport qu'elle établit avec le père de Cahun.

Le détournement de l'ombre d'un profil est tenu comme origine du dessin, mais aussi de la peinture et du modelage ; une jeune fille amoureuse en serait la cause, à défaut d'en être l'inventrice<sup>2</sup>. Françoise Frontisi-Ducroux en a remonté la généalogie tortueuse : le texte de Pline, souvent cité, et celui, moins connu d'Athénagoras<sup>3</sup>. La jeune fille corinthienne (*koré korinthia*) n'a pas de nom, on l'a appelée par la suite Dibutade, peut-être parce que fille du potier Butadès (*figlia « di Butades »*), la confusion allant même jusqu'à « fille de Dibutade », lorsque la figure sera réinvestie par les artistes du XVIIIe siècle, dont certaines femmes<sup>4</sup>. F. Frontisi-Ducroux rapproche, dans ce « mythe d'invention<sup>5</sup> » qui attribue la naissance d'un art à une jeune fille, la polysémie de *koré* : jeune fille, statue figurant une jeune fille, poupée ou figurine, le terme a donné *coroplastie* « fabrication de petites figurines modelées et plus souvent moulées », mais il signifie aussi « pupille ».

La *koré*, cette minuscule figurine, est le reflet du sujet regardant, reflet qui porte le nom d'*eidolon*, mais aussi de *skia*. Car l'ombre et le reflet ont même dénomination en grec. Une *koré* qui est à la fois jeune fille et pupille, réceptacle d'un reflet qui est l'ombre de celui qui plonge son regard dans l'œil d'autrui<sup>6</sup>...

Jean-Pierre Vernant a décrit cette circulation des images de soi et de l'autre, passant par les flux lumineux et les allers-retours entre les regards, dans le rapport amoureux et philosophique chez Platon :

Le flux érotique, qui circule de l'amant vers l'aimé pour se réfléchir en sens inverse de l'aimé vers l'amant, suit en aller et retour le chemin croisé des regards, chacun des deux partenaires

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 44. Sur cette origine « tourbillon dans le fleuve » de W. Benjamin qui s'oppose à une « origine-source », cf. notamment Georges Didi-Huberman, *La Ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, [1997] Éditions de Minuit, coll. « Paradoxe », 2008, p. 16-18.

<sup>2</sup>Son détour du profil de l'amant qui va partir est la cause de l'invention, son père Butadès de Sicyone, garde la « paternité » de l'invention qui en découle, celle du moulage en argile du profil dessiné par sa fille. F. Frontisi-Ducroux note : « le rapport entre l'ébauche qui constitue le support et l'œuvre finie est analogue au schéma par lequel les Grecs expliquent la reproduction sexuée. Selon ce schéma, la femme ne fait que fournir le support, la matrice *sur* laquelle l'homme impose son empreinte, *typos*, pour produire des enfants, parfois nommés *typoi*, qui, si tout marche bien, seront à l'image du père » Françoise Frontisi-Ducroux, « "La fille de Dibutade", ou l'inventrice inventée », *Cahiers du Genre* 2007/2 (n° 43), p. 147. <http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-133.htm> Cet article constitue, sous le titre « La fille du potier », le premier chapitre de Françoise Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2009, p. 15-36.

<sup>3</sup>*Ibid.* p. 137 pour Pline, (*Histoire naturelle*, XXXV, 15 et XXXV, 151) et p. 139 pour Athénagoras, (*Apologie des Chrétiens*).

<sup>4</sup>*Ibid.* p. 135. Frontisi-Ducroux cite une étude de Robert Rosenblum (1957) « *The Origin of Painting: A Problem in the Iconography of Romantic Classicism* » in *The Art Bulletin*, vol. 39, n° 4, December.

<sup>5</sup>*Ibid.* p. 138.

<sup>6</sup>*Ibid.* p. 145.

servant à l'autre de miroir où, dans l'œil de son vis-à-vis, c'est le reflet dédoublé de lui-même qu'il aperçoit<sup>1</sup>.

Ce sens de *coré* résonne avec un photomontage de Cahun, réalisé avec sa compagne, amante et aimée Marcel Moore. L'œil de Cahun, en gros plan en bas de l'image, reflète un visage inversé. Le jeu dialectique entre les reflets s'arrête, ou prend une autre ampleur, quand on reconnaît dans ce visage celui de Cahun elle-même. La deuxième partie s'intitule « Moi-même (faute de mieux) La sirène succombe à sa propre voix<sup>2</sup>. » L'image, comme le titre, fait référence à ce que Cahun appelle son « *self-love* ». Des références plus indirectes, antiquisantes, se cachent dans le reflet de cette pupille, comme dans le profil que nous étudions.

Les flux de lumière se concentrant dans une image plus petite, mais aussi l'analogie physique entre la *camera obscura* de l'appareil photographique et la physiologie de l'œil, pourraient étendre les sens de *coré* au processus photographique lui-même. F. Frontisi-Ducroux laisse en tout cas cette possibilité ouverte :

La pseudo-Dibutade, promue depuis longtemps inventrice du dessin et de la peinture, vaudrait-elle de surcroît comme paradigme de la photographie ? Pourquoi pas ? Malgré les efforts déployés par les auteurs anciens pour minimiser le rôle de la fille du potier, l'ingéniosité de cette jeune Corinthienne anonyme s'est avérée riche de virtualités que Pline était loin d'imaginer<sup>3</sup>.

De fait, en tout cas, la jeune Corinthienne est évoquée par la pratique photographique de Cahun, dans l'univers convoqué, avec le choix du profil mais aussi, sur cet autoportrait particulier, dans le rapport au père.

L'autoportrait de 1928 noue un dialogue formel et ouvre les voies de troublantes correspondances avec un portrait de Maurice Schwob, le propre père de Cahun. Outre la pose (de profil, bras croisés), on retiendra surtout le costume (dans les deux cas, masculin) et le crâne rasé, dont nous allons étudier l'impact.

L'abîme est immense entre un portrait photographique bourgeois d'un homme mûr et son décalque fidèle par sa fille, une jeune femme d'une trentaine d'années. On mesure en quoi le processus photographique peut avoir différentes réceptions. La photographie a une utilisation déjà traditionnelle de portrait, et celui de Maurice Schwob en emprunte plusieurs codes – vêtements choisis, pose sensée refléter la personnalité du sujet, notamment pour la position des bras et des mains, cadrage en buste, équilibre du noir et blanc découpant la figure – et présente une originalité – justement, cette pose de profil. Cahun, en produisant une image similaire, oppose à cette tradition du portrait photographique bourgeois le détournement, une subversion,

---

<sup>1</sup>Jean-Pierre Vernant, *La mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne* [1985], Hachette Littératures, coll. « Pluriel », 1998 p. 104-105 (entretien avec Pierre Kahn).

<sup>2</sup>*Écrits, op. cit.*, p. 203-205.

<sup>3</sup>F. Frontisi-Ducroux, « "La fille de Dibutade", ou l'inventrice inventée », article cité, p. 150.



sous forme de mascarade. En cela, elle s'approprie de manière artistique un médium récent dont le statut fut, à ses débuts, considéré comme purement documentaire.

L'invention et le développement rapide de la photographie à partir de 1839 ont immédiatement et profondément affecté les habitudes artistiques et visuelles. L'enregistrement chimique de l'image produite par la chambre noire fut très vite chargé de valeurs à la fois négatives et positives. Après un premier moment, très bref, de surprise et d'émerveillement, ou parfois de doute, la communauté artistique refusa toute valeur d'art à des images produites mécaniquement ; en même temps, l'inhumanité apparente du procédé conféra à l'image photographique une valeur de vérité positive et indiscutable, une transparence parfaite au réel<sup>1</sup>.

L'artistique est, chez Cahun et Moore, dans l'intention plus que dans la finalité ; comme on l'a vu, ces photographies ne seront pas exposées en tant qu'œuvres de leur vivant. F. Leperlier résout cette tension en nommant cette pratique, artistique sans l'être, « travaux » ou « activité » photographiques<sup>2</sup>. Cahun elle-même parle, rétrospectivement, d'« épaves » pour ses photographies<sup>3</sup>.

À l'heure où Cahun réalise ses premiers autoportraits, vers 1913<sup>4</sup>, la technique de la photographie argentique est très jeune. Les premières images fixées par Niepce ont moins d'un siècle – *Point de vue du Gras*, 1826 – de même, *a fortiori*, que les innovations qui vont permettre le travail de Cahun – daguerréotype en 1839, calotype de Talbot en 1840, film souple en celluloïd d'Eastman en 1884, petits formats de négatif et appareils compacts. Selon James Stevenson, Cahun n'aurait utilisé qu'un de ces appareils (de type 3 Folding Pocket), de 1909 aux années 1940<sup>5</sup>. Bien que leur pratique photographique n'ait pas été professionnelle, au sens commercial du terme, Cahun et Moore étaient équipées d'un agrandisseur, ce qui témoigne d'un investissement important et d'une maîtrise technique suffisante : malgré les mises en garde de F. Leperlier concernant les « étiquettes », ou le jugement de valeur de J. Stevenson<sup>6</sup>, il faut les considérer comme photographes.

On sait qu'elle possédait un laboratoire rue Notre-Dame-des-Champs, où furent réalisés les tirages qui nécessitaient d'habiles manipulations. Mais elle avait aussi recours à des professionnels, qui effectuèrent des travaux sur ses indications, notamment pour sa série du *Cœur de Pic*<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup>H. Zerner, « Le regard des artistes », article cité, p. 107-108.

<sup>2</sup>F. Leperlier, chronologie de présentation in *Écrits, op. cit.*, p. 11-15.

<sup>3</sup>Lettre de Claude Cahun à Henri Barbier, septembre 1952, citée par F. Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur, op. cit.*, p. 338.

<sup>4</sup>Voir l'autoportrait (au turban) reproduit in *Claude Cahun*, Jeu de Paume-Hazan, 2011, p. 10.

<sup>5</sup>James Stevenson, « *Claude Cahun: An Analysis of her Photographic Technique* », in *Don't Kiss Me: the Art of Claude Cahun and Marcel Moore*, cité par J.V. Aliaga, « La fabrication d'une icône », article cité, p. 173-174.

<sup>6</sup>J.V. Aliaga le résume : « [Stevenson] ajoute que sa maîtrise technique était limitée, comme le montrent ses difficultés à déterminer le meilleur degré d'exposition pour obtenir une densité de négatif optimale. Cahun ne développait pas ses propres photos, mais les confiait à un laboratoire. Cela est en partie faux car Cahun développa, manipula et tira beaucoup de ses premiers clichés et avait un petit laboratoire rue Notre-Dame-des-Champs à Paris. », *Ibid.*, p. 174.

<sup>7</sup>F. Leperlier, « L'image première », article cité, p. 63.

Avec le recul, temporel mais aussi celui que procure l'autodérision, Cahun parlera, elle, de ces photographies comme « essais d'amateurs<sup>1</sup> », sans fausse modestie pour autant : elle les juge belles. Cette appropriation d'un médium à l'entre-deux, pas encore considéré comme un art à part entière, ou alors, comme un art qui souffre d'un déficit de légitimité, par une plasticienne qui ne signe pas les photographies et une conceptrice qui ne se considère pas comme plasticienne, photographies qui sont des œuvres, mais jamais montrées au public, correspond finalement assez bien à l'esthétique de Cahun et Moore. Mais elle s'inscrit aussi dans l'appropriation de ce médium mineur par les femmes, en général.

Les femmes changent de rôle, de place et d'allure. On les perçoit autrement. La question de la représentation est ici centrale. La photo capte ces mutations, réelles ou imaginaires. D'où l'intérêt du regard des femmes photographes, de plus en plus nombreuses à les cerner et à les produire [...] les femmes, conscientes du pouvoir de l'image, ont tenté de façonner celles qu'elles voulaient donner d'elles-mêmes [...] elles se sont emparées de la prise de vue. La photographie étant réputée « art mineur », elles ont pu se glisser aisément derrière l'objectif et s'immiscer dans la chambre claire. [...] Les femmes ne photographient pas nécessairement autrement, mais voient autre chose en raison même de leur situation, de ce subtil passage de l'objet au sujet<sup>2</sup>.

« Conscientes du pouvoir de l'image, [elles] ont tenté de façonner celles qu'elles voulaient donner d'elles-mêmes », « subtil passage de l'objet au sujet » : Cahun pousse à un certain paroxysme ce que dit Michelle Perrot des femmes photographes en général, et à juste titre, elle est considérée comme une avant-courrière de l'art de la performance. Ses mises en scène de soi, ses jeux avec les vêtements, les postures, les attitudes et les coiffures la placent dans l'arbre généalogique de ce médium à venir, au même titre que d'autres femmes, dont la comtesse de Castiglione (1837-1899<sup>3</sup>) ou Elsa von Freytag-Loringhoven (1874-1927), « la Baronne chauve », qui comme elle, à peu près la même année, se rase la tête<sup>4</sup> et affirme : « Se raser la tête est comme avoir une nouvelle expérience amoureuse<sup>5</sup>. »

Un autre artiste, autrement plus célèbre dans l'histoire de l'art du début du XXe siècle, a opéré le même geste, également en 1920. Il a alors plus de trente ans, Cahun, vingt-six, et si la

---

<sup>1</sup>« Il nous reste d'avant guerre (Paris et Jersey) d'assez belles photographies. Belles ? Si j'en puis juger par la diversité des gens qui les ont admirées... des inconnus lorsqu'elles furent exposées chez des libraires... et par l'appréciation de quelques uns qui les virent chez nous. Parmi ceux-ci des gens les moins esthètes à des professionnels tels que Man Ray. D'autre part, récemment, un jeune anglais, professionnel aussi [...] nous posant des questions sur "innovations" (!), "techniques" (!)... à propos de nos essais d'amateurs datant de plus d'un quart de siècle. » Lettre de Claude Cahun à Henri Barbier, septembre 1952, citée par F. Leperlier, « L'image première », article cité, p. 63 et par C. Maria, *Correspondances de Claude Cahun*, *op. cit.*, p. 310.

<sup>2</sup>Michelle Perrot, préface à *Photo/Femmes/Féminisme. 1860-2010, collection de la bibliothèque de Marguerite Durand*, sous la direction d'Annie Metz et Florence Rochefort, Paris bibliothèques, 2010, p. 9. Malgré le fait que cette analyse globale s'accorde avec celle, plus particulière, du travail de Cahun et Moore, il faut indiquer que cette exposition ne montrait pas de photographies de ces dernières.

<sup>3</sup>A. Oberhuber, « La théâtralité de la comtesse de Castiglione comme préfiguration des mascarades de Claude Cahun. Entre Vanité et désir d'immortalité », in A. Oberhuber (dir.), *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation*, *op. cit.*, p.161-183.

<sup>4</sup>Irene Gammel, « La Baronne chauve, Elsa von Freytag-Loringhoven : une trajectoire vers Claude Cahun », *Ibid.*, p. 185-200. Nous reviendrons sur ces deux figures, Cf. *infra* III.B.3.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 185.

radicalité du geste est certaine pour ces deux artistes, prêts à modifier leur visage et à sacrifier un attribut social important pour au moins plusieurs mois, il n'en reste pas moins qu'elle ne doit pas être considérée comme équivalente.

Pour une jeune femme, lors des années folles où les femmes commencent à peine à « sortir en cheveux » et à couper ces derniers (la coupe « garçon » n'est en définitive qu'un carré, souvent avec une frange, qui nous paraît aujourd'hui bien peu masculin<sup>1</sup>) se tondre, ou imposer à ses cheveux des teintures invraisemblables indisposera jusqu'aux surréalistes quand elle les fréquentera<sup>2</sup>.

Dès 1917, elle décide de porter les cheveux très courts, puis de les teindre de diverses couleurs (argenté, doré, rosé). À différentes périodes, elle radicalisera son geste et se rasera entièrement le crâne et les sourcils. Un certain nombre d'autoportraits témoignent de ces métamorphoses successives avec une intensité, une force d'impact exceptionnelles. Elle se réapproprie ainsi un acte familial (son père et son oncle détestaient les cheveux), qu'elle mêlait certainement de réminiscences symbolistes (la tonsure verte de Baudelaire) et orientalistes (bouddhisme zen). Mais l'enjeu est extrême. Par-delà la « beauté monstrueuse » il s'agit d'agir sur l'identité en traversant, en brouillant les assignations sexuelles, pour atteindre cette « neutralité délibérée » en laquelle elle voyait un troisième genre, un genre singulier et ultime<sup>3</sup>.

Frédéric Baille<sup>4</sup> a étudié avec exhaustivité et humour les implications politiques et sociales de la tonte, parmi d'autres « organisations pileuses ». Son champ symbolique – dépersonnalisation, châtement, mise au pas, gage d'humilité, subordination, vexation, guillotine, armée, prison ou bagne<sup>5</sup> – avant même les tontes peu glorieuses des femmes à la Libération, est démoralisant : se raser la tête ne peut être seulement pris pour un simple acte de provocation amusante. Cahun cherche véritablement à choquer le bourgeois, dans la veine avant-gardiste de ses textes, de ses articles, des collaborations plasticiennes avec Moore et jusque dans ses choix capillaires.

Il faut, enfin, souligner qu'en accentuant son profil et en marquant son crâne par le rasage, Cahun singe les photographies anthropométriques racistes. Nous ne sommes pas très loin de l'appropriation du stigmate tels que nous l'étudierons plus tard. Le choix du pseudonyme et la mise en scène de certaines photographies forcent le trait de la judéité d'une artiste non pratiquante qui a eu à souffrir de l'antisémitisme dès son enfance<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup>Pour une contextualisation historique et un rapprochement entre coupe de cheveux, émancipation et féminisme, où Cahun et Moore sont citées, cf. Michelle Perrot, *Mon histoire des femmes*, France Culture/Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2006, p. 75-78.

<sup>2</sup>F. Leperlier, *Claude Cabun. L'exotisme intérieur*, *op. cit.*, p. 247.

<sup>3</sup>F. Leperlier, « L'image première », article cité, p. 56-57.

<sup>4</sup>Frédéric Baille « Organisations pileuses et positions politiques. À propos de démêlés idéologico-capillaires » in *Quasimodo* n°7, *Modifications corporelles*, printemps 2003, p. 121-159.

<sup>5</sup>*Ibid.* p. 126-129.

<sup>6</sup>Cf. F. Leperlier, *Claude Cabun. L'exotisme intérieur*, *op. cit.*, p. 27-28.

Doit-on considérer que Cahun s'approprie également le stigmate d'être une femme, d'être une lesbienne, pour retourner ces stigmates, les interroger, qu'elle produit un art engagé sur ces questions féministes et/ou LGBTQI, voire un art militant ? La réponse nous paraît devoir être très nuancée, car les spécialistes se divisent sur cette question. C'est dans la posture épistémologique de l'interprétation que nous paraît se situer le débat. F. Leperlier, du côté de la fidélité stricte aux intentions de l'artiste, au texte, et sans doute avec quelques préjugés, est catégorique : Cahun ne doit pas être considérée comme féministe.

Au contraire, Juan Vincente Aliaga, qui a organisé avec F. Leperlier l'exposition du Jeu de Paume, affirme :

Le fait qu'elle n'ait appartenu à aucune association ou organisation concrète, ni soutenu (pour autant que nous le sachions) les causes défendues ouvertement par diverses factions féministes ou par des personnalités telles qu'Arria Ly, Madeleine Pelletier ou Hélène Brion, entre autres, n'enlève rien au fait que son œuvre s'oppose aux normes établies, et que, sans avoir eu elle-même besoin de travailler, elle a rompu par le simple fait d'agir en tant qu'individu rebelle quantité de schémas misogynes à une époque d'activité politique intense (les années 1930) durant laquelle le féminisme, ainsi que l'a montré Christine Bard, connaissait en France une période de crise. Or il y a de nombreuses façons de se situer dans le féminisme, et celle de Cahun, non conformiste en toutes choses et non identitaire, en fait partie<sup>1</sup>.

En définitive, avec J.V. Aliaga, un œuvre nous semble pouvoir être considéré comme dépassant les intentions de l'artiste, et la définition du féminisme ne pas pouvoir se résoudre dans le seul engagement militant dont un homme déciderait qu'il correspond à ses présupposés. Que Cahun n'ait pas été militante féministe dans une acception orthodoxe (celle de qui ?) n'empêche en rien qu'elle ait produit des textes et des images qui nourrissent et se nourrissent du féminisme.

Quelques phrases, non pas issues de textes littéraires dont la forte dette au symbolisme empêche toute interprétation univoque<sup>2</sup>, mais de sa correspondance, pourraient vraiment faire pencher la balance de convictions féministes assumées de la part de Cahun. Ainsi :

Avez-vous lu *Le Deuxième Sexe*, de Simone de Beauvoir ? Ne vous semble-t-il pas que cette œuvre hardie est celle d'une femme assez documentée pour traiter son sujet avec une objectivité « masculine » difficilement contestable<sup>3</sup> ?

<sup>1</sup>J.V. Aliaga, « La fabrication d'une icône », article cité, p. 165.

<sup>2</sup>Cf. par exemple la phrase souvent citée d'*Aveux non avendus* : « Le féminisme est déjà dans les fées. Les magiciens montreront à nos petits garçons qu'on peut se passer de ces nourrices sèches. Et la vie n'en sera ni moins continue, ni moins discontinue. » J.V. Aliaga commente : « Inutile de préciser que l'on ignore ici l'identité de l'énonciateur, c'est-à-dire qui parle et de quel féminisme il s'agit, sachant que ce mouvement regroupe de nombreuses branches divergentes. Aussi se gardera-t-on de prendre cet ouvrage à la lettre et d'en faire le siège du véritable « je » de Cahun, aux fondements d'ailleurs peu solides. » J.V. Aliaga, « La fabrication d'une icône », article cité, p. 166.

<sup>3</sup>Lettre de Claude Cahun à Paul Lévy, 3 juillet 1950, citée par C. María, *Correspondances de Claude Cahun*, op. cit., p. 289.

À la fin de sa vie (elle meurt en 1954), Cahun défend donc, dans un cadre privé, le livre qui sera une référence pour la deuxième vague féministe à venir. Et c'est tout au long de sa vie et de ses productions, publiées ou non, que ses thèmes s'entrecroisent : *self-love*, lesbianisme, féminisme, stérilité. Le politique croise le privé, et un des textes du recueil *Héroïnes*, inédit du vivant de Cahun, nous semble très éclairant à cet égard. Salmacis « se fait retirer les ovaires » (opération que Cahun a peut-être elle-même subie<sup>1</sup>), se fond avec Hermaphrodite plutôt que de se reproduire, « au lieu de trois, ils étaient un », les deux amants, séparés par les dieux sont condamnés à ne vivre que dans des corps contraires : « l'esprit de Salmacis [...] devra [...] habiter un corps d'homme ; celui d'Hermaphrodite ne pourra se loger qu'en un corps de femme<sup>2</sup> ! » Les annotations mythologiques, philosophiques, homosexuelles émaillent le texte, auto-dédicacé « à Claude », sans doute « le plus proche de l'autoportrait<sup>3</sup> ». Il porte le titre de « Salmacis la sufragette »...

L'aspect lesbien du travail de Cahun et Moore, parce qu'il remet en cause les catégories binaires mutilantes de ce qu'on appellera « genre » plus tard, est selon nous inséparable d'un féminisme déconstructiviste, dont F. Leperlier pourrait poser les bases quand il décrit « l'incertitude sur sa propre orientation sexuelle, sur son image corporelle, le dégoût de la féminité standard, positive, affichée, la phobie de la maternité<sup>4</sup> », mais il en tire des conclusions diamétralement opposées aux nôtres.

Cette part lesbienne doit être contextualisée dans une époque où le voile de pudeur (ou peut-être une indifférence condescendante) disparaît et où tribades, saphiques deviennent « homosexuelles »<sup>5</sup>. Les lesbiennes de ce début du XXe siècle sont appréhendées – dans tous les sens du terme – comme faisant partie du troisième sexe. Si l'expression et l'idée d'un troisième sexe remonte à Platon<sup>6</sup>, elle désigne, à la fin du XIXe et au début du XXe, une catégorie émergente dans la littérature et les discours institutionnels : police, justice, science, médecine<sup>7</sup>. Elle mêle différentes figures qui mettent le genre en crise : tantes des rapports de polices, tribades, uraniens, invertis, intersexu.e.s et hermaphrodites, travesti.e.s, jusqu'à ... la femme

<sup>1</sup>Dans sa chronologie de présentation in *Écrits, op. cit.*, p. 11 à 15, F. Leperlier évoque des « troubles gynécologiques nécessitant une opération chirurgicale. », p. 12, et dans *L'exotisme intérieur* il cite une lettre de Cahun qui mentionne des kystes aux ovaires dont elle a été opérée, sans que le détail de l'ablation (partielle ou totale) ne soit donné, p. 135.

<sup>2</sup>*Écrits, op. cit.*, p. 155-156.

<sup>3</sup>F. Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur, op. cit.*, p. 80.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 88.

<sup>5</sup>Pour une histoire de cette « naissance », cf. Marie-Jo Bonnet, *Les Relations amoureuses entre les femmes. XVIe-XXe siècle*, Odile Jacob « Poches », 2001.

<sup>6</sup>Dans le discours d'Aristophane [189d]. Une des traductions consultées pose « trois genres » (Platon, *Le Banquet*, traduction P. Jaccottet pour Le Livre de Poche, « classiques de la philosophie », 1991, p. 78) où d'autres disent « trois sexes », et d'autres encore « trois sortes » ou « trois espèces » (Platon, *Le Banquet. Phèdre*, traduction Émile Chambry, GF Flammarion, 1964, ed. consultée 1992, p. 53) – traductions possibles de τὰ γένη. *Genè* peut signifier, entre autres, la naissance, l'origine, la parenté, la race, la tribu, la génération, l'âge ou le sexe (le *Baillly* donne précisément ce passage du *Banquet* en exemple de cette dernière acception). Nous reviendrons sur cette question étymologique conséquente, Cf. *infra* II.C.1.

<sup>7</sup>Laure Murat, *La Loi du genre. Une histoire culturelle du « troisième sexe »*, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 2006, p. 16.

émancipée à bicyclette<sup>1</sup>. Ces discours, « hostiles ou militants », ne sont pas tous du même ordre, de même que les figures englobées de cette nouvelle catégorie. Ainsi :

une différence fondamentale dans l'histoire des homosexuels et des lesbiennes : quand le personnage du pédéraste, considéré comme un dégénéré, un déviant sexuel, est né sous le microscope de la science, celui de la lesbienne ne prend sa consistance véritable que sous l'impulsion du progrès social. Le premier est une *invention de la psychiatrie et de la médecine légale*, la seconde est une *création du politique* en collusion avec les mouvement d'émancipation féminine [...] L'homosexualité féminine n'a pas augmenté d'un coup comme par miracle. La réalité est que, désormais, elle se voit, s'identifie, s'incarne sous les traits de la femme qui prend en main et construit seule son existence sociale. La lesbienne a maintenant plus qu'un visage et une silhouette, elle a des opinions<sup>2</sup>.

C'est ce qui transparait des amitiés, des images et des textes de Cahun et Moore. Un des premiers textes de Cahun, *Amor amicitiae* (1913-1914) resté inédit, s'est d'abord appelé *Jeux uraniens*, elle répond à l'enquête de la revue *Inversion*<sup>3</sup> en la soutenant et en réclamant « la liberté générale des mœurs<sup>4</sup> », une partie des nouvelles des *Héroïnes* est publiée dans la revue homosexuelle *Amitiés* en 1925, elle revendique comme références des auteurs tels que Platon, Shakespeare, Gide, Baudelaire, Whitman, Wilde<sup>5</sup>, « identification de jeunesse avec d'éminents dissidents de la question du genre<sup>6</sup> ».

Cahun et Moore forment « un couple lesbien au long cours [qui] ne fut mis à l'écart, ni de sa famille, qui observa un silence hypocrite mais protecteur, ni guère, quoi qu'on en ait dit, des milieux intellectuels et artistiques qu'il fréquenta à Paris des années 20 aux années 50<sup>7</sup>. » D'autant plus que ce couple, lors de ces années, fréquenta également les « cercles lesbiens<sup>8</sup> ».

F. Leperlier a l'habitude de minimiser le réseau féminin (ou lesbien) dans lequel s'est manifestement trouvée Cahun, dans le Paris homosexuel des années 1930 sur lequel a travaillé Florence Tamagne. N'exhumer pratiquement que des hommes (Michaux, Desnos, Breton, Tzara, Bataille, Man Ray ou René Crevel) parmi les personnes « qu'elle avait accueilli

---

<sup>1</sup>Tout.e.s étudié.e.s par Murat, dans un ordre équivalent, dans les bornes chronologiques 1835-1940, c'est-à-dire la période dans laquelle s'inscrivent la vie et l'œuvre de Cahun (1894-1954).

<sup>2</sup>*Ibid*, p. 382-383.

<sup>3</sup>« [C]'est aussi avec des hommes homosexuels qu'on la retrouve en 1925 parmi les rares intellectuels qui soutiennent la revue *Inversions* poursuivie par les pouvoirs publics pour "outrage aux bonnes mœurs". Fondée par deux jeunes employés des postes, Gustave Beyria et Gaston Lestrade, pour "grouper ceux qui souffrent de la solitude", la revue n'ira pas plus loin que le quatrième numéro car les responsables sont poursuivis et condamnés à trois mois de prison et cent francs d'amende, sans qu'aucune des grandes voix homosexuelles masculines qui s'exprimaient alors dans la "grande" littérature intervienne en leur faveur. » Marie-Jo Bonnet, « Un couple littéraire et artistique des années vingt précurseur du genre "neutre". Claude Cahun et Marcel Moore », non référencé, article consulté sur le site Les Pénélopes, février 2004. <http://penelopes.rezo.net/article4602.html>

<sup>4</sup>*Écrits, op. cit.*, p. 481.

<sup>5</sup>T.T. Latimer, « "Le masque verbal". Le travestissement textuel de Claude Cahun », article cité, p. 82. Cf. également, sur Wilde en particulier C. Maria, *Correspondances de Claude Cahun, op. cit.* Outre le goût littéraire de la jeune Lucy Schwob qui influencera l'écrivaine qu'elle deviendra, C. Maria rapproche des postures intellectuelles (par rapport à l'homosexualité) p. 12, mais aussi physiques (poses photographiques) p. 57-58.

<sup>6</sup>T.T. Latimer, « "Le masque verbal". Le travestissement textuel de Claude Cahun », article cité, p. 90.

<sup>7</sup>Agnès Lhermitte « "Claude l'inconvenante" : les discordances de Claude Cahun », in Béatrice Laville, Elisabeth Magne et Florence Plet (dir.), *L'Inconvenance, Eidolon 121*, 2017, Presses universitaires de Bordeaux, p. 211-221.

<sup>8</sup>S. Bartolena, *Femmes artistes, op. cit.*, p. 114.

dans son atelier de la rue Notre Dame des Champs, lors de petites expositions, dîners ou réunions », c'est ignorer ses amitiés féminines (dont Leperlier s'obstine à écorcher les noms). Il faudrait aujourd'hui rendre justice à d'autres réseaux, que ceux, masculins, qui fondent une histoire de l'art normative et universaliste : dans ce cadre-là, une grande partie de l'histoire des femmes artistes ou photographes reste à (re)construire<sup>1</sup>.

Abigail Solomon-Godeau insiste, comme Élisabeth Lebovici, sur l'importance de la fréquentation de ces intellectuelles et de leurs cercles : Berenice Abbott, Romaine Brooks, Florence Henri, Adrienne Monnier. Elle envisage Cahun comme une féministe et son lesbianisme comme fondamental :

Pour Solomon-Godeau, le lesbianisme de Cahun est l'un des éléments constitutifs de son art, bien qu'elle ne se déclare pas ouvertement homosexuelle dans ses écrits. Elle appuie ses propos sur la critique de la domination masculine contenue dans les *Héroïnes* (1925). Elle cite également *Le Père*, cette image d'un petit mannequin fabriqué à partir de déchets posés sur le sable, entre les jambes duquel est tracée une fente plus évocatrice d'une vulve que d'un pénis<sup>2</sup>. »

Des motifs iconographiques récurrents dans les images de Cahun et Moore doivent également être pensés dans cette perspective. Les mains de Cahun ne sont pas qu'un motif surréaliste, tel que l'envisage Anne Reynes-Delobel en listant d'autres artistes (Valentine Hugo, Meret Oppenheim, Man Ray<sup>3</sup>) elles sont aussi un organe sexuel, dont en principe chacun.e peut tirer profit, mais qui a une telle importance dans la sexualité lesbienne qu'elles peuvent être considérées surtout comme un clin d'œil pour initiées.

Si, comme on l'a vu, qualifier Cahun de féministe est hautement problématique, il faut néanmoins affirmer que les féministes ont, indirectement, lutté pour qu'une vie et une œuvre comme les siennes soient possibles. Que Cahun ait été ou non militante, en définitive, importe peu concernant cette question : sans les luttes féministes, sans l'affirmation homosexuelle et lesbienne, sans l'appropriation de la photographie par les femmes, une existence comme celle de Cahun, pour unique et originale qu'elle soit, n'aurait jamais été possible.

Le chemin parcouru depuis la situation connue par Claudel est considérable : en moins de quarante années, il est devenu possible pour une femme de se raser la tête, de vivre de manière ouvertement amoureuse avec une autre femme, de s'impliquer au niveau politique et artistique, d'être indépendante financièrement, d'être reconnue comme personnalité juridique et politique, jusqu'au droit de vote<sup>4</sup>, de porter le pantalon sans risquer la prison ou l'internement.

---

<sup>1</sup>Élisabeth Lebovici, « François Leperlier. Claude Cahun », *Critique d'art* 16, 2000.

<https://critiquedart.revues.org/2310>

<sup>2</sup>J.V. Aliaga, « La fabrication d'une icône », article cité, p. 168-169, résumant l'article d'Abigail Solomon Godeau, in Shelley Rice (dir.) *Inverted Odysseys. Claude Cahun, Maya Deren, Cindy Sherman*, 1999.

<sup>3</sup>A. Reynes-Delobel, « Point d'arrêt-point d'ouverture », article cité, p. 30.

<sup>4</sup>Obtenu en Angleterre en 1928, en France en 1944, pour les deux pays où Cahun a vécu.

M. Perrot lie la création et la conquête des droits, en ce que les femmes y sont « actrices » :

Elles accèdent à la création ; elles expérimentent de nouvelles techniques et leur lien avec la photographie est frappant. Cet art, d'abord considéré comme mineur, qui comporte tant de manipulations, et l'enfermement dans la chambre noire, pouvait être laissé aux femmes ; bientôt certaines s'y illustreront [...] Elles pénètrent des disciplines nouvelles : l'archéologie, l'orientalisme [...] Elles ont, surtout, affirmé leur liberté de sujet : dans les pratiques vestimentaires et leur mode de vie, leurs choix religieux, intellectuels et amoureux. D'une manière ou d'une autre, en le payant souvent très cher, elles ont brisé le cercle de l'enfermement<sup>1</sup>.

Les années 1920-1930, où la pratique de Cahun et Moore connaît sa plus grande intensité, entament le déclin de la première vague<sup>2</sup>, particulièrement longue, surtout si on situe ses premières manifestations, comme nous l'avons fait, dès 1789. Le premier féminisme, naissant, s'est créé sur (au moins) un siècle d'existence des bases, des méthodes, des priorités, une histoire qui seront interrogées par les féminismes à venir.

---

<sup>1</sup>Michelle Perrot, *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, Flammarion, « champs », 2001, p. 248.

<sup>2</sup>Christine Bard, *Les Femmes dans la société française au 20<sup>e</sup> siècle*, Armand Collin, coll. « U Histoire », 2001, p. 92.



## I.C. Deuxième vague féministe.

### Radicalisation des avant-gardes artistiques.

#### I.C.1. Déferlante

Autant la première vague féministe est un mouvement à étudier sur le temps long, sans borne stricte, dans des manifestations protéiformes et parfois même difficiles à dater, autant la « deuxième vague » est un phénomène qui, même avec le court recul temporel qui est le nôtre, paraît bien plus clair à exposer : des dates clé, des moments forts, une convergence de luttes, des mouvements identifiés<sup>1</sup>. En France, c'est à peine plus de dix ans, à partir d'une « année zéro », qu'occupe une deuxième vague, qui, pour déferlante qu'elle fut, n'en a pas moins posé de nombreuses bases pour le féminisme à suivre.

Fabienne Dumont, qui a consacré sa thèse aux artistes féministes de cette période, a choisi :

Une période socio-historique [...] comprise entre l'ébranlement de Mai 68 et un certain retour à l'ordre des années 1980 [...] douze années [...] comprises entre les deux mai, 1968 et 1981. La période part de la révolte estudiantine et de ses conséquences sociales, pour aboutir à l'avènement d'un gouvernement socialiste au pouvoir avec la victoire de François Mitterrand, et les attentes qu'elle suscitait<sup>2</sup>.

Mais elle note un « proto-féminisme » dès 1965 :

Exposées dans des lieux variés, certaines œuvres réalisées entre 1965 et 1970 forment les prémices du séisme que représente le mouvement féministe. Elles permettent de saisir le contexte artistique qui sert d'arrière-plan à l'explosion des collectifs et des œuvres des années 1970 [...] Dès le début des années 1960, Niki de Saint Phalle intitule une de ses œuvres *La Mort du patriarche* (1962) puis, en 1964, elle crée les premiers collages qui préfigurent *Les Nanas* [...] Interrogée en 1965 dans une émission télévisée, elle [...] ne mâche pas ses mots, explique que les *Nanas* expriment son attitude face à la vie, libérées de toutes « les conneries et sentimentalités », qu'elles « ne sont pas écrasées et n'ont absolument pas besoin des mecs » [...] Cet extrait est très révélateur de la véhémence des propos de l'artiste (virulence et propos féministe gommés ensuite par la fabrique de l'histoire de l'art<sup>3</sup>).

---

<sup>1</sup>C'est dans les années 1970 que s'est constituée la métaphore de la vague. Cf. B. Pavard, « Faire naître et mourir les vagues : comment s'écrit l'histoire des féminismes », article cité.

<sup>2</sup>Fabienne Dumont, *Des sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Archives du féminisme », 2014, p. 16.

<sup>3</sup>F. Dumont, *Des sorcières comme les autres, op. cit.*, p. 26-27.

De même, le collectif qui a édité les « textes premiers » du MLF (Mouvement de Libération des Femmes), parle de « signes précurseurs à la révolte féministe bien avant 1970<sup>4</sup> » : la conscience féministe est présente, « mais rien ne laisse présager la tempête : cette violence du ton employé<sup>5</sup>. » Les jalons proposés en ouverture de cet ouvrage, considérés comme les débuts de cette « tempête » qu'est la deuxième vague, datent tous de l'année zéro, 1970<sup>6</sup> :

-21 mai, première réunion non-mixte à l'université expérimentale de Vincennes ;

-4 juin, article de M. Wittig, Gille Wittig, Marcia Rothenburg et Margaret Stevenson, « Combat pour la libération de la femme » dans *l'Idiot international* ;

-juillet-octobre, numéro spécial de la revue *Partisan : Libération des femmes, année zéro* ;

-26 août, dépôt de la gerbe « à la femme inconnue du soldat » ;

-23 septembre, première Assemblée Générale (A.G.) de plus de cent femmes (les suivantes se tiendront un mercredi sur deux aux Beaux-arts) ;

-19 octobre, manifestation de femmes devant la prison de la petite Roquette ;

-novembre, conférences de presse et action directe contre le magazine *Elle*<sup>4</sup>.

Riche année zéro, donc, qui verra en quelques mois se mettre en place ce qui nous paraît caractéristique de la deuxième vague : organisation horizontale et non-mixte de luttes convergentes, production de textes militants à vocation interne mais aussi publique, actions directes, humour, matérialisme des luttes. Ce qui peut, pour l'histoire des féminismes, passer pour anecdotique, nous intéresse particulièrement : dans le choix des lieux des réunions et A.G., on constate un lien à l'université et aux arts autant (au même titre) qu'à la base populaire du mouvement, nous y reviendrons. Ces réunions sont non-mixtes et partent du quotidien vécu d'opprimées :

Nous quand nous parlons avec d'autres femmes, nous parlons de ce que nous avons en commun. Nous ne partons pas avec notre sac de politique à écouler. Nous partons de nous, de notre révolte et de notre oppression à nous et pas de quelqu'un d'autre qu'on ne connaît pas, le prolétariat, les masses et j'en passe. [...] Entre femmes, avec les femmes, nous parlons à la première personne de ce qui fait notre oppression spécifique : avortement, contraception [...] l'oppression du mari, des autres [...] la frigidité, l'ennui, la honte (ou la gêne) d'être une

---

<sup>1</sup>MLF/*textes premiers*, collectif (textes réunis par Cathy Bernheim, Liliane Kandel, Françoise Picq, Nadja Ringart), Stock, 2009, p. 12.

<sup>2</sup>*Id.*

<sup>3</sup>Pour un récit circonstancié de ces différentes actions, cf. Françoise Picq, *Libération des femmes, les années mouvement*, Éditions du Seuil, 1993, chapitre Un « Libération des femmes : année zéro », p. 11-23.

<sup>4</sup>Cette action a consisté à dénoncer, en le détournant, un questionnaire lancé par le journal, accusé de « canaliser et récupérer la rébellion », en proposant des « choix de détails » en les faisant passer pour des « choix essentiels ». Le pastiche de ce questionnaire trace, en creux, les options matérialistes du mouvement et son analyse économique de l'oppression subie. Ainsi : « ELLE demande : Estimez-vous préférable, dans l'absolu, qu'une femme exerce un métier ? Le MLF traduit : Pensez-vous que les femmes qui travaillent soixante-dix heures par semaine gratuitement et dépendent totalement de leur mari ont le droit de travailler cent dix heures par semaine pour obtenir la même indépendance économique que leurs maris obtiennent avec quarante heures seulement ? ». *MLF/textes premiers, op. cit.*, p. 38-41.

femme dans la rue, le désespoir d'être une femme quand on ne trouve qu'un emploi sous-payé<sup>1</sup>.

Les rapports à la « tradition » féministe de la première vague, reconnue mais globalement peu connue, semblent peu être pensés lors de la deuxième vague, comme l'indique Françoise Picq<sup>2</sup>. Il n'est guère possible d'imaginer ce qui pouvait se dire et s'élaborer en réunion non-mixte. Les seuls documents à nous être parvenus sont des revues, zines et mensuels<sup>3</sup> édités et des tracts conservés. Ce sont des traces de ce qui s'est assez élaboré pour être publié. Qui sait combien de militantes MLF connaissaient O. de Gouges, les dames de 1792, J. Deroin, les saint-simoniennes, Flora Tristan<sup>4</sup>, Nelly Roussel, les néomalthusiennes, les communardes, ou M. Pelletier, et en parlaient en réunion ? Les tensions entre féminisme maternaliste et féminisme intégral étaient-elles connues avant de se rejouer entre Psychanalyse et politique et les féministes radicales ?

Le fait est qu'un ouvrage majeur, *Le Deuxième sexe*, de S. de Beauvoir, est hors cadre dans cette perspective des vagues, puisque publié en 1949, ou encore, la fondation en 1956 de la Maternité heureuse, ancêtre du Planning familial ; ces deux faits pourraient en France<sup>5</sup> appuyer la thèse d'une transition d'une vague à l'autre davantage qu'un arrêt brutal suivi d'une renaissance spectaculaire. Ainsi la première vague se serait essoufflée progressivement à partir des années 1930, avec un sévère retour de bâton après-guerre, puis, à la faveur de plusieurs déclencheurs – aspect patriarcal des luttes censément émancipatrices de 1968, qui permettent néanmoins les convergences et les rencontres des femmes, inspirations d'autres luttes que celle des classes, apparition de nouvelles aspirations liées à ce qu'on a appelé « libération sexuelle » et qui a permis au mouvement de s'approprier la question centrale du corps – le féminisme reprend vigueur avec de nouvelles méthodes et de nouvelles revendications.

À ces nouvelles revendications, *Le Deuxième sexe* apportera un socle conceptuel avec la phrase qui ouvre le premier chapitre de son deuxième tome, la plus connue de l'ouvrage, elle sera

---

<sup>1</sup>« Déchaînées », in *Tout ! N°6-7*, reproduit in *MLF/textes premiers, op. cit.*, p. 71.

<sup>2</sup>F. Picq, *Libération des femmes, les années mouvement, op. cit.*, p. 11-24. Tout en soulignant que le mouvement ne se connaît pas d'histoire féministe, elle différencie cette histoire féministe de l'histoire révolutionnaire, qui s'est faite avec des femmes : ainsi, les militantes du MLF se reconnaissent dans l'héritage des femmes de 1789, 1848, et surtout dans celui de la Commune. *Id.*, p. 28.

<sup>3</sup>Le journal *Le Torchon brûlé* est « mensuel », sa publication est irrégulière.

<sup>4</sup>Pour Flora Tristan, peut-être, une archéologie intuitive du fameux slogan « Il y a plus inconnu que le soldat inconnu : sa femme » ou même du « Prolétaires de tous les pays, qui lave vos chaussettes ? » laisserait facilement à penser que sa proximité avec le « L'homme le plus opprimé peut opprimer un être, qui est sa femme. Elle est le prolétaire du prolétaire même » (*Promenade dans Londres*) dépasse très probablement la coïncidence. Il faut remarquer, également, que son patronyme est emprunté par Anne Zelenski qui signe Anne Tristan, de la même manière que Annie Sugier signe Annie de Pisan : ces emprunts s'inscrivent dans le choix de l'anonymat (« quelques militantes »), des seuls prénoms, d'initiales ou de pseudonymes (C. Delphy signe Dupont), mais inscrit aussi les autrices dans une filiation qui est connue au moins par certaines.

<sup>5</sup>La sphère d'influence du *Deuxième sexe* dépassant très largement son pays d'édition, et le mouvement du Planning familial se retrouvant dans de nombreux pays (l'*International Planned Parenthood Federation* regroupe huit pays en 1952, et 172 de nos jours), la situation française n'est pas isolée : notre réflexion concernant un passage en fondu-enchaîné d'une vague à l'autre peut concerner l'ensemble des pays où ces vagues se sont exprimées. Pour les mouvements de planification familiale, cf. les présentations du MFPPF : <http://www.planning-familial.org/articles/presentation-du-planning-familial-0027> et de l'IPPF : <http://www.ippf.org/about-ippf>

la base de ce qu'on appellera par la suite constructivisme (ou déconstructivisme) : l'idée que les sexes sont des constructions sociales. É. Lebovici en fait un point de départ qui « relance le combat politique du féminisme moderne » :

C'est en effet par Beauvoir que tout a commencé, comme l'ont maintes fois dit et répété toutes les théoriciennes du genre, telles les Américaines Joan W. Scott ou Judith Butler. La formule célèbre « On ne naît pas femme, on le devient » a inauguré non seulement les réflexions diverses sur la construction culturelle du genre (« forme de devenir sans fin, sans achèvement, mais susceptible de transformation », disait J. Butler en 2005), mais elle a également relancé le combat politique du féminisme moderne, la façon première de signifier des rapports de pouvoir entre les sexes. *Le deuxième sexe* fut le premier ouvrage dans l'histoire de la pensée occidentale à choisir non « la femme » comme sujet, mais à traiter en revanche du « devenir femme » et la première tentative philosophique de s'écarter de la condition biologique des femmes pour situer les explications de la domination masculine, entièrement du côté de la civilisation et de la culture<sup>1</sup>.

Ce renouveau féministe est accompagné de quantité d'autres luttes, nouvelles dans leur forme ou leur fond. Selon Laura Cottingham, toutes ces luttes peuvent être pensées sous un front commun : l'autorité traditionnelle hégémonique, à travers « des rébellions polyvalentes contre l'autorité régnante, comme la lutte anticolonialiste, les émeutes raciales, les révoltes estudiantines, le militantisme contre la guerre, la mobilisation pour les droits des homosexuels, et les deuxièmes vagues du féminisme ». Après ces luttes des années 1960, « le pouvoir global blanc et mâle ne sera plus jamais aussi invincible qu'avant<sup>2</sup>. »

Les souvenirs, chroniques, articles et tracts soulignent très majoritairement cet aspect inouï, incroyablement novateur pour celles qui l'ont fait vivre, de cette deuxième vague<sup>3</sup>. Cependant on peut aussi, au dos d'un tract imprimé en 1971, lire le fac-similé d'un « Appel des femmes patriotes de Montrouge et Belleville » communal et centenaire, datant de 1871. Ce tract de la Commune s'inscrit lui-même dans une tradition féministe révolutionnaire :

Nous sommes de simples femmes, mais nous ne sommes pas faites d'une étoffe moins forte que celle de nos aïeules de 93. Ne permettons pas que leurs ombres rougissent de nous [...] nous défendrons les barricades<sup>4</sup>.

Un des lieux des A.G. du MLF, mais aussi du FHAR (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire, qui s'y réunit à partir de 1971) est l'école des Beaux-Arts de Paris. Il est à ce titre considéré comme un bastion des avant-gardes au moins dans leur versant politique, mais il est

<sup>1</sup>Élisabeth Lebovici, « Pour une histoire de l'art paradoxale », in *Genre et histoire de l'art, Perspective, le revue de l'INHA*, n°4, 2007, p. 561. Consultée en ligne le 16 décembre 2011, l'intégralité de cette revue n'est plus disponible à ce jour.

<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-periodiques/perspective.html>

<sup>2</sup>Laura Cottingham, « Are you experienced ? Le féminisme, l'art, et le corps politique », in *L'art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Musées de Marseille, rmn, 1996, p. 325.

<sup>3</sup>Sur le rapport de la deuxième à la première vague, à penser sur le temps long mais sans amoindrir l'effet de rupture, cf. Dominique Fougeyrollas-Schwebel, « Le féminisme des années 1970 » in C. Fauré (dir.), *Nouvelle encyclopédie politique et historique des femmes*, op. cit., p. 913.

<sup>4</sup>Reproduit in *MLF/textes premiers*, op. cit., p. 74.

aussi une institution qui perpétue l'exclusion des femmes artistes : si les femmes sont à parité, voire majoritaires parmi les élèves dont le nombre global devient par ailleurs plus important, il n'y a qu'une seule professeure à cette période : « Le modèle de l'artiste enseignante n'existe donc pas, limitant les projections des élèves<sup>1</sup>. »

L'histoire du féminisme et l'histoire de l'art se recoupent à l'École des beaux-arts, lieu d'une vingtaine de réunions du mouvement des femmes, mais la rencontre véritable entre création et féminisme a lieu dans les ateliers, les expositions et les groupes de plasticiennes<sup>2</sup>.

C'est d'ailleurs une caractéristique des avant-gardes de la seconde moitié du XXe siècle, jusqu'à ce qu'on proclame leur fin : une culture d'atelier, de groupe et d'expositions de groupe, en droite ligne héritée des avant-gardes du début du XXe siècle qui poussaient jusqu'à la vie communautaire (die Brücke à Dresde, le Bateau Lavoir à Paris) et ou la création d'école, aux deux sens du terme (le Bauhaus à Weimar). Les noms de groupes et des courants de la décennie 1970 sont aussi connus que ceux des artistes qui les composent : Nouveau réalisme, BMPT, les Malassis, l'Arte povera, les minimalistes, les conceptuels, le land art, Supports/Surfaces...

Que ce soit du point de vue des avant-gardes politiques comme de celui des avant-gardes artistiques, un même constat s'opère : celui d'un sentiment, justifié, d'une véritable nouveauté, voire d'un renversement ; mais aussi et dans le même temps, une dette historique et conceptuelle envers les premières avant-gardes (ou la première vague) qui les a précédées.

Une des grandes nouveautés de ce que nous pourrions appeler les deuxièmes avant-gardes artistiques – celles des décennies 1960 et 1970 – est un rapport repensé au corps des artistes et/ou des spectateur.trices, qui s'accompagne d'un détachement de l'objet d'art, de sa fabrication et de sa monstration, préférant la durabilité du souvenir à celle du matériau<sup>3</sup>. Nous reviendrons sur la généalogie de ce que nous appellerons « l'art d'action », champ dans lequel interviennent deux artistes qui nous semblent à la fois s'inscrire dans cette histoire des avant-gardes sous les auspices du corps en action, mais aussi dans celle des femmes artistes et de leur reconnaissance paradoxale : Saint Phalle et Pane.

Au contraire d'un grand nombre d'artistes étudiées par F. Dumont<sup>4</sup>, Saint Phalle et Pane ne sont pas des plasticiennes confidentielles qu'on ne connaît que si l'on s'intéresse à la question spécifique des « femmes artistes ». Elles apparaissent dans diverses histoires de l'art et sont collectionnées par de grandes institutions. À travers leur exemple, la formation artistique des femmes et leur reconnaissance entravées d'obstacles seront étudiées, mais aussi ce qui semble propre à la deuxième vague féministe : une imprégnation de l'art par le politique, et réciproquement, une modalité très particulière de l'art engagé féministe.

<sup>1</sup>F. Dumont, *Des sorcières comme les autres*, op. cit., p. 28.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 29.

<sup>3</sup>L. Cottingham, « *Are you experienced?* », article cité, p. 332.

<sup>4</sup>À titre d'exemple, Liliane Camier, Geneviève Claisse, Marta Colvin, Shirley Jaffe, Elisa Tan, Pierrette Bloch, Louise Barbu, Roseline Granet, Jeanne Socquet, Huguette Caland, Jacqueline Desarménien, Eva Aepli, Andrée Marquet, Ody Saban, Marie Ponchelet, Nil Yalter, Ruth Francken, Nicola...

À la fin des années 1960, période où Saint Phalle et Pane sont actives<sup>1</sup>, a lieu une exposition doublement paradigmatique selon nous. Elle réunit des artistes, très majoritairement masculins<sup>2</sup>, de pays, de courants et de pratiques divers – Carl Andre, Joseph Beuys, Walter de Maria, Jan Dibbets, Hans Haacke, Yves Klein, Joseph Kosuth, Jannis Kounellis, Mario Merz, Richard Serra... – réunis sous la bannière explicite du titre *Live in your Head* ou mieux encore, et plus connu, *When Attitudes become Form*<sup>3</sup>. Cette exposition est une matérialisation concrète de ce nouveau rapport au geste et au corps, supérieurs en intérêt, voire substitués au produit fini, à l'objet d'art en tant qu'œuvre, ainsi qu'une illustration de la logique de groupe des avant-gardes : on pourrait facilement classer par étiquette les différent.e.s représentant.e.s de chaque courant artistique.

Bien que très en phase avec les artistes, les groupes et les logiques de son temps, « Quand les attitudes deviennent forme » est aussi la préfiguration d'un des traits saillants de l'art à venir – pour beaucoup, dont nous sommes, elle a valeur prodromique : l'œuvre d'art se déplace à l'échelle de l'exposition, les artistes et les œuvres ne seraient qu'un matériau pour une création qui les réunit sous un propos, celui du commissaire, du curateur ou de la curatrice, qui seraient, en définitive, le créateur ou la créatrice. Ici, Harald Szeemann.

Catherine Millet, qui place « la date de naissance de l'art contemporain [...] quelque part entre 1960 et 1969 »<sup>4</sup> dit de cette exposition « qu'on [la] regarde aujourd'hui comme "historique", la première à avoir enregistré le nouvel état des lieux<sup>5</sup> ». Les attitudes deviennent forme, le corps de l'artiste devient matériau pour une œuvre qui se déploie dans le temps et l'espace mais ne se concrétise pas (toujours) dans un objet, ou des spectateurs.trices deviennent participant.e.s : le corps est au centre des questions artistiques comme il est au centre des revendications féministes.

Les artistes femmes, dont certaines sont féministes<sup>6</sup>, élisent ces nouvelles formes artistiques, et au premier chef les performances, sans doute pour des raisons artistiques autant que politiques :

La performance fait partie de ces formes artistiques qui ne relèvent pas du *high art* (art noble). Proportionnellement, celui-ci intéressera moins les artistes féministes, mis à part quelques incursions dans le cinéma ou la vidéo expérimentale et l'art abstrait. La performance convient à l'expression féministe comme à d'autres démarches artistiques minoritaires. Elle

---

<sup>1</sup>Saint Phalle commence ses *Tirs* au début de la décennie 1960, Pane commence ses actions en extérieur (*Pierres déplacées, Terre protégée*) à partir de 1967, avant de mettre en place son vocabulaire d'art corporel en 1971 avec *Escalade non anesthésiée*.

<sup>2</sup>Hanne Darboven, Eva Hesse, Jo Ann Kaplan sont les trois seules femmes exposées sur une septantaine d'artistes.

<sup>3</sup>L'un ou l'autre des titres peut être placé en premier (*Live in your Head : When Attitudes become Form*, ou l'inverse, *When Attitudes become Form : Live in your Head*). Sur la couverture du catalogue, « *Live in your Head* » est écrit en premier, en haut à gauche. Le double titre est suivi de la liste : *Works – Concepts – Processes – Situations – Information*. L'exposition a lieu à la Kunsthalle de Bern, du 22 mars au 27 avril 1969.

<sup>4</sup>C. Millet, *L'Art contemporain, op. cit.*, p. 14.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 15.

<sup>6</sup>Selon L. Cottingham, elles le sont toutes, d'une manière ou d'une autre « Aucune des artistes [de cette période] n'a pu éviter de confronter les idées du féminisme de la deuxième vague, car le féminisme avait trop à leur dire. », L. Cottingham, « *Are you experienced?* », article cité, p. 334.

est propice à l'effacement de la frontière entre privé et public, l'art et la politique, l'art et la vie quotidienne<sup>1</sup>.

Sam Bourcier remarque en outre que la performance peut être réalisée « à moindre coût<sup>2</sup> », ce qui n'est pas sans importance dans une perspective matérialiste : en effet, la pratique des arts plastiques dans leur valence traditionnelle suppose un confort matériel et des moyens dont les femmes pouvaient manquer quand elles n'étaient pas sous la protection d'un homme bienveillant, d'une famille ou d'un couvent<sup>3</sup>. Parmi les artistes que nous avons déjà étudiées, l'exemple de Claudel est symptomatique d'un manque de moyens qui l'a entravée tout au long de sa carrière, la pratique de la statuaire étant très gourmande en matériaux de grand prix.

C'est un avantage indéniable de cette pratique de la performance, qui peut être lue rétrospectivement – avec plus d'idéalisme et moins de pragmatique – comme une évolution majeure de l'art du XXe siècle en terme de courants et contre-courants, un geste finalement « encore plus radical [...] que les promesses du minimalisme ou du conceptualisme<sup>4</sup> », « un engagement plus direct avec la vie<sup>5</sup> » qui rompt « de façon décisive avec l'orthodoxie admise jusque là pour la culture visuelle<sup>6</sup> » au point que la peinture et la sculpture, jusqu'ici dominantes deviennent « suspectes<sup>7</sup> ».

Cet art de la performance prend ainsi place dans une réflexion interne aux arts plastiques – s'émanciper du cadre et du socle : la dématérialisation documentée et théorisée par Lucy R. Lippard – mais aussi d'un métissage avec d'autres arts (théâtre, danse, musique, poésie, qui suivent eux-mêmes leur cheminement interne) ainsi qu'avec le politique. Tous les arts, et le militantisme, connaissent alors une effervescence et des questionnements qui ont fini par se croiser pour devenir communs et permettre de nouveaux moyens d'expression<sup>8</sup>. Si l'action directe est une modalité militante qui n'a rien de neuf, elle se colore avec ce que la sphère artistique a appelé happenings : l'humour, le second degré voire la polysémie peuvent en être le ressort principal, comme si ces actions politiques faisaient œuvre.

Les artistes remettent en cause les institutions, la valeur marchande de l'objet d'art, inventent de nouvelles formes d'œuvres – performance, land art, installation – ou investissent des techniques dont la valence artistique étaient discutées – photographie, vidéo – afin de contourner les circuits habituels marchands et s'inscrivent de ce fait dans la tradition des avant-gardes. Les femmes artistes – Nicola, ORLAN, Mouraud, Frydman, Pane, Lublin, Janicot – « rompent avec

---

<sup>1</sup>Marie-Hélène Bourcier, Alice Moliner, *Comprendre le féminisme*, Max Milo « Comprendre/Essai graphique », 2012, p. 82.

<sup>2</sup>*Id.*

<sup>3</sup>Nous verrons plus loin qu'une part non négligeable d'artistes médiévales et modernes étaient religieuses. Cf. *infra* II.A.4.

<sup>4</sup>L. Cottingham, « *Are you experienced?* », article cité p. 326.

<sup>5</sup>*Id.*

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 325.

<sup>7</sup>*Id.*

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 328.

leurs pratiques antérieures et bouleversent leurs moyens d'expression<sup>1</sup>» avec ces nouveaux médiums, installation, environnement, happenings.

Ces derniers sont extrêmement proches des actions militantes du MLF, et seul le contexte, voire la reconnaissance *a posteriori* permet, par exemple, de classer la gerbe à la femme du soldat inconnu comme action politique et non artistique : une artiste ou un groupe d'artistes auraient très bien pu produire la même action<sup>2</sup>. Un parallèle peut ainsi être fait entre cette action, militante, et une action artistique de Léa Lublin, *Dissolution*, en 1978<sup>3</sup> : des constituants plastiques, scénographiques similaires servent le même type de discours, mais ces actions ne sont pas considérées comme appartenant aux mêmes sphères et ne seront pas classées par les mêmes histoires. Ainsi, plus qu'une influence du politique sur l'art, il faut penser une imbrication réciproque et contemporaine, voire, avec F. Dumont, un aspect précurseur de l'art des femmes sur le mouvement féministe à venir<sup>4</sup>.

Les points communs – thématiques et formels – voire la cohérence politique et artistique des œuvres de femmes à cette période fait que, sans doute plus que pour tout autre, on pourrait être tenté de penser « l'art féministe des années 1960 et 1970 » comme une catégorie homogène, au risque du stéréotype.

Pour éviter la tentation du stéréotype féminin qui tend à homogénéiser le travail des femmes en ce qu'il serait naturellement déterminé par le genre, il nous faut insister sur l'hétérogénéité de l'art produit par les femmes ainsi que sur la spécificité et l'individualité tant des productrices que des œuvres produites. Nous devons néanmoins reconnaître ce que les femmes partagent – en raison du poids de la société, et non celui de la nature<sup>5</sup>.

Avec G. Pollock, et à travers deux exemples d'œuvres reconnues par l'histoire de l'art hégémonique, nous espérons mettre en lumière ce que les œuvres de Saint Phalle et Pane doivent à leur contexte – oppression patriarcale jusque dans la formation des femmes artistes, et mise en cause contemporaine de cette oppression – mais aussi ce qu'elles ont d'irréductible. Si les questions féministes occupent ces deux artistes et traversent leur œuvre, on ne saurait lire en elles un quelconque avatar de l'éternel féminin.

---

<sup>1</sup>F. Dumont, *Des sorcières comme les autres*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>2</sup>Le même type de parallèle entre action artistique et action politique est fait, aux États-Unis, par L. Cottingham, « *Are you experienced ?* », article cité, p. 328.

<sup>3</sup>L'action est décrite par F. Dumont, *Des sorcières comme les autres*, *op. cit.*, p. 411.

<sup>4</sup>F. Dumont parle en effet de « proto-féminisme » artistique dès le début des années 1960. F. Dumont, *Des sorcières comme les autres*, *op. cit.*, p. 27.

<sup>5</sup>G. Pollock, « Modernité et espaces de la féminité », 1988-2003, in F. Dumont (éd), *La Rébellion du Deuxième Sexe*, *op. cit.*, p. 231.



## I.C.2. 1961

### I.C.2.a. Impureté

La querelle du dessin contre la couleur a traversé les siècles modernes. À l'heure contemporaine, et à celle du « modernisme<sup>1</sup> », une micro lutte du même type pourrait être lue comme constitutive des postures artistiques et esthétiques : la pureté du formalisme contre l'impureté et la prolifération – entre autres, celles de l'art d'action.

Clement Greenberg est le fer de lance du purisme en art dès les années 1940. Il se place lui-même dans une tradition qui remonte aux esthéticiens des Lumières, en intitulant un de ses articles plus tardifs (1985) « *Towards a New Laocoön* ». *Laocoön* est un texte de Lessing, datant de 1766, qui circonscrit la recherche du beau de chaque art dans la limite des caractères qui lui sont propres. La célèbre sculpture antique, déterrée au temps de Michel Ange, permet à Lessing de dissertar sur l'idiosyncrasie de la sculpture, qui ne saurait représenter la douleur par la béance qu'impliquerait la représentation du cri, décrit en littérature par Virgile, du prêtre Laocoon et de ses fils.

C. Greenberg reprend à son compte cette question des limites entre les arts et des compétences propre à chacun dans son « nouveau Laocoon », en les actualisant : disparaît ainsi la *mimesis* picturale, au profit de la planéité comme essence de la peinture<sup>2</sup>. L'idéalisme essentialiste est assumé, ainsi que le progressisme : une posture qui peut sembler paradoxale. C. Greenberg, dans une histoire de l'art tout à fait partielle, croit constater que l'art pictural suit sa propre marche vers l'essence qui le constitue<sup>3</sup>. Pour décrire cette marche, il use d'un champ lexical et de notions – la suprématie, l'identité, la pureté de l'abstraction contre la dégénérescence, l'infection, le pervertissement et la confusion – qui ne dépareraient pas dans un texte produit à ses antipodes idéologiques. Car, dès « Avant-garde et kitsch », paru en 1939, C. Greenberg s'inscrit contre le nazisme et la société bourgeoise, suivant les analyses des théoriciens de l'école de Francfort.

Tout ce qu'il oublie des avant-gardes, ou ce qu'il méprise en tant qu'inféodé à la littérature (le surréalisme) est, au contraire de sa lecture univoque de l'histoire de l'art, de l'ordre du mélange plus que de la pureté. Lorraine Verner, dans un article sur « l'interdiscipline à l'œuvre dans l'art » place la source de l'« intermedia » et de ses avatars des années 1950-1960 dans la période des

---

<sup>1</sup>Sur les chevauchements chronologiques du terme moderne, cf. *supra* I.B.1.

<sup>2</sup>La planéité est définie comme suit à la section V du texte : « *But most important of all, the picture plane itself grows shallower and shallower, flattening out and pressing together the fictive planes of depth until they meet as one upon the real and material plane which is the actual surface of the canvas; where they lie side by side or interlocked or transparently imposed upon each other.* » Clement Greenberg, « *Towards a newer Laocoön* », juillet 1940, *Partisan Review*.

<http://west.slcschools.org/academics/visual-arts/documents/Laocoon.pdf>

<sup>3</sup>Dans la section V de l'article : « *Guiding themselves, whether consciously or unconsciously, by a notion of purity derived from the example of music, the avant-garde arts have in the last fifty years achieved a purity and a radical delimitation of their fields of activity for which there is no previous example in the history of culture. The arts lie safe now, each within its "legitimate" boundaries, and free trade has been replaced by autarchy.* » *Id.*

premières avant-gardes, la même que celle où C. Greenberg place le début de la grande marche d' « auto-purification<sup>1</sup>. »

Depuis les années 1910, les papiers collés cubistes mêlent les moyens d'expression et brouillent les genres par un bouleversement inventif et fécond de leurs frontières. Avec les collages, assemblages et constructions propres aux cubistes, surréalistes, dadaïstes ou constructivistes, on entre dans l'univers de l'hétérogénéité, du mélange et de la mixité<sup>2</sup>.

Ce travail de brouillage, ce mélange des genres est à l'exact opposé de l'idéalisme formaliste de type greenbergien<sup>3</sup> qui trouve une incarnation jusqu'au-boutiste chez un peintre comme Ad Reinhardt. Cet artiste a commencé en 1960, un an avant les *Tirs* de Saint Phalle, et occupé les sept dernières années de sa carrière à ne peindre qu'une seule formule de tableau<sup>4</sup> qu'il appelle *Ultimate Paintings*, des quasi-monochromes noirs. Reinhardt est également théoricien et d'une certaine manière, historien de l'art, de type hégélien<sup>5</sup>. C'est en observant l'histoire de l'art moderne qu'il tire ses conclusions. Il édicte des règles monacales pour l'exercice de l'art-en-tant-qu'art (pas de texture, de coup de pinceaux ou de calligraphie, de croquis ou de dessin, de forme, de design, de couleur, etc.). Il affirme que l'art et la vie doivent être séparés (« *Art is Art, and Life is Life.* ») et va même jusqu'à recommander, non sans humour mais tout en suivant cette prescription, de séparer l'atelier de l'artiste pur des tracas du concubinage ou du mariage<sup>6</sup>.

D'un point de vue greenbergien, le *Tir* que Saint Phalle produit (et fait produire) en 1961 est quadruplement impur, et serait de fait à considérer comme contaminé de toutes parts. Premièrement, il s'écarte du métier du peintre (« *arts as métiers, crafts and discipline*<sup>7</sup> »), relève plus du bricolage que de la haute peinture : c'est un relief emplâtré, percé, qui déborde des deux dimensions, on n'y décèle aucun métier, savoir-faire, et moins encore de discipline – aux deux sens que prêtent l'anglais comme le français à ce terme.

Deuxièmement, le fait qu'il ait été produit à plusieurs – Saint Phalle invite ses amis à tirer sur les supports qu'elle a auparavant préparés – remet en cause l'unicité du créateur ou de la créatrice, qui reste, pour C. Greenberg, un axiome, peut-être impensé, de la création artistique,

---

<sup>1</sup>Lorraine Verner, « L'interdiscipline à l'œuvre dans l'art », in *Marges* 04 2005, p. 2. <http://marges.revues.org/726>

<sup>2</sup>*Id.*

<sup>3</sup>C. Greenberg et A. Reinhardt se rejoignent sur l'essentialisme formaliste mais divergent sur de nombreux points. Pour le jugement « extrêmement négatif » de Reinhardt sur le critique d'art, cf. Leszek Brogowski. *Ad Reinhardt : Peinture moderne et responsabilité esthétique*, les éditions de la Transparence, 2011, Collection « Essais d'esthétique », Cyrille Habert, p. 94. <https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01320528/document>

<sup>4</sup>Un format carré de 153 cm de côté (voulu comme ni grand ni petit, correspondant à l'envergure des bras de l'artiste) subdivisé en neuf carrés égaux, peints en noirs avec de très subtiles différences de nuance et/ou de valeur, sans aucune trace de pinceau.

<sup>5</sup>Cf. Leszek Brogowski, *Ad Reinhardt, op. cit.*, Première partie, « le poids de l'histoire, le choc des mots » qui s'ouvre avec « Je commence par poser l'hypothèse d'une présence implicite de la pensée hégélienne dans les écrits d'Ad Reinhardt. », p. 19.

<sup>6</sup>« *The fine art studio should have a "rain-tight roof" and be 25 feet wide and 30 feet long, with extra space for storage and sink. Paintings should be stored away and not continually looked at. The ceiling should be 12 feet high. The studio should be separate from the home and living, "away from the claims of concubinage and matrimony." A fine art department should be separate from the rest of the school.* », Ad Reinhardt, « *Twelve Rules for a New Academy* », *Art News* 56 n°3, mai 1957, reproduit sur le site de Art News le 24/01/2015, « *Less Is More: Ad Reinhardt's 12 Rules for Pure Art* »

<http://www.artnews.com/2015/01/24/less-is-more-ad-reinhardts-twelve-rules-for-pure-art/>

<sup>7</sup>C. Greenberg, « *Towards a newer Laocoön* », article cité, section II.

picturale ou autre : il commente, critique, défend des artistes plutôt que des œuvres, lire ses textes, c'est voir passer des noms plutôt que des titres.

Troisièmement, *Tir* n'est, à la manière des *combine paintings* de Robert Rauschenberg avec qui Saint Phalle est amie et qui fait partie des tireurs, ni une peinture ni une sculpture, ou bien les deux à la fois, c'est-à-dire, d'un point de vue formaliste, une hérésie. Un objet qui hésite entre deux statuts. Ce que Michael Fried nomme théâtre<sup>1</sup>, et qu'il condamne. L. Verner résume sa position formaliste :

Le théâtre et la théâtralité, dans la critériologie formaliste, est connu comme « commun dénominateur » de tous les efforts pour combler le vide séparant les arts canoniques, qui ne peuvent se rencontrer qu'au prix d'une « dégénérescence » comprise comme sortie hors du genre. Cela signifie qu'il ne peut y avoir d'art entre les médiums, et que si quelque chose n'est ni de la peinture ni de la sculpture, c'est que ce n'est pas de l'art. Ce que Fried appelle théâtre, c'est ce fond de « non-art » contre lequel se détachent les formes d'art<sup>2</sup>.

Enfin, et c'est ce qui va le plus nous intéresser, car cette dernière contamination est la plus radicale, *Tir* est à la fois une action et un objet. Ce que nous avons sous les yeux au Centre Pompidou est la trace d'une action qui elle aussi fait œuvre. Les catégories de Lessing, entre arts de l'espace et arts du temps se télescopent ici. Cette « dichotomie la plus classique<sup>3</sup> » des arts, selon Pierre Sauvanet, les classe ainsi :

[Architecture], sculpture et peinture sont des arts de l'espace (encore appelés arts plastiques), danse, musique et poésie sont des arts du temps (encore appelés arts rythmiques<sup>4</sup>).

Outre les « immenses problèmes théoriques<sup>5</sup> » qui surgissent même lorsque les champs sont clairement délimités – il y a, par exemple, une temporalité de la peinture au même titre qu'une spatialité de la musique – il faut aussi prendre en compte les arts qui ne peuvent entrer dans ces cases, au nombre desquels le théâtre, qu'utilise M. Fried pour qualifier l'interstitiel qui n'est pas de l'art, ainsi que l'opéra. Ce n'est pas un hasard si le concept de *Gesamtkunstwerk*, qui traverse toutes les avant-gardes telle une rémanence, fut initialement formulée dans le cadre de l'opéra wagnérien<sup>6</sup>, art de l'espace comme du temps. Le désir d'unir l'art et la vie se retrouve, dans

---

<sup>1</sup>M. Fried consacre l'article « *Art and Objecthood* » (1967) à la critique des objets spécifiques de Judd et Morris, mais inclut son ami Rauschenberg dans une liste en note de bas de page : « *It is theatricality, too, that links all these artists to other figures as disparate as Kaprow, Cornell, Rauschenberg, Oldenburg, Flavin, Smithson, Kienholz, Segal, Samaras, Chrkeo, Kusama... list could go on indefinitely.* » <http://atc.berkeley.edu/201/readings/FriedObjcthd.pdf>

<sup>2</sup>L. Verner, « L'interdiscipline à l'œuvre dans l'art », article cité, p. 6.

<sup>3</sup>Pierre Sauvanet, *Éléments d'esthétique*, Ellipses, coll. « Domaines philosophiques », 2004. p. 99.

<sup>4</sup>*Id.*

<sup>5</sup>*Id.*

<sup>6</sup>Comme le note Philippe Junod dans la notice « Œuvre d'art totale » de l'encyclopédie Universalis, la paternité de ce concept est à discuter : « Mais la collaboration des arts ne date pas d'hier. Elle trouve dans l'histoire de nombreux antécédents qui sont souvent revendiqués par les théoriciens de l'œuvre d'art totale. C'est ainsi que l'on a pu invoquer, entre autres, le théâtre antique, modèle idéal du *Gesamtkunstwerk* wagnérien, les mystères médiévaux, les « fabriques » (*Bauhütten*) gothiques (la cathédrale servira souvent d'emblème, de Schinkel à Feininger), les grands jardins de la Renaissance, l'urbanisme, la décoration architecturale ou l'opéra baroques, la féerie ou le mélodrame romantiques, le ballet, l'art pyrotechnique, les fêtes, les entrées solennelles, les processions, les cortèges et autres mascarades. » Ces espaces-temps de rencontre entre les arts sont, pour la plupart, éphémères.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/œuvre-d-art-totale/>

un autre cadre, dans l'art nouveau et le courant *Arts and Crafts*, qui quant à eux subsument les catégories du majeur – architecture, peinture – et du mineur – décoration, arts appliqués. Ces deux mélanges des genres tracent des pistes que les avants-gardes du début, puis du milieu du XXe siècle, ne cesseront d'explorer.

Les *Tirs* sont des événements – privés puis publics, puisque le public est invité à tirer sur un ou plusieurs tableaux lors de plusieurs « actions-spectacles » du groupe des Nouveaux Réalistes, ainsi que lors d'expositions monographiques<sup>1</sup> – qui font œuvre, et qui, à la manière des performances, *happenings*, *events*, doivent être vus et vécus pour survivre dans le souvenir des personnes participantes. Lorsque ce n'est pas le cas, des enregistrements (audio ou vidéo, photographies, textes) en offrent une trace à celles et ceux qui « n'en étaient pas ». Des *Tirs* nous restent des photographies et des vidéos, qui ont bien ce statut de traces.

À n'étudier que les objets créés lors de ces actions, on pourra certes y voir une parenté avec les artistes de l'*Action painting* tels que Jackson Pollock ou Jasper Johns, et il est vrai que l'*Action Painting* ouvre la voie à l'art d'action<sup>2</sup>. Le travail de Saint Phalle qui a découvert le travail de ces artistes en 1959<sup>3</sup> leur fait écho, et va même plus loin que la simple parenté puisqu'elle dédicace, ou offre, à Johns son propre *Tir* sur un tableau cible qui reprend un de ses motifs fétiches<sup>4</sup>. Pascale Le Thorel-Daviot décèle une ironie à l'œuvre dans les *Tirs*, ou au moins une distance amusée, puisqu'elle les qualifie de « parodies interactives de l'*Action Painting*»<sup>5</sup>. Pierre Restany, quant à lui, avec une légère approximation d'armurerie, parle de « dripping au revolver »<sup>6</sup>

Mais Pollock comme Johns se situent dans une tradition picturale, et Saint Phalle « se situe délibérément hors de ce territoire [par] le procédé employé (elle s'approprie une véritable cible) en raison du protocole mis en place (elle fait intervenir le public avec des fléchettes) » ainsi

---

<sup>1</sup>Outre l'exposition de *Portrait of my lover*, avec fléchettes à disposition pour le public au Salon « Comparaison : Peinture – Sculpture » organisé par le Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris du 6 février au 6 mars 1961, et les événements privés impasse Ronsin du 12 et 26 février 1961, on peut citer la même année, la participation de Saint Phalle, avec toujours l'organisation de *Tirs* publics, à l'exposition collective « Bewogen Beweging » à Amsterdam puis à Stockholm et à Humlebaek (Danemark), un concert-performance de John Cage à l'ambassade des États-Unis, l'exposition monographique « Feu à Volonté » à la galerie J, le premier festival du Nouveau Réalisme à Nice, puis en 1962, des *Tirs* à Los Angeles avec Edward Kienholz et Virginia Dwan, lors du spectacle *The Construction of Boston*, à New York, jusqu'aux grands assemblages ayant pour thèmes les cathédrales, Gorgo ou les Autels, King Kong... Elle revient aux *Tirs* après les avoir abandonnés lors de l'anniversaire du manifeste du Nouveau Réalisme, fêté à Milan en 1970. Catherine Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, Hazan, 2013, p. 79-132 ; 197-199. Cf. également la brève biographie sur [http://www.mam.gov.mo/oldmam/showcontent.asp?item\\_id=20060708020300&lc=4](http://www.mam.gov.mo/oldmam/showcontent.asp?item_id=20060708020300&lc=4)

<sup>2</sup>Cf. la fameuse définition : « *At a certain moment the canvas began to appear to one American painter after another as an arena in which to act-rather than as a space in which to reproduce, re-design, analyze or express an object, actual or imagined. What was to go on the canvas was not a picture but an event.* » de Harold Rosenberg, théoricien de l'*Action Painting*, in « *The American Action Painters* » (1952) in *Art News* 51/8, Dec. 1952, p. 22, republicé dans son ouvrage *Tradition of the New*, 1959.

<sup>3</sup>« 1959 : Niki découvre au Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris les œuvres des artistes américains Jasper Johns, Willem de Kooning, Jackson Pollock et Robert Rauschenberg » Biographie de l'artiste disponible sur le site du mam, url citée.

<sup>4</sup>Saint Phalle réalise des *Tirs* cadeaux où elle reprend l'iconographie et les constituants plastiques des œuvres de R. Rauschenberg et J. Johns, qui sont invités à tirer sur leurs hommages, C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, op. cit., p. 97-98.

<sup>5</sup>Pascale Le Thorel-Daviot, *Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Larousse, 1996, p. 224.

<sup>6</sup>Pierre Restany cité par C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, op. cit., p. 105. Seul P. Restany a tiré au pistolet le 12 février 1961. Saint Phalle et Tinguely proposaient une carabine 22 long rifle, que Saint Phalle appelle fusil, empruntée à un forain. Cf. *ibid*, p. 92-93.

que dans la dimension d'exutoire assumé – elle parle d'« exorcisme » et de « vaudou<sup>1</sup> ». La dimension de spectacle est présente dès la première séance : costume, mise en scène et dramaturgie de la couleur (les monochromes sont parfaitement blancs, au prix de plusieurs couches de peinture opaques, afin que le jaillissement de la couleur soit vécu comme le plus intense possible).

Saint Phalle arbore, lors des différentes séances, des tenues décontractées ou couture (la combinaison de style Courrèges, entièrement blanche<sup>2</sup>), androgyne (t-shirt ou blouse de peintre et pantalon) ou féminines (robes, chemisier et jupe), sa coupe de cheveux passe du carré court au carré long<sup>3</sup>, mais sur chaque image photographique ou filmée, le contraste est saisissant entre son apparence et le fait qu'elle tient une carabine et son habileté à la manier<sup>4</sup>. Les traces qui documentent ces actions permettent d'en saisir l'impact, le caractère néo-dada, à la fois joyeux, amical et nihiliste.

### I.C.2.b. Logique des avant-gardes

Saint Phalle appartient au groupe des Nouveaux Réalistes, et de ce fait seul s'inscrit dans l'histoire des deuxièmes avant-gardes du XXe siècle. Il convient de constater qu'elle est la seule femme du groupe, et de se demander si elle y eut été admise si elle n'avait pas été la compagne<sup>5</sup> d'un des membres du groupe. Saint Phalle, mariée à Harry Mathews, et Tinguely, marié à Eva Aeppli, se rencontrent en 1955 deviennent amis, puis amants<sup>6</sup>. Tout au long de leur vie, ils collaboreront pour créer des œuvres communes, et s'épauleront dans leurs pratiques respectives. Une telle égalité dans un couple d'artiste semble peu concevable pour certains « discours misogynes ouverts ou sous-entendus [qui] s'empressent d'enfermer l'artiste dans ce que l'on qualifierait aujourd'hui de *people*, et dès les années 1970 laissent entendre que c'est surtout Jean Tinguely l'artiste du couple<sup>7</sup> ». La relation amoureuse de Saint Phalle et Tinguely se concrétise par une cohabitation qui pourrait dater de 1960<sup>8</sup> et c'est cette année là que la déclaration constitutive du Nouveau Réalisme est signée, en neuf exemplaires.

Le 27 octobre 1960, Yves Klein, P. Restany, Jacques Villeglé, Raymond Hains, François Dufrêne, Arman, Jean Tinguely, Daniel Spoerri et Martial Raysse apposent leur signatures sur un monochrome IKB portant la phrase « Les nouveaux réalistes ont pris conscience de leur

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 89.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 111.

<sup>3</sup>Nous reviendrons sur l'importance du *look* pour cette artiste ancienne mannequin, Cf. *infra* III.A.3.

<sup>4</sup>C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 110-111.

<sup>5</sup>À cette époque, Saint Phalle est la compagne de Tinguely, et encore l'épouse de Harry Mathews. Elle ne se mariera avec Tinguely que plus tard.

<sup>6</sup>C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 63-78.

<sup>7</sup>Catherine Gonnard in Camille Morineau (dir.), *Niki de Saint Phalle*, Collectif Grand Palais, Paris, rmn, 2014, p. 113.

<sup>8</sup>« Si l'on admet, dans l'entourage de l'artiste, qu'elle commence à vivre avec lui impasse Ronsin à la fin de l'année 1960, sa correspondance révèle qu'en réalité elle habite encore longtemps rue Alfred-Durand-Claye », séparée de Harry qui avait trouvé un autre logement. Cf. C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 77-78.

singularité collective. Nouveau Réalisme = nouvelles approches perceptives du réel. » Ce n'est que plus tard dans l'année 1960 que César et Mimmo Rotella rejoignent le mouvement, puis, en 1961, Saint Phalle et en 1962, Christo et Gérard Deschamps.

Selon les lectures de ce mouvement, il prendra fin moins de deux ans plus tard, à la mort de Klein, en 1962<sup>1</sup> ou en 1963, date de la dernière exposition collective du groupe à San Marino, ou encore en 1970, quand le dixième anniversaire a été fêté à Milan avec des actions-spectacles. P. Restany considère qu'il dure davantage encore<sup>2</sup>. Quoi qu'il en soit, on peut s'entendre sur le fait que le Nouveau Réalisme au sens strict aura été une avant-garde brève, bien que les artistes qui la composent aient eu une carrière longue. C'est le cas de Saint Phalle, dont les *Tirs* ont coïncidé avec l'existence du mouvement, puisqu'elle les réalise de 1961 (quand elle est « adoptée » selon ses termes, par P. Restany, suite à la séance de *Tirs* impasse Ronsin le 12 février) à 1963<sup>3</sup>, et qui continuera par la suite une carrière longue et prolifique jusqu'à sa mort en 2002.

La « singularité collective » affirmée par le manifeste est très ténue : on repère chez Klein, Villeglé, Hains et les autres un lien à la société de consommation, un rapport à l'objet, à la beauté du quotidien, une inclination pour la présentation plutôt que pour la représentation, un « recyclage poétique du réel urbain<sup>4</sup> », le nom du mouvement les inscrit dans une filiation au réalisme du XIXe siècle, et leur pratique se situe dans l'héritage de Dada et en particulier des ready made de Duchamp... mais la singularité de chaque artiste paraît cependant l'emporter. Ce qui les a fait tenir ensemble, au delà de la conceptualisation de leur liens qu'il opère, c'est la personne même de P. Restany.

Pour autant, si cette prise de conscience d'une « singularité collective » est déterminante, leur regroupement se voit motivé par l'intervention et l'apport théorique du critique d'art Pierre Restany, lequel, d'abord intéressé par l'art abstrait, se tourne vers l'élaboration d'une esthétique sociologique après sa rencontre avec Klein en 1958, et assume en grande partie la justification théorique du groupe<sup>5</sup>.

Selon Catherine Francblin, ce qui les réunit vraiment, plus que des points communs dans leur pratique, c'est un rejet, celui de la peinture abstraite informelle<sup>6</sup>. Le groupe va connaître trois « manifestes », tous rédigés par P. Restany, en trois ans : la préface du catalogue *Les nouveaux réalistes* de la première exposition du groupe à la galerie Apollinaire de Milan en mai 1960, puis, en 1961, celle de *À 40° au-dessus de Dada*, exposition à la galerie J (J pour Jeanine de Goldschmidt,

---

<sup>1</sup>C'est l'option choisie dans un article de présentation de ce mouvement sur le site du Grand Palais.

<http://www.grandpalais.fr/fr/article/le-nouveau-realisme-0>

<sup>2</sup>P. Restany titre un de ses ouvrages *60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, Les éditions de la Différence, 1990.

<sup>3</sup>C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, op. cit., p. 92.

<sup>4</sup>*60/90. Trente ans de Nouveau Réalisme*, Les éditions de la Différence, 1990, p. 76, cité dans le dossier pédagogique « Nouveau réalisme » de la Direction de l'action éducative et des publics du centre Pompidou, rédigé par Florence Morat et Vanessa Morisset, 2001.

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-nouvrea/ENS-nouvrea.htm>

<sup>5</sup>Dossier pédagogique « nouveau réalisme », centre Pompidou, url citée.

<sup>6</sup>C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, op. cit., p. 82.

épouse de P. Restany), préface où il « établit une filiation entre les Nouveaux Réalistes et le non-art de Dada et de Duchamp, [qui] est considérée comme le second manifeste du mouvement<sup>1</sup> », enfin en 1963, à Munich, a lieu le 2<sup>e</sup> *Festival du Nouveau Réalisme*. La préface du catalogue « Le Nouveau Réalisme ? Que faut-il en penser ? » est considérée comme le troisième et dernier manifeste du mouvement.

La concomitance historique, les amitiés nouées entre artistes<sup>2</sup>, la parenté formelle et conceptuelle de certaines œuvres et des expositions collectives font que le questionnement des liens entre Nouveau Réalisme et Pop Art s'est posé très rapidement, des deux côtés de l'Atlantique. L'exposition *De Klein à Warhol, face-à-face France/États-Unis*, qui s'est tenue en 1997, revient sur cette question :

Néo-dada, *junk culture*, art d'assemblage... deviennent alors autant de vocables pour désigner des recherches autour de l'appropriation de l'objet – neuf ou de rebut – utilisé en soi comme matériau constitutif de l'œuvre d'art<sup>3</sup>.

Les rapport entre Nouveaux Réalistes et « précurseurs ou certains "marginaux" du pop art [...] Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Larry Rivers, Edward Kienholz<sup>4</sup> » sont bien plus riches plus qu'avec les pop artistes au sens strict (Warhol, Rosenquist, Lichtenstein).

Il semblerait en tout cas, dans ce dialogue qui a tout d'une bataille, entre Paris (et Nice) et New York (et Los Angeles), que le surréalisme soit un dénominateur commun... pour dénigrer l'autre : L.R. Lippard juge la participation des Nouveaux Réalistes à l'exposition de 1962 à la Sidney Janis Gallery « laborieuse et fortement surréalisante<sup>5</sup> » quand P. Restany juge les artistes étasuniens « romantiques de cœur, cubistes d'esprit et baroque de ton, plus disponibles aussi à la tentation surréalisante » ce qui constitue selon lui « le point de clivage entre Paris et New York<sup>6</sup> »

Ainsi, l'avant-garde héritière de Dada, singulièrement longue<sup>7</sup>, qui a connu les deux guerres mondiales, a assuré le lien entre Paris et New York et de ce fait objectivement concouru au déplacement des avant-gardes et nourri l'art étasunien, devient dans les années 1960 le repoussoir collectif, commun aux formalistes comme aux mouvements précurseurs de l'art d'action, en France comme aux États-Unis... En ce sens, la croyance progressiste d'un dépassement perpétuel des avant-gardes les unes par les autres trouve son illustration : les héritiers du surréalisme méprisent le surréalisme, ou au moins son avatar (dégénéré ?) : l'art « surréalisant ».

---

<sup>1</sup>Dossier pédagogique « nouveau réalisme », centre Pompidou, url citée.

<sup>2</sup>Voir sur ce sujet l'interview de Pontus Hulten dans le catalogue de l'exposition *De Klein à Warhol, face-à-face France/États-Unis*, exposition du 14 novembre 1997 au 16 mars 1998 au Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice, ed. Centre Georges Pompidou, Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice, rmn, 1997, p. 16-37.

<sup>3</sup>Sophie Duplaix, Gilbert Perleïn, « Introduction » au catalogue *De Klein à Warhol, op. cit.*, p. 13.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 14.

<sup>5</sup>Citée par S. Duplaix et G. Perleïn, *Ibid.*, p. 13.

<sup>6</sup>P. Restany, « La réalité dépasse la fiction », in *Le Nouveau Réalisme à Paris et à New York*, cat d'exposition, Paris, galerie Rive droite, juin 1961, reproduit in *De Klein à Warhol, op. cit.*, p. 18.

<sup>7</sup>Ses bornes larges pourraient être de 1917 (et le ballet *Parade*) à la mort d'A. Breton, en 1966.

Si l'on adopte encore le point de vue progressiste de l'époque dans une vision vers leur futur et non plus vers leur passé, les *Tirs* de Saint Phalle devront être vus comme précurseurs. Le fait est que, sans partager une vision linéaire qui a tout de la croyance<sup>1</sup> et qui, nous espérons l'avoir montré avec l'exemple de C. Greenberg, est toujours vouée à la partialité si ce n'est à l'erreur, ces œuvres préfigurent cependant bien les performances à venir. Si nous avons employé le mot d'action, et pas celui de performance pour les décrire, c'est parce que ce dernier est impropre d'un point de vue chronologique et sémantique.

Les Nouveaux Réalistes, de même que le groupe japonais Gutai, les actionnistes viennois, et les artistes Fluxus sont reconnus, avec le recul, comme les ancêtres, pères fondateurs et mères fondatrices d'une nouvelle manière de faire de l'art qui ne connaîtra son essor, sa dénomination et sa reconnaissance qu'après elles et eux. Ainsi, en tirant sur ses tableaux-reliefs, Saint Phalle ne s'inscrit pas dans une histoire de la performance constituée, elle en écrit, avec Klein, Kaprow, Shiraga, Cage, Ono, Brecht, Maciunas et quelques autres, les premières pages. Les racines sont plus lointaines, comme nous l'avons évoqué<sup>2</sup>, mais il est certain que ces individualités et surtout ces groupes marquent le début de la performance telle que nous la connaissons depuis les années 1970.

De la même manière, en regard des vagues reconnues par l'historiographie féministe, Saint Phalle est, comme l'a écrit F. Dumont « proto-féministe<sup>3</sup>. » Ses prises de position et l'intention qu'elle met dans ses œuvres précèdent la déferlante artistique et militante du féminisme de la deuxième vague.

### I.C.2.c. Violence et féminisme

La question des femmes, du pouvoir des femmes et de la violence des femmes traverse l'œuvre de Saint Phalle sur l'ensemble de sa longue carrière. Les discours qu'elle a pu tenir au cours de plus de quarante ans ont évidemment changé, ont connu des inflexions voire des changements de cap. Il importe de noter, puisque nous étudions une de ses premières œuvres, que la charge portée par cette œuvre et que le discours tenu alors par l'artiste se caractérisent par un féminisme offensif et une assez grande violence, que Camille Morineau rapproche d'une logique guerrière :

Ces véritables performances guerrières apparaissent aujourd'hui comme l'un des actes fondateurs d'une certaine incarnation de la femme artiste, engagée et militante. Les cibles visées par ces *Tirs* sont alors nombreuses et complexes [...] Toutes renvoient cependant, de manière directe ou indirecte, à l'idée sous-jacente d'une domination masculine à abattre, mais aussi à un désir d'affranchissement et de liberté<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup>Cf. *supra* I.B.1.

<sup>2</sup>Cf. *supra* I.C.1.

<sup>3</sup>Cf. *supra* I.C.1.

<sup>4</sup>Camille Morineau, *Artistes femmes de 1905 à nos jours*, Centre Pompidou, 2010, p. 93.



Le féminisme fait toujours, d'une certaine manière, violence. Et ce quelle que soit sa relation à la virulence verbale ou la la lutte armée : même le féminisme réformiste se trouvera régulièrement accusé d'aller trop loin, et c'est plutôt bon signe... Comme le dit C. Delphy « Quand une féministe est accusée d'exagérer, c'est qu'elle est sur la bonne voie<sup>1</sup>. » L'immense et légitime colère que ressentent les opprimées peut trouver, parmi les possibilités parfois réduites, des canaux extrêmes pour s'exprimer.

Saint Phalle considère qu'en faisant gicler la peinture sur un monochrome blanc, elle tire sur sa propre violence, et par un effet collatéral vertueux, sur toutes les autres violences : « en tirant sur ma propre violence, je tirais sur la violence du temps<sup>2</sup> », « je tirais sur la société et ses injustices en tirant sur ma propre violence... Je devenais dépendante de ce rituel macabre, même s'il était joyeux<sup>3</sup>. » La seule « victime » est le tableau :

J'avais pas un fétichisme avec les fusils. C'était plutôt le sacrifice [...] Imaginez un plâtre tout blanc et qui saignerait. Une sculpture qui saignerait, une sculpture en larmes<sup>4</sup>.

Un dessin<sup>5</sup> résume tout ce contre quoi et tout ce pourquoi Saint Phalle a tiré. *Contre* son père, qui l'a violée quand elle avait onze ans, apparaît en première ligne. Suivent les hommes en général et son frère en particulier, et les structures – société, église, couvent, école, famille – dont on pourrait dire, avec un concept forgé par la deuxième vague, qu'elles font que le patriarcat perdure. Sa mère, enfin, puis reviennent les hommes, son père, et elle-même.

Les raisons *pour* lesquelles elle a tiré quittent la seule violence et parlent de plaisir, d'amusement, de fascination, de magie et de guerre sans victime. Le dessin qui sépare les deux colonnes figure un écoulement coloré, qu'on pourra envisager comme celui de la peinture, et métaphoriquement, en suivant le texte qu'il accompagne, comme du sang et des larmes.

C. Morineau considère ces tirs, qui précèdent de presque une décennie la deuxième vague féministe, comme un « signal de départ » pour les artistes féministes à suivre :

Rétrospectivement, ces *Tirs* semblent être le signal de départ de la mobilisation d'artistes qui veut se réappropriier tout ce qui fonde la condition féminine<sup>6</sup>.

Rares cependant ont été les artistes féministes à prendre les armes. Une des plus célèbres, VALIE EXPORT va nous permettre d'interroger cette « violence ». Les images *Aktionhose : Genitalpanik* sont extrêmement fortes. L'artiste porte une paire de jeans et un perfecto en cuir, l'uniforme des mauvais garçons en 1969. Mais VALIE EXPORT n'est pas un garçon.

---

<sup>1</sup>Cette citation accompagne, telle un slogan, la sortie du film que lui ont consacré Florence et Sylvie Tissot, *Je ne suis pas féministe, mais...*, Les mots sont importants, 2015. Dossier de presse disponible sur : <https://jenesuispasfeministemais.files.wordpress.com/2015/02/dossier-de-presse1.pdf>

<sup>2</sup>Citée in C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, op. cit., p. 106.

<sup>3</sup>Citée in Uta Grosenick (ed), *Women Artists. Femmes artistes du XXe et du XXIe siècle*, Taschen, Cologne, 2001, p. 474.

<sup>4</sup>Extrait d'interview, à la 12ème minute du film de Anne Julien et Louise Faure, *Niki de Saint Phalle : un rêve d'architecte*, 2014, rmn/INA-Grand Palais, 52'.

<sup>5</sup>Il ouvre la section des *Tirs* dans le catalogue *Niki de Saint Phalle. My art My dreams*, édité par Carla Schulz-Hoffmann, Prestel, 2003 (rééd. 2008), p. 41.

<sup>6</sup>C. Morineau, *Artistes femmes de 1905 à nos jours*, op. cit., p. 93.

L'entrejambe du pantalon, découpée, dévoile sa vulve, et sa posture guerrière, assise jambes écartées va à l'encontre de la pudeur attendue des femmes, exactement comme lors d'une autre action menée en 1968, *Tapp und Tastkino*, où elle se faisait palper les seins à l'aveugle par ses « spectateurs ».

À l'heure où les militantes de la RAF – *Rote Armee Fraktion*, fraction armée rouge, dont un des fondateurs, Andreas Baader était étudiant en arts plastiques – pratiquent une violence politique armée réelle, qui semble alors, et peut-être encore aujourd'hui majoritairement, impensable puisqu'elle vient de femmes<sup>1</sup>, la performance d'Export paraît bien inoffensive. Export ne s'est pas servie de la mitrailleuse avec laquelle elle pose, et peut-être même ne l'avait-elle pas en main lors de la performance.

En effet, deux versions de la performance de 1969 sont connues. La première : *Genitalpanik* est performée dans un cinéma munichois lors d'une projection de films expérimentaux – Export fait partie de cette avant-garde, elle qui, après des études en design textile à Vienne, réalise ses premières œuvres avec le médium filmique. Export marche dans les rangs du cinéma, le découpage en triangle de son pantalon mettant le visage des spectateurs et spectatrices en « face-à-face » avec son pubis. L'intention est de dénoncer la représentation cinématographique des femmes comme des objets passifs. Dix ans plus tard, ce qu'Elizabeth Manchester appelle « la légende apocryphe », démentie par l'artiste, est donnée par le magazine *High Performance* : la déambulation d'Export aurait eu lieu dans un cinéma pornographique, mitrailleuse à la main, mettant en joue les spectateurs qui auraient quitté un à un la salle de projection<sup>2</sup>.

Cette deuxième version est un symptôme, que nous retrouverons avec Pane, de l'impact psychologique de performances qui font que, sans doute de manière impensée, les récits qui en sont faits – puisque ces récits sont une des traces possibles pour se souvenir d'une œuvre qui ne reste pas – ont tendance à verser dans le fantasme et le spectaculaire, voire le grand-guignol.

*Genitalpanik* est subversif, a un fort impact et l'artiste s'est réellement mise en danger. L'absence de mitrailleuse, de pornographie et de capitulation masculine n'enlève rien à sa puissance. Nous restent les images. Peter Hassmann a réalisé deux séries de portraits en pied de

---

<sup>1</sup>Fanny Bugnon, *Les « Amazones de la terreur » : Sur la violence politique des femmes, de la Fraction armée rouge à Action directe*, Payot et rivages, 2015.

<sup>2</sup>« The action that gave rise to the photograph *Action Pants: Genital Panic* has become the subject of apocryphal art historical legend. EXPORT performed *Genital Panic* in Munich in an art cinema where experimental film-makers were showing their work. Wearing trousers from which a triangle had been removed at the crotch, the artist walked between the rows of seated viewers, her exposed genitalia at face-level. This confrontation challenged the perceived cliché of women's historical representation in the cinema as passive objects denied agency. In a 1979 interview with Ruth Askey published in the Los Angeles-based performance magazine *High Performance*, EXPORT is quoted describing her action as having taken place in a pornographic film theatre. In this version of the story, the artist carried a machine gun and offered her sex to the audience while pointing the gun at people's heads. As she moved from row to row, people silently got up and left the theatre (*High Performance*, Vol.4, Issue1, Spring 1981, p.80). Although it fulfils the promise of the image in the poster, this version of events has been emphatically denied by the artist (VALIE EXPORT, p.32) », Elizabeth Manchester, notice de l'œuvre sur le site de la Tate.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/export-action-pants-genital-panic-p79233>

VALIE EXPORT<sup>1</sup>. Dans l'une ses pieds sont nus, dans l'autre, chaussés d'escarpins ouverts à talon. Dans un cas comme dans l'autre, les pieds figurent la seule zone de vulnérabilité et/ou de féminité. Tout le reste – posture, vêtements, arme, coiffure, expression du visage – figure une violence prête à s'exercer. Mais cette violence reste au stade de l'image, comme celle de Saint Phalle, à la surface explosée d'un tableau-relief.

Dans la sphère des arts, la seule à être allée au bout de son tir, en 1968, c'est Valerie Solanas. Cette autrice du frénétique *SCUM Manifesto* reprochait à Warhol d'avoir perdu le seul exemplaire du manuscrit de sa pièce *Up Your Ass*, qu'elle lui avait confié, et de refuser de la dédommager. Elle lui tire dessus, ainsi que sur Mario Amaya et Fred Hughes dans le hall de la Factory. Warhol est gravement blessé mais ne témoignera pas contre elle. Elle se rend d'elle-même à la justice et sera condamnée à trois ans de prison. Le manuscrit de sa pièce a finalement été retrouvé bien après sa mort et celle de Warhol, et la pièce montée en 2000<sup>2</sup>. Le *SCUM Manifesto* de V. Solanas, écrit juste avant l'agression de Warhol, ferait passer pour douces les déclarations les plus virulentes de Saint Phalle<sup>3</sup>. Les antiféministes qui emploient à tort et à travers l'accusation de misandrie gagneraient à lire le *SCUM Manifesto* avec régularité et attention afin d'éclaircir cette notion. Il est misandre au point qu'il est difficile de ne pas le lire au second degré. Sa violence sémantique est cependant à mettre en balance avec celle, symbolique et physique, du patriarcat, que V. Solanas a subi de plein fouet.

Dans son manifeste, V. Solanas met les « Grands Artistes » au même rang que « ceux qui violent, les politiciens et toute leur clique, [...] les P.D.G., [...] les proprios » à savoir « les hommes les plus odieux ou les plus nuisibles » qui ne pourront pas « sauver leur morne cul » en faisant partie de « l'Auxiliaire Masculin de SCUM<sup>4</sup> ». Le projet est de « détruire, piller, saboter et tuer jusqu'à ce que le système basé sur l'argent et le travail se soit effondré<sup>5</sup> » de renverser et prendre le pouvoir, de se débarrasser, par l'« automation », de l'homme, « une femme manquée, une fausse couche ambulante, un avorton congénital<sup>6</sup>. » Les fléaux dont l'homme « porte l'entière responsabilité » sont, avec la guerre, la gentillesse<sup>7</sup>, l'argent, le mariage, la prostitution<sup>8</sup>, le viol de

---

<sup>1</sup>Des photographies d'une des séries est visible sur le site de l'artiste, et de l'autre sur celui de la Tate.

<http://www.valieexport.at/en/werke/nach-jahrgang/1960-1969/>

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/export-action-pants-genital-panic-p79233>

<sup>2</sup>Michael Scott Moore, « A Shot at the Stage. *Up Your Ass* » *Sf weekly*, 19 janvier 2000.

<https://archives.sfweekly.com/sanfrancisco/a-shot-at-the-stage/Content?oid=2137867>

<sup>3</sup>Cf. *supra* I.C.1.

<sup>4</sup>Valerie Solanas, *SCUM Manifesto*, auto-édition, 1967, traduit par Emmanuelle de Lesseps, mis à disposition par Zanzara Athée sur la plate-forme Infokiosque, p. 29. <https://infokiosques.net/spip.php?article4>

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 31.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 4.

<sup>7</sup>*Ibid.* p. 6.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 7.

l'intimité<sup>1</sup>, les préjugés<sup>2</sup>, le « Grand Art et la culture<sup>3</sup> » que V. Solanas n'envisage que comme une vaste supercherie basée sur la vacuité, mâtinée de passivité et de conformisme.

L'artiste véritable, c'est toute femme saine et sûre d'elle, et dans une société féminine, le seul Art, la seule Culture ce sera des femmes déchaînées, contentes les unes des autres, et qui prennent leur pied entre elles et avec tout l'univers<sup>4</sup>.

Au début des années 1960 et de sa carrière, Saint Phalle, sans en atteindre l'extrême, se situe dans ce courant féministe où le monde – et l'art – ne peut être sauvé que par les femmes. Ses *Nanas* pourraient donner une belle image des « femme[s] saine[s] et sûre[s] d'elle[s] » de V. Solanas. F. Dumont met en lien l'apparition des *Nanas* dans l'œuvre de Saint Phalle avec l'émergence du MLF : « après la décharge violente des années 1960, la force joyeuse du mouvement de libération des femmes des années 1970<sup>5</sup>. » Saint Phalle parle du *Nana Power* en lien avec le *Black Power*<sup>6</sup>, et répond à Dino Buzzati<sup>7</sup> : « dans le champ de l'art, les hommes ont maintenant tout épuisé », il revient désormais aux femmes « de réaliser quelque chose de nouveau<sup>8</sup>. » Où l'on retrouve la base conceptuelle et l'objectif de toutes les avant-gardes : le nouveau. Ce nouveau serait assuré par les femmes, bâillonnées par l'histoire de l'art jusque-là, et qui auraient nécessairement quelque chose d'autre à dire que les hommes, de par leur nature.

Un regard rétrospectif sur les écrits de V. Solanas ou les déclarations de Saint Phalle se doit de ne pas être sévère sur ce qui nous apparaît comme des approximations ou même des erreurs conceptuelles : il ne faut oublier ni la colère due aux agressions subies quand elles étaient petites filles, qui ne pousse certes pas à la mesure, ni le contexte qui se situe, pour l'une et l'autre, avant la deuxième vague, ses débats internes et l'éclaircissement des notions et positions conceptuelles qui en ont été issues, mais aussi une trouée, une possibilité de lutter contre l'oppression avec quelque espoir.

Les *Tirs* de Saint Phalle ne peuvent pas être influencés par le féminisme de la deuxième vague, puisqu'ils le précèdent, en revanche, son compagnonnage avec Tinguely familiarise l'artiste avec les théories anarchistes, qui selon C. Francblin ont certainement infléchi sa pratique :

Il est évident que la passion de Tinguely pour ce courant philosophique et littéraire [...] jouera un rôle essentiel chez elle lorsque, vivant avec son amoureux impasse Ronsin, elle décidera de peindre des tableaux en s'armant d'un fusil<sup>9</sup>.

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 12.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 16.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 19.

<sup>4</sup>*Ibid.* p. 20.

<sup>5</sup>F. Dumont, *Des sorcières comme les autres*, *op. cit.*, p. 439.

<sup>6</sup>Cf. *infra* II.A.5.

<sup>7</sup>Interview à Dino Buzzati pour le *Corriere della Sera*, 10-11 février 1962.

<sup>8</sup>Cité in C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 109.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 81.

Reste un geste considérable à mettre en rapport avec les *Tirs* à la carabine sur un monochrome blanc, pour le faire saigner. Nous ignorons si Saint Phalle en avait connaissance. Il tresse les mêmes motifs d'attentat sans victime, de féminisme, d'art et de blessure faite à une œuvre. Bruno Nassim Aboudrar a développé autour de ce geste un très bel objet littéraire, entre analyse historique, essai esthétique et biographie romancée<sup>1</sup>. Le 10 mars 1914, Mary Richardson, militante de la W.S.P.U. (*Women's Social and Political Union*) attaque à la hache la *Vénus au miroir*, de Velázquez. Elle mutile « la peinture de la plus belle des femmes de l'histoire mythologique pour protester contre la destruction par le gouvernement de Mrs Pankhurst<sup>2</sup>, qui est le plus beau caractère de l'histoire moderne<sup>3</sup>. » Cette action directe rejoint la longue liste de celles inventées ou utilisées par les suffragettes : bris de vitrines, incendies, saccages de greens de golf, interpellations spectaculaires de personnages publics, procession déguisée, procès envisagés comme tribunes politiques, et en prison, grèves de la faim<sup>4</sup>.

Imaginant les motivations de Richardson au moment où elle achète sa hache, B.N. Aboudrar utilise le même type d'image que lorsque Saint Phalle, quand elle décrit son travail, parle de « guerre sans victime » :

Des prédateurs, ces types. Elle repensa à Rosa Bonheur, à ses animaux plein de vie [...] Et à ces hommes cruels qui chassent et qui blessent. Elle aussi blesserait, on verrait cela, mais ce serait sans sang. Elle saurait frapper aussi bien qu'eux, mais ça resterait sec. Et elle allait leur soustraire une proie<sup>5</sup>.

Un des *Tirs*, réalisé lors de la représentation unique de *The Construction of Boston*<sup>6</sup>, le 4 mai 1962, prend pour cible la même déesse. Saint Phalle tire sur une reproduction en plâtre de la Vénus de Milo, où, selon C. Francblin, cette statue « n'est pas seulement l'emblème d'une culture académique périmée, [mais] aussi celui d'une certaine représentation de la femme. Lorsqu'elle tire, Niki s'attaque donc à une représentation idéalisée de la beauté féminine – représentation qu'elle-même a déjà rejeté en renonçant à sa carrière de mannequin<sup>7</sup>. »

Mises en scène explosive d'une violence trop contenue, attentats aux grandes figures et aux grands symboles, ludiques et cathartiques, œuvres avant-gardistes, les *Tirs* sont aussi les productions d'un type d'artiste inouï dans l'histoire de l'art jusqu'au second XXe siècle : une autodidacte.

---

<sup>1</sup>Bruno Nassim Aboudrar, *Qui veut la peau de Vénus ? Le destin scandaleux d'un chef-d'œuvre de Velázquez*, Flammarion, 2016.

<sup>2</sup>Emmeline Pankhurst (1858-1928) fonde en 1903 le mouvement. Sa fille Cristabel (1880-1958) reprendra le flambeau.

<sup>3</sup>B.N. Aboudrar, *Qui veut la peau de Vénus ?*, *op. cit.*, p. 144. Reproduction du communiqué de presse rédigé par M. Richardson.

<sup>4</sup>Ce mode d'action semble bien avoir été mobilisé pour les premières fois par les anticolonialistes irlandais et les suffragettes, avant d'être popularisé par Gandhi. Cf. Johanna Siméant, *La Grève de la faim*, Presses de Sciences Po, coll. « Contester », 2009.

<sup>5</sup>B.N. Aboudrar, *Qui veut la peau de Vénus ?*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>6</sup>Pièce du poète Kenneth Koch, mise en scène par Merce Cunningham au Maidman Playhouse.

<sup>7</sup>C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 114.

Le climat familial pesant – et pas seulement à cause de l'inceste qu'elle a subi – pousse Catherine Marie-Agnès, dite Niki, de Saint Phalle à quitter au plus tôt sa famille aristocrate et conservatrice. Elle se marie à 18 ans avec Harry Mathews, étudiant en musicologie qui deviendra poète. Elle raconte dans deux autobiographies accompagnées de dessins, de photomontages, alternant les pages manuscrites et les caractères imprimés ces deux premiers épisodes de sa vie : l'enfance avec *Traces*<sup>1</sup> et son premier mariage dans *Harry et moi*, livre d'autant plus précieux et émouvant qu'en regard de l'autobiographie de l'artiste, son ex-mari intervient sur des encarts, qui parfois acquiescent, souvent précisent ou offrent un autre point de vue, et de temps en temps contredisent la version de Saint Phalle<sup>2</sup>. Avant de revenir sur les bases de sa formation autodidacte, il faut souligner qu'elle fut volontaire :

Passés les premiers mois de bonheur avec Laura [leur fille aînée], je commence à en vouloir à Harry et à détester la liberté qu'il a d'aller en cours... tandis que moi je suis coincée à la maison à m'occuper du bébé. Je me sens limitée et j'ai le sentiment que je ne peux m'épanouir dans ces conditions. Je suis frappée par l'envie de me mettre à la peinture mais je ne sais pas par où commencer, alors je demande à Harry s'il veut bien garder la petite pendant que je vais à un cours du soir à Boston. Il accepte tout de suite. J'y vais deux fois... et il ne m'en faudra pas plus ! Je décide que ce sera beaucoup plus intéressant de faire toute seule mes propres expériences plutôt que d'écouter un docte professeur s'exprimer sur le sujet et je cours m'acheter de la peinture et un cheval<sup>3</sup>.

L'internement psychiatrique que connaît Saint Phalle un peu plus tard entérine le caractère vocationnel et autodidacte de sa pratique picturale : « Quand je peins, je suis seul maître à bord... sans professeur ou directeur pour me donner des ordres<sup>4</sup>. » À sa sortie de clinique, elle abandonne le théâtre, qu'elle étudiait, « sans aucun regret<sup>5</sup>. » Encouragé par Saint Phalle, Harry suivra le même chemin et abandonnera la musique (« passion de second plan ») pour devenir écrivain<sup>6</sup>.

Le peintre Hugh Weiss, que lui a présenté son ami Tony Bonner et qu'elle considère comme son « mentor » dans ces premières années de peinture l'encourage dans la voie de l'autoformation : « il me conseille vivement de ne pas étudier la peinture dans une école car il estime que mon talent réside dans la manière personnelle que j'ai de m'exprimer et que cette singularité risque d'être étouffée durant l'apprentissage d'une technique scolaire<sup>7</sup>. » Cette autoformation,

<sup>1</sup>Niki de Saint Phalle, *Traces. Une autobiographie. 1930-1949*, Les éditions de la Différence, 2014.

<sup>2</sup>Niki de Saint Phalle, *Harry et moi, les années en famille, 1950-1960*, Les éditions de la Différence, 2014.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 22.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 44.

<sup>5</sup>*Id.*

<sup>6</sup>*Id.*

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 46. Cf également C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre, op. cit.*, p. 55.

recherche solitaire sans chercher à être exposée, est assez longue, et passe par une mise en ordre de son « chaos intérieur<sup>1</sup>. »

Pour autant, on ne peut pas affirmer que le terrain de Saint Phalle est vierge de toute référence artistique ou de « haute culture ». Son ascendance aristocrate et bourgeoise n'est certes pas inculte, et particulièrement grâce à ses grands-parents maternels, qui ont le goût pour « les musées, l'opéra, les beaux meubles, les éditions originales, la poésie<sup>2</sup>. » De même, le choix d'Henry Mathews comme futur mari a été guidé par son intelligence et sa culture, elles aussi issues d'une famille particulièrement cultivée et riche en professions artistiques<sup>3</sup>.

Le jeune couple passe une grande partie de son temps à visiter des musées et des pays entiers comme l'Espagne en 1955. Saint Phalle tirera de ces visites son panthéon. Des galeries parisiennes : CoBrA, Wols, Fautrier, Dubuffet, puis les expressionnistes abstraits étasuniens<sup>4</sup>. Elle doit à une exposition parisienne qui a montré les chefs-d'œuvre comme les peintures moins réussies de Matisse la certitude qu'un.e artiste doit travailler sans relâche, et de l'exemple de Picasso qu'il ne faut pas hésiter à emprunter à toutes les cultures<sup>5</sup>. Du périple espagnol en 1955, elle restera marquée à vie par toutes les architectures, religieuses – églises, mosquées, synagogues – et profanes – les « simples » maisons traditionnelles de Malaga, par les rencontres au Prado avec les œuvres d'artistes tels que Goya et Bosch<sup>6</sup>, mais aussi Bruegel et le Greco, enfin, et surtout, par le parc Güel d'Antoni Gaudí à Barcelone. Cette « rencontre » est fondamentale. À l'âge de 25 ans, Saint Phalle se fait la promesse, tenue plus de quarante ans plus tard, après vingt ans de travaux, de fabriquer elle aussi son jardin de sculptures.

Encouragée par son « mentor » à cultiver sa spontanéité, entravée par une incapacité à dessiner en perspective, et portée par ses goûts pour l'art brut, les réalisations collectives, des artistes plutôt hétérodoxes, voire naïfs (le facteur Cheval est lui aussi une de ses grandes références) Saint Phalle élabore un art lui-même hétérodoxe, sans la maîtrise technique traditionnelle, où les motifs et l'esthétique relèvent de l'enfance, du bricolage, d'un art sauvage – non cultivé. Il est assez touchant de la lire, quand elle s'imagine « alchimiste » en mélangeant pigment et huile pour fabriquer sa peinture car elle manque de moyens pour l'acheter en tube<sup>7</sup>, elle ne se rend pas alors compte que cette manière de faire est traditionnelle plus que brute.

Sa première exposition date de 1956, elle lui a été proposée par un de leurs voisins, galeriste à Saint Gall, quand Harry et elle habitent à Majorque. On a peu de trace de cette exposition, et même des œuvres qui y ont été exposées. C'est la rencontre avec Tinguely qui précipitera sa décision d'abandonner sa famille pour se consacrer à l'art, mais aussi, via

<sup>1</sup>N. Saint Phalle, *Harry et moi*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>2</sup>C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 20-21.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 43-44.

<sup>4</sup>N. Saint Phalle, *Harry et moi*, *op. cit.*, p. 53.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 57.

<sup>6</sup>N. Saint Phalle, *Harry et moi*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 47.

P. Restany, de sa reconnaissance en tant qu'artiste. Cette décision d'abandonner mari et enfants génère une culpabilité qui la pousse à travailler sans relâche, « à 100% pour me racheter. Il me faut prouver que je n'ai pas fait tout ça en vain et que ça en valait la peine<sup>1</sup>. »

En quittant mari et enfants pour s'installer avec Tinguely et se consacrer à son art, Saint Phalle ne choisit pas seulement un compagnon, mais une sorte de énième formateur, qui contrairement à elle a suivi des cours d'arts appliqués et de Beaux-arts, et qui a alors une pratique artistique déjà reconnue.

[Elle] n'a jamais fréquenté d'école d'art. Elle s'est formée au gré de ses lectures et surtout des églises et musée qu'elle a visités. [...] Jean, en particulier, lui fait découvrir un large pan de la culture moderne – celle des dadaïstes, de Schwitters, de Marcel Duchamp, qu'il tient en haute estime. Niki lui reconnaîtra toujours un avantage en ce domaine et n'hésitera pas à faire appel à lui comme « spécialiste du moderne<sup>2</sup> »

Pratiquer l'art est également vécu comme une nécessité, liée à l'épisode psychiatrique, proche d'une thérapie, un canal pour évacuer la rage.

Sans mon art, j'aurais certainement fini dans l'asile, c'est certain. Je veux dire que je n'aurais jamais survécu dans le monde moderne. L'énergie que j'ai mis dans mon travail, qui était énorme, la quantité que j'ai travaillé m'ont sauvée. Et la violence que j'ai mis, que ce soit dans les *Tirs* ou dans mon travail et l'angoisse que j'en ai sortie est énorme. Je me suis souvent dit quelle chance que je suis pas née au moment du terrorisme, j'aurais peut-être été la pire. Alors parce que j'ai eu cette possibilité d'utiliser toute ma rage et d'en faire quelque chose. Et qu'elle n'ait pas fait mal à quelqu'un<sup>3</sup>.

Cette valence cathartique n'est assumée qu'assez tard dans la carrière de l'artiste<sup>4</sup>. Ses *Tirs* sont considérés comme une drogue, et les trois ans où elle a tiré comme la seule période de sa vie où elle n'a pas été malade<sup>5</sup>. Enfin, Saint Phalle est consciente d'être une pionnière, une femme artiste qui peut pratiquer le monumental, sans formation traditionnelle, et assume d'être en quelque sorte un modèle d'identification pour les futures jeunes artistes qui elles aussi, voudraient « rêver en grand » :

J'ai la folie des grandeurs. Mais j'ai la folie des grandeurs féminine, c'est différent [...] C'est pour prouver qu'une femme avait la possibilité aussi de rêver en grand [...] et j'ai presque senti que c'était mon destin de montrer cette force là<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 127.

<sup>2</sup>C. Francklin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, op. cit., p. 81.

<sup>3</sup>Extrait d'interview, à la 52ème minute du film de Anne Julien et Louise Faure, *Niki de Saint Phalle : un rêve d'architecte*, film cité. Cf aussi : *Niki de Saint Phalle. My art My dreams*, catalogue cité, p. 34 : « *I was an angry young woman, but then there are many angry young men and women who still don't become artists. I became an artist because I had no choice, so I didn't need to make a decision. It was my fate. An other times in history, I would have been locked up for good in an asylum – but as it was I was only under strict psychiatric supervision for a long while, with ten electric shocks etc. I embraced art as my deliverance and a necessity.* »

<sup>4</sup>C. Francklin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, op. cit., p. 105.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 104 : « Renoncer à cette sensation lui sera d'ailleurs difficile. Quand, au bout de deux ans, elle décide d'abandonner les *Tirs* afin de passer à autre chose, elle doit se faire violence pour s'arracher à un état qu'elle compare à la dépendance d'un drogué ». Cf. aussi l'extrait d'interview, à la 13ème minute de *Niki de Saint Phalle : un rêve d'architecte*, film cité.

<sup>6</sup>Extrait d'interview (1989), à la 2ème minute de *Niki de Saint Phalle : un rêve d'architecte*, film cité.



L'histoire de l'art ne manque certes pas d'artistes autodidactes, telle Séraphine Louis, dite de Senlis, stricte contemporaine de Claudel, femme de ménage et peintre, sur l'exemple de laquelle nous reviendrons<sup>1</sup>. Ce qui est nouveau, et selon nous typique du moment des deuxièmes avant-gardes du XXe siècle, c'est la reconnaissance institutionnelle d'un art presque brut, d'une artiste sans formation. Ce sont les encouragements d'un peintre reconnu à une peintre en devenir à ne surtout pas suivre de formation.

Et c'est la proximité formelle confondante de deux œuvres. Le *Tir* de Saint Phalle, mis en regard d'une peinture de Carolee Schneemann, qui elle a suivi une formation artistique « classique<sup>2</sup> » et fréquenté les peintres expressionnistes abstraits, mais à qui un professeur aurait dit : « tu es une gamine fabuleuse, tu pourrais aller très loin, mais ne prends pas l'art trop à cœur, tu n'es qu'une fille<sup>3</sup> ». Ainsi, une artiste auto-formée et une autre qui a suivi un cursus artistique universitaire finissent par proposer le même type d'objets d'art.

Schneemann comme Saint Phalle sont, l'une comme l'autre, des artistes féministes, ce qui est aussi une nouveauté du second XXe siècle. F. Dumont lie la possibilité, nouvelle, faite aux femmes d'un art gigantesque et le féminisme de la deuxième vague, en affirmant une mise en images et en objets par Saint Phalle d'un féminisme en train de naître :

L'éclosion de son art urbain gigantesque correspond [...] à la venue sur scène d'un féminisme revendicatif, dont elle forge un équivalent plastique. Niki de Saint Phalle imprègne la société de son désir de changement, par la passation en termes plastiques, visuels, de ces aspirations naissantes<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup>Cf. *infra* II.A.1.

<sup>2</sup>Au Bard College, à la Columbia University School of Painting and Sculpture, et à la New School for Social Research de New York.

<sup>3</sup>Carolee Schneemann, *More than Meat Joy: Performance Works and Selected Writings*, Kingston, N.Y., McPherson & Co., 1997, p. 193.

<sup>4</sup>F. Dumont, *Des sorcières comme les autres*, *op. cit.*, p. 440.

## I.C.3. 1973

### I.C.3.a. De l'action comme œuvre d'art plastique

Entre l'action de St Phalle, tirant sur un tableau-relief qui sera ensuite exposé, et celle de Pane s'enfonçant en public des épines de rose dans l'avant-bras, ce dont témoigne un panneau de photographies, le rapport s'est inversé entre l'action et l'objet. D'une action en vue d'un objet, on passe à un objet qui relate une action. C'est, à grands traits<sup>1</sup>, ce qui pourrait résumer l'histoire de l'art d'action dans le champ des arts de la forme : la production d'un objet devient une option. Certain.e.s artistes même refusent toute trace iconographique de ce qui doit rester un moment.

C'est à cause de la grande valeur accordée à « l'expérience » – expérience censée être vécue par l'artiste/*performer*, pour être partagée et stockée en mémoire par le public – que bon nombre des premières performances [...] sont présentées une seule fois et ne laisseront pas de documentation photographique<sup>2</sup>.

Mais il ne faut pas penser cette histoire dans le seul champ des arts de la forme : ce qui caractérise l'art d'action, c'est justement d'être à une confluence entre plusieurs arts et de dissoudre leurs frontières. Avant l'institutionnalisation des performances comme médium artistique reconnu à part entière dans le champ des arts plastiques, les années 1950 et le début des années 1960 voient apparaître au Japon, en Europe et aux États-Unis : le mouvement Gutai, les *happenings* de Kaprow, l'actionnisme viennois, le nouveau réalisme, les *events* et festivals Fluxus<sup>3</sup>.

Ces différentes avant-gardes doivent avant-tout être pensées comme multimédia, pluridisciplinaires. À titre d'exemple, les artistes Fluxus se pensaient comme musicien.ne.s, et beaucoup l'étaient de formation : La Monte Young est compositeur, Paik a écrit sa thèse sur Schoenberg, Higgins est compositeur et écrivain, Ono fille d'une peintre et d'un pianiste, puis épouse d'un beatle est, entre autres champs, chanteuse, musicienne et compositrice, Flint est « artiste sonore » ; des exceptions existent, bien entendu, dont une notable : l'initiateur du mouvement, Maciunas, est designer de métier. Cela se retrouve dans leurs méthodes et leur vocabulaire : partition, interprétation des partitions des un.e.s par d'autres, « *pieces* », musique concrète, concerts. Ce courant est l'héritier direct du musicien Cage et pas d'un.e plasticien.ne.

Mais ces catégories (musique, arts plastiques, théâtre) sont justement mises en crise par les avant-gardes du milieu du XXe siècle, se confondent et se mêlent, par exemple dans le *Living Theatre*, fondé 1951 par Julian Beck et Judith Malina, dans le – d'abord littéraire – lettrisme qui mêlera cinéma expérimental, poèmes bruitistes et peinture ou encore dans le fameux *Untitled*

---

<sup>1</sup>Il faut en effet affirmer que l'action est prépondérante aux yeux de Saint Phalle, qui considère les tableaux *Tirs* comme des ruines, et l'importance cruciale des constats d'action pour Pane.

<sup>2</sup>L. Cottingham, « *Are you experienced ?* », article cité, p. 329.

<sup>3</sup>Cette liste, et les paragraphes suivants, reposent en grande partie sur la « Chronologie subjective » de Dominique Boudou, in *L'Art au corps. Le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Musées de Marseille, rmn, 1996. p. 418-443.

*Event* du Black Mountain College, en 1952, juxtaposition de projections et toiles monochromes de Rauschenberg, ballet de Merce Cunningham, poèmes de Mary Caroline Richards et Charles Olson, musique au piano préparé de David Tudor, sous la « direction » de Cage.

Le propre de l'art d'action est de dépasser les catégories traditionnelles, quitte à en devenir une, par la suite – Gérard Mayen propose sous la forme d'un chiasme stimulant l'idée qu'on serait passé d'« une transgression de l'académisme à un académisme de la transgression<sup>1</sup> ». Une fois que l'art d'action devient institutionnel, et objet d'étude, on remonte à ses signes avant-coureurs et on les trouve, logiquement, dans différentes sphères artistiques : futurisme italien, bruitisme et poésie simultanée, poésie de Mallarmé, Dada, surréalisme, cinéma de Buñuel et photographies de Man Ray, œuvres de Duchamp, théâtre d'Artaud<sup>2</sup>.

La trajectoire artistique de Pane montre que, partant d'une pratique de peinture abstraite reposant sur la couleur, plusieurs options sont possibles. Celle de certain.e.s peintres abstrait.e.s aura été de creuser ce sillon, pour d'autres, dont Pane fait partie, cette pratique ouvre à d'autres médiums, dont celui de la performance. Nous avons déjà souligné la rôle ambigu que joue la pratique de Pollock, à la fois exemple favori de ce que peut être un art purement pictural selon C. Greenberg, mais aussi, via les photographies de Namuth et le concept de Harold Rosenberg d'« *action painting* », une référence obligée pour penser l'art d'action, c'est-à-dire, en termes greenbergiens, « la confusion des arts<sup>3</sup> ».

Pane met en scène son adieu à la peinture lors de l'action *Autoportrait(s)*, en 1973. Dans la galerie où la performance a lieu, elle expose une planche où sont fixés vingt-huit pinceaux usagés et vingt-trois couvercles de pots de peinture, portant le titre *Les Outils de travail de ma pratique artistique terminée en 1965*<sup>4</sup>.

On peut résumer sa carrière en cinq cycles. Le premier est donc celui de la peinture abstraite, à l'huile sur toile sur d'assez grands formats, jusqu'en 1965. Le deuxième est dédoublé. En même temps que Pane initie des actions, elle travaille sculpture et installation. De 1968 à 1970, Pane réalise, sans public, des actions en extérieur dont rendent compte des constats photographiques, accompagnés souvent de textes. Elle propose une « méditation poétique sur l'environnement sous la forme de déambulations, d'actions minimales ou de mise en tension du corps avec la nature<sup>5</sup>. » Elle déplace par exemple des pierres toujours à l'ombre en plein soleil (*Pierres déplacées*, 1968), ou fait entrer dans un trou qu'elle a creusé et qu'elle rebouchera un rayon de soleil avec l'aide de deux miroirs (*Enfoncement d'un rayon de soleil*, 1969). Parallèlement à ces

---

<sup>1</sup>Gérard Mayen, « Qu'est ce que la performance ? », dossiers pédagogiques du centre Pompidou, spectacles vivants et arts visuels. <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/#haut>

<sup>2</sup>Cf. *supra* I.C.1. et I.C.2.a.

<sup>3</sup>C. Greenberg, « *Towards a newer Laocöon* », article cité : « *Discussion as to purity in art and, bound up with it, the attempts to establish the differences between the various arts are not idle. There has been, is, and will be, such a thing as a confusion of the arts.* »

<sup>4</sup>Sophie Delpoux, « Rendre "les parcelles denses du temps" visibles », in *Gina Pane*, catalogue publié à la suite de l'exposition *Gina Pane Situation idéale*, musée des Beaux-arts de Nantes et Frac des Pays de la Loire, au Hangar à bananes, Nantes, du 6 février au 26 avril 2009, les presses du réel, 2011, p. 21.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 22.

premières actions, Pane met en place, en galerie, des installations avec des matériaux bruts (bois, terre, humus, riz) et manufacturés (corde, néon, métal). Ces installations ont une charge politique, sociale, telle *La pêche endeuillée*, qui rend hommage à des pêcheurs irradiés. Dans le cas des actions comme des installations, un rapprochement plastique et sémantique peut être fait avec ses compatriotes de l'*arte povera*, et notamment Penone<sup>1</sup>.

Le cycle des actions d'art corporel s'ouvre avec une « annonce<sup>2</sup> », *Blessure théorique*, en 1970. Le titre de ce triptyque photographique implique que les blessures à venir seront théorisées, mais aussi que cette première blessure n'en est pas une : le moment est suspendu, ni le papier ni le doigt de l'artiste n'ont été ouverts par le rasoir.

La première action corporelle, avec des blessures réelles, *Escalade non anesthésiée*, est réalisée en 1971 dans l'atelier, sans public, mais déjà avec la photographe qui la suivra par la suite, Françoise Masson.

Après les actions, à la fin des années 1970, Pane passe aux partitions. Ces installations, surtout sous forme de relief ou de haut-reliefs directement fixés aux cimaises, parfois occupant les trois dimensions de l'espace et reposant sur le sol, opèrent une sorte de recyclage iconographique et sémantique des photographies des constats d'action, qui parfois mises en rapport avec des œuvres patrimoniales, principalement renaissantes et classiques (Ucello, Fra Angelico, Memling, Salvatore Rosa...).

Pane utilise alors les mêmes matériaux et objets que lors de ses actions (en extérieur ou d'art corporel) : bois, métal, jouets, verre, objets du quotidien liés à l'alimentation (comme des tasses ou des bols), photographies... Ce sera le dernier cycle de la pratique de Pane, qui meurt en 1990.

*Azione sentimentale*, et les performances de Pane de général, gagnent à être inscrites dans ce double contexte : elles s'inscrivent dans ce qui pourrait être considéré comme l'âge d'or de la performance, les années 1970, et constituent un moment de la carrière de l'artiste, qui n'est pas qu'une performeuse. L'ensemble de l'œuvre présente une cohérence, au-delà des médiums choisis, par les thèmes abordés, les matériaux, l'engagement, et le grand projet de Pane : créer un langage personnel et transindividuel à la fois, une « sémiotique sans modèle<sup>3</sup> ».

On peut très bien considérer que les performances sont encadrées par une pratique qui les prépare, les préfigure, puis une autre qui les recycle, les requestionne. C'est une interprétation valable, étant donné la force d'impact des performances de Pane, le fait que ce sont elles qui sont surtout connues, et le *modus operandi* qui voulait que jamais elle ne reblesse le même endroit de son

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 23.

<sup>2</sup>Inge Linder, « De *Situation idéale* à *Little Journey*, un court voyage dans la "sémiotique sans modèle" des actions de gina pane », in *Gina Pane*, catalogue cité, p. 32.

<sup>3</sup>Gina Pane, « Travail de l'action », in catalogue Isy Brachot, 1980, cité par I. Linder, « De *Situation idéale* à *Little Journey* », article cité, p. 34.

corps, ce qui implique de fait que ce cycle des performances devaient avoir une fin. On peut aussi, avec Anne Tronche<sup>1</sup> et Sophie Delpoux, considérer que c'est en sculptrice que Pane performe. Qu'elle est partie de la sculpture et qu'elle revient à la sculpture. Qu'ouvrir son corps face à un public est une manière de sculpture « au sens élargi<sup>2</sup> ». C'est une interprétation tout aussi valable, qui fait prendre la mesure du flottement des catégories propre à cette période, à l'art performance, et à celui de Pane. Celle-ci n'a jamais cessé d'être peintre ni sculptrice, même quand elle ne produit ni peinture ni sculpture.

Comme le Nouveau Réalisme, l'art corporel a connu en France un théoricien (François Pluchart), trois manifestes (1974, 1977, 1980), des galeries (Isy Brachot, Rodolphe Stadler) mais aussi une revue, fondée par F. Pluchart, qui lui est exclusivement dédiée : *ArTitude*, (renommée, à partir de 1972, *ArTitudes international* et de 1975, *Info ArTitude*) publiée de 1971 à 1977.

Les manifestes se distinguent par un radicalisme de ton et d'idée : « refus de la surenchère prostitutionnelle du beau », « histoire de l'art qui a fait faillite<sup>3</sup> », « esthétique délabrée<sup>4</sup> », l'art envisagé comme « activité périmée s'il renvoie à une pratique élitiste, mondaine et engluée dans la sublimation » dont les adeptes sont « les alliés objectifs d'un complot qui vise à toujours reporter à plus tard l'énoncé des questions fondamentales<sup>5</sup>. »

Il y a dans chacun de ces manifestes une inscription dans une généalogie (Baader, Duchamp, Klein, Manzoni, Molinier et sa « globalité hermaphrodite<sup>6</sup> »), et le dernier manifeste, en 1980, considère certains médiums que nous aurions tendance à rapprocher de l'art corporel, tels les happenings, comme une « dérive<sup>7</sup> ».

Ces trois manifestes reposent sur la croyance d'un art totalement nouveau : « Ainsi, pour la première fois dans l'histoire occidentale une attitude de pensée ne veut pas être une tendance ouverte, mais au contraire fermée sur ses impératifs [...] d'un nouvel homme en train de construire une société enfin libre et harmonieuse, débarrassée des fausses morales, des dictateurs en tous genres, des idéologies répressives et des censeurs, c'est-à-dire des flics<sup>8</sup> » et sur la vertu libératoire d'un art « discursif, désaliénant et perturbateur », en lutte car « face au corps se dresse le social qui lui refuse l'existence<sup>9</sup>. » Il se distingue des autres types d'art qui lui sont contemporains : « l'art corporel n'a pas éclaté par hasard au milieu d'une série hasardeuse d'avant-

---

<sup>1</sup>Anne Tronche, *Gina Pane actions*, Fall édition, 1997, p. 19.

<sup>2</sup>S. Delpoux, « Rendre "les parcelles denses du temps" visibles », article cité, p. 24. S. Delpoux utilise l'expression pour *L'Escalade non anesthésiée*, nous pensons pouvoir l'étendre à toutes les autres actions à suivre.

<sup>3</sup>Premier manifeste de l'art corporel, in catalogue *Art corporel*, galerie Stadler, janvier 1975, reproduit en fac-similé in *L'Art au corps*, catalogue cité, p. 474.

<sup>4</sup>Deuxième manifeste, in catalogue *L'Art corporel*, galerie Isy Brachot, Bruxelles, mars 1977, reproduit en fac-similé in *L'Art au corps*, p. 475.

<sup>5</sup>Troisième manifeste, in catalogue *Art corporel*, Maison de la culture de Nevers et de la Nièvre, février 1981, reproduit en fac-similé in *L'Art au corps*, catalogue cité, p. 477.

<sup>6</sup>Deuxième manifeste, *Ibid.*, p. 475.

<sup>7</sup>Troisième manifeste, *Ibid.*, p. 477.

<sup>8</sup>Premier manifeste, *Ibid.*, p. 474.

<sup>9</sup>Troisième manifeste, *Ibid.*, p. 477.

gardes falsifiées<sup>1</sup>. » Il propose bien plus qu'un nouveau type d'art, une nouvelle manière de vivre, de communiquer et de penser : « l'art corporel fonctionne à l'intérieur du couple sexe/langage [...] Il révèle que le langage, qui fonde le fonctionnement mécanique du corps, est un langage disqualifié [...] Est en jeu ici l'ouverture à une sexualité et un langage autres ».

Les deux grands thèmes principaux sont le corps, bien sûr, mais aussi son langage : le corps est « le donné fondamental<sup>2</sup> », « topique ultime<sup>3</sup> », « donné biologique, donné fondamental, mécanique politisée et socialisée, objet de jouissance, souffrance, mutilations, réceptacle accomplisseur ou transformateur du sens universel<sup>4</sup> », « inaliénable à la notion d'avant-garde<sup>5</sup> » et son langage est une « activité où seule est fondamentale la force du discours qui perturbe, corrode et révèle<sup>6</sup> », « un nouveau discours individuel et social ».

Ces enjeux, ce vocabulaire, cette virulence et cet espoir d'un nouveau langage se retrouvent dans l'art et les écrits de Pane. Par exemple, dans *ArTitudes* :

La POLICE DES INITIÉS hait par-dessus tout la chair malodorante qui gicle de la douleur utérine, la mort luisante d'asticots, la chair sabrée et mise en rage qui n'est pas une image, qui n'est pas une surface d'une castrée mais une tempête de tripes d'un midi surchauffé d'excréments, de verres brisés, de lait-joui, d'amour écarté<sup>7</sup>.

### I.C.3.b. Engagement

La période post 1968, et les débuts du féminisme de la deuxième vague se caractérisent par cette valence utopique des avant-gardes artistiques qui ne veulent plus seulement révolutionner l'art, mais la société entière. A. Tronche considère que mai 1968 engage les artistes « à porter très haut la critique culturelle, à croire à la primauté du geste sociologique, voire politique. [...] La révolte de l'art va se concrétiser sous des formes diverses qui, toutes, se donnent pour tâche de penser l'époque en se rendant étrangère à la sphère du divertissement comme à celle du décoratif<sup>8</sup>. »

La pratique artistique, sous forme de *happenings*, *events*, actions et performances, très investies par les femmes artistes car « ce nouveau médium [est] considéré à ses débuts comme mineur et accessible, où le machisme n'a pas eu le temps de s'exercer<sup>9</sup> », rencontre en outre une modalité d'actions directes politiques et militantes qui, si elles ne sont pas inventées dans les années 1970, caractérisent malgré tout cette époque. F. Picq met en parallèle les actions militantes

---

<sup>1</sup>*Id.*

<sup>2</sup>Premier manifeste, *Ibid.*, p. 474.

<sup>3</sup>Deuxième manifeste, *Ibid.*, p. 475.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 476.

<sup>5</sup>Troisième manifeste, *Ibid.*, p. 477.

<sup>6</sup>Premier manifeste, *Ibid.*, p. 474.

<sup>7</sup>G. Pane, « Lettres ouvertes » in *ArTititude internationale*, n°24-26, été 1975, p. 28, citée in F. Dumont, *Des sorcières comme les autres*, *op. cit.*, p. 418.

<sup>8</sup>A. Tronche, *Gina Pane actions*, *op. cit.*, p. 21

<sup>9</sup>C. Morineau, *Artistes femmes de 1905 à nos jours*, *op. cit.*, p. 105.

en général et les actions militantes féministes, on pourrait tout aussi bien lire ses lignes en imaginant une comparaison entre actions militantes (féministes ou non) et les actions artistiques (militantes ou non) :

Le MLF fait manifestement partie de ce courant de contestation qui, depuis Mai, creuse ses galeries de taupe dans les fondations du vieux monde. Même désir de changer la vie, tout de suite. Mêmes mots pour le dire, même façon de faire passer le message, de dévoiler les implicites, de briser les tabous : dénonciations spectaculaires, humour corrosif, insolence, dérision, mise en scène dramatisée<sup>1</sup>.

Parmi toutes les questions que soulève la figure de l'artiste engagé.e – dans la lignée de l'intellectuel engagé théorisé par Sartre – il nous semble important de différencier la teneur politique des œuvres, liées à leur polysémie, des choix et postures politiques des artistes. J. Rancière considère que les œuvres pédagogiques d'artistes éclairé.e.s sont contre-productives en terme d'émancipation :

Les expériences artistiques à prétention politique restent souvent enfermées dans ce que j'ai appelé la position du « maître abrutisseur ». Le pédagogue se considère comme celui qui sait, alors que ses élèves vivraient dans l'illusion, passifs et immobiles. Les dispositifs qui visent à rendre clairvoyants les aveugles sont pris dans cette logique classique de la pédagogie : plus on cherche à instruire les gens, plus on reproduit l'écart entre le maître et l'élève. Ce modèle suppose toujours qu'il faille sortir les gens de leur position de crétins pour les rendre intelligents. Or plus on veut les rendre intelligents, plus on reproduit le présupposé de leur imbécillité<sup>2</sup>.

Ce questionnement nous est contemporain : Cristelle Terroni considère que c'est « aujourd'hui, [que] la question de l'engagement s'est [...] émancipée de la figure de l'artiste pour s'intéresser aux qualités formelles de l'œuvre, mais aussi à son contexte », que « la question de l'engagement ne peut donc plus ignorer les techniques et médiums utilisés, la nature des lieux de production et d'exposition de l'œuvre, ni son impact intellectuel et émotionnel sur le public<sup>3</sup>. »

Pane, cependant, nous semble offrir le type d'œuvre dont l'engagement est plus à lire dans l'œuvre elle-même que dans les parti-pris de l'artiste. Elle y parvient grâce à la fois à une discrétion de l'ego, dans ses œuvres autant que dans ses écrits, à une volonté d'atteindre un langage transindividuel<sup>4</sup>, et des œuvres dont la polysémie est très ouverte, avec la volonté de toucher le public par ce nouveau langage.

---

<sup>1</sup>F. Picq, *Libération des femmes, les années mouvement*, op. cit, p. 90.

<sup>2</sup>Jacques Rancière, « L'art politique est-il réactionnaire ? », entretien avec Marion Rousset, revue *Regards* n°58, janvier 2009. <http://www.regards.fr/acces-payant/archives-web/l-art-politique-est-il,3698>

<sup>3</sup>Cristelle Terroni, introduction au dossier « Art et engagement » de la revue en ligne *La vie des idées*, octobre 2012. <http://www.laviedesidees.fr/Art-et-engagement.html>

<sup>4</sup>Souvent employé par Pane, ce terme trouve une possible définition dans le texte « La douleur » : « Je perds mon identité en la retrouvant chez les autres, va-et-vient, équilibre de l'individuel et du collectif, le corps transindividuel ». Gina Pane, « La douleur » in Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, textes réunis par Blandine Chavanne et Anne Marchand, avec la collaboration de Julia Hountou, École nationale supérieure des Beaux-arts, 2003, p. 40.

C'est pourquoi, au lieu de relever dans les écrits de Pane des occurrences politiques, et surtout de creuser sa biographie en y cherchant un engagement militant, nous allons de préférence nous intéresser à la portée politique de ses œuvres. Nous savons, grâce à F. Dumont qui les a étudiés, qu'elle ne participe à aucun groupe d'artistes féministes. F. Dumont, et nous avec elle, prête toutefois aux œuvre un engagement en soi : « son travail reflète ses engagements et des interrogations au sujet des femmes<sup>1</sup>. »

Impossible de hiérarchiser, et même d'isoler des engagements qui sont, dans cet œuvre, inextricablement liés. L'écologie entre en écho avec le féminisme, la sociologie avec le pacifisme, la question du sacré recoupe celle de la maternité... On ne peut dresser une typologie d'œuvres de Pane qui chacune « illustrerait » un engagement. Des aspects particuliers peuvent parfois être relevés de manière précise. Par exemple, l'*Action mélancolique 2x2x2* (Naples, 1974) qui met à égalité trois couples (hétérosexuel, homosexuel, lesbien<sup>2</sup>). Ce n'est qu'un des aspects de cette performance, mais il faut souligner le courage politique d'une telle équivalence alors que l'homosexualité était encore pénalisée (en France jusqu'en 1982<sup>3</sup>) et considérée comme une pathologie à soigner (jusqu'en 1992<sup>4</sup>).

Le fait est que, concernant notre question d'une remise en cause contemporaine des hiérarchies en art et des hiérarchies genrées sociales, le trait qui va le plus nous intéresser dans les œuvres de Pane, et particulièrement dans *Azione sentimentale*, est l'affirmation et, tout à la fois, le questionnement de la féminité. Ce questionnement est un des points clivant les plus importants du mouvement féministe, et du MLF à l'époque de Pane. F. Picq, qui a vécu ce qu'elle appelle « les années-mouvement », l'explique :

Il y a bien dans le MLF deux façons de réfléchir collectivement à l'identité des femmes, deux façons de concevoir la différence des sexes. Deux façons qui coexistent et se rencontrent de moins en moins ; qui, avec le temps, se figeront en normes contradictoires. Pour les unes, la différence des sexes est essentiellement un produit de la société, le résultat d'un conditionnement. « On ne naît pas femme ! » [...] Pour les autres, le féminin existe, en soi. Il a été nié, censuré, dévalorisé et il s'agit de le faire advenir, de lui donner toute sa force de subversion par rapport au système. Les unes et les autres combattent « le patriarcat ». Les unes parce que c'est un système social fondé sur l'exploitation des femmes, notamment dans le travail domestique. Les autres parce que c'est un système symbolique, négateur du féminin<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup>F. Dumont, *Des sorcières comme les autres*, *op. cit.*, p. 413.

<sup>2</sup>Cf. F. Dumont, *Des sorcières comme les autres*, *op. cit.*, p. 417.

<sup>3</sup>L'article 331, alinéa 2 est abrogé par l'Assemblée nationale sous le premier mandat de François Mitterrand. Cf. Christophe Martet, « Il y a 30 ans, l'Assemblée nationale dépénalisait l'homosexualité », 27 juillet 1972, in Yagg.com.

<http://yagg.com/2012/07/27/il-y-a-30-ans-lassemblee-nationale-depenalisait-lhomosexualite/>

<sup>4</sup>Retirée en 1987 du DSM (*Diagnostic and Statistical Manual of Mental Disorders*), elle reste jusqu'en 1992 dans la CIM (Classification Internationale des Maladies) de l'OMS, utilisée de préférence au DSM par les psychiatres français. Cf. Pierre Ancery et Clément Guillet, « Quand l'homosexualité était une maladie », 24 juillet 2011, in Slate.fr.

<http://www.slate.fr/story/41351/homosexualite-maladie>

<sup>5</sup>F. Picq, *Libération des femmes, les années mouvement*, *op. cit.*, p. 129. Cf. aussi, au cours de l'ouvrage, les raisons qui ont mené à la rupture, notamment, le repli sur soi en « forteresse assiégée » de Psychanalyse et politique qui en vient à



Les deux approches ont pu cohabiter et s'imaginer complémentaires au début du mouvement, mais la rupture ne pouvait être évitée. Elle fut fracassante. Ces débats conceptuels et politiques de la plus haute importance pour la lutte se retrouvent aussi dans l'art féministe français des années 1970. F. Dumont analyse par exemple la pensée de la peintre Françoise Eliet, qui manie les différents termes des débats (la psychanalyse, la violence, l'ordre social, l'essentialisme) dans un questionnement sur l'acte de peindre, l'art politique et l'histoire de l'art<sup>1</sup>, ou les débats entre différencialisme et universalisme qu'on retrouve aussi en théorie des arts<sup>2</sup>.

L'art de Pane est trop polysémique pour être réduit à l'une ou l'autre de ces positions – qui n'étaient pas, au moins au début du Mouvement, pensées comme antinomiques – mais il semblerait tout de même que l'affirmation du féminin l'emporte sur une interrogation de ce principe<sup>3</sup>. En tout cas, si les œuvres de Pane amènent à une remise en cause des genres comme rôle sociaux à déconstruire, ce n'est que de manière indirecte. Les œuvres de Pane, en première lecture, semblent davantage dans une exposition de ce qui est d'ordinaire caché (lorsqu'elle expose ses tampons hygiéniques<sup>4</sup>) une relation de type « primordial » entre la terre et la mère (motif récurrent du féminisme essentialiste sur lequel nous reviendrons<sup>5</sup>), une équivalence entre fente et vulve qu'elle rend métaphoriquement visible.

Cela étant, sa volonté d'établir un nouveau langage qui serait débarrassé des structures sociales aliénantes est évidemment une remise en cause des rôles sociaux, dont le genre fait partie. Lors de l'action *Autoportrait(s)* elle incise la peau autour de ses ongles avec une lame de rasoir pendant que des images d'une femme qui se vernit les ongles sont projetées (le « rite du fard<sup>6</sup> ») : ce raccourci saisissant dit assez que les rituels sociaux féminins sont mutilants, comme le formule A. Tronche : le fard et sa séduction, « au contact de la blessure se transformait en stigmates, en signes fatals qu'il s'agissait de réinterpréter<sup>7</sup>. »

D'autres actions, qui semblent célébrer une identité féminine, peuvent tout aussi bien la remettre en question. C'est le propre d'une pratique artistique qui n'est pas univoque, contrairement aux « dispositifs qui visent à rendre clairvoyants les aveugles » dénoncés par J. Rancière. Pane vise à une communication au-delà des mots, « communication non

---

lutter contre le féminisme, p. 191-192, l'incident lors de la manifestation pro-choix en 1979 et le dépôt usurpé du sigle, chapitre « à qui appartient le MLF ? », p. 292-311.

<sup>1</sup>F. Dumont, *Des sorcières comme les autres, op. cit.*, p. 38-143.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 196-204.

<sup>3</sup>Ce que corrobore un entretien de l'artiste avec Irmeline Lebeer, où il est question de se retrouver, d'apporter « son langage autonome, sa propre biologie » pour construire une société meilleure, de valeurs féminines complémentaires aux valeurs masculines, mais aussi d'un sentiment d'efficacité plus grand dans le cadre de l'art que dans un cadre strictement politique, ce qui nous conforte dans le choix d'analyser les œuvres de Pane, plutôt que ses discours qui penchent davantage vers l'essentialisme que sa pratique elle-même. « Extrait d'un entretien inédit. Gina Pane-Irmeline Lebeer, 1975 » in *L'art au corps*, catalogue cité, p. 347-353.

<sup>4</sup>Ceux-ci n'apparaissant qu'à la fin des années 1970 sur le marché, F. Dumont souligne que cette utilisation est « des plus novatrices », F. Dumont, *Des sorcières comme les autres, op. cit.*, p. 286.

<sup>5</sup>Cf. *infra* II.A.5.

<sup>6</sup>C'est ainsi que Pane l'appelle dans l'entretien avec Irmeline Lebeer, entretien cité, p. 351.

<sup>7</sup>A. Tronche, *Gina Pane actions, op. cit.*, p. 80.

linguistique<sup>1</sup> », qui rencontre véritablement les personnes qui assistent à ses actions. Autant de spectateurs, de spectatrices, autant d'interprétations possibles, selon les histoires de chacun.e et ce que l'action, dans ce qu'A. Tronche appelle ses « inductions symboliques », fait résonner de ces histoires.

Inductions symboliques par lesquelles elle pouvait réinvestir l'origine de son identité en tant qu'artiste, traiter de l'interaction entre l'individu et le collectif, traduire métaphoriquement des problèmes de société et d'environnement. [...] Une définition très personnelle de l'art corporel. Une définition où entrent en équation : le corps bien entendu, la blessure, le sang, la nourriture, des objets et des matériaux qui assurent la continuité de l'intention et du sens<sup>2</sup>.

Cette richesse sémantique n'est pas due au hasard et découle d'une préparation – théorique mais aussi physique et psychologique<sup>3</sup> – de la part de Pane, « projet extrêmement médité, le prolongement d'une élaboration fortement théorique, étranger au mode pulsionnel de l'acte vitaliste tel que l'exprimèrent les actionnistes viennois ou les tenants des happenings urbains dont l'imprévisibilité fut souvent la raison d'être<sup>4</sup>. » C'est selon G. Mayen une caractéristique de l'art corporel dans son ensemble : des protocoles très réfléchis qui visent une « perturbation radicale des représentations corporelles établies. Car c'est à même le corps que s'inscrivent des habitus perceptifs, des techniques acquises, des mises en conditions instituées, qui nouent l'intime et le politique, et qui traduisent, sinon produisent, un ordre établi des structures de pouvoir, d'obéissance, de production, de hiérarchisation<sup>5</sup> »

### I.C.3.c. Le blanc et le rouge

En 1977, quatre ans après *Azione sentimentale*, Pane rend hommage à Laure, compagne de G. Bataille avant-guerre, morte en 1938 à vingt-cinq ans. Selon Julia Houtoun, cette créatrice, dont les écrits furent censurés par son frère, figure « le statut de "victime" sociale qui est celui des "artistes et créatrices", dont [Pane] fait elle-même partie. L'œuvre, alors marginale et isolée, de Laure, est un miroir des femmes et de leur situation. [...] la performeuse suggère que l'acte d'écrire de Laure découle de sa souffrance de femme tout comme ses propres actions<sup>6</sup>. » Beaucoup des actions de Pane nous semblent pouvoir être pensées sous cette métaphore du miroir tendu aux femmes qui y assistent, parfois en non-mixité, comme c'est le cas pour *Azione sentimentale*.

---

<sup>1</sup>G. Pane, « Le corps et son support image pour une communication non linguistique » janvier 1973, *ArTitudes International* n°3, reproduit in Gina Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, *op. cit.*, p. 11-12.

<sup>2</sup>A. Tronche, *Gina Pane actions*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>3</sup>Pour une explication de ce qu'elle appelle la « phase préparatoire », cf. l'entretien de G. Pane et d'I. Lebeer, entretien cité, p. 347-353, particulièrement p. 348-349.

<sup>4</sup>A. Tronche, *Gina Pane actions*, *op. cit.*, p. 11.

<sup>5</sup>G. Mayen, « Qu'est ce que la performance ? », article cité.

<sup>6</sup>Julia Houtoun, « Les titres dans les actions de Gina Pane », in Pierre-Marc de Biasi, Marianne Jakobi, Ségolène Le Men (dir.), *La Fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art*, CNRS éditions, 2012, p. 426-427.

Il est d'autant plus compliqué de décrire une action à laquelle on n'a pas assisté que cette action, comme toutes celles de Pane, est un support à fantasme<sup>1</sup>, la violence de leur impact déformant les souvenirs des participant.e.s, prêtant le flanc à la sur-interprétation et même à la « sur-description », et teintant par contagion les blessures ténues qui deviennent parfois grand-guignolesques, « un côté spectaculaire, théâtral et expressionniste, qui est tout à fait absent de l'action réelle<sup>2</sup>. » Nous nous basons pour cette description *a posteriori*, de deuxième ou de troisième main, sur des descriptifs d'A. Tronche<sup>3</sup>, du catalogue du FRAC des Pays de Loire qui a consacré une exposition monographique à l'artiste, et sur deux textes de l'artiste elle-même<sup>4</sup>.

Le public traverse trois salles, l'action proprement dite a lieu dans la dernière. Le sol de la première est recouvert d'une pièce carrée de velours noir sur laquelle est cousue une rose de satin blanc. Sur une des cimaises, trois photographies d'une rose dans un vase d'argent, chacune dédiée à une femme par une autre. Dans la deuxième salle, une projection montre l'artiste, cadrée sous la taille, un bouquet de roses rouges à la main. Dans la troisième, des cercles tracés à la craie blanche dans lesquels est inscrit le mot « *donna* » et à l'intérieur desquels prennent place les spectatrices.

Pane parle ensuite de « scènes » de « phases » ou de « tableaux ». Dans la première de ces scènes : « face aux femmes spectatrices qui avaient pris place dans les cercles, debout, penchée vers l'avant, allongée au sol, j'ai réalisé avec un bouquet de roses rouges une série de gestes mécaniques de va-et-vient. J'ai terminé cette série de changements de positions par celle fœtale<sup>5</sup>. »

Lors de la deuxième phase, elle tend son bras vers le public, plante des épines à l'intérieur de son avant-bras, et pratique une incision au rasoir sur la paume de sa main, pendant que deux voix de femmes lisaient une correspondance échangée entre deux femmes en langues française et italienne. À la troisième phase, elle répète, « minutieusement », avec un bouquet de roses blanches cette fois-ci, les mêmes gestes et changements de position : « mon corps substance conductrice dans un mouvement « d'aller et retour » revenait à son point de départ par une dé/construction de l'image première (puzzle mental) : la rose rouge, fleur mystique transmutée en vagin<sup>6</sup>. »

La diffusion de la chanson *Strangers in the night* par Franck Sinatra est considérée comme étant la quatrième phase de l'action.

---

<sup>1</sup>Par exemple, dans *Autoportrait(s)*, Pane se serait « gargarisée avec du lait chaud jusqu'à ce que du sang se mêle au lait ». Cette description incomplète et pour le moins spectaculaire (se gargariser jusqu'au sang !) se trouve dans la transcription de l'entretien d'Irmeline Leeber avec l'artiste, entretien cité, qui ne la corrige ni ne complète. Elle s'était pourtant, avant cette gargarisation, ouvert la lèvre inférieure au rasoir...

<sup>2</sup>Robert Fleck cité par J. Houtoun, « Les titres dans les actions de Gina Pane », article cité, p. 422.

<sup>3</sup>Cf. le descriptif et l'analyse de l'œuvre in A. Tronche, *Gina Pane actions*, *op. cit.*, p. 82-87.

<sup>4</sup>In *Lettre à un(e) inconnu(e)*, *op. cit.*, p. 13, est reproduit un texte publié en anglais in Lea Vergine, *Il corpo come linguaggio (La body art e storie simili)*, 1974. Un descriptif de l'action se trouve in U. Grosenick (ed), *Women Artists*, *op. cit.*, p. 427. Ce descriptif est une traduction d'un texte de l'artiste, qu'on retrouve, sous une autre traduction (avec des écarts significatifs sur lesquels nous allons revenir) dans un dossier de presse du Centre Pompidou, lors de l'exposition *Gina Pane, Terre-Artiste-Ciel*, 16 février-16 mai 2005, p. 19.

[http://www.geifco.org/actionart/actionart01/entidades\\_01/CENTROS\\_CULTURALES/CentrePompidou/ginapane/1%20DP%20Gina%20Pane.pdf](http://www.geifco.org/actionart/actionart01/entidades_01/CENTROS_CULTURALES/CentrePompidou/ginapane/1%20DP%20Gina%20Pane.pdf)

<sup>5</sup>Descriptif de l'action dans le dossier de presse du Centre Pompidou, url citée.

<sup>6</sup>*Ibid.*

Le texte descriptif de l'action par l'artiste est probablement rédigé en italien : on en trouve deux versions/traductions, l'une dans l'ouvrage *Women artists*, l'autre dans le dossier de presse de l'exposition *Gina Pane, Terre-Artiste-Ciel*, qui a eu lieu au Centre Pompidou du 16 février au 16 mai 2005. Concernant un aspect de cette action, une erreur de traduction illustre le support à fantasme des actions de Pane pour celles et ceux qui n'y ont pas assisté. En effet, dans la version de *Women artists*, on trouve en phase trois cette affirmation : « J'introduisais la rose rouge, la fleur mystique, dans mon vagin<sup>1</sup>. » Le dossier de presse traduit la même phrase par : « la rose rouge, fleur mystique transmutée en vagin. » Il ne s'agit bien sûr pas d'affirmer que la chose n'est pas pensable, ou qu'aucune artiste n'a utilisé son vagin lors de performances<sup>2</sup>. Mais les méthodes de Pane, ses autres performances, ses choix de symbolisation rendent la chose peu probable. Cette erreur de traduction en dit davantage sur l'impact direct ou indirect des actions sur le public, qui fait qu'on imagine toujours plus que de fines incisions qui font perler un peu de sang. Une manière de traduire la puissance psychologique par des gestes plus « forts » que ceux qui ont eu lieu.

Les pistes d'interprétations sont nombreuses, et certaines affirmées par l'artiste. Elle explique que l'action est la « projection d'un espace "intra" où le vécu des sentiments entre deux femmes est intercalé par la relation "magique" mère/enfant que symbolise la mort<sup>3</sup> ». Cette dimension « intra » peut se lire du point de vue spatial (les trois pièces, les cercles de craie), et du point de vue social : seules des femmes assistent à cette performance, définitivement placée sous le signe du féminin.

La relation mère/enfant est évoquée dans les lettres lues par les deux voix de femmes : « dans cet échange épistolaire enregistré, la première relate la mort de sa mère tandis que la seconde lui exprime son affection en lui envoyant un bouquet de roses<sup>4</sup>. » Une des postures adoptée par Pane, qu'elle qualifie de « fœtale » fait également directement référence à ce lien maternel. Selon Pane, cette mise en lumière du rapport maternel (« symbole de mort. Parce que la relation entre la mère et l'enfant est une relation très renfermée et tout à fait unique qui exclut pratiquement tout le reste de l'entourage<sup>5</sup> ») offre « un espace miroir où toutes les femmes ont revécu leurs propres problèmes, soit avec leur mère, soit avec leurs enfants, leurs problèmes affectifs de femmes<sup>6</sup>. »

Une autre dimension, que le groupe Psychanalyse et politique aurait pu penser comme liée à la première, est la non-mixité et l'évocation lesbienne. À vrai dire, le lesbianisme est plus qu'évoqué par la correspondance lue et les fleurs échangées (photographies dédiées à des femmes

---

<sup>1</sup>U. Grosenick (ed), *Women artists*, op. cit., p. 427.

<sup>2</sup>Cf. *infra* II.B.4.

<sup>3</sup>G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, op. cit., p. 13.

<sup>4</sup>Notice « *Azione sentimentale*, 1973 », in *Gina Pane*, catalogue cité, p. 104.

<sup>5</sup>G. Pane, citée par A. Tronche, *Gina Pane actions*, op. cit., p. 83.

<sup>6</sup>*Ibid.*

par des femmes, bouquet offert en signe d'affection) mais, comme pour l'*Action mélancolique 2x2x2*, l'affirmation est discrète, non militante ; de l'ordre de l'évidence et sans revendication. Les lesbiennes du MLF ont assez dit que la non-mixité du mouvement n'était pas forcément un espace de militantisme particulièrement sécurisé pour elles – et certaines ont milité en double non-mixité (de genre et de sexualité). Au plan politique, la non-mixité n'égale pas le lesbianisme. Au plan artistique et symbolique, créer une assemblée de femmes et leur donner à voir une action qui met en jeu le désir lesbien peut cependant être pensé conjointement : les regards masculins sont impensables dans ce cadre. L'affirmation féminine passe par la métaphore puissante et polysémique de la rose.

Son bras [après les épines et l'incision] se transforme alors en rose, la blessure évoquant les pétales et l'avant-bras représentant la tige de la fleur. Souvent associée à l'érotisme et métaphore du sexe féminin, la rose rouge devient le symbole de l'amour : amour maternel mais aussi désir lesbien, qui transparaissent tous deux dans les lettres lues dans la pièce adjacente<sup>1</sup>.

La rose d'*Azione sentimentale* revêt des statuts très différents, voire contradictoires : « stéréotype de rapports affectifs envers la femme<sup>2</sup> », preuve d'amour, figure du sexe, mystique et érotique.

Ce portrait d'un amour entre deux femmes [...] met aussi plus largement en jeu les douleurs liées au romantisme des femmes, mêlant une implication physique et une beauté visuelle voulue qui interrogent la différence entre l'image édulcorée de l'amour montrée habituellement et les réalités de la vie qui se cachent derrière les roses<sup>3</sup>.

Parmi les composants plastiques de l'action, notamment par le biais de ces fleurs, la couleur nous apparaît comme l'un des plus puissants. Si la première pièce met en jeu le noir et le blanc, le cœur de l'action est celui du blanc et du rouge, « virginité du blanc et violence du sang<sup>4</sup> ». Comme A. Tronche, nous pensons que « le travail accompli sur la couleur, à partir de cette opposition du blanc et du rouge, souligne encore la volonté qu'eut Pane de définir sa pratique en tant que *langage plastique*<sup>5</sup> », que sa performance a, paradoxalement des qualités picturales fortes, même si rien n'y est peint. Ces qualités picturales<sup>6</sup> se retrouvent dans le panneau photographique d'une composition à la simplicité géométrique rendue complexe par les échos et les motifs (roses rouges/roses blanches, mains ouvertes/mains fermées) qui se tissent d'une image à l'autre<sup>7</sup>.

Le blanc et le rouge sont des signes plastiques récurrents chez Pane qui ont une part symbolique importante dans son approche du féminin. Il n'y a dans cette performance, au

---

<sup>1</sup>Notice « *Azione sentimentale*, 1973 », in *Gina Pane*, catalogue cité, p. 104.

<sup>2</sup>Descriptif de l'action dans le dossier de presse du Centre Pompidou, url citée.

<sup>3</sup>F. Dumont, *Des sorcières comme les autres*, op. cit., p. 416.

<sup>4</sup>*Id.*

<sup>5</sup>A. Tronche, *Gina Pane actions*, op. cit., p. 86.

<sup>6</sup>Cf. *Ibid.*, p. 131.

<sup>7</sup>Cf. *infra* III.B.2.

contraire d'autres, pas de lait mêlé au sang, mais les motifs du blanc et du rouge inscrivent cette action dans ce binôme symbolique crucial chez Pane.

Placés l'un et l'autre sous le signe du féminin, le lait et le sang développent des significations binaires qui, du plaisir à l'anxiété, de la douleur à la jouissance, construisent un tressage constant de motifs à interpréter dans l'éclairage de ses propres expériences<sup>1</sup>.

### I.C.3.d. La formation, la transmission, la reconnaissance

Nous ignorons quelles ont été les raisons qui ont poussé Pane à quitter Turin pour s'inscrire aux Beaux-arts à Paris. Bien souvent, en lieu et place des professions de ses parents n'apparaissent que leur origine : père italien, mère autrichienne. Au détour d'une plaquette d'exposition, on apprend que son père était facteur de pianos<sup>2</sup>. Sa vie d'artiste est la seule qui nous concerne : il a été, jusqu'à récemment, assez difficile de savoir avec qui elle partageait sa vie, ou de quoi elle est morte. Elle ouvrait son corps aux autres, mais sa vie privée reste discrète. Sa vie publique, d'artiste, commence avec une formation aux Beaux-Arts, où elle enseignera par la suite, comme en retour. C'est bien souvent les seules indications biographiques que l'on trouve la concernant :

D'origine italienne, Gina Pane est née à Biarritz. École des Beaux-Arts et Atelier d'Art sacré (1961-1963), Arnoldi, Paris. Enseigne la peinture à l'école des Beaux-arts du Mans. En 1978, création d'un atelier de performance au Centre Pompidou, Paris. Décédée à Paris en mars 1990<sup>3</sup>.

Dans la monographie d'A. Tronche, on ne trouve que ces quelques lignes de biographie, avant plusieurs pages listant les actions et les expositions. De même dans l'édition des écrits de Pane, réunis par sa légataire universelle, Anne Marchand, et la conservatrice Blandine Chavanne. L'« atelier d'Art sacré [...] Arnoldi » devient « l'atelier d'art sacré d'Edmée Larnaudie<sup>4</sup> », et les rares indications concernant cette artiste<sup>5</sup> mentionnent effectivement qu'elle aurait enseigné dans des Ateliers d'art sacré, dont nous n'avons, en revanche, pas trouvé la trace<sup>6</sup>. Quoi qu'il en soit, Pane semble avoir suivi une double formation, et elle devint, une fois artiste reconnue, une enseignante :

Parmi les publics auxquels Gina Pane consacra un temps particulier, il y a les étudiants.  
L'artiste non seulement enseigna à l'École des Beaux-arts du Mans de 1976 à 1989, mais elle

---

<sup>1</sup>A. Tronche, *Gina Pane actions, op. cit.*, p. 73.

<sup>2</sup>Plaquette de l'exposition *Gina Pane*, du 12 mars au 16 avril 2016, galerie Kamel Mennour.  
<http://www.kamelmennour.com/media/exhibition/s5/id475/gina-pane---cp-fr.pdf>

<sup>3</sup>A. Tronche, *Gina Pane actions, op. cit.*, p. 136.

<sup>4</sup>G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e), op. cit.*, biographie p. 236.

<sup>5</sup>Dans la biographie de l'artiste Edmée Larnaudie, sur le site des musées d'Occitanie, il est indiqué qu'elle enseigne dans les années 1970 aux « ateliers d'art sacré monumental ». Pane n'est pas citée parmi ses élèves.

<http://www.musees-midi-pyrenees.fr/encyclopedie/artistes/edmee-larnaudie/>

<sup>6</sup>L'Atelier d'Art sacré, fondé par Maurice Denis et Georges Desvallières en 1919, semble n'avoir été actif que jusqu'à la fin des années 1940, 1947 selon Wikipédia : Pane, née en 1939, avait alors huit ans...

anima également un atelier pour enfants. Elle avait une idée très précise de son rôle : « Les élèves devront comprendre que le Maître n'est pas un modèle mais un outil de leur propre modèle<sup>1</sup>. »

On mesure avec le parcours de Pane, élève puis enseignante aux Beaux-arts, les changements survenus depuis le XIXe siècle, quand les femmes artistes se battaient pour obtenir le droit à une éducation artistique institutionnelle. Il faut cependant nuancer ce constat positif, avec les outils forgés par G. Fraisse quand elle théorise le rapport des sexes en démocratie, notamment à travers la figure de la femme artiste : « toutes et chacune<sup>2</sup> » :

L'idée que le parcours d'une seule personne, par exemple une femme d'exception, témoignait de la reconnaissance du « progrès » pour toutes a prévalu avant mais aussi après la rupture démocratique de la Révolution française. Version libérale, somme toute [...] L'optimisme progressiste se contente de ce principe de chance... sans faire de statistiques. C'est pourquoi la mathématique est utile ; sa rigueur est politique<sup>3</sup>.

Quelques chiffres, donc, vont permettre de prendre une autre mesure : Pane est une artiste exceptionnelle en ce qu'elle a été reconnue de son vivant et consacrée par l'histoire de l'art. La reconnaissance et le succès de l'une n'impliquent pas que toutes les femmes qui souhaitent faire carrière artistique aient bénéficié de la même chance.

L'éducation artistique se démocratise et évolue, une branche parallèle aux Beaux-arts se constitue à l'université et la discipline, désormais universitaire, des arts plastiques (et non plus de « dessin et arts plastiques ») fait son entrée dans l'enseignement secondaire avec la création du CAPES et de l'agrégation de cette discipline<sup>4</sup>. Concernant les Beaux-arts, la formation suivie par Pane, rappelons, avec F. Dumont :

Les femmes n'ont obtenu que tardivement le droit d'entrer à l'École des beaux-arts (1897), et elles n'ont été admises à fréquenter tous les ateliers de l'école sans restriction – les ateliers de nu notamment – qu'en 1923. Héritière de l'Académie royale, créée en 1648 par Mazarin, l'école est réformée en 1968, et ouverte à de nouvelles normes tant dans son fonctionnement que dans son enseignement<sup>5</sup>.

La présence d'élèves femmes est donc récente quand interviennent les changements post-68. F. Dumont remarque, avec ses propres dépouillements dans les archives de l'Ensba et en s'appuyant sur d'autres recherches « une nette progression de la présence des femmes en tant qu'élèves, mais presque aucune n'appartient au corps enseignant. Les filles tendent même à devenir majoritaires au sein de l'établissement, et sont également les plus nombreuses à obtenir leur diplôme. La sélection sexuée n'opère pas donc de manière visible à ce niveau<sup>6</sup>. »

<sup>1</sup>Gina Pane, catalogue cité, p. 11.

<sup>2</sup>Geneviève Fraisse, *La Sexuation du monde, Réflexions sur l'émancipation*, SciencesPo les presses, 2016.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 8.

<sup>4</sup>Cf. Claude Roux, *L'Enseignement de l'art : la formation d'une discipline*, Jacqueline Chambon, 1999, et *infra* III.C.

<sup>5</sup>F. Dumont, *Des sorcières comme les autres, op. cit.*, p. 27.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 28.

Les mécanismes de la reconnaissance après les études font que ces femmes formées et diplômées sont pourtant cantonnées à une pratique envisagée comme amatrice, leurs tentatives de professionnalisme se « heurtant visiblement à des réticences régissant toute la société<sup>1</sup> », jusqu'aux leurs propres, car elles intériorisent pour une part l'idée d'amateurisme<sup>2</sup>.

Ce manque de reconnaissance est étudié de manière statistique par F. Dumont dans la place réservée, peut-être faudrait-il écrire concédée, aux femmes dans les revues d'art<sup>3</sup>, dans les musées et les expositions<sup>4</sup>. Dans ces instances de la reconnaissance, quelques rares artistes femmes tirent leur épingle du jeu. Pane en fait partie.

Un exemple récent est étudié par F. Dumont : l'exposition « les années 1970 – l'art en cause », au CAPC en 2002, où 90% des artistes sont des hommes, et où seulement 3 artistes femmes sont issues de la scène française (Gina Pane, Annette Messenger, Tania Mouraud)<sup>5</sup>. Pane est bien représentée dans certaines revues, et particulièrement dans *ArTitude*, qui « publie un bon nombre d'articles sur Gina Pane, n'excluant pas les implications féministes de son travail. Mais peu d'autre femmes y trouvent place. [...] 5,6% en moyenne de la publication concernent les femmes<sup>6</sup>. »

Cependant, la reconnaissance accordée à cette artiste, pourtant l'une des plus connues et mises en avant de cette période, peut être bien faible, à la marge. F. Dumont étudie son éviction de l'exposition « Douze ans d'art contemporain en France - 1960-1972 » :

Gina Pane est exclue avant l'ouverture de l'exposition, par un procédé jugé malhonnête par les critiques, qui consiste à réduire la pièce qu'elle présente, la dénaturant par ce biais et l'amputant en plus de son sens, car aucune information n'est donnée sur cette action. En fait, Gina Pane et Tania Mouraud ont été placées dans une section marginale, réservée à l'expression graphique, à la vie quotidienne, aux films d'artistes et aux actions<sup>7</sup>.

Si l'on prend en compte malgré tout la présence de Pane et de Mouraud, et qu'on y ajoute les deux autres artistes représentées dans cette exposition, Sheila Hicks et Niki de Saint Phalle, quatre artistes représentent 3,77% de femmes présentes dans cette exposition qui se veut pourtant la « devanture de l'art contemporain français<sup>8</sup>. »

La situation des artistes femmes contemporaines de Pane est donc la suivante. Elles sont majoritaires dans les formations et l'obtention des diplômes.

[Mais] elles ne sont plus égales lorsqu'il s'agit de convertir cet acquis en reconnaissance par le milieu artistique officiel. Ce dernier permet de valider cette formation par des expositions,

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 29.

<sup>2</sup>*Id.*

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 35-45

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 47-69.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 16.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 40.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 55-56.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 56.



des articles, des projets, des commandes ou des achats, qui valorisent et font connaître les artistes. L'étude montre que les galeries les exposent peu, les musées encore moins, et que les revues ne laissent presque rien transparaître de ces rares expositions ou parcours artistiques<sup>1</sup>.

Dans ce contexte, Pane fait partie des « quelques-unes servant de faire-valoir justificatif à l'absence de la majorité<sup>2</sup> » ce dont elle était consciente, selon toute vraisemblance, puisqu'elle met en place, notamment avec l'*Action Laure*, un questionnement sur la créativité des femmes. Sa volonté d'exclure le public masculin de l'*Azione sentimentale* peut aussi être lu comme un contre-balancement de la quasi absence des femmes dans la sphère de l'art. Ainsi, à travers cette figure paradoxale de l'art des années 1970, se matérialise la reconnaissance de quelques-unes qui cache l'occultation de toutes les autres.

Sa pratique a une autre grande part de paradoxe : vraiment en phase avec les préoccupations de l'époque, elle continue de toucher malgré tout des décennies plus tard.

Partant de la photographie prototypique *Situation idéale Terre-Artiste-Ciel* (1969), Inge Linder affirme qu'elle est « un marqueur symbolique, suspendu dans le temps. À bien des égards, toutes ces actions le sont. Alors que leur engagement dans les réalités sociales et politiques des années 1970 est irréfutable, leurs significations ultimes sont à trouver au-delà de ce contexte<sup>3</sup>. »

---

<sup>1</sup>*Ibid*, p. 66.

<sup>2</sup>*Id.*

<sup>3</sup>I. Linder, « De *Situation idéale* à *Little Journey* » article cité, p. 36.

## I.D. Troisième(s) vague(s). L'ère des

« post- ».

### I.D.1. « Postmodernisme », *queer* et féminisme intersectionnel

La fin des années 1980 et les années 1990 ont vu fleurir une novlangue assez déstabilisante, où tout semblait se (dé)construire par rapport au récent passé moderniste, dépassé mais linguistiquement indépassable, puisque les concepts phares de la période n'en semblent qu'une déclinaison temporelle : fin des idéologies, post-histoire, post-marxisme, post-modernisme, post-féminisme, et même post-humain.

Un slogan militant étasunien affirme « je serai post-féministe dans le post-patriarcat » : tant que les dénominations issues des années 1970 sont encore effectives quant aux dominations qu'elles qualifient, il n'y a pas lieu de les abandonner, quand bien même elles peuvent paraître datées voire surannées<sup>1</sup>.

Le fait patriarcal – l'oppression des femmes, quantifiable en terme de nombre de femmes assassinées, de femmes mutilées, de femmes battues, de femmes violées, de non-représentation dans les instances politiques ou entrepreneuriales, ou encore avec l'écart objectif et chiffré des salaires, la permanence du travail domestique gratuit étudié par C. Delphy<sup>2</sup> et des techniques d'appropriation des femmes au sens de C. Guillaumin<sup>3</sup> – ne peut être évacué, peu d'évolutions se constatent, le patriarcat n'a certainement pas disparu ; et tant que le patriarcat fait système, se qualifier de « post » féministe ne dépassera pas l'effet de mode langagier. Mais, ironiquement, il s'est trouvé quelques théoricien.ne.s, dont certain.e.s classé.e.s comme féministes, pour clamer en avant-première (en « post-nietzschéen.ne.s » ?) que le patriarcat avait disparu<sup>4</sup> ou pour affirmer que nous en étions à l'ère du post-patriarcat<sup>5</sup>...

Cette multiplication des « post » a pu exaspérer ou faire sourire. Elle peut être analysée comme un moyen pour nommer des courants de pensée qui sont issus du modernisme sans

---

<sup>1</sup>On retrouve cette « réplique » également chez Nancy Fraser, après une critique des structuralismes de Jacques Lacan et de Julia Kristeva, qui ne sont pas considérés comme utiles à la théorie féministe. Le « post-féminisme » apparaît comme l'un des écueils principaux du structuralisme, avec l'essentialisme, écueils qui font préférer à Fraser la pragmatique du discours. Nancy Fraser, « Structuralisme ou pragmatique ? Sur la théorie du discours et la politique féministe » (1990) in *Le féminisme en mouvements. Des années 1960 à l'ère néolibérale*, La découverte, coll. « Politique & société », 2012, p. 191-215.

<sup>2</sup>C. Delphy, *L'Ennemi principal 1*, *op. cit.*, 2009, notamment l'avant-propos, p. 7-31 et l'article « Travail ménager ou travail domestique ? » ? p. 57-72.

<sup>3</sup>C. Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, *op. cit.*, notamment « Pratique du pouvoir et idée de Nature », p. 13-78.

<sup>4</sup>C'est le cas, par exemple, d'Élisabeth Badinter dans les premières pages de *Fausse route*, Odile Jacob, 2003.

<sup>5</sup>Eric Macé titre un de ses ouvrages *L'Après-patriarcat*, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2015.

poursuivre son projet au sens strict. Il n'en reste pas moins que la dérivation « postmodernisme » est une notion éclairante et valide d'un point de vue historique : elle désigne un moment précis de théories esthétiques et de pratiques artistiques, dont les bornes sont discutées mais semblent commencer dans les années 1980<sup>1</sup>, caractérisée par un ensemble de traits assez unanimement reconnus, que ce soit sur le mode critique, péjoratif ou mélioratif.

Il convient de différencier postmodernisme et philosophie postmoderne. Celle-ci met en critique deux des grandes notions fondamentales de la pensée moderne, le Sujet et la Raison, et leurs corrélats issus surtout de la pensée des Lumières, le Progrès et l'universalisme. Les philosophes postmodernes français, regroupés aux États-Unis sous l'étiquette de *french theory*<sup>2</sup>, tels Michel Foucault, Gilles Deleuze, Jacques Derrida, Jean-François Lyotard, Jean Baudrillard, pratiquent de fait des philosophies non systématiques, influencées par Friedrich Nietzsche, Karl Marx, le structuralisme, la linguistique, la phénoménologie : des philosophies des différences (orthographiée *différance* chez J. Derrida), de la déconstruction, interrogatives plutôt qu'affirmatives.

Le postmodernisme, quant à lui, est une théorie artistique, que l'on peut superficiellement rapprocher de la philosophie postmoderne, dans le mouvement similaire contre et à partir de la modernité, qui a en premier lieu concerné l'architecture. C'est une réaction à la pureté moderniste, un retour à l'ornement, un anachronisme assumé de références, un travail de pastiche, un mixte de culture considérée comme haute et de clins d'œil populaires. Son existence même en tant que catégorie valide suppose une lecture très orientée du fait moderne, au moins caricaturale, sinon totalement fictive<sup>3</sup>.

En 1991, un an après le *Trouble dans le genre* de J. Butler<sup>4</sup>, Fredric Jameson (qui ne sait pas s'il doit accepter l'étiquette de « post-marxiste ») théorise le postmodernisme comme « la logique

---

<sup>1</sup>Pour une mise en contexte historique de l'apparition de la notion, cf. Perry Anderson, *Les Origines de la postmodernité* [1998], Les prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », rééd. 2010. Après la « cristallisation » de la fin des années 1970, p. 27-65, la première conférence de Fredric Jameson sur le postmodernisme à l'automne 1982 est retenue comme un tournant (chapitre « Capture », p. 69-107). Il faut noter cependant que le postmoderne, théorisé dans les années 1980, émerge selon F. Jameson au début des années 1970, dans le domaine architectural. P. Anderson souligne que le modernisme est une « catégorie *a posteriori* », au contraire du postmodernisme « qui s'apparente davantage à une notion *ex ante*, à une conception qui a surgi en amont des pratiques artistiques qu'elle allait être amenée à décrire. » p. 130.

<sup>2</sup>François Cusset, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & cie et la mutation de la vie intellectuelle aux États-Unis*, La Découverte poche, 2005.

<sup>3</sup>« Qui se dirait encore post-moderne ? [...] l'illusion dissipée, le postmodernisme a rejoint la new wave, Plastic Bertrand et les cravates en cuir au rayon des antiquités. L'hybridation des genres, des styles et des époques qui était sa marque de fabrique [...] a fini par lasser, c'est une chose. [...] Mais ce n'est sans doute pas le plus important. Le postmodernisme a d'abord cédé à ses propres contradictions et, d'une certaine manière, à sa propre imposture. De fait, une telle chose que le postmodernisme n'avait de sens qu'à la condition que la modernité qu'il repoussait fût bien cette espèce de marche forcée vers l'abstraction [...] Jacques Rancière, Bruno Latour, en France, quelques autres ailleurs, ont largement montré ces dernières années qu'il n'en a jamais rien été. » Mark Alizart, « un postmodernisme sans réserves », dossier « Nous n'avons jamais été postmodernes », *Art Press* n°292, juillet-août 2003, p. 35.

<sup>4</sup>*Trouble dans le genre* fait référence à F. Jameson à trois reprises : dans son introduction (rédigée en 1999), d'un point de vue stylistique, p. 41, puis dans le corps de texte de 1990, deux citations sont faites de son article « *Postmodernism and Consumer Society* ». Judith Butler, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, [1990] La Découverte poche, 2005, p. 107 et 262. Outre leur concomitance historique, les concepts de postmodernisme et de *queer* semblent bien liés théoriquement.

culturelle du capitalisme tardif » (on notera avec soulagement qu'il n'y est pas question de post-capitalisme) :

[Les] critiques de l'avant-garde artistique m'ont rapidement identifié à un vulgaire homme de main du marxisme alors que quelques uns de mes camarades les plus francs ont en conclu que [...] j'avais fini par quitter le grand bain et avais viré « post-marxiste » (c'est à dire, dans un langage, un renégat ou un « retourneur » de veste, et, dans un autre, quelqu'un qui préfère changer d'opinion plutôt que de combattre). La plupart de ces réactions confondaient trois choses, le goût (ou opinion), l'analyse et l'évaluation, qu'il me semblaient préférable de laisser séparées<sup>1</sup>.

Ainsi, constater le fait du postmodernisme et l'analyser ne doit en rien être pris pour une preuve d'une adhésion à son idéologie. L'analyse du pouvoir, la critique du féminisme, l'affirmation de la valence performative du langage et du genre auront valu à J. Butler des procès d'intention similaires, de sorte que les ouvrages qui ont succédé à *Trouble dans le genre* semblent affiner ses analyses, mais aussi, bien souvent, à justifier ses positions<sup>2</sup>.

Le fait de se référer ici à deux ouvrages étasuniens – *Le postmodernisme* de F. Jameson, *Trouble dans le genre* de J. Butler – n'est évidemment pas anodin. Les pensées artistiques, politiques, philosophiques n'ont certainement pas attendu la « mondialisation » pour puiser à l'étranger de quoi s'élaborer, se soutenir, parfois naître. Les différentes périodes que nous venons d'étudier en témoignent. Les féminismes de la première et de la deuxième vague doivent au minimum se penser sur le mode transnational, que ce soit dans la circulation des idées, les échanges de méthodes, les lectures et les traductions, les inspirations militantes et même sur le caractère proprement international du mouvement, pour la deuxième vague. Ce type de dettes conceptuelles peuvent caractériser une période. Pour la fin du XXe siècle en France : un rapport dialectique entre la pensée française et outre-atlantique ; quand le très français post-structuralisme (encore un « post », parfois mis en question par ceux mêmes qui en étaient affublés, tel M. Foucault) influence les universités étasuniennes, celles-ci, avec un délai de deux décennies, influenceront en retour le vocabulaire<sup>3</sup>, les grilles de lectures et les pensées en France<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup>Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1991], école nationale supérieure des beaux-arts de Paris, 2011, p. 414.

<sup>2</sup>En effet, à *Gender Trouble* (1990, traduit en français en 2005) succèdent plusieurs ouvrages précisant et/ou développant les thèses qu'il mettait en place : *Bodies That Matter : On the Discursive Limits of "Sex"* (1993, traduit en 2009), *Excitable Speech: A Politics of the Performative*, (1997 traduit en 2004), *The Psychic Life of Power*, (1997, traduit en 2002) ou *Undoing Gender* (2004, traduit en 2006).

<sup>3</sup>Voir les difficultés de la communauté scientifique française, il y a quelques années, à accepter le terme de « genre », certain.e.s allant jusqu'à affirmer que le « *gender* » étasunien était intraduisible : plus même que les évidentes réticences intellectuelles face à ce concept, une méfiance envers les courants de pensée venant d'outre-atlantique semblent expliquer ce non-sens (puisque le terme de « genre » existait auparavant de manière déjà polysémique en français, il n'a fait qu'acquérir un nouveau sens possible, sans que la vertueuse pureté de notre langue ne se soit dissoute à accueillir non pas un nouveau terme, mais un nouveau sens pour un terme déjà existant). Nous y reviendrons en détail lors de notre deuxième partie. Cf. *infra* II.C.1.

<sup>4</sup>Cf. F. Cusset, *French Theory, op. cit.*, pour une étude complète des échanges entre penseurs français et « mutations de la vie intellectuelle aux États-Unis », et Eric Fassin « Trouble-genre » [2005], préface de l'édition française de J. Butler, *Trouble dans le genre, op. cit.*, p. 6-7, pour « l'importation » en retour des thèses de J. Butler, nourries de textes français, en France.

J.F. Lyotard, un des premiers auteurs français à étudier le postmodernisme indique, dès les premières lignes de son introduction, que le terme est un emprunt aux sociologues et critiques américains. Sa première définition présente le trait saillant de son analyse : l'état de la « condition du savoir » après la « crise des récits<sup>1</sup> ». Cet auteur est assimilé au post-structuralisme, il place son étude de la condition postmoderne, de la délégitimation des savoirs à l'heure postindustrielle, comme rapport aux grands récits modernes – « la dialectique de l'Esprit, l'herméneutique du sens, l'émancipation du sujet raisonnable ou travailleur, le développement de la richesse<sup>2</sup> » – dont on a fait le deuil, avec les jeux de langage comme « méthode<sup>3</sup> » en utilisant le concept de performatif de John Langshaw Austin, qui servira une décennie plus tard de référence de base à la pensée de J. Butler. Ce philosophe français ayant enseigné aux États-Unis, se réappropriant des concepts américains et les diffusant en France, nous semble un bel exemple de ce dialogue outre-atlantique.

La notion et le terme de postmodernisme seront donc employés ici ; en revanche, plutôt que de parler d'un ou de plusieurs post-féminismes, dont le terme comme l'idée sont discutables, nous nous référerons plutôt à l'image d'une troisième vague du féminisme. Celle-ci est difficile à circonscrire car l'étoilement est sa caractéristique. Les féminismes de la troisième vague se construisent – tel le postmodernisme avec le modernisme – à partir de, par rapport à et parfois contre le féminisme de la deuxième vague, mais le rapport « post » ne peut s'y appliquer, car les méthodes, le vocabulaire, les concepts de la deuxième vague n'ont pas été liquidés à la manière de ceux du modernisme : ils perdurent. L'emploi du singulier pour le féminisme de la deuxième vague et du pluriel pour les féminismes de la troisième vague fait état d'une unité relative pour l'un et d'un étoilement pour les autres. Pensé à partir des failles d'un féminisme considéré comme unitaire, en passe de devenir hégémonique et institutionnel, hétérosexuel et blanc, donc oppressif, deux courants nous semblent devoir être mis en avant : le *queer* et le féminisme intersectionnel.

Le vocable de *queer* est de plus en plus admis, il est aisé de l'employer à la préférence d'un supposé post-féminisme : il désigne un courant de pensée précis, les auteur.e.s classé.e.s *queer* ne refusent pas ce terme, illes le travaillent. Le fait d'étudier les rapports du *queer* et du féminisme apparaît comme un enjeu contemporain important. Tout en questionnant les postulats et en critiquant les impensés du féminisme de la deuxième vague, de nombreux.se.s auteur.e.s *queers* d'horizons disciplinaires et géographiques différents – Judith Butler, Paul B. Preciado, Teresa de Lauretis, Sam Bourcier, Eve Kosofsky Sedgwick – se revendiquent féministes. On voit pourtant souvent le mouvement *queer* être mis en opposition, parfois en contradiction avec le féminisme : des auteur.e.s *queers* ou certains de leurs concepts et analyses peuvent l'être, mais il arrive également que « le » *queer* soit instrumentalisé dans une logique antiféministe.

---

<sup>1</sup>Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979, p. 7.

<sup>2</sup>*Id.*

<sup>3</sup>*Ibid.*, « La méthode : les jeux de langage » est le titre de son troisième chapitre, p. 20-24.

Issu de la contre-culture et de la recherche universitaire, à la confluence des études gaies et lesbiennes, de la *french theory* et du féminisme, le mouvement *queer* n'est pas un sous-groupe féministe. On résumera ainsi : toute féministe contemporaine n'est pas obligatoirement *queer* (loin s'en faut) tout.e théoricien.ne *queer* n'est pas plus obligatoirement féministe (les contre-exemples sont nombreux de celles et ceux qui ne sont pas féministes, plus nombreux toutefois que de celles et ceux qui seraient antiféministes), mais il faut affirmer qu'on peut rencontrer, et plus souvent qu'à son tour, des théories et des pratiques *à la fois queer et féministe*. Comme il y a *des* féminismes, il y a *des* pensées *queer*. Le fait est que, du point de vue d'une histoire des féminismes, l'apparition de ce terme et de ce qu'il recouvre est l'un des événements intellectuels et militants les plus stimulants de la fin du XXe siècle.

Un autre courant féministe caractéristique de la fin du XXe siècle et du début du XXIe siècle, qui pose des questions fondamentales au féminisme devenu institutionnel, est ce que Kimberlé Crenshaw a nommé « l'intersectionnalité », qui puise ses racines dans le *black feminism* des années 1980<sup>1</sup>. Il implique de prendre en compte non seulement le genre, mais aussi les autres oppressions qui peuvent s'exercer sur un.e individu.e. Le triptyque race/classe/genre est une base pour mettre en œuvre une analyse intersectionnelle, mais d'autres oppressions doivent y être ajoutées.

L'intersectionnalité permet d'intégrer les différences entre les femmes, permettant d'aller au delà de la notion même de féminisme. Ce prisme offre aussi un nouvel espace de visibilité aux femmes qui subissent à la fois le sexisme et le racisme et par extension, le sexisme et le classisme, le sexisme et l'homophobie, le sexisme et la transphobie, mais aussi transphobie, homophobie, classisme et racisme au sein du féminisme<sup>2</sup>.

Ainsi, l'intersectionnalité permet d'affiner l'appréhension des dominé.e.s, qui ont un vécu particulier quand ils et elles cumulent les oppressions subies, mais aussi celles des dominant.e.s, dont les femmes (et les féministes) peuvent faire partie si elles sont blanches, valides, hétérosexuelles, bourgeoises et/ou occidentales.

Nous aurions pu faire le choix d'étudier des artistes classé.e.s comme *queer* ou s'inscrivant dans le courant post-colonial, qui revendiquent ces étiquettes. Ils et elles auraient été une émanation d'un courant nouveau et auraient participé à l'image d'une adhérence historique entre courants de pensée, avancées sociales et pratiques artistiques : à la première vague du féminisme, premières avant-gardes ; à la deuxième vague (de manière caricaturale, le « vrai » féminisme, celui que la *doxa* imagine, celui qui a « exagéré », celui dont on serait heureusement revenu.e.s) les

---

<sup>1</sup>Angela Davis, *Women, Race and Class*, 1981, Patricia Bell-Scott, Glorai T. Hull et Barbara Smith, *All the Women are White, All the Blacks are Men, But Some of Us Are Brave : Black Women's Studies*, 1982, et bell hooks, *Ain't I a Woman, Black Women and Feminism*, 1981, Audre Lorde, *Sister Outsider : Essays and Speeches*, 1984. Cités in Amandine Gay « Lâche le micro ! 150 ans de luttes des femmes noires pour le droit à l'autodétermination », préface de bell hooks, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2015, p. 10.

<sup>2</sup>Présentation du concept sur le site des Glorieuses. <https://lesglorieuses.fr/intersectionnalite/>

artistes « féministes » de la radicalisation des avant-gardes ; au *queer* et à l'intersectionnalité (la troisième vague) les pratiques artistiques *queer* et intersectionnelles.

Bien évidemment, les faits historiques et artistiques ne sont pas aussi simplistes. Ce n'est pas le dernier mérite des études *queer* que d'avoir prouvé qu'une lecture rétrospective des faits culturels était possible, et que la lecture *queer* s'adapte aussi bien à Proust qu'aux hérauts, contemporain.e.s ou passé.e.s, de l'hétérosexisme<sup>1</sup>. Ainsi donc il y a des lectures *queer* potentielles de n'importe quel fait culturel, le *queer* n'est pas dans l'objet mais dans le regard qu'on lui porte<sup>2</sup>. De la même manière, un regard post-colonial est possible sur des œuvres produites par des blanc.he.s, et pas seulement par des artistes exotis.e.s. Il est fondamental, quand on prend en compte les rapports sociaux racisés, de ne pas perdre de vue que le blanc est une couleur, que l'art blanc est un art de dominant.e.s. Encore une fois, la lecture n'est pas dans l'objet mais dans le regard qu'on lui porte.

Pane et Saint Phalle étaient féministes, leur art s'est nourri du militantisme des années 1970, et le militantisme de cette décennie s'est nourri de l'art – institutionnel ou non – en retour. C'est une spécificité de la deuxième vague, mais pas un principe pour notre travail. On retrouve ce mélange d'art et d'activisme militant dans nombre d'œuvres contemporaines, notamment au sein de ce qu'on appelle à juste titre la contre-culture<sup>3</sup>. Mais c'est sur la culture hégémonique que notre regard se porte : comment des artistes arrivent à la reconnaissance institutionnelle, alors que leur assignation sexuelle ne leur facilitait pas la tâche. Il va sans dire, dans une optique intersectionnelle, que le fait d'être classée comme blanche et issue de la bourgeoisie a aidé la dernière artiste de notre corpus à accéder plus facilement à cette reconnaissance.

Ce que nous souhaitons, ici, c'est questionner le postulat d'un lien étroit entre *queer* et féminismes, entre le féminisme de la deuxième vague et ceux de la troisième vague, entre les avant-gardes radicalisées des années 1970 et le postmodernisme, à travers l'exemple d'une artiste reconnue, dont les œuvres sont parvenues à la reconnaissance de l'histoire de l'art hégémonique, exposées et collectionnées, puis sur le fait même de la collection et l'exposition d'œuvres.

Ayant débuté sa carrière artistique précisément dans les années 1970, où ses œuvres étaient lues à une certaine aune, Calle la poursuit de nos jours : elle est, strictement, notre contemporaine ; elle portera, à travers ses œuvres en général et son *Régime chromatique*, pour commencer, notre réflexion sur la fin du XXe siècle. Cette œuvre sera le support d'une triple analyse : elle apparaît dans la continuité et la logique d'un travail artistique personnel cohérent,

---

<sup>1</sup>Cf. François Cusset, *Queer critics. La littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2002.

<sup>2</sup>Cf. la notice « Arts visuels » de Charlotte Foucher Zarmanian in Juliette Rennes (dir.) *Encyclopédie critique du genre*, La découverte, 2016, p. 73 : « le queer relève autant [selon Catherine Lord et Richard Meyer] de l'identité que d'un outil analytique critique de cette même identité. »

<sup>3</sup>Pour une réhabilitation des cultures populaires contre l'élitisme moderniste, cf. la première partie « Modernisme et féminismes » de Marie-Hélène Bourcier, *Queer zone 3. Identités, cultures, politiques*, éditions Amsterdam, 2011, p. 15-83.

elle peut être analysée d'un point de vue moderniste *et* postmoderne, elle peut être lue à travers une grille féministe et *queer*.

Une deuxième approche sera nécessaire pour caractériser l'art de notre temps : celle des expositions. Ce que la critique littéraire appelle intertexte joue également pour les œuvres, et c'est l'un des traits du postmodernisme : si les artistes ne se réunissent plus en collectifs ou en courants, leurs œuvres sont réunies lors d'expositions et les liens tissés entre elles les dépassent comme ils dépassent les intentions des artistes. Si intention il y a, c'est celle des curateurs et curatrices : l'œuvre d'art peut alors apparaître comme un matériau, servant un propos, celui d'une méta-œuvre, qui serait l'exposition. Quelques expositions nous aideront à cerner cette question, et à établir une typologie concernant les œuvres des artistes femmes – selon qu'elles sont utilisées au même titre que des œuvres d'hommes, ou utilisées dans ce caractère particulier d'avoir été produite par des femmes, avec une visée féministe de la part de celles et ceux qui les ont choisies, ou non.

J'aurais aimé ne parler que d'expositions que j'ai visitées, mais cela m'aurait obligée à ignorer des exemples forts, presque prototypiques, et d'une importance cruciale pour notre réflexion. De la même manière que certaines œuvres sont connues – et parfois estimées – à travers leurs seules reproductions, une critique d'exposition est possible à travers son seul catalogue. Celui-ci, à vrai dire, a le mérite d'afficher souvent plus clairement les intentions des organisateurs et organisatrices. J'ai donc fait le choix de parler de *fémininmasculin. Le sexe de l'art*<sup>1</sup> et de *Vraiment féminisme et art*<sup>2</sup> même si j'étais alors trop jeune pour « y être » et de l'exposition *Les Papesses*<sup>3</sup>, même si je n'ai pas pu m'y rendre. Deux autres expositions seront envisagées, avec cette fois-ci une connaissance plus incarnée : *Hors d'œuvre : ordre et désordres de la nourriture*<sup>4</sup> et *elles@centrepompidou*<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup>Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, du 24 octobre 1995 au 12 février 1996.

<sup>2</sup>Magasin, Grenoble, du 5 avril au 25 mai 1997.

<sup>3</sup>Avignon, du 9 juin au 11 novembre 2013.

<sup>4</sup>CAPC Bordeaux, du 9 octobre 2004 au 13 février 2005.

<sup>5</sup>Accrochage de la collection permanente, du 27 mai 2009 au 21 février 2011.



## I.D.2. 1997

### I.D.2.a. Sophie/Maria

La pratique de Calle semble gouvernée toute entière par la thématique du jeu (et de l'obligation, pour pouvoir le mener, de suivre des règles du jeu), du hasard et du rituel. Cette pratique et ses traces semblent se retrouver accidentellement (par hasard, peut-être par jeu) dans des galeries ou des musées, prises pour une pratique artistique. Tout – les discours, interviews, les œuvres mêmes et leur présentation – laisse penser que sans cette reconnaissance institutionnelle et sociale, Calle aurait tout de même suivi des inconnus dans la rue, fait le ménage dans des chambres d'hôtel ou des strip-teases dans des baraques foraines, épuisé des chagrins d'amour par l'écriture ou en faisant lire un mail de rupture à des femmes plus ou moins proches, fêté son anniversaire (fut-ce de manière peu conventionnelle) ou pris des photographies pour fixer des souvenirs.

Ça a commencé par hasard. J'avais quitté Paris pendant environ sept années consécutives et quand je suis revenue à Paris j'étais perdue, j'avais plus d'amis, pas de lieu où aller, pas de souvenir. Et j'ai commencé, après quelques temps comme ça, d'inaction, à descendre dans la rue et à me demander où allaient les gens qu'est ce qu'ils faisaient – ceux qui n'allaient pas à leur travail, ceux qui traînaient dans les rues – où est-ce qu'ils allaient ? Je me suis dit que j'allais suivre les gens et voir où ils allaient ; et qu'au moins je redécouvrais ma ville à travers leur trajet et leurs désirs à eux et leur énergie, qui me manquait. Donc j'ai pris des gens un peu au hasard. [...] Et puis je me suis prise au jeu j'ai commencé à vouloir les photographier, à noter ce qu'ils faisaient, mais simplement pour me souvenir d'eux ; y avait pas, y avait aucun but artistique<sup>1</sup>.

C'est bien cette impression que même si ces objets et actions n'avaient pas été reconnus en tant qu'œuvres d'art, Calle les aurait tout de même produits, par nécessité ou par jeu, qui mène différents commentaires de son travail à parler d'autofiction. Le privé est politique pour les féministes du MLF, pour Calle qui était féministe à une époque<sup>2</sup>, sans doute la même, puisque, née en 1953, elle avait 17 ans lors de l'année zéro de la libération des femmes, il devient artistique. En d'autres termes (ceux de Paul Auster, que reprend Calle), elle mêle « réalité et fiction ».

La règle du jeu des deux rituels « Le régime chromatique » et « Des journées entières sous le signe du B, du C, du W » sont de l'ordre *De l'obéissance*, comme le titre l'ouvrage qui réunit les

---

<sup>1</sup>Transcription des premières phrases de l'émission *Contact. Sophie Calle*, réalisation Jean-Pierre Kriel, 1999, La sept Arte, KS vision, Le centre national de la photographie, 0'15".

<sup>2</sup>« Pendant sept ans j'ai voyagé, en faisant des petits boulots partout où j'allais, et puis quand je suis arrivée en Californie, on m'a proposé d'être go-go-girl. En fait c'est une sorte de strip-teaseuse, une version du strip-tease. Moi j'étais féministe à l'époque, enfin, ça me paraissait un comble, vraiment que de devenir strip-teaseuse, et donc j'ai refusé. Et ensuite, ce refus m'est toujours resté en travers. » *Contact. Sophie Calle*, émission citée, 5'07".

photographies issues des actions menées en 1997 et 1998 et de *Doubles-jeux*, titre de l'exposition et du coffret édité en 1998, *De l'obéissance* étant le premier d'un ensemble de sept livres<sup>1</sup>.

Dans ce qui paraît être une préface à chacun de ces livres, mais qui est titré « La règle du jeu », l'artiste explique :

Dans le livre *Léviathan*, paru aux éditions Actes Sud, l'auteur, Paul Auster, me remercie de l'avoir autorisé à mêler la réalité à la fiction. Il s'est en effet servi de certains épisodes de ma vie pour créer, entre les pages 84 et 93 de son récit, un personnage de fiction prénommé Maria, qui ensuite me quitte pour vivre sa propre histoire. Séduite par ce double, j'ai décidé de jouer avec le roman de Paul Auster et de mêler, à mon tour et à ma façon, réalité et fiction. [...] Dans le *Léviathan*, Maria se soumet aux mêmes rituels que moi. Mais Paul Auster a glissé dans le portrait de son personnage des règles du jeu de son invention. Afin de nous rapprocher, Maria et moi, j'ai décidé d'obéir au livre : L'auteur impose à sa créature un régime chromatique composé d'aliments d'une seule couleur par jour : j'ai suivi le même régime. Il lui fait vivre des journées entières basées sur certaines lettres de l'alphabet : j'ai fait comme elle<sup>2</sup>.

On notera le champ lexical volontairement trouble. « Sophie » paraît, comme Maria, être un « personnage », voire une « créature » qui vit elle aussi des « épisodes », dans un « récit ». Elle obéit curieusement à un livre, et pas à son auteur (avec le *Gotham Handbook*, c'est bien à P. Auster qu'elle obéira<sup>3</sup>) : sa « vie » est influencée par celle de Maria, de laquelle elle souhaite se « rapprocher » – peut-être parce que Maria l'a « quittée ». La suite du texte conforte le trouble : P. Auster emprunte les rituels de Calle pour « façonner Maria », et le projet *Gotham Handbook* est présenté comme « une des nombreuses façons de mêler la fiction à la réalité, ou comment devenir un personnage de roman ».

Le premier rituel de Maria que s'approprie Calle, auquel nous nous intéresserons plus particulièrement, consiste en un régime chromatique narré dans le *Léviathan* :

Certaines semaines, elle s'imposait ce qu'elle appelait « le régime chromatique », se limitant à des aliments d'une seule couleur par jour. Orange le lundi : carottes, melon, crevettes bouillies. Rouge le mardi : tomates, grenades, steak tartare. Blanc le mercredi : turbot, pomme de terre, fromage frais. Vert le jeudi : conc. , brocolis, épinards – et ainsi de suite, jusqu'au dernier repas du dimanche inclus<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup>Sophie Calle, *Doubles-jeux*, coffret de sept livres : *De l'obéissance*, *Le Rituel d'anniversaire*, *Les Panoplies*, *À suivre...*, *L'Hôtel*, *Le Carnet d'adresses*, *Gotham Handbook*, Actes sud, 1998.

<sup>2</sup>S. Calle, *De l'obéissance*, *op. cit.*, p. 4-5 (NB : le numéro de ces pages est déduit, l'ouvrage ne commence à être paginé qu'à partir de la p. 23)

<sup>3</sup>La chronologie de œuvres et difficile à établir, étant donné qu'elles ont été publiées la même année – *De l'obéissance* étant le livre I, et *Gotham Handbook* le livre VII du coffret *Doubles-jeux*, Actes sud, 1998 – et exposées sous le même titre et la même année au Centre National de la Photographie (*Doubles-jeux*, CNP, Paris, du 9 septembre au 2 novembre 1998). La galerie Perrotin, qui représente l'artiste, date *Gotham Handbook* 1994-2000 – mais cette fourchette peut inclure la genèse du projet et ses monstrations diverses, et n'indique pas précisément la date de l'action à New York – et le *Régime chromatique* de 1997.

<sup>4</sup>Paul Auster, *Léviathan*, [1992], Actes Sud « Babel », 1993, p. 106.

Calle suit ce régime presque à la lettre du 8 au 14 décembre 1997. Elle adapte cependant les menus, les complétant quand ils sont lacunaires, modifiant des aliments pour s'en tenir à la couleur (le jaune des pommes de terre est remplacé par du riz vraiment blanc), en les améliorant parfois selon son goût (la boisson rouge du mardi n'étant pas indiquée, elle choisit un Lalande-de-Pomerol 1990, ce qui n'était certes pas une obligation) et choisissant les couleurs des jours non indiqués (jaune pour le vendredi et rose pour le samedi).

Elle trahit le programme du dimanche, en récapitulant tous les plats de la semaine au cours d'un repas où les convives se voient attribuer leur menu chromatique par tirage au sort. Calle, pour sa part, jeûne « car c'est bien joli les romans, mais il n'est pas forcément délectable de les respecter à la lettre<sup>1</sup> ».

### I.D.2.b. Calle/Auster

Résumons le mouvement et les moments de cette œuvre en plusieurs pans. Un créateur s'inspire d'une créatrice pour imaginer une créature. En retour, la créatrice s'inspire de la créature pour agir dans un domaine de l'existence particulièrement intime – ce qu'elle va ingérer – pendant une semaine entière, en se pliant à un texte et à des règles du jeu qui ne sont ni les siennes, ni celles du personnage, mais, en définitive, celle de l'écrivain. L'intertextualité joue ici à plein : à l'intertexte inhérent et involontaire s'ajoute un intertexte voulu et mis en actes, le tissage des codes et de la langue déborde jusqu'à tisser l'existence et l'intime. Rappelons, avec Roland Barthes, qu'avant d'être d'être approprié par des artistes et de devenir un jeu littéraire, l'intertexte est involontaire, et présent dans tout texte, « condition de tout texte » :

Tout texte est un *intertexte* ; d'autres textes sont présents en lui, à des niveaux variables, sous des formes plus ou moins reconnaissables : les textes de la culture antérieure et ceux de la culture environnante ; tout texte est un tissu nouveau de citations révolues. [...] Épistémologiquement, le concept d'intertexte est ce qui apporte à la théorie du texte le volume de la socialité : c'est tout le langage, antérieur et contemporain, qui vient au texte, non selon la voie d'une filiation repérable, d'une imitation volontaire, mais selon celle d'une dissémination – image qui assure au texte le statut, non d'une *reproduction*, mais d'une *productivité*<sup>2</sup>.

À cet intertexte inhérent et involontaire de tout texte s'ajoute donc, concernant Calle et P. Auster, un intertexte spécifique et volontaire : les textes de l'un se nourrissent de la vie de l'autre, la nourriture de l'une est choisie en fonction du texte de l'autre. Ce dialogue entre texte et existence doit aussi être pensé en termes de genre : s'inspirant des actions d'une femme, un homme crée un personnage féminin fictionnel, et à travers ce personnage de fiction dicte sa

---

<sup>1</sup>S. Calle, *De l'obéissance*, *op. cit.*, p. 37.

<sup>2</sup>Roland Barthes, article « théorie du texte », *Encyclopædia Universalis*.  
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>

conduite sur un temps limité à une femme réelle, celle-là même qui l'avait inspiré. En détournant quelque peu le propos de J. Butler<sup>1</sup>, on pourrait l'appliquer à la « comédie » jouée par P. Auster et Calle : « l'hétérosexualité offre des positions sexuelles normatives qui sont intrinsèquement impossibles à incarner, et l'échec répété à s'identifier pleinement et sans incohérence à ces positions révèle que l'hétérosexualité est non seulement une loi obligatoire, mais aussi une comédie inévitable [...] une comédie intrinsèque, une constante parodie d'elle-même<sup>2</sup>. »

La « comédie intrinsèque » de l'hétérosexualité suppose des rôles genrés bien définis, et pour une part, Calle et P. Auster s'y plient. Mais, on l'aura deviné, que ce soit une volonté des artistes, une charge potentielle de l'œuvre ou une lecture rétrospective de celle-ci, les rôles de genre qui sont performés dans ce dialogue artistique dépassent les attentes et leur possible caricature.

Calle joue certainement des registres de domination et de soumission, on le retrouve dans bien d'autres de ses œuvres. Est-elle simplement une femme qui obéit à un homme ? Le fait que Maria soit l'amante du narrateur du *Léviathan* augmente le trouble. Elle y est décrite ainsi :

Au début elle me faisait un peu peur, je la soupçonnais d'un rien de perversité (qui rendait nos premiers contacts assez excitants), mais avec le temps je compris qu'elle était seulement une excentrique, un être peu orthodoxe, vivant sa vie en fonction d'un ensemble de rites bizarres et personnels. [...] Quant à moi, j'appartenais à la catégorie du sexe. [...] Dans l'univers des compulsions de Maria, je ne représentais qu'un rituel parmi beaucoup d'autres, mais le rôle qu'elle m'avait attribué me plaisait et je n'ai jamais trouvé aucune raison de m'en plaindre. Maria était une artiste, et pourtant son activité n'avait rien à voir avec la création de ce qu'on appelle en général les œuvres d'art. Certains la disaient photographe, d'autres la qualifiaient de conceptualiste, d'autres encore voyaient en elle un écrivain, mais aucune de ces descriptions ne convenait et tout bien considéré je pense qu'il était impossible de la ranger dans une case. Son travail était trop fou pour cela, trop singulier, trop personnel pour être perçu comme appartenant à une technique ou à une discipline particulières. Des idées s'imposaient à elle, elle menait à bien des projets, des réalisations concrètes pouvaient être exposées dans des galeries, mais cette activité naissait moins d'un désir de création artistique que du besoin de céder à ses obsessions, de vivre sa vie exactement comme elle l'entendait<sup>3</sup>.

Cédant à une lecture primaire des rapports Calle/Auster, nous pourrions dire : Calle, une femme, se soumet aux volontés d'un homme, P. Auster, qui, après avoir puisé son inspiration auprès d'elle, comme si elle était sa muse<sup>4</sup>, la façonne comme un personnage de roman, avec qui il couche, en tant que narrateur. Il la voit comme « excentrique », « vivant sa vie en fonction d'un

---

<sup>1</sup>En effet, la citation qui suit a pour contexte une analyse du lesbianisme radical de M. Wittig, confronté à l'impossibilité de penser et d'agir une homosexualité « pure » de toute hétérosexualité – et réciproquement – d'un point de vue psychanalytique.

<sup>2</sup>J. Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 239.

<sup>3</sup>P. Auster, *Léviathan*, *op. cit.*, p. 105-106.

<sup>4</sup>Sur la figure problématique de l'« inusable muse » et son rapport au génie, cf. G. Fraisse, *La Sexuation du monde*, *op. cit.*, p. 89-92.

ensemble de rites bizarres et personnels », son travail est « fou », « singulier » et « personnel ». En cela, Sophie/Maria rejoint la traditionnelle cohorte de sorcières gouvernées par la pensée magique, un peu folles à hystériques, centrées sur ce qui relève de l'intime, du personnel et du caché. Sophie/Maria est une femme. Nous reviendrons plus tard sur l'aspect « féminin » du travail de Calle, qui semble bien traduit ici par P. Auster.

Mais quand J. Butler voit dans les rapports hétérosexuels réels une « comédie intrinsèque », il ne faut pas oublier qu'il s'agit ici de rapports fictionnels et artistiques : la comédie, la parodie du genre est mise au carré. Ainsi, la mise à distance fictionnelle imposée par cette œuvre peut permettre de prendre de la distance face les rapports hétérosexuels non fictionnels, et comprendre mieux ce que J. Butler affirme, en se référant à la théorie postmoderniste de F. Jameson.

Au lieu de considérer l'identité de genre comme une identification originale servant de cause déterminante, on pourrait la redéfinir comme une histoire personnelle/culturelle de significations reçues, prises dans un ensemble de pratiques imitatives qui renvoient indirectement à d'autres imitations et qui, ensemble, construisent l'illusion d'un soi généré originel et intérieur ou encore qui parodient le mécanisme de cette construction [...] le « normal », l'« original », se révèle être une copie, nécessairement ratée, un idéal que personne ne *peut* incarner.<sup>1</sup>

Les rapports de Calle et P. Auster outrepassent l'archétype. Usant d'un vocable postmoderniste, on parlera d'appropriation et d'intertextualité. Puisant dans les schémas BDSM<sup>2</sup>, on affirmera que la soumission suppose un contrôle, un accord, une adhésion et finalement une certaine domination : les rôles joués sont réversibles<sup>3</sup>.

Dans un de ses premiers textes, *Présentation de Sacher-Masoch – Le froid et le cruel*, G. Deleuze se donne pour objectif de « tendre à une critique et une clinique capables de dégager les mécanismes vraiment différentiels autant que les originalités artistiques<sup>4</sup>. » En dissociant sadisme et masochisme et en les étudiant du point de vue littéraire, G. Deleuze fait émerger un tableau masochiste, qui tient autant d'une entreprise de dissociation du « monstre sémiologique » sado-masochisme<sup>5</sup> que d'une réhabilitation de son dernier terme : penser Masoch sans Sade (ou en tout cas, car souvent G. Deleuze les compare, sans en faire un miroir systématique), à partir de sa biographie, de ses contes et romans. Parmi les caractéristiques masochistes, dans l'œuvre mais aussi la vie de l'auteur, la notion de contrat, qui s'oppose à l'institution sadienne, traverse tout

---

<sup>1</sup>J. Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 262

<sup>2</sup>Bondage et Discipline, Domination et Soumission, Sado-Masochisme.

<sup>3</sup>À ce titre, la fin de l'émission *Contact* est intéressante. Trois photographies d'un homme nu, de dos, sont présentées. Elles ont été envoyées à Calle par l'homme nu, qui veut devenir son esclave. « Alors j'ai décidé d'obéir. Je lui ai écrit qu'il pouvait venir. Je ne sais pas ce que je vais en faire. C'est le jeu. » *Contact. Sophie Calle*, émission citée, 12/01".

<sup>4</sup>Gilles Deleuze, *Présentation de Sacher-Masoch. Le froid et le cruel*, Éditions de Minuit, coll. « Arguments », 1967, p. 11.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 114.

l'essai, et le clôt – c'est la huitième des onze propositions qui concluent l'ouvrage. Le contrat, à l'image du rapport entre victime et bourreau, est dialectique :

Le masochiste n'est qu'en apparence tenu par des fers et des liens ; il n'est tenu que par sa parole. Le contrat masochiste n'exprime pas seulement la nécessité du consentement de la victime, mais le don de persuasion, l'effort pédagogique et juridique par lequel la victime dresse son bourreau<sup>1</sup>.

Car le bourreau ne saurait être sadique<sup>2</sup> et n'est, en définitive rien sans sa victime qui « la forme et la travestit, et lui souffle les dures paroles qu'elle lui adresse<sup>3</sup>. » Ce contrat masochiste, lu par G. Deleuze, semble beaucoup plus proche des relations et pratiques BDSM, où l'accent est porté sur la reconnaissance de l'altérité, l'importance du consentement et de l'entente préalable, les limites de chacun.e, et souvent même le contrat, que ne pourrait l'être une quelconque lecture littérale ou métaphorique de l'œuvre de Sade<sup>4</sup>.

S. Bourcier différencie également Sadomasochisme, « catégorie psychologique psychanalytique », et culture S/M, qui s'autodéfinit « comme un jeu de rôle, une érotisation des rapports de pouvoir et/ou de la douleur<sup>5</sup> », laquelle serait à placer sur le terrain des luttes LGBTQI<sup>6</sup>, en tant qu'elle est une « parodie instructive<sup>7</sup> », une « contre production de plaisir et de savoir contractuelle qui vise à se défaire du sexe comme technologie de domination hétérosociale<sup>8</sup>. »

À base d'obéissance, de règles du jeu, de soumission et éventuellement de récompense, le contrat masochiste lu par G. Deleuze et la culture S/M présentée par S. Bourcier se retrouvent dans les rapports joués entre Calle et P. Auster, quand celui-ci rédige un « manuel d'instructions à l'usage personnel de S.C. concernant la façon d'embellir la vie à New York (à sa demande) » et qu'après en avoir pris connaissance, Calle écrit : « j'ai le devoir d'obéir. C'est le jeu, je dois me soumettre. Si j'accomplis cette mission, peut-être m'offrira-t-il en récompense, la fiction que je lui ai demandée<sup>9</sup>. »

Ici encore, celui qui édicte les règles le fait à la demande de celle qui va les suivre, il a même refusé une demande bien plus extrême. Calle voulait que P. Auster invente un personnage de fiction auquel elle aurait essayé de ressembler : « j'ai en quelque sorte offert à Paul Auster de faire de moi ce qu'il voulait et ce, pour une période d'un an maximum. Il objecta qu'il ne

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 67.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 37.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 22.

<sup>4</sup>Marie-Hélène Bourcier, *Queer Zones, Politiques des identités sexuelles et des savoirs*, (2001), Éditions Amsterdam, 2006, note 98 du II. S & M, p. 213.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 62.

<sup>6</sup>Voir l'historique et le lien fait entre S/M et « révolution homosexuelle » d'après Stonewall, *Ibid.*, p. 70-71.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 79.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 65.

<sup>9</sup>S. Calle, Paul Auster, *Gotham Handbook, New York, mode d'emploi*, Livre VII, Actes Sud, 1998, p. 17.

souhaitait pas assumer la responsabilité de ce qui pourrait advenir alors que j'obéirais au scénario qu'il avait créé pour moi<sup>1</sup>. »

L'intention (« faire de moi ce qu'il voulait »), le repère temporel (« un an maximum »), le passage par l'écrit (les instructions) témoignent de la double ressemblance de ces œuvres au contrat masochiste : l'aspect contractuel est mis en scène et en littérature, et il est bien question de totalement se soumettre, avec uniquement une limite de durée, à la volonté d'un homme, qui en l'occurrence a refusé d'être pleinement un maître.

### I.D.2.c. Constellations des luttes

La réversibilité des rôles à l'œuvre dans les rapports BDSM, que nous rapprochons des étranges jeux de rôle entre Calle et P. Auster, nous est connue parce que le BDSM a aujourd'hui une audience proprement impensable sans une évolution des féminismes, qu'on peut certes, par commodité, qualifier de troisième vague. Mais, au-delà de cette image efficace de la vague, penser le strictement contemporain implique une multiplicité de focales ; et ce n'est pas un simple effet de brouillage d'une période sur laquelle nous n'avons pas de recul parce que nous la vivrions.

La ligne de fracture féministe entre les deux grands ensembles (maternaliste, réformiste, essentialiste *vs* intégral, radical, constructiviste) perdure, bien sûr : ils impliquent des cohérences conceptuelles inconciliables. Mais tous les féminismes, et à chaque période, sont indissociables d'autres luttes. Nous l'avons vu dès l'approche de la première vague, dont les précurseur.e.s français.e.s de la première révolution menaient de front une lutte contre l'esclavage, et dont un des événements déclencheurs, des décennies plus tard, fut un incident lors d'un congrès anti-esclavagiste. La deuxième vague a pu naître d'une insatisfaction dans la lutte des classes, s'inspirer de méthodes de lutte des *Black Panthers* et co-habiter, au sens fort, avec les luttes « homosexuelles », qui deviendront les luttes LGBTQI.

Le concept d'intersectionnalité est récent<sup>2</sup>, mais il qualifie et travaille des oppressions immémoriales et des luttes anciennes. Ce n'est donc pas tant cette parenté des luttes et leur croisement qui nous semblent caractériser notre temps, mais une prolifération, une multitude<sup>3</sup> de micro-luttes, d'affirmations identitaires, individuelles et collectives, qui se nourrissent les unes les autres et dont la métaphore de la constellation semble assez opératoire, à condition d'envisager une constellation qui pourrait accueillir de nouvelles étoiles à mesure, mais qui surtout dessine des liens entre ces étoiles. C'est la stratégie cyborg qu'appelle de ses vœux Donna Haraway :

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 7 (NB : le numéro de cette page est déduit, l'ouvrage ne commence à être paginé qu'à partir de la p. 17).

<sup>2</sup>Forgé en 1989 par Kimberlé Crenshaw. Pour une analyse et un historique du concept, cf. A. Gay, « Lâche le micro » préface de bell hooks, *Ne suis-je pas une femme ?*, *op. cit.*, p. 22. Pour un recadrage de l'intersectionnalité comme praxis et savoir militant, et sur les dangers théoriques de son « blanchiment », Cf. Sirma Bilge, « Le blanchiment de l'intersectionnalité » in *Intersectionnalités, Recherches féministes* 28 (2), 2015, p. 9-32.

<https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2015-v28-n2-rf02280/1034173ar.pdf>

<sup>3</sup>« Multitudes », c'est le titre d'une revue qui théorise le concept, en lien notamment avec le féminisme et le *queer* dans un de ses numéros. Cf. *Multitudes* n°12, *Féminismes, queer, multitudes*, Exils, printemps 2003.

Pour autant qu'il ait jamais été possible, sur le plan idéologique, de caractériser le vécu des femmes à partir de la distinction entre sphères publiques et privées (sous-tendues par les images d'une vie ouvrière partagée entre la maison et l'usine, d'une vie bourgeoise partagée entre la maison et le marché, du partage des genres entre espace domestique et espace politique), cette idéologie est aujourd'hui complètement fallacieuse, y compris lorsqu'il s'agit d'exposer comment les deux termes de ces dichotomies se construisent réciproquement en pratique et en théorie. Je lui préfère l'image idéologique du réseau, aussi évocatrice de la profusion des espaces et des identités que de la perméabilité des frontières du corps personnel ou politique. Le « travail en réseau » est à la fois une pratique féministe et une stratégie de multinationale ; à l'opposition cyborg de tisser la toile<sup>1</sup>.

Ces liens, en réseau, sont offerts et démultipliés par le réseau que constitue Internet. Il est inédit de pouvoir se dire que depuis n'importe quelle connexion, n'importe où sur le globe, des personnes trans, et/ou violées, et/ou racisées, vont trouver des ressources, des témoignages, des textes, des blogs, des vidéos qui leur permettront de faire face, de penser leur expérience, et peut-être en retour de la partager. La prise de conscience, l'affirmation de soi, et ce que les états-unien.ne.s appellent *empowerment*, qui nécessitait jusqu'alors de fréquenter un groupe politique, peut se mettre en place seule.e devant un écran ; solitude physique d'un espace, contrecarrée par une réelle communauté militante, dont ce travail est aussi une émanation, car il s'en est nourri. Est à l'œuvre sur les blogs militants une vulgarisation très efficace des textes et concepts pour penser l'oppression<sup>2</sup>.

Comme les oppressions et leurs expériences sont multiples, il y a dissémination des points de vue et des méthodes de luttes. Les écrits sont éphémères ou pérennes, les communications orales institutionnelles et reconnues ou issues de la sub-culture et de ses propres codes, le travail conceptuel est militant ou universitaire, ésotérique ou exotérique, le support papier ou multimédia. La présentation de ces options, en dyades, ne doit pas laisser penser qu'il y ait opposition, ou encore un choix à faire entre les options, qui ne sont pas antagonistes. L'organisation horizontale de la deuxième vague, où se travaillait l'égalité entre paires sans hiérarchie fait place à un étoilement de prises de paroles où chacun.e pourra puiser ce que bon, pertinent, efficace, lui semble.

---

<sup>1</sup>Donna Haraway, « Un manifeste Cyborg : science, technologie et féminisme socialiste à la fin du XXe siècle », [1984] in Donna Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, éditions Jacqueline Chambon, Actes sud, 2009, p. 301-302.

<sup>2</sup>Cette vision optimiste du web suppose un usage restreint et informé, de personnes ayant eu une « prise de conscience » féministe, ou encore, des personnes qui seraient déjà, d'une manière ou d'une autre, militantes. La grande majorité des contenus trouvés sur le web ne font que reconduire les différentes dominations. Marie-Joseph Bertini a étudié ce versant, à travers le « bruit » généré par les commentaires de journaux en ligne lors de l'affaire DSK-Nafissatou Diallo en 2011, et celui des tweets après la nomination en 2014, d'Helena Costa, la première entraîneuse d'une équipe de football professionnelle masculine. Elle souligne la violence des commentaires et l'« impassibilité du Genre ». Marie-Joseph Bertini, « Genre 2.0. Le Web, un champ structuré en domination. Vers une économie politique des pratiques langagières en ligne » in Laetitia Biscarrat, Gwénaëlle Le Gras et Sarah Lécossais (coord.) *Genre en séries : cinéma, télévision, médias* n°2016/3, *Dynamique des études de genre appliquées aux objets médiatiques. Retour sur le congrès de l'Institut du Genre 2014*, p. 23-44.



Cette pensée des multitudes – où la parole d'une travailleuse du sexe vaut autant que celle d'une universitaire, où l'écriture d'un blog vaut autant que celle d'un livre – cette structure en constellation qui dépasse les tentations de penser un ensemble homogène, se retrouvent dans l'émergence des luttes, écrits, actions, paroles *queers*, et non plus féministes ou homosexuels, comme le développe P.B. Preciado :

La multitude queer n'a que faire du « troisième sexe » ou d'un « au-delà des genres ». Elle se fait dans l'appropriation des disciplines de savoirs/pouvoirs sur les sexes, dans la réarticulation et le détournement des technologies sexo-politiques précises de production des corps « normaux » et « déviants ». Par opposition aux politiques « féministes » ou « homosexuelles », la politique de la multitude queer ne repose pas sur une identité naturelle (homme/femme), ni sur une définition par les pratiques (hétérosexuelles/homosexuelles), mais sur une multiplicité des corps qui s'élèvent contre les régimes qui les construisent comme « normaux » et « anormaux » : ce sont les drag kings, les gouines garous, les femmes à barbe, les trans-pédés sans bite, les handi-cyborgs... Ce qui est en jeu, c'est comment résister ou comment détourner des formes de subjectivation politiques<sup>1</sup>.

#### I.D.2.d. Dissolution des frontières

Les œuvres de Calle peuvent être lues avec les grilles de lectures du féminisme des années 1970 : le rapport entre privé et public, la mise en scène de soi dans le cadre intime hétérosexuel, qui interroge, directement ou indirectement la dépendance affective, l'institution du mariage, et, comme on le verra<sup>2</sup>, l'utilisation de techniques qualifiées de « féminines », telles que la broderie, en retournant le stigmate dans la lignée de certaines artistes féministes des années 1970. Sa « carrière » commence à la fin des années 1970 : les *Filatures*, où elle suit des inconnu.e.s dans les rues de Paris<sup>3</sup>, débutent en 1978. Ses années de formation en avaient fait une « activiste pure et dure (maoïsme, féminisme, Gauche prolétarienne, lutte pro-palestinienne au Sud-Liban<sup>4</sup>...) », formant le substrat d'un art que l'on peut envisager comme engagé, voire militant.

Les mêmes œuvres peuvent être le support de lectures postmodernes, informées d'outils conceptuels postérieurs à la deuxième vague féministe, comme on vient de le voir avec la piste BDSM pour lire *Double-jeux*. Ce n'est pas le propre des œuvres de Calle : toute œuvre peut être lue avec différentes grilles, parfois d'un anachronisme assumé. Il nous semble pourtant que cette artiste et son travail, dans le constant brouillage des limites qu'elle propose, offre un terrain privilégié pour ce jeu interprétatif.

---

<sup>1</sup>Beatriz Preciado, « Multitudes queer. Notes pour une politique des anormaux », in *Multitude* n°12, *op. cit.*

<sup>2</sup>Cf. *infra* II.A.3.

<sup>3</sup>Cf. *supra* I.D.2.a.

<sup>4</sup>Elvire Perego, notice « CALLE SOPHIE (1953- ) », *Encyclopædia Universalis*  
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/sophie-calle/>

Mais nous pourrions, comme nous l'avons fait avec Cahun mais dans un tout autre contexte, nous demander s'il y a « œuvre ». La question chez Cahun portait sur la reconnaissance sociale d'objet et sur l'intention de l'artiste. À destination privée, les photographies qu'elle réalise avec sa compagne ont acquis le statut d'œuvres suite à une découverte par un tiers, F. Leperlier, et leur exposition au public, qui s'en est saisi.

Le premier mouvement du « travail » de Calle est semblable : c'est la reconnaissance par un tiers qui transmute une activité (qui n'est pas encore un travail) en art.

En 1979, après avoir suivi des inconnu.e.s dans ce qui deviendra l'œuvre *Filatures parisiennes*, Calle, qui n'est pas encore artiste, invite vingt-huit personnes – amis, personnes de son quartier, comme le boulanger qui doit dormir de jour, des personnes recommandées par des connaissances – à dormir dans son lit, à se laisser photographier et à répondre à quelques questions. Chacun.e est invité.e à offrir huit heures de son temps<sup>1</sup>.

Le livre qui rend compte de ces huit jours s'ouvre sur la dédicace suivante :

À Bernard Lamarche-Vadel, qui s'est donné la mort le 30 avril 2000. C'était en 1979, Bernard Lamarche-Vadel était le compagnon de la septième dormeuse. Elle lui raconta sa nuit. Il vint me voir, et me proposa de monter, au musée d'Art moderne de la ville de Paris – à l'occasion de la Biennale des jeunes – ce qui n'était pas encore « un projet artistique » mais plutôt un jeu. Ce fut ma première exposition. En fait, c'est lui qui décida que j'étais une artiste<sup>2</sup>.

Les frontières entre œuvre et non-œuvre sont floues, bien que lors des « interviews » avec les dormeurs et dormeuses, les notions de « projet » et d' « artistique » soient posées à plusieurs reprises. Calle a grandi dans une famille aisée, son père est oncologue et collectionneur, il deviendra directeur du carré d'art à Nîmes de 1986 à 1993. Il est ami avec César, Arman, Rotella, Raysse, Boltanski et Messager. Ce n'est pas exactement par hasard que l'activité de sa fille a pu offrir la possibilité d'être comprise en tant qu'œuvre d'art.

D'autres frontières sont mises en jeu par la pratique de Calle. Au nombre desquelles : intime/public, ce qui se fait/ce qui ne se fait pas, les limites qui circonscrivent ce qui fait un objet d'art, et particulièrement la limite objet d'art/littérature. La catégorie littéraire de l'autofiction, et la manière avec laquelle Calle joue avec cette catégorie, prend en charge ces trois dissolutions des frontières.

L'autofiction n'est pas en soi plus impudique que la traditionnelle autobiographie. Mais parce que le pacte autobiographique, tel que l'a formalisé Philippe Lejeune<sup>3</sup>, est rendu caduc, un certain trouble apparaît à la lecture de ce qui semble un roman (une fiction) dans lequel interviennent non seulement l'auteur, mais aussi ses proches, plus ou moins aisément reconnaissables. Hervé Guibert, qui était ami avec Calle, a décrit, sous des dehors fictionnels, la

---

<sup>1</sup>S. Calle, *Les Dormeurs*, Actes sud, 2000, p. 10-11.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 9.

<sup>3</sup>Cf. Philippe Lejeune, *Le Pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975. Voir aussi son site qui vulgarise ses recherches. <https://www.autopacte.org/>

maladie du personnage Muzil (M. Foucault) et la sienne propre. Cette autofiction, *A l'ami qui ne m'a pas sauvé la vie*, paraît en 1990, en pleine épidémie du SIDA et franchit plusieurs caps qui, s'ils n'étaient pas des tabous, ont tout de même causé à la fois son succès et son scandale : description par le menu d'une maladie sans traitement connu et jugée encore honteuse<sup>1</sup>, l'homosexualité et le SM, l'agonie d'un autre dans laquelle il entrevoit la sienne à venir.

L'intime rendu public, sans pacte autobiographique, semble plus impudique, peut-être parce que les destinataires cherchent à démêler le fictionnel du réel, et se vivent comme plus voyeuristes que dans le cadre d'une autobiographie où la vérité, ou au moins la sincérité, fait partie du pacte. La pratique de Calle, où les textes sont accompagnés de photographies, met en jeu cette dimension voyeuriste. Leur esthétique générale, même lorsqu'elles sont réalisées avec le consentement des modèles, s'apparente à celle des « photographies volées » renforce le sentiment de lorgner par le trou de la serrure, dont Sartre indique qu'il devient une expérience de la honte lorsqu'on est regardé en train de regarder<sup>2</sup> : c'est le cas lorsqu'on visite une exposition.

Car l'expérience des œuvres de Calle peut certes se faire chez soi ou en bibliothèque – en consultant les livres dont elle est l'autrice – mais aussi dans le cadre d'expositions. Il est assez significatif que dans une liste intitulée « Auteur d'autofiction », elle soit citée, seule plasticienne parmi des écrivain.e.s<sup>3</sup>. C'est une autre frontière qu'elle rend poreuse : celle qui sépare les arts plastiques de la littérature, sur laquelle nous reviendrons<sup>4</sup>. Mais au sein même des arts plastiques, comme l'indique P. Auster à propos de Maria, il est impossible de la classer. Calle est-elle photographe, performeuse, artiste conceptuelle ?

« Regardons » à nouveau l'œuvre *Régime chromatique*. Où se situe-t-elle ? Dans l'ingestion des repas, à laquelle nous n'assistons pas ? Dans les photographies quotidiennes des repas pris ? Dans leur descriptif emprunté à P. Auster ? Dans les diptyques composés de la photographie et du texte ? Les diptyques exposés (30 x 30 cm pour les photographies, accompagnés du menu imprimé sur papier blanc) ont-ils la même valeur que les diptyques reproduits dans le livre *De l'obéissance* ? Peut-on se passer de la vision des photographies si on en a compris le principe et l'intention ? Le roman de P. Auster est-il, d'une certaine manière, une œuvre de Calle ?

Enfin, la dernière frontière outrepassée par Calle, une des plus fondamentales dans la réception de son œuvre, est celle de la légalité, de la pudeur et/ou de l'éthique : de ce qui se fait, ou justement de ce qui ne se fait pas. Le même trouble, la même gêne nous saisit à la vision de certaines de ses œuvres qu'à la lecture de certaines autofictions. Calle suit des inconnu.e.s, utilise un carnet d'adresses qui n'est pas le sien, photographie les effets personnels de clients dans un

---

<sup>1</sup>Cf. l'activisme d'Act up, qui pour lutter contre le SIDA a du œuvrer pour une meilleure connaissance de cette maladie : être informé.e sur ce qu'elle est, les moyens de s'en prévenir, les moyens de vivre avec...

<sup>2</sup>Jean-Paul Sartre, *L'Être et le néant*, Gallimard, 1943, p. 317-319.

<sup>3</sup>Catégorie : « Auteur d'autofiction » de l'encyclopédie en ligne Wikipédia.

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Catégorie:Auteur\\_d'autofiction](https://fr.wikipedia.org/wiki/Catégorie:Auteur_d'autofiction)

<sup>4</sup>Cf. *infra* III.A.3.

hôtel, lit les journaux intimes de sa mère morte, met en scène ses ruptures sans avoir l'autorisation de ses anciens amants. Le sentiment d'intrusion est légitime, et si jamais les protagonistes malgré eux n'ont porté plainte, certains se sont publiquement opposés à l'utilisation que Calle avait fait de leur vie pour son art<sup>1</sup>.

Calle en fait état dans le non-constat que constitue *Le Carnet d'adresses* dans le coffret *Double-jeux*. Elle explique en préambule le dispositif Sophie/Maria, puis le protocole de l'œuvre : ayant trouvé dans la rue un carnet d'adresses, elle le restitue au propriétaire anonymement, après avoir photocopié ses pages. Elle contacte ensuite les amis qui figurent dans ce carnet, afin de mener une enquête sur son propriétaire et d'en dresser un portrait sans le connaître elle-même. Son enquête est publiée dans le journal *Libération*, sous forme de feuilleton, durant l'été 1983. De retour d'un séjour en Norvège qui a coïncidé avec la parution du feuilleton, le propriétaire du carnet, raconte Calle, « m'en a voulu. Et il m'en avisa, à son retour, dans le même journal. Il exprimait violemment son rejet du procédé utilisé, celui d'une intrusion dans sa vie privée, il disait combien il avait été blessé, accompagnant cette réponse de sa signature et d'une photographie qu'il s'était procurée à *ma manière* et qui me représentait nue. Cela finissait mal<sup>2</sup>. »

Calle cite ensuite les termes du contrat qui la lie à sa maison d'édition, où l'auteur garantit la légalité et l'absence de « tout trouble, revendication ou éviction » pour expliquer qu'il manque « le corps de ce récit<sup>3</sup>. »

Cette expression utilisée par l'artiste « le corps du récit », dans sa polysémie potentielle, résume assez bien sa pratique, où il est question de récits et de corps, et comment les uns se nourrissent des autres réciproquement. Son travail qualifié par P. Auster de « trop fou [...], trop singulier, trop personnel<sup>4</sup> » pour être mis en case déborde en effet toutes les tentatives de classement. On y voit à l'œuvre un réseau de significations qui semblent en première lecture traduire différentes époques, différents champs disciplinaires, ouvrir à différentes interprétations sans qu'aucune apparaisse plus légitime qu'une autre, mais leur tressage, en dernière instance, n'appartient qu'à Calle.

Sous les dehors formels de l'objectivité, carnet de bord, compte-rendu, constat, style journalistique, le substrat des œuvres est éminemment subjectif. C'est une sorte de retour du sujet, ce sujet que les post-structuralistes pensaient avoir évacué, mais on pourrait aussi le rapprocher du sujet « femme » tel que le questionnent les différents féminismes. Calle parle même

---

<sup>1</sup>Ainsi, Martial Raysse, dont on comprend par là même qu'il est l'amant en question... « Dénoncer publiquement l'auteur est à double tranchant. C'est donner de l'écho à une histoire et prendre le risque du ridicule. Le peintre Martial Raysse a assumé ce "*ridicule de la candeur*" lorsqu'il a déploré, dans ces colonnes (*Le Monde* du 18 décembre 2003), que Sophie Calle mette en scène, dans son exposition "M'as-tu vue" au Centre Pompidou, fin 2003, sa rupture sentimentale avec un certain M. "*Une chose est de créer, une autre de s'autoriser à diffamer sous couvert de création*", résumait-il. » Clarisse Fabre, « Liberté de création et respect de la vie privée », in *Le Monde*, 4 avril 2006.

[http://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/04/04/liberte-de-creation-et-respect-de-la-vie-privee\\_757844\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/04/04/liberte-de-creation-et-respect-de-la-vie-privee_757844_3476.html)

<sup>2</sup>S. Calle, *Le Carnet d'adresses*, op. cit., p. 18-19.

<sup>3</sup>Id. p. 19.

<sup>4</sup>Cf. *supra* I.D.2.b.

d'une valence thérapeutique de ce travail artistique : « je tente de trouver des solutions pour moi-même, c'est ma thérapie personnelle. Le fait que ce soit de l'art me protège – l'art me donne le droit de faire ces choses<sup>1</sup>. »

---

<sup>1</sup>S. Calle citée in U. Grosenick (ed), *Women Artists, op. cit.*, p. 74.

### I.D.3. Cinq expositions

#### I.D.3.a. 1995 : *fémininmasculin*

L'exposition *fémininmasculin*<sup>1</sup>. *Le sexe de l'art* a lieu du 26 octobre 1995 au 12 février 1996 à la grande galerie du 5ème étage du Centre Pompidou et présente une œuvre, *Précipité*, réalisée par trois artistes, Fabrice Hybert, Claire Roudenko-Bertin et Françoise Quardon, au Forum du rez-de-chaussée. L'espace dédié est vaste – cinq cents œuvres sur une superficie de 2500 m<sup>2</sup> – et le propos ambitieux : non pas présenter des occurrences du sexe *dans* l'art, mais un questionnement du sexe *de* l'art, comme l'expliquent les commissaires de l'exposition :

En filigrane de ces glissements de mots se lit un double enjeu : celui de réhabiliter le terme dévalué d'une opposition qui s'inscrit dans la tradition des couples hiérarchiques de la pensée occidentale (forme/matière, vérité/mensonge, être/paraître, profondeur/surface, etc) ; celui de montrer qu'au delà du simple sujet (motif) artistique, le sexe est partie prenante des processus de l'art lui-même. L'ambition de l'exposition est de montrer, en dehors de toute approche chronologique, comment de nombreuses œuvres d'art du XXe siècle sont venues déstabiliser les fatalités biologiques, anatomiques et culturelles traditionnellement liées au sexe. [...] Aborder l'art dans la perspective de la différence sexuelle, ce n'est pas opposer mécaniquement un art « masculin » à un art « féminin », mais tenter de donner à voir comment les œuvres se trouvent *traversées* par cette question, au-delà du sexe – du genre – des artistes qui les produisent<sup>2</sup>.

La structure de l'exposition repose sur deux généalogies antagoniques de l'art moderne : l'une, issue de Picasso, qui affirme et travaille la classique différence des sexes, l'autre, à partir de Duchamp, qui met en scène la circulation et la prolifération des identités, à travers cinq « sections/sexions » (« l'origine du monde », « identités et mascarades », « histoires de l'œil », « attractions et répulsions », « histoires naturelles »).

En reprenant la liste des artistes, et en retirant les noms qui apparaissent en double (exposition générale et programmation vidéo), on peut affirmer que si le propos de l'exposition prend en compte les artistes des deux genres, ce n'est pas pour autant qu'ils et elles sont représentés à parité. Il faut se rappeler que le « débat » sur la parité en politique n'a alors pas encore eu lieu<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>On trouve plusieurs graphies pour cette exposition, dont le catalogue portait un titre impossible à reproduire avec les caractères habituels de l'alphabet latin. La lettre assurant le passage du « féminin » au « masculin » est une fusion d'un « n » et d'un « m ».

<sup>2</sup>Marie-Laure Bernadac, Bernard Marcadé, « Ouverture », in Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé, *fémininmasculin. Le sexe de l'art*, Gallimard/Electa, Centre George Pompidou, 1995, p. 11. Reproduit en partie sur le communiqué de presse de présentation de l'exposition.

<https://www.centrepompidou.fr/media/document/c4/33/c433c72924f643f0076d132f204f1711/normal.pdf>

<sup>3</sup>« Le manifeste des dix » signé par Michèle Barzach, Frédérique Bredin, Edith Cresson, Hélène Gisserot, Catherine Lalumière, Véronique Neiertz, Monique Pelletier, Yvette Roudy, Catherine Tasca, Simone Veil, est publié dans *L'Express* le 6 juin 1996. C'est en 1999 qu'a lieu la révision de l'article 3 de la Constitution, permettant le vote de la loi

La liste des artistes comprend trois « couples » composés d'un homme et d'une femme qui sont pris en compte dans notre calcul séparément ; la proportion des femmes représentées dans cette exposition n'est que de 36,53% (57 femmes sur 156 artistes)... En revanche, les contributions écrites au catalogue sont bien plus équilibrées (9 contributeurs, 7 contributrices), à l'image du binôme Marie-Laure Bernadac-Bernard Marcadé qui a assuré le commissariat de cette exposition.

Reste à qualifier la teneur du « propos » de ce commissariat. B. Marcadé affirme, dans le texte programmatique de l'exposition, un « devenir-femme » de l'art, sous les auspices de G. Deleuze et F. Guattari, en convoquant Courbet et Duchamp<sup>1</sup>. Son texte pose la question du cloaque<sup>2</sup>, met en lien le ready-made et l'androgynie<sup>3</sup>, analyse le « fantôme phallique » à travers trois sculptures (celle de Carl Andre lors de l'exposition *Primary Structures* en 1966, *Princess X* de Brancusi en 1916 et *Fillette* de Louise Bourgeois en 1968<sup>4</sup>), questionne la catégorie « femme artiste<sup>5</sup> », introduit les notions, assez neuves en France à cette période, de mascarade et de distinction sexe/genre<sup>6</sup>. Il met en question Freud dans ses « difficultés avec les deux domaines qui exigent précisément une certaine disponibilité du regard : l'art et les femmes<sup>7</sup> », et conclue en réaffirmant l'importance de la prolifération et du devenir-femme.

Des deux généalogies tracées en ouverture, B. Marcadé s'identifie comme un héritier de la tradition duchampienne. Mais il faut apporter une nuance importante quant à la déconstruction qui semble être son option (il s'agit d'une nuance qui s'applique d'ailleurs à Duchamp lui-même). Le problème porte sur la situation du regardeur (semble-t-il toujours masculin, même quand c'est une spectatrice), et ce que dit B. Marcadé de Freud le montre bien. L'art a peut-être un « devenir-femme », mais il semble que celui-ci n'a pas touché le spectateur. Il a beau s'en défendre avec une note qui indique que son « nous » concerne aussi les femmes, la mise à distance entre « nous » et « les femmes » pose un rapport esthétique en des termes genrés bien peu circulaires ou proliférants :

[Nous] exigeons tellement des femmes que nous ne leur demandons plus rien. Nous leur demandons trop et nous ne nous adressons pas simplement à elles. Nous préférons les épier, les surprendre, forcer leur intimité, persuadés que nous sommes qu'elles possèdent un secret bien caché<sup>8</sup>.

---

de 2000 qui « favorise l'égal accès des femmes et des hommes aux mandats électoraux et aux fonctions électives ». La loi qui module l'aide publique aux partis politiques en fonction de leur respect de l'application de la parité pour la présentation des candidat.e.s aux élections a été votée en 2000.

[http://www.lexpress.fr/actualite/politique/le-manifeste-des-dix\\_492498.html](http://www.lexpress.fr/actualite/politique/le-manifeste-des-dix_492498.html)

<sup>1</sup>B. Marcadé, « Le devenir-femme de l'art » in *fémininmasculin*, catalogue cité, p. 23-26.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 27.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 28.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 30-34.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 34-38

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 38-39

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 40.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 43.

C'est ce que F. Dumont reproche à cette exposition : « Le débat est ainsi centré uniquement sur la sexuation de l'art [...] Le point de vue masculin est réparti en diverses catégories selon les fantasmes des hommes, dont les femmes forment l'objet essentiel, sans laisser ces objets du désir s'exprimer pleinement en tant que sujets<sup>1</sup>. »

Cette exposition qui a fait date, qui a mis en lumière des questions souterraines mais fondamentales à la pratique artistique, pour une part provocatrice, et dont le catalogue a sa part dans l'introduction des *gender studies* en France<sup>2</sup> s'avère donc, pour une part, décevante, dans la question du point de vue, pourtant questionné par Rosalind Krauss dans son catalogue même<sup>3</sup>.

### I.D.3.b. 1997 : *Vraiment. Féminisme et art*

Tenue du 5 avril au 25 mai 1997, *Vraiment. Féminisme et art* est une exposition pionnière : dans un lieu institutionnel, non militant, s'affirme, à travers une exposition non-mixte, un propos politique féministe. Mais, comme le remarque É. Lebovici, « il aura fallu une critique américaine, Laura Cottingham, pour réaliser cette exposition, une première en France. Au pays du Deuxième Sexe de Simone de Beauvoir, qui vit naître, après 1968, un fort mouvement de libération des femmes, la question d'un art féministe n'a jamais constitué un thème digne d'une institution, d'un musée. Il faut dire que le féminisme est ici une notion dévalorisée. » Notons que É. Lebovici fut un temps pressentie pour monter cette exposition, de même qu'Isabelle Graw, mais que ces deux commissaires, européennes, ont du décliner cette proposition, faute de temps<sup>4</sup>.

Les trois autrices du catalogue, la curatrice L. Cottingham, la philosophe féministe Françoise Collin et Armelle Leturcq, présentée comme « consultante pour la partie française<sup>5</sup> », soulignent l'exceptionnel de cette exposition, en lien avec la dévalorisation du terme même de « féminisme » dans la France de 1997<sup>6</sup>. F. Collin écrit, avec sans doute un peu de malice, qu'on « supporterait » mieux en France, à la place du terme de féminisme, « celui de femme, ou mieux encore de féminin, comme ce fut le cas il y a peu », se référant à l'exposition *fémininmasculin*, qui a eu lieu en octobre 1995, soit un peu moins de deux ans avant *Vraiment*<sup>7</sup>.

Le propos de cette exposition est en quelque sorte double : faire découvrir ou mettre en lumière des artistes féministes trop souvent occultées, minorées ou oubliées, tout en faisant elle-

---

<sup>1</sup>F. Dumont, *Des sorcières comme les autres*, op. cit., p. 62.

<sup>2</sup>J. Butler est citée à plusieurs reprises, un des premiers textes du catalogue est « Le voir et le genre » de Kathy Acker, p. 13-20, un autre, « Féminités-Mascarades » est signé Sarha Wilson, p. 291-302. *fémininmasculin*, catalogue cité.

<sup>3</sup>Rosalind Krauss, « Dans cette histoire du point de vue, pouvons-nous compter plus loin que "un" ? », *Ibid.*, p. 312-321.

<sup>4</sup>Préface de Yves Aupetitallot, catalogue *Vraiment. Féminisme et art*, Magasin, Centre national d'art contemporain, Grenoble, 1997, p. 4.

<sup>5</sup>*Id.*

<sup>6</sup>Françoise Collin : « Visibilité et représentation », p. 26, Armelle Leturcq, « Transmission, transition, féminisme et art en France, 1970-1997 », p. 40, Laura Cottingham, « *Vraiment. Féminisme et art* », p. 58-60, in *Vraiment. Féminisme et art*, catalogue cité.

<sup>7</sup>Je reprends à sa commissaire l'abrégié « *Vraiment* » pour cette exposition, qui désigne dans le catalogue l'exposition sous ce seul mot.



même œuvre féministe en les réunissant. Le féminisme se situe donc chez les artistes autant que dans la critique, l'histoire de l'art et le commissariat d'exposition. A. Leturcq affirme que l'organisation d'expositions non-mixtes « représente l'unique manière d'aborder le problème de cette présence souvent occultée<sup>1</sup> » et semble considérer que le féminisme de la fin des années 1990 est à réinventer, en tout cas en France, en même temps que « des féminités subjectives » sont à créer, de « nouvelles féminités » à inventer<sup>2</sup>.

L. Cottingham résume ses intentions en écrivant que son exposition « présente des œuvres d'art françaises et américaines qui incorporent des tendances et des idées esthétiques associées au féminisme de la deuxième vague<sup>3</sup>. » Cet énoncé appelle au moins deux remarques : celle de la subjectivité intrinsèque des rapprochements et associations, car, pour reprendre la formule de F. Collin, « il n'y a pas d'art féministe au sens où il y eut un art socialiste<sup>4</sup> », mais aussi un choix de période précis, celui de la deuxième vague. Les artistes, strictement contemporaines, qui travaillent à la fin des années 1990, quel que soit le moment où elles ont commencé leur carrière, dans les années 1970 ou plus tard, se rapprochent de la deuxième vague, dans les « tendances » et les « idées esthétiques ». *Vraiment* n'est pas, malgré sa date, une exposition-constat des liens entre art et féminisme de la troisième vague.

C'est ce que lui reproche É. Lebovici :

Mais le problème est qu'il manque à peu près toutes les femmes des années 80 ou 90, de Cindy Sherman à Annette Messager, de Zoe Leonard à Sophie Calle, de Barbara Kruger à Kiki Smith (la liste est immense). Celles-là n'ont pas toujours été des militantes, mais elles sont devenues bien plutôt des modèles, l'histoire de l'art contemporain ne peut se passer d'elles. A relier d'un fil un peu raide, un peu straight, des prestations des années 70 à quelques exemples choisis dans les 90's l'exposition manque la marche d'un art où les minorités (et les femmes en sont une, politiquement) ont propulsé sur la scène artistique les images configurées à leurs désirs, à leurs fantasmes. C'est-à-dire, des représentations<sup>5</sup>.

Cette critique méconnaît les intentions de L. Cottingham, et les contraintes de son commissariat. Elle indique elle-même que *Vraiment* n'a pas l'« envergure » d'un « état des lieux définitif », mais qu'elle s'est donné pour « mission de rassembler certaines œuvres et quelques unes des artistes<sup>6</sup> » du *Feminist Art Movement* (F.A.M.). Ce mouvement, L. Cottingham considérait, dans un essai qui précède l'exposition à Grenoble, qu'il « a peut-être été l'unique mouvement artistique de masse au XXe siècle aux États-Unis. [...] Il n'a pas été un coup de marketing

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 54.

<sup>2</sup>*Id.*

<sup>3</sup>L. Cottingham, « *Vraiment. Féminisme et art* », article cité, p. 56.

<sup>4</sup>F. Collin : « Visibilité et représentation », article cité, p. 26.

<sup>5</sup>Élisabeth Lebovici, « Le féminisme, strapontin de l'art ? *Vraiment.* », critique de l'exposition, *Liberation*, 17 avril 1997 [http://next.liberation.fr/culture/1997/04/17/le-feminisme-strapontin-de-l-art-vraiment\\_202529](http://next.liberation.fr/culture/1997/04/17/le-feminisme-strapontin-de-l-art-vraiment_202529)

<sup>6</sup>L. Cottingham, « *Vraiment. Féminisme et art* », article cité, p. 57.

orchestré par Leo Castelli ou quelque autre marchand d'art intéressé par ses gains, mais une véritable lame de fond<sup>1</sup>. »

Le monde de l'art français en 1997 n'était certes pas familier avec ce mouvement<sup>2</sup> et les idées qui y circulent, au nombre desquelles, selon L. Cottingham : la transformation de l'image des femmes (sortir du dilemme mère/putain), la sortie de l'hégémonie peinture/sculpture, l'insertion « dans les postulats universalistes de la subjectivité et le vécu féminin<sup>3</sup> », le brouillage des « frontières établies par le modernisme entre l'art et la vie en société<sup>4</sup> », la remise en question du majeur intellectuel de l'art contre la « nature prosaïque de l'artisanat<sup>5</sup> », en passant par une réévaluation des arts considérés comme mineurs ou « domestiques<sup>6</sup> », la reconnaissance de l'autobiographie comme une des sources appropriée pour la culture visuelle, la mise en place de nouvelles stratégies pour la visualisation de la sexualité, la réfutation du mythe du génie héritée du XIXe siècle, etc.

Si les premières artistes du F.A.M., que L. Cottingham appelle « de la première génération<sup>7</sup> » participent au développement artistique de la performance et de l'art vidéo, le F.A.M. n'apparaît pas comme un mouvement voué à un média particulier, s'opposant en cela au formalisme moderniste<sup>8</sup>. Leurs héritières selon L. Cottingham, Ghada Amer, Polly Apfelbaum, Dyke Action Machine !, Nicole Eisenman, Géraldine Gallavardin, Natacha Lesueur ou Lorraine O'Grady proposent « des œuvres qui témoignent de la continuité de certains aspects de l'esthétique F.A.M. des années 1970. »

*Vraiment* n'est pas uniquement une exposition d'artistes féministes, mais bien une exposition elle-même féministe, s'inscrivant dans un courant particulier du féminisme, dont la matrice est une seule période particulière. L'exposition affirme en outre un seul rapport entre art et engagement politique : c'est, à tous points de vue, une exposition elle-même engagée, assumant un parti-pris à la fois artistique et politique. Les artistes exposées sont, comme l'a relevé É. Lebovici, majoritairement issues de la deuxième vague (sur une trentaine d'artistes, seules six ont commencé à exposer dans les années 1990, toutes les autres ayant débuté leur carrière dans les années 1970, voire 1960) et états-uniennes (moins d'une dizaine vivent et travaillent en Europe).

---

<sup>1</sup>Laura Cottingham, *Combien de "sales" féministes faut-il pour changer une ampoule? Antiféminisme et art contemporain*, Tahin party, Lyon, 2000, p. 35.

<sup>2</sup>A ce titre, les hésitations de traduction (le catalogue est bilingue, les articles de F. Collin et A. Leturcq sont traduits en anglais et celui de L. Cottingham, en français) sont révélatrices : lorsque L. Cottingham utilise le syntagme figé *Feminist Art Movement*, voire l'acronyme F.A.M. ; l'acronyme est parfois repris, et dans le cas contraire, les termes sont soit traduits littéralement, parfois de manière plus floue, par exemple : « mouvement d'esthétique féministe », p. 64.

<sup>3</sup>L. Cottingham, « *Vraiment. Féminisme et art* », article cité, p. 57.

<sup>4</sup>*Id.*

<sup>5</sup>*Id.*

<sup>6</sup>*Id.*

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 56.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 58.

Il y a même, au sein des artistes états-uniennes, une sur-représentation des new-yorkaises : l'art féministe – ou le F.A.M., si l'on suit L. Cottingham – reposant sur des circuits et réseaux parallèles, il ne faut pas s'étonner de cette subjectivité qui va jusque dans le choix des artistes. Ce choix est réduit par la connaissance : il faut connaître les artistes pour pouvoir les exposer. L. Cottingham explique que sans les essais et expositions de L.R. Lippard, elle n'aurait « jamais eu connaissance des artistes françaises des années 1970<sup>1</sup> » qu'elle expose à son tour. Et elle poursuit en comparant ce réseau féministe à d'autres : « Il ne serait pas injuste de dire que les féministes des différents pays se sont apporté plus de respect et de soutien qu'elles n'en ont obtenu des réseaux culturels dans leur pays respectifs<sup>2</sup>. »

### I.D.3.c. 2005 : *Hors d'œuvre*

Le propos de l'exposition *Hors d'œuvre : ordre et désordres de la nourriture* (CAPC, Bordeaux, du 9 octobre 2004 au 13 février 2005) ne concerne ni le féminisme ni le sexe. Le pivot en est la nourriture, dont on verra qu'une approche féministe est possible<sup>3</sup>. Telle n'est pas l'intention du commissariat d'exposition, selon le texte de présentation du catalogue rédigé par Maurice Fréchuret, directeur du CAPC<sup>4</sup>. Les questions sociales, anthropologiques du rapport à la nourriture prévalent, ainsi que les postures artistiques contemporaines visant à réunir l'art et la vie.

Les trois axes de l'exposition, qui se veulent un « agencement typologique [...] une grille à partir de laquelle il est possible de fonder non une histoire de l'art mais une histoire des œuvres<sup>5</sup> » : « la nourriture comme objet d'échange, comme objet d'épreuve et comme objet d'une mécanique transitionnelle<sup>6</sup> »

L'optique féministe n'est adoptée, dans le grand tour d'horizon qu'il propose (des natures mortes à nos jours) du rapport entre art et nourriture, que lorsque des artistes féministes sont évoquées, toujours de manière très rapide, voire expéditive, pour Martha Rosler<sup>7</sup>, Judy Chicago<sup>8</sup> ou Sarah Lucas<sup>9</sup>. Quand les œuvres sont violentes et/ou agressives (Janine Antoni, Louise Bourgeois), elles sont appréhendées comme étant masculines<sup>10</sup>. La portée féministe d'œuvres

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 60.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 60-61.

<sup>3</sup>Cf. *infra* II.A.2.

<sup>4</sup>Maurice Fréchuret, « Ordre et désordres de la nourriture », in *Hors d'œuvre. Ordre et désordres de la nourriture*, exposition du 9 octobre 2004 au 13 février 2005, CAPC-Fage édition, p. 7-46.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 39.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 40.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 17.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 22.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 40.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 27.

comme celles de Gina Pane<sup>1</sup>, Natacha Lesueur<sup>2</sup>, Jana Sterbak<sup>3</sup> ou Cindy Sherman<sup>4</sup>, qui font partie de l'exposition, ne sont pas envisagées par le texte. La lecture féministe semble donc être, pour M. Fréchuret, une grille valable, peut-être un passage obligé, mais uniquement pour des œuvres absentes de l'exposition.

Pourtant, en établissant le ratio entre femmes artistes et nombre total d'artistes représenté.e.s dans cette exposition, le pourcentage est quasi-égal à celui de *fémininmasculin*, dont la thématique aurait davantage prêté à la parité que celle de la nourriture : dans *Hors d'œuvre*, sur quarante-deux artistes, quinze sont des femmes, soit 36,58%<sup>5</sup>.

Bien que le rapport entre artiste, femme et nourriture ne soit pas abordé dans le texte de présentation d'un point de vue féministe, l'importance de certaines œuvres produites par des femmes, l'analyse poussée de certaines, et le nombre même d'œuvres de certaines plasticiennes (il y a quatre photographies de Cindy Sherman, contre majoritairement une seule pièce pour chaque artiste) les placent comme des artistes importantes, voire majeures, de l'art contemporain. Si l'intention du commissariat n'est pas féministe, on peut dire que le résultat l'est quand même.

On signalera enfin que trois entretiens avec des artistes sont reproduits dans ce catalogue : avec Daniel Spoerri<sup>6</sup>, Wim Delvoye<sup>7</sup> et Jana Sterbak<sup>8</sup>. Cette dernière aborde les questions « qui dépassent largement le registre du comestible<sup>9</sup> » avec les connotations symboliques du pain, l'historicité du chocolat, la réactualisation des vanités, la distribution des ressources, et, de manière indirecte en décrivant ce que la performance *Distraction* aurait pu être si le restaurant avait accepté les règles du jeu de l'artiste, la question du genre en lien avec le rituel social d'un repas pris au restaurant, en couple hétérosexuel<sup>10</sup>.

Si le genre n'est pas le propos de cette exposition, qu'on ne peut qualifier de féministe au sens premier, l'assez bonne représentation de femmes artistes sur un sujet « universel », l'importance accordée à leurs œuvres, et les réceptions possibles de celles-ci par le public – sur un mode féministe ou non – en font un bel exemple de ce qui peut advenir quand les femmes artistes sont prises au sérieux.

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 25-26

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 27-28

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 30-31

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 39.

<sup>5</sup>Quatre artistes qui ont travaillé en équipe sont chacun.e compté.e isolément. « La guardia » ne rentre pas dans le calcul, car je n'ai pas réussi à identifier le collectif ou l'artiste derrière ce qui semble être un pseudonyme.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 99-107

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 109-113

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 114-119

<sup>9</sup>Entretien avec Jana Sterbak par Jonas Storsve, *Ibid.*, p. 115.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 118.

À proprement parler, *elles@centrepompidou* n'est pas une exposition mais un accrochage. L'immense fonds d'œuvres du musée national d'art moderne n'est pas exposé dans sa totalité en permanence. Les niveaux 4 (pour la collection contemporaine) et 5 (pour la collection moderne) connaissent un roulement, et quand les accrochages ont un propos affirmé, ils se rapprochent d'une exposition, ont un titre<sup>1</sup>, et voient l'édition d'un catalogue qui leur est consacré. C'est le cas de *elles@centrepompidou*, que sa commissaire, C. Morineau, qui a par la suite quitté l'équipe du centre Pompidou pour co-fonder l'association AWARE<sup>2</sup>, présente ainsi :

Entre mai 2009 et février 2011, le Musée national d'art moderne (MNAM) a été la première grande institution internationale à consacrer la majorité de l'espace de ses collections aux artistes femmes. Pendant presque deux ans, plus de trois cents artistes et mille œuvres se sont succédé, investissant une partie de l'étage des collections modernes et la totalité de celui des collections contemporaines<sup>3</sup>.

Cette décision a fait sensation. Les expositions non-mixtes existent certes en France depuis l'Union des femmes peintres et sculpteurs de Bertaux, et les années 1970 ont vu l'émergence et l'affirmation de la non-mixité militante et artistique<sup>4</sup>. Cependant le principe non-mixte pose difficulté dans l'universalisme qui caractérise le système de valeurs français, et l'ampleur de l'exposition (8000 m<sup>2</sup>) couplée au fait que de « grands artistes » soient renvoyés dans les réserves a suscité des réactions hostiles, au nombre desquelles le reproche attendu de ghettoïsation<sup>5</sup>.

L'accusation – ou le soupçon – n'est pas neuf, et peut être partagé par les femmes artistes elles-mêmes si l'on en croit l'historienne de l'art féministe étasunienne Patricia Mainardi, selon qui ce genre d'expositions sont moins fréquentes aujourd'hui aux États-Unis :

Les artistes se sont toujours rassemblé(e)s sur des thématiques communes, et il est évident que le genre constitue l'une de ces thématiques. Certaines artistes femmes veulent participer à des expositions non mixtes, pour des raisons soit politiques, soit esthétiques, tandis que d'autres ont le sentiment qu'elles n'ont rien à gagner dans ce type d'expositions. Ces dernières semblent même d'autant plus dangereuses qu'elles « re-ghettoisent » les artistes

<sup>1</sup>En 2005-2006, *Big bang. Destruction et création dans l'art du 20e siècle*, en 2006-2007, *Le mouvement des images* dont a été tiré non un catalogue mais un dvd, en 2008-2009, *Expérimentations photographiques en Europe des années 1920 à nos jours ...*

<sup>2</sup>*Archives of Women Artists Research and Exhibition*, qui se donne pour mission : « Replacer les artistes femmes du XX<sup>e</sup> siècle dans l'histoire de l'art. Les artistes femmes sont sous-représentées dans les ouvrages d'art, les expositions et les collections de musées, quand elles n'en sont pas complètement absentes. Association loi 1901 à but non lucratif fondée en 2014 par Camille Morineau, historienne de l'art spécialiste des artistes femmes, AWARE [...] a pour objet la création, l'indexation et la diffusion de l'information sur les artistes femmes du XX<sup>e</sup> siècle. »

[https://awarewomenartists.com/a\\_propos/nos-programmes/](https://awarewomenartists.com/a_propos/nos-programmes/)

<sup>3</sup>C. Morineau, *Artistes femmes de 1905 à nos jours*, *op. cit.*, p. 9.

<sup>4</sup>Cf. *supra* I.C.3.b., et *infra* II.B.3.

<sup>5</sup>*Le Monde* du 28 mai 2009 titre « Le centre Pompidou glorifie les femmes au risque de les placer dans un ghetto » [http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/05/28/le-centre-pompidou-glorifie-les-femmes-au-risque-de-les-placer-dans-un-ghetto\\_1199173\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/05/28/le-centre-pompidou-glorifie-les-femmes-au-risque-de-les-placer-dans-un-ghetto_1199173_3246.html). Dans *Les Inrocks* du 24 juin 2009, on peut lire dans l'article « L'art est-il macho ? » : « Une exposition 100 % féminine : un geste fort mais assurément problématique. [...] Elles, et "elles seules" : l'exposition gynécée [...] ». <http://www.lesinrocks.com/2009/06/24/actualite/lart-est-il-macho-1139880/>

femmes. Ces violentes oppositions existaient déjà dans les années 1970, au tout début de l'activisme politique des artistes femmes. J'ai écrit un article sur ce sujet, dans le premier numéro du *Feminist Art Journal* (1972). Les expositions non mixtes de femmes où il n'y a aucune unité stylistique ont pour seul but de prouver que beaucoup d'excellentes artistes femmes travaillent aujourd'hui (ou, dans le cas des expositions historiques, de montrer que ce fut le cas dans le passé<sup>1</sup>).

C. Morineau arrive, après l'exposition qu'elle a montée, à cette conclusion – qui faisait certainement partie de l'intention de départ – que l'art n'a pas de sexe, que les œuvres de femmes artistes n'ont aucun point commun entre elles dans leur diversité, et qu'elles valent les œuvres produites par des hommes :

A ceux qui s'imaginaient découvrir un art féminin, ou même féministe, à ceux qui s'émouvaient de cette « ghettoïsation des femmes », « elles@centrepompidou » a offert un long et riche démenti. Il s'est avéré difficile, pour ces détracteurs, de trouver un point commun aux artistes rassemblées sur 8000 mètres carrés, autre qu'une prédilection pour les nouveaux médiums (la photographie, puis la vidéo et la performance), et peut-être un regard plus aigu sur le corps, peut-être une autre manière de raconter et de se raconter. En tout état de cause, rien d'assez pertinent pour donner à ce choix du genre féminin une autre utilisation que pragmatique, à la faveur d'une démonstration simple : ce critère avait été choisi pour montrer qu'il n'était pas opérant. L'art des artistes femmes était, est et sera l'égal de celui des hommes<sup>2</sup>.

Dans une contribution au blog de l'exposition, Anne Creissels se réfère à *Vraiment. Féminisme et art* pour penser les problèmes et les potentialités de l'exposition non-mixte<sup>3</sup>. Des critiques internes au féminisme se sont également faites entendre, justement sur l'optique universaliste<sup>4</sup> ou sur l'affirmation, pour le moins problématique que « le point de vue adopté n'est "ni féminin, ni féministe"<sup>5</sup> »

Ce « point de vue » ambigu choisit pour focales : « pionnières », « feu à volonté », « corps slogan », « *eccentric abstraction* », « une chambre à soi », « le mot à l'œuvre », « immatérielles », « elles@design », « architecture et féminisme ? ». On se doute, à la lecture des thématiques abordées, qu'à côté d'un art à tendance universaliste, il y a bien la place pour une affirmation féministe, des artistes, des œuvres, mais aussi de leur réunion dans des salles. L'une d'elles, « Rouge est la couleur », fut particulièrement marquante : composée d'œuvres abstraites, le

---

<sup>1</sup>Patricia Mainardi, propos recueillis par F. Dumont, S. Sofio et Perin Emel Yavuz dans l'entretien « De chaque côté de l'Atlantique, deux parcours féministes en art », in S. Sofio, P. Emel Yavuz, Pascale Molinier (dir.), *Genre, féminisme et valeur de l'art, Cahiers du genre* 43, 2007. [https://www.cairn.info/article.php?ID\\_ARTICLE=CDGE\\_043\\_0071](https://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CDGE_043_0071)

<sup>2</sup>C. Morineau, *Artistes femmes de 1905 à nos jours, op. cit.*, p. 9.

<sup>3</sup>Anne Creissels, « Le féminin, le féminisme et "elles" », blog de l'exposition elles@centrepompidou, publié le lundi 26 avril 2010. Le blog n'est plus en ligne. <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=760>

<sup>4</sup>M.H/S. Bourcier, *Queer Zones 3, op. cit.*, p. 74-75.

<sup>5</sup>Gabrielle Costa de Beaugard, « elles@centrepompidou est faussement féministe », *Slate*, 11 septembre 2009. <http://www.slate.fr/story/10201/le-centre-georges-pompidou-nest-pas-en-phase-avec-son-temps>

propos n'en était pas moins fortement orienté vers un vécu du sang qui passe pour proprement féminin, comme le suppose le texte qui accompagne les œuvres :

Décapiter Méduse, poser sa tête sur le manteau de la Vierge. Ouvrir la terre, retrouver l'incandescence du feu, immoler des sorcières. Le sang coule, brûle, impur, putride, comme une humiliation, une damnation. À une époque où les femmes artistes interrogent l'identité du corps, face aux forces sociales, politiques ou psychologiques qui menacent son intégrité, le rouge est une puissance pouvant écorcher toute image, toute représentation du réel : depuis le trouble du désir le plus strident devant la beauté jusqu'à la plus déconcertante des cruautés, le rouge est la couleur<sup>1</sup>.

Il faut croire que c'est par prudence que C. Morineau, qui ouvre son texte de présentation du catalogue avec une analyse du texte fondateur de L. Nochlin, n'affirme pas une valence féministe de cet accrochage. Les auteur.e.s invité.e.s à participer au catalogue en font foi : le point de vue est bien féministe. Élisabeth Lebovici, Avital Ronell, Catherine Gonnard, Amelia Jones, Juan Vicente Aliaga, Eric Fassin, Fabienne Dumont, Elvan Zabunyan, Griselda Pollock ne peuvent pas être envisagé.e.s comme des défenseur.se.s d'une idéologie universaliste qui gomme les spécificités de l'expérience vécue des femmes dans une société patriarcale. On peut même aller plus loin et affirmer que la plupart, si ce n'est la totalité des contributeurs et contributrices à ce catalogue s'inscrivent dans le courant constructiviste du féminisme.

Quelles qu'aient été les intentions, avouables ou non, de cet accrochage, ses visiteurs et visiteuses ont certainement tou.te.s eu l'impression de vivre une exposition au sens premier extraordinaire. La richesse de l'exposition et la diversité des œuvres pouvaient se penser comme une réflexion sur les spécificités de l'art produit par des femmes, et/ou comme simple moment esthétique privilégié avec des œuvres dont beaucoup étaient très fortes. Le nombre d'œuvres célèbres faisaient réviser les stéréotypes sur l'importance des femmes en art. La découverte d'œuvres moins connues a pu être assez enthousiasmante. Et des œuvres connues simplement à travers des textes ou des reproductions, enfin vues<sup>2</sup>.

Et au-delà des « rencontres » avec une œuvre particulière, la déambulation dans cet immense espace, habité seulement d'œuvres réalisées par des femmes, là où habituellement on voit « Francis Bacon, Mark Rothko, Yves Klein, Jean Tinguely, Jasper Johns, Robert Rauschenberg, Andy Warhol, Joseph Beuys, Christian Boltanski, Annette Messager ou Bill Viola...<sup>3</sup> ». Cette visite avait de ce fait, sans qu'on s'explique exactement pourquoi, pour certain.e.s d'entre nous, un goût de transgression.

---

<sup>1</sup>Texte disponible sur <http://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/parcours/0004/eccentric-abstract.html>

<sup>2</sup>Ce fut le cas, pour moi, de *Semiotics of the Kitchen* de Martha Rosler, que je ne connaissais qu'à travers des captures d'écran.

<sup>3</sup>Liste des « figures historiques » de la collection contemporaine sur une page de présentation du Centre Pompidou. On remarque qu'il n'y figure qu'une seule femme... <https://www.centrepompidou.fr/fr/Collections/Les-œuvres>

Les Papesses est une exposition qui a pris place au Palais des Papes à Avignon du 9 juin au 11 novembre 2013. Elle réunit les œuvres de cinq artistes : Camille Claudel, Louise Bourgeois, Kiki Smith, Jana Sterbak et Berlinde De Bruyckere, accompagnées de quelques autres œuvres et objets (sculptures et éléments de retables du XVe siècle, objets tels que des porte-perruques, sculpture de Rodin, objets ayant pour thème la Papesse des Tarots, documents de l'asile de Montdevergues, dossier médical de Claudel, films et photographies faisant le portrait de Bourgeois...)

Les premières lignes du texte de présentation du catalogue placent l'exposition sur le terrain autobiographique du commissaire Eric Mézil : l'appel téléphonique entre lui et Brigitte Cornand, interrompu par Bourgeois « dont l'âge pouvait laisser penser qu'elle avait été oubliée par Clotho et les Parques dans quelque coin d'éternité<sup>1</sup> », la rencontre du commissaire, du collectionneur Yvon Lambert et l'artiste neuf ans plus tôt, puis celle avec Smith, « haute en couleur<sup>2</sup> ». Ces premières rencontres se font dans le cadre du projet « Collections d'artistes » : Y. Lambert et E. Mézil collectent des œuvres appartenant à des collections d'artistes, dont Bourgeois et Smith, pour une exposition. Le deuxième projet qui les réunit sera « projet avignonnais d'un hommage rendu à Camille Claudel, morte à l'asile de Montfavet après trente années d'internement<sup>3</sup>. » C'est à Smith que revient l'impulsion du titre : sa participation à une œuvre-procession de Francis Alÿs en 2002 donne l'idée d'intituler l'exposition-hommage à Claudel « Les Papesses<sup>4</sup> ».

« Une troisième artiste s'est rapidement imposée dans ce gynécée : Berlinde De Bruyckere<sup>5</sup> » car ses œuvres avaient auparavant « sidéré » E. Mézil, pour qui le lien de son travail à la fois avec la période médiévale et avec Claudel vont de soi. Enfin, Sterbak « s'est imposée » elle aussi, par une proximité symbolique des œuvres « condensés de créations et d'humeurs, selon les vertus que leur attribuait la médecine médiévale<sup>6</sup> » et l'étendue des techniques et matériaux employés, point commun des cinq artistes.

Aucun conclave n'a désigné nos cinq papesses. Aucune fumée blanche n'a annoncé leur élection aux croyants et aux amateurs d'art<sup>7</sup>.

L'écheveau des causes qui ont présidé au choix est en fait inextricable, car E. Mézil ne fait part que de ses associations d'idées qui réunissent ces artistes, comme si seules la rêverie et des

---

<sup>1</sup>*Les Papesses*, catalogue de l'exposition du 9 juin au 11 novembre 2013, collection Lambert en Avignon, Palais des Papes, Eric Mézil, Actes sud, collection Yvon Lambert en Avignon, 2013., p. 25-26.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 28.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 29.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 29-30.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 30.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 31.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 34.



proximités qui « s'imposent » avaient établi le corpus. Il ne dit rien des possibilités ou impossibilités matérielles, son récit a pour point aveugle le réseau qu'il entretient en tant que directeur de la collection établie par Y. Lambert, et cette collection elle-même, qui ont tout de même certainement influencé tout ou partie de ce choix. Si le texte de E. Mézil nous donne l'impression d'être dans les coulisses du montage d'une exposition où tout va de soi, il tait la part pragmatique de la collection et de l'exposition. Peut-être avait-il pensé à d'autres artistes dont il n'a pas pu obtenir le prêt des œuvres. En tout cas, il ne nous en dit rien, et le corpus semble autosuffisant, complet, de l'ordre de l'évidence, quand il est certainement, comme pour toutes les expositions, contingent et parcellaire.

Ce qui n'enlève évidemment rien à la confrontation des œuvres de ces cinq artistes, qui se répondent à des décennies d'intervalle depuis leur site particulier (sculptrice à la carrière brisée, plasticienne reconnue sur le tard, fille d'artiste qui a dû se faire un prénom, exilée du Printemps de Prague, artiste belge flamande émergente). Le tissage entre la figure de la Papesse (celle des Tarots, la Papesse Jeanne), le lieu d'Avignon et l'asile de Montdevergues, dans la ville voisine de Monfavet, l'histoire de la papauté à Avignon, qui a couvert tout le XIV<sup>e</sup> siècle, la période médiévale, et le travail de femmes artistes habité par les questions de la folie, de la mort, de l'animalité, de l'enfance et du mythe est d'une grande richesse symbolique et décuple l'impact des œuvres.

La figure du curateur-artiste fonctionne ici à plein : l'exposition peut être assimilée à une œuvre, celle de E. Mézil. Avec l'idée sous-jacente que nul autre que lui n'aurait pu monter cette exposition. Cependant, les œuvres puissantes de ces cinq artistes ne se laissent pas réduire à un simple matériau, et leur rencontre dépasse certainement les intentions qui ont justifié leur choix. Beaucoup de ces œuvres mettent en scène des confrontations de matériaux, et de cette confrontation émerge une émotion esthétique se rapprochant du collagisme tel que Jean-Marc Lachaud l'a théorisé pour les œuvres des premières avant-gardes<sup>1</sup>. Leur confrontation entre elles est du même ordre. Il émerge quelque chose de particulier, et de difficilement dicible<sup>2</sup>, du rapprochement des sculptures de Claudel avec les œuvres, sculptées ou non, de celles qu'on pourrait appeler ses héritières.

Nous avons là une exposition non-mixte d'artistes femmes, et les œuvres interrogent une féminité construite ou primordiale – ce qui n'est pas un trait obligé des expositions non-mixtes selon la leçon d'elles@centrepompidou : les œuvres produites par des femmes ne sont pas nécessairement en lien avec cette question de la féminité. Est-ce pour autant une exposition féministe ? Si la réponse se trouve dans l'intention du commissaire, on peut être assuré que non.

---

<sup>1</sup>Jean-Marc Lachaud, « De l'usage du collage en art au XX<sup>e</sup> siècle », in *Socio-anthropologie* 8, 2000.  
<http://socio-anthropologie.revues.org/120>

<sup>2</sup>C'est le cas même lorsqu'on n'a que le catalogue en mains et que l'on n'a pas visité l'exposition. Le souvenir des œuvres vues dans des contextes séparés se réunissent dans une exposition imaginaire qui doit ressembler à celle dont le catalogue rend compte, l'ambiance des lieux en moins. On est alors, de façon bien contrainte, dans une esthétique du fragment – où les fragments sont les œuvres pleines – à imaginer un tout – l'exposition que l'on n'a pas pu voir...

E. Mézil, dès la deuxième page de son texte, affirme que Bourgeois, comme Smith, « avait trop souvent été récupérée par des féministes en quête de démonstrations artistiques autour de la question du *gender*<sup>1</sup>. » Outre le fait que le portrait des « féministes » en rapaces de l'art n'est pas seulement peu flatteur, mais assez malhonnête, cette affirmation vient d'un commissaire qui érige la sidération subjective en critère objectif, les associations d'idées personnelles en lois d'évidence. On n'attendait pas autant de rigueur contre une supposée récupération idéologique de la part de quelqu'un qui fournit un tel travail dans la ré-élaboration des œuvres par la vertu de l'exposition.

Il est assez piquant de constater que le féminisme revient par la fenêtre dans les pages même du catalogue. Corinne Rondeau commence sa contribution par : « Des femmes. Qu'on sorte d'un musée et qu'on s'étonne : où étaient les femmes ? Plutôt dans l'image que sur le cartel<sup>2</sup>. » Constatation féministe s'il en est. Corinne de Thoury affirme quant à elle que « les papesses "historiques" que sont Camille Claudel et Louise Bourgeois appellent souvent le tressage entre la cause des femmes dans l'art et quelque chose d'une douleur personnelle, à exister, à être là, à se rendre autonome<sup>3</sup> » ou « l'histoire ne s'oublie pas, les femmes ont porté comme nul autre le poids du mépris<sup>4</sup>. » Elle relève aussi la thématique du fil, placée dans sa généalogie féminine :

Chez les plus jeunes papesses, ça coud, ça brode, ça froisse et ça finit pas s'amuser du stéréotype des sages activités des femmes d'intérieur. Entendons-nous : travailler au fil sur la scène artistique a réellement constitué une audace et une arme pour revendiquer une place autre que celle de muse, d'épouse ou de mère, pour être à sa place de créatrice<sup>5</sup>.

Ainsi les contributrices (femmes) du catalogue entrent en contradiction avec le commissaire (homme), ou plutôt elles font ce qu'il reproche aux féministes. Encore une fois, c'est au public de recevoir les œuvres, et ces produits culturels presque autonomes que sont devenues les expositions. Personne ne peut empêcher un spectateur ou une spectatrice d'être sensible, sur un mode féministe, au scandale de la biographie de Claudel, à la question de la chair chez Sterbak ou De Bruyckere, aux jeux sur le genre de la première, à la constellation sémantique d'une féminité en lien avec la nature chez Smith, aux traumatismes d'enfance sans cesse réactualisés par Bourgeois, au nombre desquels le fait d'avoir été une fille et d'avoir eu le père qu'elle avait, à rapprocher le sentiment de claustration de certaines œuvres au fait d'être assignée à la féminité. Mais il semble très important, pour ne pas dire vital, que la théorie, l'histoire et la critique d'art se saisissent de ces questions, de ces interprétations, et leur donne une légitimité institutionnelle. C'est le cas dans ce catalogue.

---

<sup>1</sup>*Les Papesses*, catalogue cité, p. 26.

<sup>2</sup>Corinne Rondeau, « La belle effraction », *Ibid.*, p. 49.

<sup>3</sup>Corinne de Thoury, « aux marches du palais », *Ibid.*, p. 66.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 67.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 70.

Cinq expositions, cinq façons différentes de les monter, cinq propos différents, cinq rapports à l'art produit par des femmes. *fémininmasculin* interroge le sexe de l'art à travers des œuvres majoritairement masculines. *Vraiment. Féminisme et art* affirme un propos politique féministe avec les œuvres d'artistes féministes, dans une exposition non-mixte. *Hors d'œuvre* traite d'une thématique éloignée des préoccupations du sexe et du genre, mais assure aux femmes artistes une belle représentation, bien que toujours minoritaire. *Elles@centrepompidou* n'accroche que des œuvres produites par des femmes, afin de constater l'universel de l'art et sans assumer le terme de féministe. Au contraire *Les Papesses*, également non-mixte, travaille et fouille, entre autres questions, celle du féminin. On voit que les trois données fondamentales pour un questionnement féministe des expositions seront : le propos du commissariat, le nombre d'artistes représentées, voire la non-mixité, la thématique retenue pour réunir les œuvres.

La fidélité aux intentions de l'artiste est un dernier important critère discriminant, en lien avec la propos du commissariat. L. Cottingham critique dans les expositions *Bad girls* une instrumentalisation antiféministe d'œuvres qui sont produites par des artistes féministes<sup>1</sup>. Que penser, dans cette optique, de l'utilisation des photographies de drapés de Gaétan Gatian de Clérambault dans *fémininmasculin* ? Ce psychiatre et ethnologue, malgré la qualité plastique incontestable de ses photographies, et une réception trouble de ce qui relèverait autant du fétichisme que de l'artistique, n'a jamais été considéré comme artiste, bien qu'il ait donné des cours aux Beaux-arts de Paris sur les différentes sortes de drapés. Certaines de ses photographies marocaines sont bien conservées dans un musée, mais c'est le Musée de l'Homme<sup>2</sup>. De même, l'exposition-hommage à Claudel *Les Papesses* diffère radicalement d'un autre type d'expositions, visant à la contextualisation de son œuvre, par exemple *Camille Claudel : au miroir d'un art nouveau*, qui s'est tenue à la Piscine de Roubaix du 8 novembre 2014 au 8 février 2015.

Constatant l'émergence de la figure du curateur-artiste, et mesurant le retentissement de certaines expositions dans la réception des œuvres, et même dans la conceptualisation en histoire de l'art, nous souscrivons à cette affirmation de É. Lebovici et Giovanna Zapperi :

[L]'histoire de l'art contemporain est l'histoire de ses expositions. Mieux, l'histoire des expositions d'aujourd'hui *fabrique* une ou plutôt des histoires, retissant sans cesse la toile de ses références. Un bon symptôme, aujourd'hui, nous est offert sur un plateau : la place, variable, des artistes femmes dans ces expositions<sup>3</sup>.

É. Lebovici et G. Zapperi analysent « le risque d'inventer une nouvelle catégorie, celle de la "femme artiste", et de la naturaliser<sup>4</sup> » et plaident pour des communautés stratégiques, et une

---

<sup>1</sup>L. Cottingham, *Combien de "sales" féministes faut-il pour changer une ampoule ?*, *op. cit.*

<sup>2</sup>Sur ce personnage étonnant, maître de J. Lacan, on lira avec curiosité ses écrits et on pourra regarder *Le Cri de la soie*, d'Yvon Marciano, 1996, inspiré par sa biographie.

<sup>3</sup>Élisabeth Lebovici et Giovanna Zapperi, « Découvertes excitantes. Emplois et contre-emplois du féminisme dans les expositions. », in *Multitudes* 2007/4, n°31, *Inventer le commun du monde*, p. 192.

<http://www.multitudes.net/decouvertes-excitantes/>

<sup>4</sup>*Id.*

utilisation elle aussi stratégique du terme même de féminisme, qui recoupe tant d'œuvres, de postures, de contenus et d'acceptations différentes.

Elles étendent aux artistes féministes elles-mêmes ce qu'on constate chez les « artistes femmes », une absence de point commun qui les réunirait toutes, voire des choix antagonistes :

Il n'y a ni essence, ni style, ni stratégie immédiatement reconnaissables comme féministes : les artistes qui se sont revendiquées du féminisme ont adopté des langages et des tactiques radicalement différents, souvent même contradictoires. Il faudrait donc parler peut-être d'un contenu féministe qui traverse les œuvres et les productions des femmes, ou, encore une fois, utiliser ce terme de manière stratégique, en gardant son instabilité formelle et même ses contradictions. Dans les années 1980, par exemple, un féminisme « iconoclaste » refusait toute représentation du corps de la femme, qu'il jugeait trop impliqué dans des structures patriarcales ; c'était la position notamment de Mary Kelly. Dans le même temps, d'autres artistes préféraient travailler à partir des stéréotypes, utilisant les représentations culturelles de la féminité et de la masculinité pour les détourner, les interroger et les subvertir.

C'est sur ce choix « stratégique » de travail à partir des stéréotypes que nous allons maintenant nous pencher. Le retournement contemporain du stigmatisme permet de penser ce stigmatisme : ce qui définirait, dans sa permanence, une hypothétique essence d'un principe féminin. Ou d'un point de vue matérialiste, le nôtre : les tâches et les domaines d'existence qui ont été assignés aux individus classés comme femmes sur le temps long d'une histoire séculaire, et dont il est possible de s'émanciper une fois qu'on a mis à nu leurs rouages.

## II. Transversales – Stigmates

### II.A. Toutes des...

#### II.A.1. ... folles

Quand, à partir du XIII<sup>e</sup> siècle, on commença à faire l'amalgame entre tous ceux que la société voulaient traiter en ennemis, aussi bien des malades (notamment des lépreux), des irréguliers sexuels, des hérétiques, les femmes eurent naturellement droit à des insultes groupées. Elles sont « orgueilleuses et incorrigibles, ce en quoi elles ressemblent aux juifs », avança par exemple à leur rencontre Alvaro Pelayo. À d'autres occasions, on trouve dans les textes antiféministes, non pas l'analyse de tel ou tel défaut particulier attribué aux femmes, mais des litanies de mots dépréciatifs. Un ouvrage moralisateur, anonyme mais souvent réimprimé au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle, les déclare ainsi « impérieuses, intéressées, jalouses, inconstantes, ennemies implacables, infidèles amies, peu sûres, dissimulées, capricieuses, opiniâtres, superstitieuses ». Pour faire bonne mesure, l'auteur ajoute qu'elles n'aiment jamais personne, ni leur mari, ni leurs enfants. Elles n'aiment qu'elles-mêmes<sup>1</sup>.

Les litanies d'injures contre les femmes vont, selon Guy Bechtel, jusqu'à devenir un genre littéraire, les *Alphabets*, dont il cite plusieurs exemples<sup>2</sup>. Listes de stéréotypes, qui n'ont souvent pas peur de la contradiction, ces litanies ont pour bénéfice celui des procédés littéraires cumulatifs, dont le résultat excède la somme des parties, et ont un effet proprement sidérant qu'on les prenne dans leur entier ou qu'on les décompose. Leur violence ne doit pas être minimisée par l'excuse du contexte ou leur rareté : c'est un trope patriarcal séculaire contre lequel les femmes ont du se (dé)battre. Et nous verrons que, bien qu'historicisables, ces stéréotypes<sup>3</sup> jettent loin en arrière leurs racines et perdurent de nos jours. Une permanence se constate dans l'utilisation d'un flot d'injures, mais aussi dans certaines injures particulières qui semblent devoir accompagner toujours l'idée qu'on se fait de « la femme ».

---

<sup>1</sup>Guy Bechtel, *Les Quatre femmes de Dieu. La putain, la sorcière, la sainte & Bécassine*, Plon, 2000, p. 68. La citation de Pelayo est sourcée « *De planctu ecclesioe*, 1330 », celle de l'ouvrage anonyme « *Tout commerce fréquent et assidu entre les deux sexes hors et dans le mariage, dangereux pour l'un et l'autre sexe*, édition sans date (vers 1700 ?), p. 164 ».

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 69. Retenons, parce qu'il n'utilise que les lettres du mot *mulier*, et non l'ensemble de l'alphabet, celui de Benedicti : Mal/Vanité des vanités/Luxure/Ire/Érinyes/Ruine des ruines.

<sup>3</sup>L'origine typographique du terme est intéressante. « Cliché métallique en relief obtenu, à partir d'une composition en relief originale (caractères typographiques, gravure, photogravure, etc.), au moyen de flans qui prennent l'empreinte de la composition et dans lesquels on coule un alliage à base de plomb. » (<http://cnrtl.fr/definition/stéréotype>). Ce n'est *plus* une composition de caractères libres mais une page, un texte qu'il n'est plus possible de modifier, et qui est reproductible tel quel. D'où ses sens figurés en psychologie, sociologie et linguistique, où dominant les idées de raideur, de mécanique indécomposable, où l'examen critique, la volonté et l'expressivité sont exclues.

Une étude exhaustive de tous les vices dont les femmes sont chargées semble cependant impossible tant les matériaux sont nombreux et anciens. C'est donc à partir des œuvres étudiées que nous relèverons quelques uns de ces traits « typiquement » féminins. Quelques-uns des stigmates que l'on porte quand on est classée comme femme. D'abord, et peut-être avant tout, nous sommes folles.

C'est alors que notre utilisation du terme « stigmaté » dans le sens que lui donnait E. Goffman se justifie à double titre, car il donnait son titre à un livre sur « les usages sociaux des handicaps<sup>1</sup> ». Le principal usage social contemporain du « handicap mental<sup>2</sup> » fut l'internement, que connaîtront Claudel et Saint Phalle. Le stigmaté, pour E. Goffman, est un concept assez vaste qui comprend des attributs tels que marques et handicaps physiques, épisodes biographiques jugés honteux (un passé de bagnard ou de malade mental interné), appartenance à des groupes divers socialement réprouvés (groupes d'origine étrangère, prostituées, homosexuels, catégorie pouvant aller jusqu'aux classes sociales inférieures). La présence et la manipulation du stigmaté structure les rapports sociaux, entre normaux<sup>3</sup> et stigmatisés – discrédités ou discréditables<sup>4</sup> – et son étude porte principalement sur les stigmates que l'on peut cacher ou dévoiler, qui parfois se dévoilent involontairement : les situations qui se situent entre « ces deux situations extrêmes, celle où personne ne sait rien du stigmaté et celle où tout le monde le connaît, [qui] ne couvrent qu'un nombre de cas restreints<sup>5</sup>. »

Être assignée femme n'apparaît pas comme stigmaté dans cet ouvrage, mais il n'est pas anodin de constater qu'une quinzaine d'années plus tard E. Goffman consacra un texte à *L'Arrangement des sexes*<sup>6</sup>. Ainsi, ce sociologue dont un des travaux les plus importants a été la théorisation l'idéal-type de l'institution totale à travers l'étude de l'asile<sup>7</sup>, s'est préoccupé des conditions de vie et de réclusion de celles et ceux considéré.e.s comme malades mentaux, puis a théorisé le stigmaté, et a enfin proposé une étude constructiviste des rapports sociaux entre les sexes.

Le concept de stigmaté est crucial pour certains mouvements militants en ce que – et E. Goffman l'effleure à quelques endroits<sup>8</sup> – ceux-ci peuvent le « retourner », se « l'approprier »

<sup>1</sup>Erving Goffman, *Stigmaté. Les usages sociaux des handicaps*, *op. cit.* Le sous-titre anglais (« *Notes on the Management of Spoiled Identity* ») semble un peu plus percutant et annonce le terrain d'étude, plus vaste que le « simple » handicap.

<sup>2</sup>Il ne nous appartient pas de prendre une quelconque position sur l'existence (autre que sociale) de « handicaps mentaux » ou « maladies mentales ». Leur versatilité historique et l'usage qui a pu en être fait à d'autres fins que celles annoncées nous engage seulement à utiliser de prudents guillemets ; ils marquent notre distance avec des expressions pour le moins inconfortables.

<sup>3</sup>Le normal serait « l'homme achevé » dont « on peut affirmer sans absurdité qu'il n'[en] existe en Amérique qu'un seul [...] qui n'ait pas à rougir : le jeune père de famille marié, blanc, citadin, nordique, hétérosexuel, protestant, diplômé d'université, employé à plein temps, en bonne santé, d'un bon poids, d'une taille suffisante et pratiquant un sport. » E. Goffman, *Stigmatés*, *op. cit.*, p. 151.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 57.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 92.

<sup>6</sup>Erving Goffman, *L'Arrangement des sexes* [1977], La dispute « le genre du monde », 2002.

<sup>7</sup>Erving Goffman, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, [1961], Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979.

<sup>8</sup>Cf. notamment, dans *Stigmaté*, *op. cit.*, les pages 134-135 sur « l'alignement sur le groupe » ou p. 157 sur les « façons du groupe » dont parfois les traits sont grossis « comiquement [...] en usant du dialecte, des gestes et des expressions

ou se le « réapproprié ». La négritude d'Aimé Césaire ou l'utilisation du terme *queer* dans le cadre universitaire<sup>1</sup> sont de fameux exemples de ce retournement, qui irrigue de manière moins visible mais tout aussi efficiente de nombreuses pratiques et les discours militants et artistiques<sup>2</sup>.

C'est cet usage contemporain de la notion de stigmaté – en ce qu'il peut être réapproprié, revendiqué – qui va nous occuper : les stéréotypes attachés à la catégorie « femme », qui peuvent être utilisés de manière misogyne, comme s'ils étaient des arguments, et qui ne relèvent pas d'une biographie individuelle, mais de l'histoire d'un groupe<sup>3</sup>. Être assignée femme met sous la coupe de soupçons et de croyances, qui « ressortent » (tels les stigmatés au sens strict d'E. Goffman) ou qui accompagnent involontairement les interactions sociales (au sens plus large du stéréotype dont on a à répondre « en-tant-que-femme »).

Le stéréotype fondamental dans l'Occident contemporain concernant les femmes et la folie est celui de l'hystérie, une folie qui serait spécifiquement féminine, puisque liée à l'utérus. Selon Jean-Pierre Luauté, Olivier Saladini et Olivier Walusinski<sup>4</sup>, qui reprennent différentes histoires de l'hystérie, la première utilisation du terme accompagnée d'une description n'a été attribuée à Hippocrate que par erreur ; le premier auteur à décrire, en « auto-observation » « une riche gamme de symptômes » – au nombre desquels le célèbre arc de cercle – de ses propres « grandes crises<sup>5</sup> » est Aelius-Aristide, rhéteur du II<sup>e</sup> siècle. Un homme.

Cependant l'étymologie, les descriptions cliniques – y compris hippocratiques – tout comme les croyances associées à cette maladie restent liées à l'utérus :

Conformément à l'étymologie du mot « hystérie » (du grec ὑστέρα, matrice), et jusqu'à la fin de l'Antiquité classique, l'hystérie fut considérée comme une maladie organique, utérine, mais affectant le corps entier. Sa nature sexuelle n'était pas mise en doute et, la continence étant incriminée, le traitement recommandait, à titre de prophylaxie, le mariage pour les jeunes filles, le remariage pour les veuves ; c'est l'origine d'une conception qui, de nos jours encore, conserve un large crédit populaire<sup>6</sup>.

Cette contagion de l'utérus insatisfait au corps entier est décrit dans le *Timée* de Platon où les parties génitales mâles et femelles sont rapprochés d'animaux doués d'autonomie, à ceci près

---

autochtones. »

<sup>1</sup>Le français peine à traduire le terme *queer*, qui soulève l'idée d'étrangeté mais s'avère également homophobe, avec un aspect fortement dépréciatif. Sans affirmer que les termes sont équivalents dans leur sens, mais bien dans leur registre de langue, il faudrait imaginer en France la création d'une chaire universitaire « tantouze » ou des « études gouines » pour saisir le retournement du terme *queer* aux États-Unis

<sup>2</sup>Parce qu'il nous intéresse directement ici, on peut citer le retournement du stigmaté « folles » opéré par les militants du FHAR (Front Homosexuel d'Action Révolutionnaire), des Gazolines, ou, plus récemment, des Sœurs de la Perpétuelle Indulgence.

<sup>3</sup>Groupe paradoxal, comme l'analyse S. de Beauvoir : « C'est qu'elles n'ont pas les moyens concrets de se poser en s'opposant. Elles n'ont pas de passé, pas d'histoire, de religion qui leur soit propre ; elles n'ont pas comme les prolétaires une solidarité de travail et d'intérêt ; il n'y a pas même entre elles cette promiscuité spatiale qui fait [...] une communauté. » S. de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t.1, *op. cit.*, Introduction, p. 21.

<sup>4</sup>Jean-Pierre Luauté, Olivier Saladini, Olivier Walusinski, « L'arc de cercle des hystériques. Historique, interprétations », *Annales médico-psychologiques* 173, 2015, p. 391-398.

[http://www.baillement.com/recherche/arc\\_de\\_cercle\\_hysterie.pdf](http://www.baillement.com/recherche/arc_de_cercle_hysterie.pdf)

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 394.

<sup>6</sup>Thérèse Lempérière, « Hystérie », *Encyclopædia Universalis* <http://www.universalis.fr/encyclopedie/hysterie/>

que chez les hommes elles sont *comparées* à des animaux et semblent plus indociles que dangereuses (« chez les hommes, les parties honteuses sont insolentes et autoritaires, à la manière d'un vivant rebelle au raisonnement [...] elles s'efforcent de tout dominer sous l'effet de désirs ») tandis qu'elles sont *assimilées* à des animaux chez les femmes et que le ton se fait un peu plus dramatique :

Pareillement, lorsque, chez les femmes, ce qu'on appelle la « matrice » ou l'« utérus », et qui est un être vivant possédé du désir de faire des enfants, est demeuré stérile longtemps après avoir dépassé l'âge propice, alors cet organe s'impatiente, il supporte mal cet état et, parce qu'il se met à errer de par tout le corps, qu'il obstrue les orifices par où sort l'air inspiré et qu'il empêche la respiration, il jette tout le corps dans les pires extrémités et provoque d'autres maladies de toute sorte<sup>1</sup>.

L'animalité de la matrice, organe doué d'une vie propre et dont le bestiaire est peu ragoûtant (ventouse, scarabée, pieuvre ou tête de Gorgone) est un trope médical, qu'on retrouve aussi bien chez les antiques, Hippocrate, Soranos ou Galien, que chez le moderne Ambroise Paré<sup>2</sup>. Cette autonomie et ce mouvement de la matrice disparaissent des représentations médicales après le XVIIe siècle, mais l'organe utérin reste le siège de ce qui deviendra la grande névrose de la seconde moitié du XIXe siècle.

« Avec Charcot, l'hystérie a connu son âge d'or<sup>3</sup> », ou, c'est selon, une « éruption<sup>4</sup> ». Cette maladie instable<sup>5</sup> dont le siège a oscillé entre le crâne et les ovaires<sup>6</sup>, et les explications entre « solidisme » et « fluidisme<sup>7</sup> », est à l'origine de la future psychanalyse freudienne, mais nous intéresse surtout en ce qu'elle a mis en scène, au sens propre, des femmes en représentation devant un cénacle d'hommes. Le célèbre tableau de Brouillet gagne à être mis en parallèle avec l'une des œuvres de son maître Gérôme. Ces deux images nous disent quelque chose d'un rapport, réel ou fantasmé, entre hommes sujets et femmes objets dans la seconde moitié du XIXe

---

<sup>1</sup>Platon, *Timée*, [IVe siècle avant J.C.], 91b et c, in Platon, *Timée. Critias*, présentation et traduction de Luc Brisson, avec la collaboration de Michel Patillon pour la traduction, G.F. Flammarion, 1992, 5e édition corrigée et mise à jour, 2001, p. 218.

<sup>2</sup>Véronique Dasen, « Métamorphoses de l'utérus, d'Hippocrate à Ambroise Paré », article issu de sa conférence d'habilitation, « Hystérie et *Diva Matrix* », prononcée à l'Université de Fribourg le 16 mars 2000.

[http://www.academia.edu/3589494/ Métamorphoses de l'utérus d'Hippocrate à Ambroise Paré](http://www.academia.edu/3589494/M%C3%A9tamorphoses_de_l%27ut%C3%A9rus_dHippocrate_%C3%A0_Ambroise_Par%C3%A9)

<sup>3</sup>Étienne Trillat, « Promenade à travers l'histoire de l'hystérie » in *Histoire, économie et société*, 1984, 3e année, n°4. Santé, médecine et politiques de santé, p. 529. [http://www.persee.fr/doc/hes\\_0752-5702\\_1984\\_num\\_3\\_4\\_1371](http://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_1984_num_3_4_1371)

<sup>4</sup>Geneviève Paicheler, « Charcot, l'hystérie et ses effets institutionnels : du "labyrinthe inextricable" à l'impasse (Commentaire) », in *Sciences sociales et santé*, volume 6, n°3-4, 1988, p. 134.

[http://www.persee.fr/doc/sosan\\_0294-0337\\_1988\\_num\\_6\\_3\\_1107](http://www.persee.fr/doc/sosan_0294-0337_1988_num_6_3_1107)

<sup>5</sup>« L'hystérie en tant que concept médical, apparaît dès lors comme une figure instable. Elle ne cesse de côtoyer les croyances et les mythes pour plonger et disparaître pendant de longues périodes dans les faits de culture. Il est bien difficile de mesurer l'impact qu'a pu avoir à une époque donnée le concept d'hystérie-maladie. Qui peut dire quelle fut la portée, pour ses contemporains, des descriptions cliniques d'Hippocrate ?... probablement insignifiante. Il n'en reste pas moins que le concept a cheminé, même de façon souterraine, à travers les siècles. » É. Trillat, « Promenade à travers l'histoire de l'hystérie », article cité, p. 528.

<sup>6</sup>« *Explorateurs d'utérus contre inquisiteurs d'encéphales* » Georges Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, 1982, p. 74. Même si J.M. Charcot a « déssexualisé » l'hystérie, et reconnaissait des hystéries masculines, il n'en utilisait pas moins un compresseur ovarien à titre de traitement...

<sup>7</sup>É. Trillat, « Promenade à travers l'histoire de l'hystérie », article cité, p. 528 et *passim*.



siècle. Vulnérables, objets d'observation et seules femmes de l'assemblée<sup>1</sup>, l'hétaire Phryné est nue face aux archontes vêtus et se cache le visage, l'hystérique Blanche est sous hypnose, inconsciente, la gorge dénudée et le corps renversé devant de très attentifs spectateurs masculins en habits bourgeois. Toutes deux sont représentées selon des lignes de force qui les dirigent dans la direction opposée à celle du groupe observateur, comme si elles souhaitaient se soustraire à leur regard inquisiteur.

La prolifération d'images à la Salpêtrière participe de ce régime du voir/savoir/pouvoir<sup>2</sup>. Les femmes sont étudiées comme des objets et leur maladie comme une mécanique.

Devant ce spectacle féminin, le public d'amateurs et de spécialistes – encore majoritairement masculin – se place inévitablement en voyeur fasciné. La monstration de l'hystérie donne lieu à une caricature de la féminité, dans sa compréhension particulièrement misogyne de la fin du XIXe siècle<sup>3</sup>.

Mais un effet indirect a, selon Céline Eidenbenz, eu lieu. Comparant les spectaculaires « leçons du mardi » à la vogue iconographique des bacchanales à la même période, tout en ne perdant pas de vue que l'ensemble est contemporain de la première vague féministe<sup>4</sup>, C. Eidenbenz envisage, en termes de « désinhibition », que « les altérations psychiques sont en mesure de provoquer un effet libérateur similaire à celui de l'ivresse de la bacchanale, levant les interdits et facilitant l'expression corporelle<sup>5</sup>. » Ce qui autorise à mettre en parallèle les danses sous hypnose de Magdeleine G., hystérique légère « pas aussi dénuée de culture artistique qu'on le prétendait<sup>6</sup> », et celles d'Isadora Duncan, artiste d'avant-garde. Si leur reconnaissance sociale n'est évidemment pas la même, une réception artistique et non pas seulement clinique des danses de Magdeleine G. est possible, sous les mêmes auspices de retour à l'Antique que l'artiste reconnue<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup>Sur le tableau de Brouillet, sont représentées deux autres femmes, en périphérie : presque hors-cadre, à droite, dans le dos de Blanche, et manifestement employées hospitalières. Dans l'économie du tableau et son idéologie, elles sont négligeables. À vrai dire elles pourraient être assimilées à la malade : on sait qu'Augustine, après avoir été une malade vedette, fut employée à la Salpêtrière avant de s'en évader, G. Didi-Huberman relève aussi que « quelquefois les femmes engagées comme simples "filles de service" tournaient hystériques en quelques jours à peine ». G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, op. cit., p. 272.

<sup>2</sup>Cf. Michel Foucault, *Histoire de la Sexualité I. La volonté de savoir*, [1976] Gallimard, coll. « tel », 1994, partie III « *Scientia sexualis* », et notamment p. 74-76, qui portent précisément sur les « crises rituelles soigneusement préparées » à la Salpêtrière.

<sup>3</sup>Céline Eidenbenz, « L'hystérie libérateur. Émancipation créative du corps féminin autour de 1900 » in *Bacchanales modernes ! Le nu, l'ivresse et la danse dans l'art français du XIXe siècle*, catalogue de l'exposition de la galerie des Beaux-Arts de Bordeaux (12 février-23 mai 2016) et au Palais Fesch-musée des Beaux-Arts d'Ajaccio (1er juillet-3 octobre 2016), p. 234.

<sup>4</sup>En 1878, un an avant que J.M. Charcot institue ses consultations externes, sur lesquelles reposeront les « leçons du mardi » et neuf ans avant le tableau de Brouillet qui en offre une image, se tient le premier Congrès international du droit des femmes. Cf. *supra* I.B.3.a.

<sup>5</sup>C. Eidenbenz, « L'hystérie libérateur », article cité, p. 231.

<sup>6</sup>Céline Eidenbenz, « L'hypnose au Parthénon. Les photographies de Magdeleine G. par Fred Boissonnas », *Études photographiques*, 28 novembre 2011. <http://etudesphotographiques.revues.org/3227>

<sup>7</sup>« Malgré la présence de grimaces et des contorsions, les danses hypnotiques de Magdeleine G. sont jugées belles [...] elles donnent à voir le déploiement libérateur de "l'Inconscient" à l'état pur, proposant ainsi une sorte de retour à des origines perdues. À ce stade, la légère hystérie qui caractérise la jeune femme n'a plus d'importance médicale, puisqu'elle constitue une porte d'entrée à cette libération. Le déséquilibre dont elle "souffre" [...] est la promesse d'une expression nouvelle. » C. Eidenbenz, « L'hystérie libérateur », article cité, p. 232-233.

L'hystérie se plie indubitablement au jeu patriarcal, accentuant la vulnérabilité des femmes et illustrant une « violente domination du masculin sur le féminin<sup>1</sup> », une « tentative de contrôle qui s'exerce de toutes parts<sup>2</sup> », sur des femmes pauvres par des hommes de classes supérieures<sup>3</sup> ; mais d'autre part, l'hystérie a pu aussi être une « échappatoire créatrice », « un moyen subversif d'échapper plus directement aux attentes de la société. Avec la "grande névrose", une femme du tournant du siècle n'est plus soumise au rôle de bonne épouse ou de mère exemplaire ; elle gagne la liberté de devenir une inspiratrice, voire même un sujet doté d'individualité, virtuose en expressions et en convulsions inattendues<sup>4</sup>. »

L'hystérie est déclassifiée en tant que maladie rapidement après la mort de Jean-Martin Charcot, son disciple Joseph Babinski procède à ce qu'il appelle son « démembrement<sup>5</sup> », elle nous apparaît aujourd'hui comme une construction<sup>6</sup>. L'utilisation profane et populaire du terme perdure néanmoins, et les surréalistes L. Aragon et A. Breton fêteront en 1928 son cinquantenaire (ce qui placerait sa « naissance » en 1878, c'est-à-dire que son « père » serait J.M. Charcot).

Nous, surréalistes, tenons à célébrer ici le cinquantenaire de l'hystérie, la plus grande découverte poétique de la fin du XIXe siècle, et cela au moment même où le démembrement du concept de l'hystérie paraît chose consommée. Nous [...] n'aimons rien tant que ces jeunes hystériques, dont le type parfait nous est fourni par l'observation relative à la délicate X.L. (Augustine), entrée à la Salpêtrière dans le service du Pr Charcot le 21 octobre 1875, à l'âge de 15 ans ½<sup>7</sup>.

Cette « délicate » Augustine, c'est celle, rappelle G. Didi-Huberman, qui a subi plus d'une centaine d'attaques en un seul jour après avoir reconnu « parmi les *spectateurs* de la leçon clinique, venu assister à sa redite et pantomime d'un antique viol, toujours présent, le *violeur* en personne, qui venait là reluquer ce qu'il dut peut-être bien considérer, à un moment, comme "son œuvre" à lui<sup>8</sup>. » C'est elle qui s'enfuit, déguisée en homme, de la Salpêtrière comme d'une prison<sup>9</sup>. Il y a certainement de la générosité chez les surréalistes quand ils dépathologisent la « maladie »,

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 235.

<sup>2</sup>*Id.*

<sup>3</sup>Alice Winocour, « Augustine : échos dans les temps présents », *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 47, 2013, p. 75. <http://rh19.revues.org/4553>

<sup>4</sup>C. Eidenbenz, « L'hystérie libératoire », article cité, p. 235.

<sup>5</sup>Paicheler, « Charcot, l'hystérie et ses effets institutionnels », article cité, p. 136.

<sup>6</sup>« Construction chimérique » « élaborée par Charcot, ses élèves et ses patientes. » J.P. Luauté, O. Saladini, O. Walusinski, « L'arc de cercle des hystériques », article cité, p. 392.

<sup>7</sup>Louis Aragon et André Breton, « Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928) », in *Révolution surréaliste*, n°11, 15 mars 1928, p. 20. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845163f/f24.item>

<sup>8</sup>G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie, op. cit.*, p. 252. Faits relatés par Bourneville et Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878, p. 160.

[http://jubilotheque.upmc.fr/fonds-iconosalp/CH\\_00000124/document.pdf?name=CH\\_00000124\\_pdf.pdf](http://jubilotheque.upmc.fr/fonds-iconosalp/CH_00000124/document.pdf?name=CH_00000124_pdf.pdf)

<sup>9</sup>A. Winocour, « Augustine : échos dans les temps présents », article cité, p. 75. Winocour est la réalisatrice du long-métrage *Augustine*, 2012. L'article fait part de ses enjeux, au nombre desquels : la révolte, la « libération du point de vue du faible », et le regard des hommes sur les femmes.

et reconnaissent aux hystériques le statut non seulement de sujet, mais aussi de créatrices, ce qui s'inscrit dans leur remise en cause de la psychiatrie telle qu'elle s'exerce de leur temps :

Nous affirmons qu'un grand nombre de vos pensionnaires, parfaitement fous selon la définition officielle, sont eux aussi, arbitrairement internés. Nous n'admettons pas qu'on entrave le libre développement d'un délire, aussi légitime, aussi logique que toute autre succession d'idées ou d'actes humains. La répression des réactions antisociales est aussi chimérique qu'inacceptable en son principe<sup>1</sup>.

Mais que penser de la continuité sordide d'hommes qui se repaissent, se « rince[nt] l'œil<sup>2</sup> » d'images d'une femme en souffrance, la trouvant délicieuse, au point que les photographies de la Salpêtrière sont reproduites telles quelles, sans autre légende que celle issue de J.M. Charcot (« attitudes passionnelles »), au milieu du texte-manifeste qui appelle à ne plus considérer l'hystérie comme une maladie mais comme un « moyen suprême d'expression<sup>3</sup> » ?

Surréaliste, Cahun n'aura pas cette distance érotique ni cette fascination pour la folie qu'on interne<sup>4</sup>. Sa biographie et ses écrits, notamment les fragments rédigés après guerre, non édités de son vivant, qui composent les *Confidences au miroir*, laissent entendre que son rapport à la folie était plutôt celui d'une croyance et une hantise familiale, sur le mode de la tare héréditaire : on craignait que la mère Victorine Marie Antoinette Courbebaisse ne l'ait transmise à sa fille, Lucy, qui deviendra Claude Cahun.

Victorine Marie Antoinette qu'on appelait Mary, et que sa fille surnomme Toinette « manifesta très tôt de profonds troubles de la personnalité qui conduiront à des internements successifs avant que le silence ne l'ensevelisse prématurément<sup>5</sup>. » Elle connut plusieurs hospitalisations, séjours dans des villes d'eaux, vécut quelques temps dans le Midi puis fut internée définitivement. Vers 1928, Cahun tente de la voir, ses « geôliers » qualifiés de « menteurs à gages<sup>6</sup> » refusent la visite, au motif qu'il fallait éviter à la « malade » de lui rappeler son passé. « Le psychiatre m'inspira la plus grande méfiance » écrit Cahun à Charles-Henri Barbier<sup>7</sup>.

Si la figure maternelle n'apparaît pas sous son meilleur jour dans certains écrits de Cahun, et si la relation entre l'artiste et sa mère a été pour le moins traumatisante, l'absence – le premier

---

<sup>1</sup>Antonin Artaud, « Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous », *La Révolution surréaliste*, n°3, 15 avril 1925, p. 29. [http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58450863/f31.image.r=révolution\\_surréaliste](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58450863/f31.image.r=révolution_surréaliste)

<sup>2</sup>G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, op. cit., p. 147.

<sup>3</sup>« L'hystérie est un état mental plus ou moins réductible se caractérisant par la subversion des rapports qui s'établissent entre le sujet et le monde moral duquel il croit pratiquement relever, en dehors de tout système délirant. Cet état mental est fondé sur le besoin d'une séduction réciproque [...] L'hystérie n'est pas un état pathologique et peut, à tous égards, être considéré comme un moyen suprême d'expression », L. Aragon et A. Breton, « Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928) », article cité, p. 22.

<sup>4</sup>Toutefois, il est fait mention, dans la chronologie biographique de F. Leperlier in C. Cahun, *Écrits*, op. cit., p. 14, qu'en 1936 elle « se rend en compagnie de Néoclès Coutouzis aux présentations des malades dans les services psychiatriques (La Salpêtrière, L'infirmerie spéciale du dépôt, Sainte-Anne où elle retrouve le Dr Ferdière) ». Ces deux médecins sont proches des surréalistes, et ces visites doivent être mises au compte de cette fascination critique des surréalistes pour le fait psychiatrique. Cahun y participe d'une certaine manière.

<sup>5</sup>F. Leperlier, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 19.

<sup>6</sup>C. Cahun, *Confidences au miroir*, in *Écrits*, op. cit., p. 606.

<sup>7</sup>Lettre à Charles-Henri Barbier, 21 janvier 1951, citée in F. Leperlier *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, op. cit., p. 24.

internement de Mary a lieu quand Lucy a quatre ans – semble avoir été plus difficile à surmonter que les « crises » :

L'obsédante absence de ma mère, traitée en « aliénée », considérée par les siens – par sa mère et sa sœur – comme une honte qu'il convient de cacher au « monde », le merveilleux et consternant mystère de ce que les adultes nommaient ses crises, le déchirement de lui être arrachée, rendue pour en être séparée de nouveau<sup>1</sup>...

Le fait est que Cahun met cette folie entre guillemets, n'en fait pas une cause mais une conséquence et lui cherche des raisons dans la frustration domestique et familiale :

Déchirée, mais encore plus dressée contre les siens [...] Toinette sombra dans la « folie ». En sortit. Se convertit au protestantisme, qui ne parvint pas à la réconcilier à son foyer qui n'était plus qu'un devoir sans charme. Elle y préférerait l'internement<sup>2</sup> !

Et au-delà de la famille, elle évoque un musellement social, qui n'est pas sans rappeler celui dont tentent de se libérer les hystériques selon C. Eidenbenz, et qui concerne, de manière implicite, spécifiquement les femmes :

Elle aspirait à la culture, à l'indépendance véritable et ne pouvant les conquérir devenait un objet de scandale. Elle ne s'en doutait même pas. Impulsive, subversive sans le savoir, elle s'aliénait son milieu et n'en trouvait pas d'autre... hormis la maison de santé<sup>3</sup>.

Bien qu'elle ne croie pas vraiment à la supposée dégénérescence familiale (ou plus précisément féminine<sup>4</sup>) qui la menace, Cahun se reconnaît cependant un tempérament tout à fait particulier, qui suppose peut-être qu'elle s'identifie malgré tout avec sa mère, et ce tempérament pourrait aisément passer pour une folie, une maladie mentale. Elle s'identifie comme surréaliste, flirtant avec la limite qui une fois franchie vous classe comme folle :

Dans l'ensemble de ma vie, je suis ce que j'ai toujours été (mes plus anciens souvenirs d'enfance en témoignent) : surréaliste. Essentiellement. Autant qu'on le peut sans se tuer ou tomber au pouvoir des aliénistes<sup>5</sup>.

Cette vision d'un art dont l'exercice protège de la folie, ou au moins de l'internement, est partagée par Saint Phalle :

J'étais une jeune femme en colère, mais beaucoup de jeunes hommes et femmes en colère ne deviennent pas pour autant artistes. Moi, je le suis devenue parce que je n'avais pas le choix, ce n'était pas une décision de ma part. C'était mon destin. À une autre époque, j'aurais été enfermée pour de bon à l'asile – mais en réalité j'ai juste été sous surveillance psychiatrique

---

<sup>1</sup>C. Cahun, *Confidences au miroir*, in *Écrits, op. cit.*, p. 585.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 606.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 611.

<sup>4</sup>Il est à noter que les craintes paternelles ne concernent pas le frère Georges, et que Cahun ne se cherche une ascendance « nerveuse » que du côté de sa mère : « du côté maternel où je puis trouver du moins des ressemblances "nerveuses"... il ne reste que des femmes. » *Ibid.*, p. 613.

<sup>5</sup>C. Cahun, lettre à Jean Schuster, 19 février 1953, in *Claude Cahun*, Jeu de Paume-Hazan, 2011, exposition du 24 mai au 25 septembre 2011, commissariat : J.V. Aliaga et F. Leperlier, p. 70.

stricte pendant une longue durée, avec dix électrochocs, etc. J'ai embrassé l'art comme délivrance et comme nécessité<sup>1</sup>.

Il y a dans beaucoup d'œuvres de Saint Phalle, si ce n'est dans toutes, une violence et une thématique morbide qui ne se laissent entrevoir qu'en seconde lecture. Le premier regard sur les *Nanas* est tout d'abord charmé par l'aspect enfantin, ludique, rond et coloré, la première réception des *Tirs* est amusée par le dispositif et curieuse de ses effets. Ce n'est qu'informé que le regard peut saisir toute leur violence et leur colère. L'information peut simplement être la connaissance d'autres œuvres – les matrices des *Nanas* sont de terribles hauts-reliefs, concrétions macroscopiques et microscopiques des clichés des rôles féminins, mères, mariées, sorcières et parturientes<sup>2</sup>, les *Tirs* quittent souvent l'abstraction et deviennent les cibles d'un art qui tire sur la religion (*Autel noir et blanc*, 1962) comme sur le patriarche (*La mort du patriarche*, 1972). Elle peut aussi venir de faits relatés par Saint Phalle elle-même, dans un ouvrage tardif<sup>3</sup>.

Afin de mesurer l'écart qui peut exister entre une œuvre et son sous-texte, l'intention de l'artiste, observons une des versions de l'*Oiseau amoureux*. Comme toutes les autres versions – celle-ci, mesurant sept mètres de haut, est la plus grande – cet *Oiseau amoureux* figure un oiseau anthropomorphe, les ailes déployées, au cou duquel une des *Nanas* caractéristiques de l'artiste est agrippée.

Les lignes sont courbes, les couleurs, où l'outremer domine, sont saturées, la surface est polie et brillante, comme émaillée. Les fesses rondes de la *Nana* occupent quatre fois plus d'espace que sa tête, qui se situe sous le bec de l'oiseau, lequel semble prêt à prendre son envol. On croirait volontiers qu'il s'agit d'un oiseau protecteur qui va libérer un personnage.

L'épithète « amoureux » pose cependant problème. Mais bien moins que l'interprétation perturbante que donne l'artiste de cette sculpture à Robert Haligon, l'artisan qui agrandit au pantographe ses maquettes : « c'est un monstre qui fait l'amour avec un enfant<sup>4</sup>. » Le « secret » bien gardé de Saint Phalle, qu'elle n'a dévoilé qu'à la fin de sa vie, cinquante ans après les faits, et de manière sinon confidentielle, au moins discrète<sup>5</sup>, c'est que :

L'été des Serpents [1942, Saint Phalle a alors onze ans] fut celui où mon Père, ce banquier, cet aristocrate, avait mis son sexe dans ma bouche<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup>*Niki de Saint Phalle. My art My dreams*, catalogue cité, p. 34, ma traduction. Cf. *supra* I.C.2.d. pour la reproduction, en note de bas de page, du texte en anglais.

<sup>2</sup>Cf. par exemple *La sorcière rouge*, 1962, reproduite *infra* II.A.5.

<sup>3</sup>Niki de Saint Phalle, *Mon secret*, Les éditions de la Différence, 1994. Ce secret, Saint Phalle l'a gardé pendant de nombreuses années. Le livre fait état de ce qui s'est passé lors de « l'été des Serpents », en 1942 ; il est écrit en 1992, et publié deux ans après.

<sup>4</sup>C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 231. La citation n'est pas sourcée.

<sup>5</sup>Il faut noter, avec C. Francblin, que « le livre, publié début 1994, est paru uniquement en français, comme si, tout en souhaitant révéler l'agression sexuelle dont elle avait été victime, elle ne souhaitait pas ébruiter sa confession au-delà d'un certain cercle. » C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, *op. cit.*, p. 283.

<sup>6</sup>Les extraits de *Mon secret* sont des transcriptions plus que de citations : le livre est un fac-similé d'un manuscrit. Saint Phalle orne ce texte écrit à la main de lettres capitales (lettre en capitale, plus épaisses, doublées et/ou ornées de dessins), qui sont transcrites ici en gras. L'orthographe est transcrite également, même fautive. Le livre n'est pas paginé. Les citations qui suivent, quand elles ne sont pas suivies d'un appel de note de bas de page, sont issues de ce texte.

*Mon secret* relate ce viol incestueux et ce que Saint Phalle considère comme ses suites : son sentiment d'avoir été « expulsée de la société », ses révoltes adolescentes, son « habitude de ronger [s]a lèvre supérieure » qui nécessitera une opération (« Je portais ma honte sur le visage »), et son internement psychiatrique :

En 1952, j'avais alors 22 ans je sortis d'une clinique psychiatrique de Nice après avoir subi 10 électrochocs et un traitement à l'insuline. [...] Quelques semaines après ma sortie de l'hôpital mon Père, **PAPA**, m'écrivit une lettre qui me parvint un vendredi après-midi et pendant deux ans, à la même heure, chaque semaine, j'aurais une migraine qui durait 24 heures et je resterais terrassée dans mon lit. Cette lettre était une confession. La nouvelle de mon internement avait bouleversé mon Père. Il était assailli par le remord, il voulait se faire pardonner : « Tu te rappelles certainement que lorsque tu avais onze ans, j'ai essayé de faire de toi ma maîtresse ? » écrivait-il. Je ne me souvenais de rien. L'oubli me protégeait d'une vérité insupportable.

Il apparaît aussi dans ce texte que Saint Phalle considère ce traumatisme comme déterminant, au sens fort, l'art qui sera le sien : son « premier geste artistique » à l'école, la décision de se « consacrer à la peinture » après l'hospitalisation à Nice, le film *Daddy*, réalisé après la mort de son père pour « essayer de comprendre », la « solitude forcée » que l'agression a généré et qui « créa l'espace nécessaire pour écrire [s]es premiers poèmes et pour développer [s]a vie intérieure, ce qui plus tard, ferait [d'elle] une artiste. »

*Mon secret* est également instructif concernant le rapport entre psychiatres et patientes au début de la seconde moitié du XXe siècle. Saint Phalle en parle à deux reprises. La première concerne le docteur à qui elle a fait lire la lettre de son père :

Il prit une allumette et la brûla. Il me dit : « Votre Père est fou. Rien ne s'est passé. Il invente. La chose est impossible. Un homme de son milieu et de son éducation Religieuse ne fait pas cela. » Le **Dr. Cossa** était lui-même père de famille, il avait des filles de mon âge, il refusait de croire un viol. C'était le point de vue de l'époque. **Freud** aussi pensait que toutes ces femmes qui se plaignaient d'inceste, étaient hystériques. Le **Dr. Cossa** écrivit une lettre à mon Père pour lui dire que s'il voulait que sa fille reste définitivement à l'asile il n'avait qu'à continuer à écrire de pareilles lettres. Qu'il ferait mieux de se faire soigner car il était victime de dangereux fantasmes.

D'autres « soignants » iront plus loin encore que la dénégation, en renvoyant la faute à la petite fille qu'elle a été :

Ce qu'ils faisaient ressortir avant tout, à mon profond désarroi, c'était l'ambivalence de la petite fille, qui aurait provoqué la situation. [...] Selon eux, aucun homme ne pouvait être blâmé de ne pas avoir pu résister à la séduction perverse d'une petite fille. C'était à elle à ne pas provoquer son père, celui-ci était victime d'un tragique moment de faiblesse.

Saint Phalle a donc à subir des sur-agressions de la part de ceux, « des hommes, hélas ! », qui devaient censément lui apporter de l'aide. On voit que les rapports patriarcaux ont alors peu changé dans le cadre psychiatrique, et de nombreuses phrases du texte font état d'une analyse de la psychanalyse et de la psychiatrie comme étant des structures – au même titre que la famille ou religion – qui imposent le silence aux petites filles et permettent l'inceste. Saint Phalle fait partie des « rescapées » qui ne se sont pas suicidées et n'ont pas dû « retourner régulièrement à l'asile psychiatrique ». Elle a échappé à ce que M. Foucault a appelé « le grand renfermement<sup>1</sup> » et dont il place l'acte de naissance au XVIIe siècle.

La folie qu'on enferme et qu'on bannit avait alors à voir avec la pauvreté, l'incapacité, le manque d'intégration au groupe : un problème politique. Les pratiques asilaires sont le « véritable héritage de la lèpre », en ce qu'elles réactivent les hantises et s'en préservent par l'exclusion<sup>2</sup>. La sensibilité à la folie change, après une mise au pinacle renaissante où la folie était la compagne de la raison<sup>3</sup>, un début de XVIIe siècle « hospitalier à la folie ». Le XVIIe siècle crée les bases de l'asile sur le modèle des léproseries. L'asile cherche à purifier – M. Foucault souligne une « parenté entre médecine et morale<sup>4</sup> » – à consolider ce qui est conçu comme intrinsèquement faible, débile au sens premier, pratique l'immersion, les traitements par les bains, les douches, et la régulation des mouvements<sup>5</sup>.

L'origine de l'hôpital général, matrice de l'asile, est à chercher dans une relégation/régulation de toutes les exclus, pauvres et miséreux, prostituées, ivrognes, vagabonds, mendicants, vieillards, infirmes et malades indigents, folles et fous.

Dans ces institutions viennent ainsi se mêler, non sans conflits souvent, les vieux privilèges de l'Église dans l'assistance aux pauvres et dans les rites de l'hospitalité, et le souci bourgeois de mettre en ordre le monde de la misère ; le désir d'assister, et le besoin de réprimer ; le devoir de charité, et la volonté de châtier : toute une pratique équivoque dont il faudra dégager le sens, symbolisé sans doute par ces léproseries<sup>6</sup>.

C'était le cas de la Salpêtrière, l'hôpital général dédié aux femmes, à laquelle on adjoint une maison de force à la fin du XVIIe siècle, et qui devient, suivant en cela la trajectoire de tous les établissements, après la révolution de 1789, un lieu à vocation médicale.

Cet asile – celui qu'a étudié E. Goffman en tant qu'institution totale – n'est plus un regroupement de marginaux à redresser, mais il garde, comme en rémanence, des structures et des rituels qui l'apparentent au camp, à la prison. Il n'est plus marqué par la fréquentation quasi-

---

<sup>1</sup>Michel Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1972, partie II, p. 56-91.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 18.

<sup>3</sup>*Ibid.*, partie I « *Stultifera navis* », p. 13-55, où M. Foucault convoque notamment Érasme, Brandt, les fêtes des fous. Des approximations, des erreurs et un « aveuglement » concernant cette période lui sont reprochés par Christine Bénévent, « Folie et société(s) au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance », *Babel*, 25, 2012, p. 121-148.

<http://babel.revues.org/2013>

<sup>4</sup>M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, *op. cit.*, p. 101.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 327-342.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 64.

exclusive de pauvres. Une famille bourgeoise peut très bien y envoyer un de ses membres, qui rompt les codes et cause le scandale. Claudel en a fait les frais.

On ne peut accuser Jacques Cassar d'être de parti pris contre Paul Claudel, qui a pris la décision de faire interner sa sœur, huit jours seulement après la mort de son père, six après ses funérailles auxquelles Camille n'a pas assisté sans doute parce qu'elle n'en a pas été prévenue, et à en croire une lettre de Paul, il eut préféré que les choses aillent plus rapidement encore<sup>1</sup>. En effet, J. Cassar a pour Paul Claudel une grande admiration et préparait sa thèse sur le poète, qui est à l'origine des recherches qu'il fera ensuite sur sa sœur. Il est en contact avec la famille de Paul Claudel et doit gérer le « secret de famille » largement honteux, que représente « tante Camille<sup>2</sup> ».

Il n'accrédite cependant pas la certitude d'une « "folie" de Camille », qu'il met toujours entre guillemets, et affirme que de nos jours elle pourrait être sensiblement améliorée, voire guérie, sans internement. Il faut le contredire : ce qui a conduit Claudel à cette « folie » est intrinsèquement lié à sa condition de bourgeoise de la fin du XIXe siècle qui a pris trop de libertés selon sa famille et qui ne pouvait attendre de reconnaissance artistique à la hauteur de son travail, de ses sacrifices et de ses attentes, parce que femme ; nul doute que, s'il fallait vraiment réécrire l'histoire, de nos jours, Claudel n'aurait pas été considérée comme folle.

J. Cassar envisage à juste titre les conditions qui ont mené Claudel à cette « psychose paranoïde ». Elles sont matérielles (manque d'argent, manque du confort le plus élémentaire, rareté des commandes, âpreté du métier de sculptrice, « conscience professionnelle » qui confine à l'« héroïsme »<sup>3</sup>) et psychologiques (relation difficile à ses parents et à leurs attentes morales, rejet maternel, tensions avec son père, relation de plus en plus dégradée au cours des années avec Rodin<sup>4</sup>). Les persécutions sont qualifiées d'imaginaires, mais de ses « délires », J. Cassar a pu en confirmer quelques uns (vols et destructions par des praticiens, acharnement de son « huissier ordinaire<sup>5</sup> », et surtout le plagiat réel de ses sculptures<sup>6</sup>).

Le fait est que Claudel vit seule dans la saleté, entourée de chats, a un comportement extravagant, surtout s'il est reporté aux attentes d'une mère bourgeoise et d'un frère ambassadeur, qu'elle est poussée au désespoir jusqu'à détruire certaines de ses œuvres, et qu'elle profère des accusations pas toujours étayées ni cohérentes pour expliquer son manque de fortune. Elle finira donc ses jours à l'asile d'abord à Ville-Evrard puis à Montdevergue, recluse,

---

<sup>1</sup>Louis Prosper Claudel meurt le 2 mars 1913, il est enterré le 4. Le 8, Paul écrit au docteur Michaux afin qu'il modifie le certificat médical, à la demande du directeur de la maison spéciale de Ville-Evrard, espérant pouvoir interner sa sœur le jour même. Ce sera chose faite le 10. Cette rapidité doit être mise au compte d'une soigneuse préparation – Paul correspond avec le directeur de Ville-Evrard dès janvier : il n'y avait qu'à attendre la mort du père. Cf. J. Cassar, *Dossier Camille Claudel, op. cit.*, p. 208.

<sup>2</sup>Cf. *Ibid.*, préface.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 195-198.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 198-200.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 196. Cet huissier était prénommé Adonis, ce qui fait plaisamment écrire à Claudel : « Adonis recommence à me saisir (on ne dira pas cette fois que c'est Vénus qui court après lui). », Lettre à Eugène Blot, reproduite *Ibid.*, p. 337.

<sup>6</sup>J. Cassar confirme l'exemple précis des *Causseuses*, qui apparaît dans une lettre écrite à Paul. Elles ont effectivement « fait pas mal de "petits" ». *Ibid.*, p. 201.



sans sculpter, sans aucune visite de sa mère et très peu de son frère, devant ruser pour sa correspondance. En 1920, le docteur Brunet écrit à Louise Claudel pour lui proposer une sortie de sa fille. Elle refuse : « Il est impossible de croire qu'elle ait l'esprit sain et qu'elle puisse se conduire raisonnablement<sup>1</sup>. » Elle y passera en tout trente ans, pour y mourir, selon le dossier médical d'un ictus apoplectique. Son état était très affaibli et présentait des signes de carence. Elle a probablement, comme beaucoup d'interné.e.s psychiatriques durant la guerre de 1939-1945, eut à souffrir de dénutrition<sup>2</sup>.

Nous postulons, à travers les trajectoires, les souffrances et les prises de position de Cahun, Saint Phalle et Claudel qu'une forme de ce qui est appelé « folie », hautement variable historiquement, pourrait n'être rien d'autre qu'une inadaptation aux attentes sociales, que les femmes ont vécu d'une manière particulière, puisque les attentes sociales les concernant sont elles-mêmes particulières. M. Foucault, dans son déroulé historique de la déraison classique, considère que cette acception particulière est close quand Royer-Collard, positiviste et envisageant la folie comme une pathologie à soigner, considère que Sade n'a rien à faire dans un hôpital<sup>3</sup>. M. Foucault fait de la lettre de Royer-Collard à Fouché une rupture épistémologique et veut en faire saisir la teneur en comparant le cas Sade avec celui d'une jeune fille, qualifié curieusement de « cas un peu analogue – au génie près<sup>4</sup> ».

« Une femme âgée de seize ans dont le mari s'appelle Beaudoin ... publie hautement qu'elle n'aimera jamais son mari, qu'il n'y a point de loi qui l'ordonne, que chacun est libre de disposer de son cœur et de son corps comme il lui plaît, mais que c'est une espèce de crime de donner l'un sans l'autre. » Et le lieutenant de police [Argenson] ajoute : « Je lui ai parlé deux fois et quoique accoutumé depuis plusieurs années aux discours impudents et ridicules, je n'ai pas pu m'empêcher d'être surpris des raisonnements dont cette femme appuie son système. Le mariage n'est proprement qu'un essai selon son idée... » Au début du XIXe siècle, on laissera Sade mourir à Charenton ; on hésite encore, dans les premières années du XVIIIe siècle, à enfermer une femme dont il faut bien reconnaître qu'elle n'a que trop d'esprit. [...] « Au rapport de tant d'impertinences, j'étais porté de la croire folle<sup>5</sup> ».

---

<sup>1</sup>Citée par O. Ayrat-Clouse Odile, *Camille Claudel, sa vie, op. cit.*, p. 245.

<sup>2</sup>Le chiffre de 40 000 morts de faim est annoncé par Max Lafont en 1987, dans un livre tiré de sa thèse en médecine soutenue en 1981. La question de la volonté administrative de laisser ces interné.e.s mourir de faim s'est posée. Les chiffres sont vérifiés par Claude Quérel et Olivier Bonnet en 1990, tous deux spécialistes d'histoire de la psychiatrie, et les réévaluent à la hausse, ils sont sans doute plus proche de 50 000 (sur un total de 76 000 morts) que de 40 000. « Le rôle qu'a joué la référence à la période de la guerre, fréquemment mobilisée par les pionniers de la "révolution psychiatrique", dans les mutations profondes qu'a connues l'institution psychiatrique française depuis le début des années 1950 (désaliénisme, psychothérapie institutionnelle, sectorisation...) mérite en effet d'être analysé. Incontestablement le souvenir d'une tragédie qui a démontré la faillite du système asilaire a constitué un événement fondateur pour la psychiatrie française des années 1950 et 1960. » Isabelle von Buelzingsloewen, « Les "aliénés" morts de faim dans les hôpitaux psychiatriques français sous l'Occupation », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2002/4 (no 76), p. 114. <https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2002-4-page-99.htm#re12no11>

<sup>3</sup>M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique, op. cit.*, p. 122-123.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 151. Elle n'a pourtant écrit aucun ouvrage, n'a mutilé aucune fillette ou prostituée, c'est une jeune fille pauvre et pas un vieil homme aristocrate... l'analogie doit se situer, aux yeux de M. Foucault, dans le discours qu'elle tient.

<sup>5</sup>M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique, op. cit.*, p. 151-152.

Nous ne suivrons que de loin M. Foucault sur ce qui rend cette « folie » caractéristique d'une épistémê (les débuts de ce qui sera la « folie morale » reposant « sur une volonté mauvaise, sur une *erreur éthique*<sup>1</sup>. »). Elle apparaît, dans le cadre de réflexion qui est le nôtre, bien plus instructive quand on la contracte dans la proposition suivante : une femme qui a de l'esprit, qui raisonne, qui affirme que le mariage n'est qu'un essai, que chacun est libre de disposer de son cœur et de son corps, qui affirme qu'aucune loi ne peut l'obliger à aimer son mari, c'est-à-dire, en toute rigueur, une féministe, est à la fin du règne de Louis XIV, au moins ridicule et impudente, peut-être folle, et la question de son internement/emprisonnement se pose.

La relativité de la réception sociale de la folie féminine se nuance dans la réception sociale d'œuvres produites par des femmes considérées comme folles. Un parallèle entre Séraphine Louis, dite Séraphine de Senlis<sup>2</sup> et Camille Claudel est à ce titre très éclairant. Elles sont strictement contemporaines (nées toutes les deux en 1864, mortes dans un asile en 1942 pour l'une, en 1943 pour l'autre), et leur « psychose » repose sur un sentiment de persécution. Le parallèle cesse du point de vue de la classe sociale et de la formation artistique : l'une est domestique et autodidacte, l'autre bourgeoise et a su tirer parti de toutes les « offres de formation » qui pouvait exister pour une aspirante artiste à la fin du XIXe siècle. L'une est classée dans les « primitifs modernes », à l'autre on reconnaît du génie et une place très particulière dans l'histoire de l'art. Les soucis matériels sont réels pour l'une et l'autre, bien que relatifs. Louis dilue des colorants dans du ripolin pour peindre une fois son service terminé, à la lueur de la bougie, Claudel ne vend pas assez de sculptures pour pouvoir se fournir en matériaux coûteux : si les sommes en jeu et le rapport au travail n'ont aucune mesure, il faut imaginer que la frustration qu'elles ont subi devait être du même ordre. Elles ont cependant réussi à produire, à exposer et à vendre. Leurs œuvres sont collectionnées.

Et pourtant, les mettre sur un même plan paraît incongru : notre regard n'est pas éduqué à accorder la même valeur à la peinture naïve d'une mystique femme de ménage, qui pourrait pourtant facilement se ranger auprès de celles d'avant-gardistes comme Mondrian, qu'à celle d'une sculptrice éduquée qui manie le marbre et l'allégorie. Les institutions ont leur part dans ce regard discriminant : si des collections modernes diverses et les villes où elles ont vécu ont logiquement acquis leurs œuvres à toutes deux, ni le musée d'art naïf de Nice, ni celui de Laval ne présentent dans leur collection des sculptures de Claudel. Cette artiste a fini dans un asile, mais n'a pas produit d'art brut. Il faut y voir un déterminisme social, théorisé comme tel par Dubuffet : l'art brut, ce n'est pas que l'art des fous, c'est aussi et surtout celui des personnes incultes.

---

<sup>1</sup>*Id.* p. 152.

<sup>2</sup>Contrairement à l'usage, plus persistant encore pour cette artiste, d'utiliser le seul prénom, nous l'appellerons, comme toutes les autres, par son patronyme. L'essentiel de sa biographie est disponible sur une page du musée de Senlis. <http://www.musees-senlis.fr/Dossiers-thematiques/seraphine-louis-dite-seraphine-de-senlis.html>

Si la folie fut un temps chargée, comme le pense M. Foucault, de la vertu d'accompagner la sagesse, d'en être le pendant, voire un constituant<sup>1</sup> ; la figure du fou du roi pourrait faire écho à celles des insoumis.es contemporain.e.s. Tenues pour folles, les féministes joueraient-elles ce rôle, auraient-elles cette fonction ? Outrées, outrageuses face, non plus à la raison, mais à son avatar, la norme, le supposé neutre, elles les questionnent, s'engouffrent dans leurs failles en incarnant leur revers. Tournées en ridicule, elle retourneraient le ridicule. Une réappropriation du stigmate hystérique n'a pourtant pas eu lieu de manière aussi assumée que d'autres, le voir à l'œuvre ne serait qu'un plaisir interprétatif. Il y a bien les facétieuses plaisanteries du M.L.F.<sup>2</sup>, mais à notre connaissance, point de groupe féministe « les hystériques » comme il y eu des « WITCH » ou la revue « Sorcières », pas de réinvestissement massif du stéréotype de la folle par les plasticiennes, comme on le verra pour la cuisine ou le textile.

Cependant, le jugement de valeur est bien souvent tapi dans les réceptions d'œuvres par la doxa. Si l'artiste est généralement « fou » – à la façon du « poète » du village – les artistes sont folles, et ce n'est pas tout à fait la même chose. La condescendance y est comme mise au carré. Nul doute que cette condescendance, assortie du danger potentiel de décrédibilisation, d'humiliation, d'internement auront découragé les militantes, les artistes et les artistes militantes d'assumer en conscience cette fonction de folle du roi, si la question, l'envie ou le besoin s'étaient posés<sup>3</sup>. Les deux artistes internées Claudel et Saint Phalle n'étaient pas dans une posture accusatoire, mais débordées, débordantes et menacées. C'est bien malgré elles qu'elles sont passées pour folles. Claudel en est morte.

## II.A.2. ... cuisinières

Soient les deux artistes qui servent de bornes à notre corpus : Moillon, qui peint une corbeille d'abricots en 1634 et Calle, qui mange des menus imposés dictés par la couleur en 1997. La confrontation de leur deux œuvres permet, comme en raccourci, de prendre la mesure que, nonobstant des évolutions artistiques (de la peinture à l'huile à l'art d'action dont témoignent des photographies) et des progrès sociologiques (de la fille de peintre qui sinon n'aurait pu être peintre, et qui cessa de peindre une fois mariée à celle qui, indépendante, travaille sur ses histoires

---

<sup>1</sup>« Dans les Farces et les soties, le personnage du Fou, du Niais, ou du Sot prend de plus en plus d'importance. Il n'est plus simplement, dans les marges, la silhouette ridicule et familière : il prend place au centre du théâtre, comme le détenteur de la vérité – jouant ici le rôle complémentaire et inverse de celui qui est joué par la folie dans les contes et les satires. » M. Foucault, *Histoire de la folie à l'âge classique*, op. cit., p. 24.

<sup>2</sup>Voir le détournement marxiste (« Vive le matérialisme hystérique ! »), *MLF textes premiers* p. 123, ou, le faux questionnaire du journal *Elle*, un des gestes fondateurs du mouvement, dans lequel on trouve, parmi les questions subsidiaires, et se riant d'autres clichés : « une féministe est-elle -schizophrène -hystérique -paranoïaque -homosexuelle -ou simplement méchante ? », *MLF textes premiers* p. 41.

<sup>3</sup>Ainsi, Pane considère que c'est pour se « débarrasser de [s]on discours » que les bourgeois l'ont situé « dans un contexte pathologique » ce qu'elle considère comme « diffamatoire », convoquant les idées d'œuvre malade, d'étouffement, d'internement et d'incarcération, quand elle considère que ses actions travaillent « une forme de folie atténuée du corps social ». G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, op. cit., p. 25.

d'amour en réduisant bien souvent ses amants à l'anonymat), la place des femmes reste, tout de même, dans ces œuvres, « leur » cuisine.

Des artistes féministes, notamment lors de la deuxième vague, ont réhabilité des savoir-faire classés comme féminins et méprisés par les institutions artistiques – broderie, tissage, tapisserie, couture, patchwork, artisanat, décoration, autant d'arts mineurs qui ont bien souvent leur place dans des musées spécifiques plutôt que dans des musées d'art – d'autres ont interrogé les stéréotypes – intérieur, maquillage, douceur, cuisine – dans des œuvres périphériques à ces institutions, ou en leur sein même. C'est sur cette dernière catégorie d'artiste que nous travaillons : reconnues au même titre que des hommes par l'histoire et la critique d'art hégémoniques, mais assumant des traits « féminins ». Parmi ceux-ci, la cuisine est une véritable casserole.

On pourrait, avec Jérôme Thélot, affirmer que la faim est une vérité première, au fondement de toute relation à l'Autre, et par suite de toute philosophie morale et politique<sup>1</sup>. On pourrait aussi remarquer que le courant de l'« *eat art* » a pour fondateur un homme, Daniel Spoerri, et que d'autres travaillent avec la nourriture comme thème ou matériau : Michel Blazy, Claes Oldenburg, Wim Delvoye, Joseph Beuys, Michel Journiac, Vik Muniz, Felix Gonzalez-Torres, les artistes de l'arte povera, Andy Warhol<sup>2</sup>, pour ne rien dire de Lubin Baugin, Pieter Claesz, Willem Kalf, Jean-Baptiste Siméon Chardin, Vincent Van Gogh, Paul Cézanne ou Juan Gris, qui se sont fait une spécialité de représenter des aliments disposés sur une table.

Il n'en reste pas moins que le rapport des femmes – artistes ou non – avec la nourriture et sa préparation s'est sédimenté sur un dressage culturel qui laisse entendre qu'elles seraient inéluctablement, parce que « naturellement », liées. Que l'on repense à J. Wilhelm quand il note chez Moillon « l'âme d'une bourgeoise qui range tout en bon ordre et fait l'inventaire de ses provisions » qui possède « comme il se doit, le talent d'une bonne maîtresse de maison à dresser le couvert, à arranger un panier de fruits avec élégance<sup>3</sup>. » On chercherait en vain de tels rapprochements chez des artistes masculins entre vie domestique et représentation artistique. La cuisine, c'est le domaine des femmes.

Ainsi, les différents manuels d'économie domestique, concomitants à la première vague féministe, rappellent aux femmes que la maison est leur lieu, et particulièrement dans la maison, cette pièce, quand, justement, elles commencent massivement à vouloir s'en échapper, pour voter, débattre, manifester, renverser des monarchies, travailler contre un salaire, ou aller à l'école. C'est à l'école qu'on leur apprend que :

Il faudrait aussi que les jeunes filles fussent bien convaincues que, moralement, rien n'est à dédaigner dans la vie domestique, et que l'art d'apprêter les repas est pour elles un moyen

---

<sup>1</sup>Cité par Baldine Saint Girons, *Le Pouvoir esthétique*, Editions Manucius, coll. « Le Philosophe », 2009, p. 22.

<sup>2</sup>Cf. *Hors d'œuvre : ordre et désordre de la nourriture*, catalogue cité.

<sup>3</sup>Cf. *supra* I.A.3.

puissant d'affirmer leur amour du devoir et leur respectueuse pratique des vertus familiales. [...] Un motif d'ordre supérieur doit engager les jeunes filles à bien étudier la cuisine : c'est l'obligation qui s'impose à toute femme de rendre agréable la maison à ceux qui l'habitent. Le père de famille, qui travaille dehors pour le bien de tous, revient au logis une ou deux fois par jour, afin de s'y restaurer et d'entretenir les forces qui lui sont nécessaires pour son travail. [...] Une femme, quelles que soient son intelligence, sa situation dans le monde et son éducation, ne sera jamais rabaisée par le renom qu'elle aura acquis de bonne maîtresse de maison et de bonne cuisinière. Bien au contraire, elle prouvera ainsi la largeur de son intelligence, la sagesse de son jugement, et le désir qu'elle a de remplir ses devoirs de mère de famille<sup>1</sup>.

S. de Beauvoir décrit avec beaucoup d'acuité en quoi « la préparation des repas est un travail plus positif et souvent plus joyeux que celui du nettoyage<sup>2</sup> », grâce à la socialisation qui s'opère en faisant le marché, au sentiment de pouvoir que génère le choix des denrées et leur transformation, qui selon elle relève de l'alchimie, en convoquant Colette et « les écrivains féminins [qui] ont particulièrement célébré la poésie des confitures<sup>3</sup> ». Mais la routine du ménage et de la cuisine, leur répétition inlassable, quotidienne, tout au long d'une vie et de génération en génération, ne rend guère sensible à la « magie du four ».

On ne peut pas chaque jour transformer le marché en une chasse au trésor ni s'extasier sur le brillant du robinet. Ce sont surtout les hommes et les femmes écrivains qui exaltent lyriquement ces triomphes parce qu'ils ne font pas le ménage ou qu'ils le font rarement. [...] Mais ce qui rend ingrat le travail de la femme-servante, c'est la division du travail qui la voue tout entière au général et à l'inessentiel ; l'habitat, l'aliment sont utiles à la vie mais ne lui confèrent pas de sens<sup>4</sup>.

La réduction des femmes à leur cuisine – quelle féministe n'a pas entendu un jour qu'elle ferait mieux d'y retourner<sup>5</sup> ? – le rapport complexe que les femmes entretiennent avec l'alimentation, n'a pas été aussi étudié que l'on pourrait se l'imaginer. Trois textes du corpus féministe matérialiste sont souvent cités, mais tous trois semblent plutôt programmatiques, posant des pistes qui commencent aujourd'hui seulement à être explorées<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup>Stella, *Manuel d'économie domestique et d'instruction ménagère*, 1903, introduction à la deuxième partie, « leçons de cuisine », p. 94-96. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55310611>. Cette référence n'est donnée qu'à titre d'exemple parmi les dizaines que l'on peut trouver, telles que les « manuel d'économie domestique », « livre de la famille », « manuel de la fille de basse-cour », « livre des ménages », « manuel complet de la maîtresse de maison », etc. Pour une analyse de ces « livres de conduite » apparus en France au XVIIIe siècle, cf. Aurélie Chatenet, « La femme, maîtresse de maison ? Rôle et place des femmes dans les ouvrages d'économie domestique au XVIIIe siècle », *Histoire, économie & société* 2009/4 (28e année), p. 21-34.

<sup>2</sup>S. de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t. 2, *op. cit.*, p. 269.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 270.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 272.

<sup>5</sup>Cf. un des chants féministes de la deuxième vague : « Les femmes s'en vont en lutte, c'est fini le temps des cuisinières, les femmes s'en vont en lutte contre leur oppression, contre leur oppression » (sur l'air de *Malbrough s'en va-t-en guerre*).

<sup>6</sup>Cf. Tristan Fournier, Julie Jarty, Nathalie Lapeyre, Priscille Touraille, « L'alimentation, arme du genre ? », *Journal des anthropologues* 2015/1, (n° 140-141), p. 19-49, qui souligne les « points communs » entre les « champs émergents » des études sur l'alimentation et les études sur le genre, « axes prioritaires du CNRS » mais qui restent « étrangers l'un à l'autre », p. 19-20. Cet article et le dossier qu'il introduit proposent de croiser ces deux champs, à travers trois

Le premier est un article de C. Delphy, datant de 1975<sup>1</sup>, qui ne se place que du point de vue de « des faits universellement connus des acteurs sociaux » mais en proposant de les « envisager sous un nouvel angle<sup>2</sup> » : les études chiffrées ne donnent qu'une image de la consommation des ménages, qui permet de les comparer entre eux mais ne tient pas compte d'une consommation différentielle selon les statuts occupés dans ce ménage (supposée par ces études équitable entre enfants, adultes et vieillards, hommes et femmes)<sup>3</sup>.

C. Delphy affirme que « les disparités de consommation entre les membres de la famille sont non seulement perçues, mais sont perçues comme constitutives de la structure familiale<sup>4</sup> », et souligne le statut privilégié du « chef de famille » qui « prend les plus gros morceaux. Il prend aussi les meilleurs : la diversification porte autant sur la qualité que sur la quantité<sup>5</sup>. » L'accent est également mis sur le lien problématique de la « maîtresse de maison » qui se heurte aux mêmes interdits que les autres membres de la famille (appuyés par la dissimulation d'aliments ou la « coercition par l'altitude<sup>6</sup> ») mais qui a accès à tous les stocks et cachettes « puisque c'est elle qui prépare toute la nourriture. Aussi a-t-elle accès à tous les aliments, même à ceux qu'elle ne consomme pas. Mais cet accès est clairement lié à son intervention de préparatrice<sup>7</sup> », mis à part pour l'alcool, dont la consommation comme la préparation sont des prérogatives masculines.

Enfin, elle critique la classification des tâches entre « gros » et « petit » travaux<sup>8</sup>, en soulignant que les tâches concernées changent d'une région ou d'un pays à l'autre, mais que toujours le « petit », quel qu'il soit, est du côté des femmes, ce qui justifie la croyance que les hommes (ceux qui font le « gros » du travail) ont davantage « besoin<sup>9</sup> » de viande.

Dix ans plus tard, N.C. Mathieu propose un article où elle interroge le « consentement » des femmes souvent convoqué pour expliquer que leur « domination » perdure, et le révoquer en étudiant les mécanismes de la « conscience dominée » des femmes, à travers des analyses issues de son champ d'étude, l'anthropologie<sup>10</sup>. Le rapport à la nourriture est un de ces mécanismes. Elle

---

questions : « l'institution de la "division sexuelle du travail" qui met les femmes en charge de la plus grande part du travail alimentaire [...] les pratiques de discrimination dans la consommation, et comment la consommation contribue à constituer des corps – et des consciences – différenciés. », p. 24.

<sup>1</sup>C. Delphy, « Famille et consommation », in *L'Ennemi principal 1, op. cit.*, p. 73-95.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 83.

<sup>3</sup>Elle s'appuie principalement ce qu'elle appelle la famille rurale traditionnelle (du XIXe siècle) ou les « exploitations familiales marginales comme celles qui prédominent dans le sud-ouest de la France », p. 83.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 79.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 84.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 85.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 85.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 87-88.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 87.

<sup>10</sup>N.C. Mathieu, « Quand céder n'est pas consentir. Des déterminants matériels et psychiques de la conscience dominée des femmes, et de quelques-unes de leurs interprétations en ethnologie », in *L'Anatomie politique, op. cit.*, p. 131-225. Elle met en regard différentes études : Ferchiou, 1978, pour la Tunisie, Delphy, 1975, pour la France, Kandiyoti, 1983, pour la Turquie, Lyons Johnson, 1981, pour les Gainj de Nouvelle Guinée (cités p. 158), ainsi qu'une comparaison de différentes études concernant les Yanomami du Venezuela, les relations pré-mariages à Samoa, la société mongole...

axe ses réflexions sur l'assignation, dans de nombreuses sociétés, des femmes à la cuisine<sup>1</sup>, sur les carences nutritionnelles subies par les femmes, et leur impact physiologique.

Dans de nombreuses populations pauvres, où existent de véritables carences nutritionnelles, celles-ci affectent davantage les femmes que les hommes, et si l'on considère hommes, femmes et enfants, ce sont souvent les adultes mâles les moins touchés. Cette malnutrition relative des femmes par rapport aux hommes ne peut manquer d'avoir des incidences psychiques, d'augmenter la fatigue et de diminuer la résistance physique et mentale des femmes<sup>2</sup>.

Enfin, C. Guillaumin, dans « Le corps construit », en 1992, liste les techniques sociales de sexuisation des corps, au nombre desquelles les « interventions mécaniques » (mutilations sexuelles, ouvertures d'orifices, réductions de membres), la mode, la motricité (jeux de l'enfance, occupation de l'espace, immobilisation des femmes), l'usage d'outils, d'armes, de véhicules, et le rapport aux corps des autres<sup>3</sup>. Parmi ces techniques, la nourriture et ses conséquences, la taille et la corpulence<sup>4</sup>.

Le constat, empirique et se basant sur quelques études, est celui d'une consommation différentielle : sevrage au sein plus tardif pour les garçons<sup>5</sup>, parts de viande plus importantes pour les hommes, portions des restaurants, chair du gibier pour les uns, abats pour les subalternes, consommation des excédents<sup>6</sup> et des nourritures les moins saines pour ces dernier.e.s. Cette différenciation s'accroît dans les sociétés « abondantes » de sorte que « dans les sociétés riches plus encore que dans les autres, les femmes sont plus petites que les hommes, et leur corpulence comme leur développement musculaire est moindre<sup>7</sup>. » Cet écart est couplé à celui de l'âge<sup>8</sup>, ce qui implique que « dans un couple la femme doit être plus petite, plus légère et plus jeune que l'homme<sup>9</sup> », écart « considéré comme à la fois naturel, normal et souhaitable<sup>10</sup> ».

Ces trois articles font partie des points de départ pour une étude de « l'alimentation, arme du genre ». Mettant en perspective la division sexuelle du travail dans différentes sociétés, Tristan Fournier, Julie Jarty, Nathalie Lapeyre et Priscille Touraille en soulignent les différents enjeux.

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, « tâche quasi universellement féminine », p. 159.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 158-159.

<sup>3</sup>C. Guillaumin, « Le corps construit », in *Sexe, race et pratique du pouvoir, op. cit.*, p. 113-136, et *passim*.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 117-120.

<sup>5</sup>Irène Lézine, *Le Développement psychologique de la première enfance*, PUF, 1965. Référence citée par C. Guillaumin, p. 118.

<sup>6</sup>Yitzchak Elam, *The Social and Sexual Roles of Hima Women: Nyabusbozi County, Ankole, Uganda*, Manchester University Press, 1973. Référence citée par C. Guillaumin, p. 119.

<sup>7</sup>C. Guillaumin, « Le corps construit », article cité, p. 119.

<sup>8</sup>Selon C. Guillaumin, au début des années 1990, statistiquement, lors des mariages, cet écart d'âge est entre deux et quatre ans de moins pour l'épouse. Une étude de l'INSEE de 2006 constate que l'écart d'âge s'est réduit entre les années 1950 et les années 1990, passant de 2,8 à 2,3 ans de moyenne d'écart, mais la majorité des couples hétérosexuels (6/10) sont composés d'un homme plus âgé et d'une femme plus jeune. Cf. Mélanie Vanderschelden, division Enquêtes et études démographiques, Insee « L'écart d'âge entre conjoints s'est réduit », 2006.

<https://www.epsilon.insee.fr/jspui/bitstream/1/190/1/ip1073.pdf>

<sup>9</sup>C. Guillaumin, « Le corps construit », article cité, p. 121.

<sup>10</sup>*Id.*

Cette division concerne toutes les sociétés connues ayant vécu et vivant encore sur une économie de chasse, de cueillette et/ou d'horticulture. Les hommes « chassent », les femmes plantent, cueillent, ramassent, déterrent, cuisent et rendent la nourriture consommable<sup>1</sup>.

L'interdit des armes repéré par Paola Tabet en 1979 masquerait « le véritable interdit » : « les femmes ne doivent pas se procurer de la viande par elles-mêmes<sup>2</sup>. » Concernant les sociétés industrialisées, le travail domestique gratuit, « dévalorisé, ignoré et banalisé » reste « une affaire de femmes<sup>3</sup> », avec ses causes (« socialisation au sacrifice<sup>4</sup> ») et ses conséquences (« formes d'incompétences relatives à la cuisine » développées par les hommes, impliquant une « dépendance culinaire<sup>5</sup> »). Étayée par des exemples d'études ethnographiques, l'affirmation de C. Delphy est confirmée :

[Ce] n'est pas parce que la nourriture est aux mains des femmes que les femmes en disposent selon leur bon vouloir, et encore moins pour obtenir un pouvoir<sup>6</sup>.

Les différents symbolismes sont ramenés à des causes matérielles : ainsi, si les hommes Mongols se servent dans le dessus de la marmite et si les femmes en prennent le fond, ce n'est pas tant que le dessus (le haut) est symboliquement associé au masculin, mais que le gras, plus énergétique, y surnage : c'est la meilleure part. Même quand la nourriture est un pot commun, l'alimentation est différentielle<sup>7</sup>. Dans les sociétés industrialisées, les femmes ne subissent pas d'interdits alimentaires aussi stricts que dans d'autres aires, mais des pressions sociales « pas moins redoutables<sup>8</sup> », axées sur « une injonction à la différenciation [qui] prend pour matière première le corps<sup>9</sup> » : « les femmes se privent plus de manger que les hommes<sup>10</sup>. »

Pour résumer, que ce soit par « le fait que les femmes sont amenées en permanence à penser à la nourriture pour contrôler leur corpulence » ou à penser sans cesse à « ce que mangent les autres dans le cadre de la division sexuelle du travail », on assiste à une « obnubilation de la nourriture » qui « fonctionne comme une forme de colonisation et de domination de la pensée par l'alimentation<sup>11</sup>. » Les impacts de carences subies ou auto-infligées, les différentes injonctions en rapport avec la nourriture, sa préparation et sa consommation différentielle font « apparaître l'alimentation comme un moyen – une arme – très efficace dans la reproduction de l'ordre du genre<sup>12</sup>. »

---

<sup>1</sup>T. Fournier, J. Jarty, N. Lapeyre, P. Touraille, « L'alimentation, arme du genre ? », article cité, p. 25.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 26.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 27.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 31.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 29.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 32.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 35-36.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 37.

<sup>9</sup>*Id.*

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 38.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 39.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 42.



Cette assignation des femmes à la cuisine, et les rapports parfois pathogènes entretenus avec la nourriture par la pression sociale, n'ont pas manqué d'être interrogés, mis en scène et en question par les artistes qui se trouvent être assignées femmes. À partir de la deuxième moitié du XXe siècle, on peut à coup sûr leur prêter un regard critique, ou à tout le moins distancié, si elles utilisent, de quelque manière, des aliments dans leurs œuvres. Nous relèverons quatre modes de rapport entre les artistes assignées femmes et la nourriture : la représentation, la thématique, l'utilisation directe et l'ingestion pure et simple. S'il a fallu attendre l'art d'action pour que le fait de manger puisse être considéré comme de l'art, il ne faut pas voir dans notre séquence une simple chronologie : encore aujourd'hui, nombreux sont les artistes qui représentent des aliments.

Celles et ceux qui le font s'inscrivent dans une tradition paradoxale, celle de la nature morte. Prenant acte qu'une des premières photographies (attribuée à Niépce) était une table mise, Philippe Kaenel déplore le « mépris théorique et historiographique » où la nature morte photographique est tenue :

Ce mépris historiographique est en fait l'homologue contemporain du discrédit académique qui place la nature morte au plus bas de la hiérarchie des genres, et du rejet moderniste qui condamne l'imitation illusionniste du réel. Or, comment ignorer que la nature morte est devenue un laboratoire esthétique et conceptuel pour nombre de mouvements ou des tendances artistiques du réalisme jusqu'à l'art conceptuel en passant par le symbolisme, le futurisme, le constructivisme, le dadaïsme, le surréalisme ou le pop art ? Au 20e siècle, les plus grands photographes pratiquent de tels sujets [...] mais à leur propos, il n'est presque jamais question de « natures mortes » mais uniquement de photographies d'« objets » ou de « choses<sup>1</sup> ».

Ce mépris lettré contre les séductions illusionnistes a trouvé son point d'orgue dans la hiérarchie félibienne, mais date de l'Antiquité – Pline conte les *rhyparographos* – et se poursuit sous différentes formes de nos jours, jusqu'au tabou dans l'intitulation d'œuvres, comme le souligne P. Kaenel. Cette séculaire déconsidération institutionnelle et théorique sera contredite par le succès des natures mortes, et leur investissement par les artistes, dont Bart Verschaffel propose une belle explication plasticienne en termes d'espace pictural, de bord, de vide et d'obscurité, générant métaphoriquement la finitude, la disparition et le périssable, sans besoin des symboles appuyés – et selon l'auteur redondants – des vanités<sup>2</sup>.

Le propre d'une nature morte, photographique ou picturale, l'une de ses définitions possibles, serait d'être, plus que tout autre, un genre qui affirme les possibilités mimétiques, mais

---

<sup>1</sup>Philippe Kaenel « La nature morte photographique. Les origines d'un genre aux origines d'un médium » in Frédéric Elsig, Laurent Darbellay, Imola Kiss (dir.), *Les Genres picturaux. Genèse, métamorphoses et transpositions*, Métis Presses, 2010, p. 197.

<sup>2</sup>Bart Verschaffel, « L'espace pictural de la nature morte » in *Essais sur les genres en peinture. Nature morte, portrait, paysage*, La lettre volée, « essais », 2007, p. 11-30, et particulièrement p. 29.

aussi plastiques du médium<sup>1</sup>. Facilité technique de sujets ne bougeant pas, éventail infini des textures traduisibles, espace scénique offrant des possibilités de variations ténues mais effectives<sup>2</sup>, jeux de lumière contrôlables à loisir... Ce sont là sans doute des raisons qui ont poussé les artistes à rester fidèles à ce genre qui permet toutes les explorations, y compris celles de l'avant-garde, mais aussi au public de réserver à ces œuvres un succès qui ne s'est jamais démenti.

Rétrospectivement, la valence autoréférentielle de la nature morte, l'affirmation de son propre médium, lue aujourd'hui en passant par les filtres modernistes – le « *what you see is what you see* » de Stella, l'essentialisme de C. Greenberg, la planéité de Pollock, l'*art-as-art* de Reinhardt, les tautologies de Kosuth – résonnent curieusement avec le passage des Salons de Diderot que nous avons déjà cité :

C'est celui-ci qui est un peintre, c'est celui-ci qui est un coloriste. Il y a au Salon plusieurs petits tableaux de Chardin ; ils représentent presque tous des fruits avec les accessoires d'un repas. C'est la nature même. Les objets sont hors de la toile et d'une vérité à tromper les yeux.<sup>3</sup>

J. Lichtenstein rappelle opportunément que cette illusion picturale n'en est pas une véritable, « sauf peut-être pour des esprits innocents ou trop crédules, des fous ou encore des oiseaux [...] des êtres privés de raison<sup>4</sup> » mais « un lieu commun de la rhétorique coloriste qui sera inlassablement repris par les écrivains français jusqu'à la fin du XIXe siècle<sup>5</sup> », « une fiction littéraire et théorique.<sup>6</sup> »

Cette défense d'un peintre coloriste choisissant, dans le genre le moins noble, de représenter des sujets humbles s'inscrit dans un retour, au sein de la question du paragone, du coloris en peinture. Mais ce n'est pas pour affirmer que le coloris serait supérieur au dessin, et par voie de conséquence la peinture à la sculpture. À la fin du XVIIIe et surtout au début du XIXe siècle, il s'agit plutôt d'affirmer les frontières et les limites entre les arts, et non plus de défendre telle ou telle hiérarchie : chaque art se doit d'affirmer sa spécificité. La peinture est éloquente et repose sur le coloris, et la nature morte permet d'exposer toutes ses ressources<sup>7</sup>. Comme l'écrit bien plus tard M. Faré, héritier de l'idée que dans ce genre se révélerait la vérité du médium lui-même : « Étudier la nature morte conduit à considérer la peinture en son essence<sup>8</sup>. »

---

<sup>1</sup>P. Kaenel affirme même une valence « performative » des premières photographies : « à travers la nature morte, le nouveau médium fait la démonstration de ses capacités mimétiques même. » L'étude des natures mortes de Daguerre et Talbot permet de développer ce point de vue. P. Kaenel, « La nature morte photographique », article cité, p. 200-205.

<sup>2</sup>B. Verschaffel, « L'espace pictural de la nature morte », article cité.

<sup>3</sup>Denis Diderot, *Salon de 1763*, in *Œuvres complètes*, t. 5, Le club français du livre, 1970, p. 431.

<sup>4</sup>J. Lichtenstein, *La Tache aveugle*, *op. cit.*, p. 77.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 76.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 77.

<sup>7</sup>Cf. les analyses des textes du critique d'art François Guizot (1787-1874) par J. Lichtenstein, *Ibid.*, p. 127-131.

<sup>8</sup>M. Faré, *La Nature morte en France*, *op. cit.*, p. 12.

J. Rancière, en étudiant un texte que les Goncourt écrivent sur Chardin en 1864, en fait un pivot d'un « tressage des mots et des formes<sup>1</sup> », d'une nouvelle manière de regarder une œuvre du passé, qui transforme « les données figuratives en événements de la matière picturale, traduisant eux-même des états métamorphiques de la matière<sup>2</sup> », matiérisme préfigurant les avant-gardes et l'abstraction à venir. Il nie cependant, avec Rubens vu par les mêmes Goncourt, que la nature morte soit seule détentrice de ce privilège du tactile et du gestuel. Mais selon J. Rancière, ce sont davantage les mots et les théories de la peinture qui ont changé la donne que la peinture elle-même<sup>3</sup>.

Ceci étant, l'affirmation, tressée ou non de mots, qui serait celle de la nature morte, que la peinture repose sur le coloris (et non sur *l'istoria*) explique en partie qu'elle sera perçue comme féminine, en plus du fait que, comme nous le verrons, beaucoup de femmes artistes s'y étaient spécialisées, et que, comme nous l'avons vu, la cuisine et la décoration intérieure sont considérées comme étant du domaine des femmes. Trois raisons qui peuvent expliquer l'anecdote piquante que P. Kaenel livre sur Delacroix, qui retire juste avant l'ouverture du Salon de 1849 ses tableaux de fleurs, « à une époque où ces sujets sont de plus en plus associés à la catégorie suspecte des femmes artistes<sup>4</sup>. »

Une des appropriations contemporaines les plus stimulantes de la tradition de la nature morte est le fait d'une femme artiste, Sam Taylor-Johnson (née Taylor-Wood). Son film *Still Life*, qui faisait partie de l'exposition *Hors d'œuvre*, cadre une nature morte composée à la manière des artistes des XVIIe et XVIIIe siècles qui va pourrir et moisir en temps accéléré. Les enjeux des tableaux classiques sont mis en scène avec les moyens propres à une artiste contemporaine. Tout, du cadrage et de la lumière jusqu'au stylo bic posé en oblique, qui rappelle les couteaux des Hollandais ou de Chardin, s'inscrit dans cette tradition. Le choix d'un film silencieux paraît, de ce point de vue, très habile, effaçant la notion de temps qui passe dans les premières secondes du film, où le plat de fruit ne subit ni mouvement ni ravage du temps.

C'est en fin de parcours que ce qui est potentiellement contenu dans les natures mortes immobiles est ici ostensible : au-delà des fruit piqués, des quelques tavelures ou de la mouche unique des tableaux classiques, le plat entier est pourri et infesté de moucherons. Le temps qui passe est mis en jeu de manière très différente dans la peinture classique et dans un art plastique contemporain que l'on pourrait classer dans les arts de la forme autant que dans ceux du temps.

Plus large que la représentation des aliments posés sur un plan, qui sera selon nous la nature morte au sens strict, la thématique de l'alimentaire et du repas irrigue l'art moderne – via les scènes de genre qui prennent place dans des cuisines bourgeoises ou paysannes, ou encore les scènes de banquets – comme l'art contemporain – où les *Campbell's Soup Cans* de Warhol ne se

---

<sup>1</sup>Jacques Rancière, *Le Destin des images*, La fabrique, 2003, p. 91.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 92.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 94-95.

<sup>4</sup>P. Kaenel « La nature morte photographique », article cité, p. 199.

rattachent qu'avec difficulté à une hypothétique catégorie de « nature morte contemporaine », par exemple.

Pane travaille cette thématique, en utilisant directement la nourriture comme matériau pour ses installations ou performances, ou en y faisant seulement allusion. Dans l'installation *Pêche endeuillée* (1968) le lien à la nourriture est ténu : à travers des pièces de bois et des cordes évoquant les filets de pêche, hommage est rendu à vingt-trois pêcheurs japonais irradiés par des essais nucléaires en 1954<sup>1</sup>, moyen pour Pane de dénoncer la course à l'armement, la guerre froide et celle du Vietnam. Cependant, A. Tronche la cite au début de son chapitre « Nourriture<sup>2</sup> », en accord avec les textes de Pane elle-même où cette œuvre est citée quand elle parle de nourriture. Il n'est en effet pas anodin, qu'à travers son titre, mais aussi par le choix de cette irradiation particulière – il y en eut d'autres... – Pane a sans doute voulu dresser l'alimentation (qui pourvoit et maintient la vie) face aux armes et au nucléaire, interprétation qui n'épuise certainement pas les autres symboles et lectures possibles de l'œuvre, très polysémique. Avec *Le Riz*<sup>3</sup> (1971), elle met en jeu l'aliment dans sa thématique mais aussi, pour une part, en tant que matériau. Nous reviendrons plus loin sur *Nourriture – Actualités télévisées – Feu* (1971) ; on peut citer aussi *Le lait chaud* (1972), *Autoportrait(s)* (1973)<sup>4</sup> : la thématique de la nourriture traverse l'œuvre<sup>5</sup>, elle en est « l'un des éléments prioritaires<sup>6</sup> ».

De même, outre *Le régime chromatique*, Calle mettra en scène à d'autres reprises des repas – *Le Rituel d'anniversaire*<sup>7</sup> prend place dans le cadre de repas annuels, dans *Des histoires vraies* : « Le rêve de jeune fille<sup>8</sup> », « Le porc<sup>9</sup> » sont centrés autour des repas et de la manière de manger, jusqu'à l'interprète qui clôt *Prenez soin de vous*, Brenda, « psittacidé » qui mange la fameuse lettre<sup>10</sup>. Calle, Pane s'inscrivent de fait dans une pratique récente : celle de l'appropriation de la thématique de la nourriture par les femmes artistes.

Cette pratique n'est ni un médium ni un courant, mais plutôt une modalité particulière pour produire des œuvres à partir d'une thématique avec laquelle on a un rapport particulier : issu d'une assignation et d'une socialisation qui intriquent le fait d'être classée comme femme et d'être de ce fait liée à la nourriture. Des œuvres parmi les plus fortes d'un art engagé féministe ont pour thème la nourriture. Ainsi, *Semiotics of the Kitchen* (1975) de Rosler, ou *The Dinner Party* (1974-1979)

---

<sup>1</sup>Cf. le descriptif de l'œuvre et la photographie sur le site du FRAC Pays de Loire.

[http://www.fracdespaysdelaloire.com/public/pdf/peda\\_gina\\_pane.pdf](http://www.fracdespaysdelaloire.com/public/pdf/peda_gina_pane.pdf)

<sup>2</sup>A. Tronche, *Gina Pane actions*, op. cit., p. 66.

<sup>3</sup>Cf. la description sur le site du MAMCO : « *Le riz n° 1*, 1970-1971 bac métallique rempli de terre et d'eau, alignement de tiges métalliques à 3 branches représentant la pousse de riz ; au mur le mot "riz" en néon rose ; 2 micros ; une vitrine contenant une cartouchière U.S. ; une poignée de riz coll. Musée départemental des Vosges, Epinal » [http://www.mamco.ch/artistes\\_fichiers/P/pane.html](http://www.mamco.ch/artistes_fichiers/P/pane.html)

<sup>4</sup>Lors de ces trois actions, la nourriture est présente en tant que matériau et est ingérée par l'artiste.

<sup>5</sup>Cf. la partie « Nourritures » in A. Tronche, *Gina Pane actions*, op. cit., p. 66-77.

<sup>6</sup>*Ibid*, p. 66.

<sup>7</sup>S. Calle, *Le Rituel d'anniversaire*, op. cit.

<sup>8</sup>S. Calle, *Des histoires vraies*, Actes sud, 2002, p. 13.

<sup>9</sup>*Ibid*, p. 31.

<sup>10</sup>S. Calle, *Prenez soin de vous*, Actes sud, 2007, non paginé ; dernières pages.

de Chicago. Une rapide présentation de ces deux œuvres permettra d'articuler les questions qui nous occupent – place des femmes dans l'art, évolution interne aux arts plastiques, féminisme et remise en cause des hiérarchies et des frontières – à travers la thématique de la cuisine et de la nourriture comme focale de choix concernant ces questions.

La vidéo de Rosler et l'installation monumentale de Chicago sont héritières des avant-gardes, en utilisant les nouveaux médias dont les femmes se sont saisies de bonne heure<sup>1</sup>. Toutes deux reposent sur une énumération : Rosler se livre à un abécédaire culinaire qui dénonce le foyer comme alpha et oméga désigné pour les femmes, Chicago s'est lancée – accompagnée par un large collectif d'artistes et d'artisanes – dans une réhabilitation des femmes qui auraient dû/pu marquer l'histoire : trente-neuf couverts et neuf cent quatre-vingt-dix-neuf noms sur le sol triangulaire. À chaque « convive » correspond une assiette et un set de table brodé qui reprennent l'iconographie liée à ces femmes réelles ou imaginaires, mais aussi les techniques artisanales de leurs époques. L'œuvre, qui a suscité des commentaires (très) admiratifs autant que (très) critiques<sup>2</sup> est en tout cas puissamment réfléchi (chaque élément, jusqu'au plus infime, semble avoir été choisi pour son potentiel symbolique), et s'impose comme l'une des œuvres emblématique du « cunt art », qui célèbre la Femme majuscule des féminismes essentialistes<sup>3</sup>.

Rosler, au contraire, utilise un dispositif minimal : plan-séquence assez court, de 6'09", structure enfantine de l'abécédaire, un seul effet de caméra (travelling arrière très bref au début de la vidéo). Rosler est seule face à la caméra dans un décor et avec des objets du quotidien. Cette forme très simple n'empêche pas l'œuvre d'ouvrir de larges champs : détournement ironique et militant du structuralisme<sup>4</sup>, rage et violence qui affleurent à certains moments de la vidéo et, surtout, un dévoilement de l'absurdité du rôle social des femmes, cette répétition quotidienne de gestes jamais reconnus, ce savoir-faire qui n'en est pas un, que S. de Beauvoir a décrits et qui expliquent cette rage.

Ainsi, aux objets « *chopper* », « *fork* », « *hamburger press* », « *ice pick* », « *knife* », l'assez irrésistible « *nutcracker* », et « *tenderizer* » la menace est voilée ou évidente, certains gestes sont à rapprocher davantage d'une sémiotique du meurtre ou de l'agression que de celle de la cuisine. Le reste de l'abécédaire met en place des gestes saccadés, vides de sens, car Rosler n'utilise aucun aliment : elle bat, pétrit, émulsionne, écume, étale, remue du rien. Pour la fin de l'alphabet, où les lettres sont figurées par la position du corps de l'artiste, les gestes deviennent théâtraux, presque

---

<sup>1</sup>Cf. l'affirmation de S. Bourcier : « La performance convient à l'expression féministe comme à d'autres démarches artistiques minoritaires. » Cf. *supra* I.C.1.

<sup>2</sup>Pour un récapitulatif nuancé des réceptions critiques possibles de l'œuvre, cf. A. Jones « Les politiques sexuelles de *The Dinner Party*. Un contexte très critique », article cité, p. 107-150.

<sup>3</sup>Cf. *Id.* p. 120-122 et p. 129-130.

<sup>4</sup>« Cette vidéo met en évidence une des problématiques récurrentes de l'auteur des célèbres photomontages *Bringing the War Home* (1967-1972) : à savoir que le propos de toute théorie (référence est faite en l'occurrence au structuralisme prévalant dans les années 1970) consiste non seulement à faire évoluer la pensée mais, aussi, à mettre à bas toute inégalité sociale. » Emmanuelle Lequeux, notice de l'œuvre sur le site du FRAC Lorraine.

<http://collection.fraclorraine.org/collection/print/469?lang=fr>

tragiques, d'autant qu'ils reprennent des lettres dont la prononciation peut être polysémique en anglais, notamment « U »/« you » et « Y »/« why ».

Nous pourrions considérer que ces deux œuvres sont des pôles possibles pour une œuvre d'art féministe traitant de l'alimentaire. En effet, si toutes deux utilisent un nouveau médium (vidéo, installation) et réinvestissent la thématique de l'alimentaire en la détournant, pour le reste, leurs particularités semblent les opposer : économie *vs* débauche des moyens, minimalisme *vs* grandiloquence, dénonciation du stéréotype *vs* affirmation et célébration d'une essence. Ce qui oppose, en définitive, le plus ces deux œuvres, sont la polysémie de l'une et l'univocité de l'autre. C'est sans nul doute le problème majeur de *The Dinner Party* : Chicago a poussé trop loin la volonté de contrôle sémantique de sa pièce, ce qui en assèche les réceptions possibles. Cette volonté de contrôle peut être rapprochée du statut particulier de conceptrice, de cheffe d'équipe de Chicago auprès de son atelier, statut d'autrice, d'autorité et peut-être même d'autoritarisme, qui lui a été reproché<sup>1</sup>.

Bien qu'inscrites dans le XXe siècle par l'utilisation de la vidéo et de l'installation, les œuvres de Rosler et Chicago perpétuent un rapport thématique à la nourriture que l'on trouve dans l'art patrimonial, semblable aux réinvestissements contemporains de la nature morte. D'autres artistes ont exploré de nouvelles pistes, de nouvelles modalités dans le rapport de l'art à l'alimentaire : le fait d'utiliser la nourriture comme un matériau en fait partie. Trois artistes qui se sont illustrées dans cette utilisation des aliments peuvent nous aider à constater que lorsqu'une femme artiste se saisit des questions de l'alimentaire, elle ne le fera jamais tout à fait comme Wolfgang Laib le fait avec du lait ou Blazy avec de la purée de carotte.

Schneemann, Sterbak, Lesueur impriment à *Meat Joy* (1964), *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique* (1987) et *Sans titre* (1999) toutes leurs autres préoccupations, au centre desquelles la chair et l'identité, et particulièrement l'identité de genre. Ces trois œuvres, isolément, dans l'ensemble qu'elles peuvent former, ou encore inscrites dans le parcours entier de chacune de ces trois artistes appuient la réflexion qui a ouvert ce chapitre : parler de, représenter ou travailler avec de la nourriture ne peut pas se faire de manière neutre quand on a été socialisée comme femme. Ces trois œuvres ont pour cœur la viande, dont on a vu que sa consommation est particulièrement problématique dans une perspective genrée. Schneemann utilise du poisson cru, des poulets, des saucisses lors d'une performance de groupe qui a fait date, Sterbak coud (ou plutôt fait coudre à chaque fois que l'œuvre est exposée, car elle doit être fraîche en début de processus) une « robe en bavettes de bœuf entières et parées<sup>2</sup> », Lesueur recouvre les jambes de son modèle de crépine de porc.

---

<sup>1</sup>A. Jones « Les politiques sexuelles de *The Dinner Party* », article cité, p. 144-146.

<sup>2</sup>Cf. le cartel de l'œuvre sur le site du Centre Pompidou : « Viande de bœuf crue sur mannequin et photographie couleur, 113 cm (Photographe : Louis Lussier). Cette robe doit être confectionnée à chaque nouvelle présentation afin qu'il soit donné à voir le processus de vieillissement. Robe en bavettes de bœuf entières et parées exposée sur un mannequin de couture et accompagnée d'une photographie couleur montée au mur à proximité de la sculpture. »

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cjyy4gX/ryjdGjo>

Présenté ou représenté, l'aliment comme matériau, particulièrement quand il s'agit de viande, fait en quelque sorte court-circuit : les œuvres semblent moins médiates et suscitent des réceptions assez fortes, qu'elles soient de l'ordre du dégoût, du rire, de la curiosité, voire de la commotion. L'appétit semble bien peu mis en cause. Il faut, même de manière rapide, souligner que ces trois œuvres travaillent le matériau alimentaire en tant que chair<sup>1</sup>, s'inscrivant de près ou de loin dans la tradition de la vanité, mais aussi du lien que les femmes, plus que les hommes, entretiennent avec cette catégorie chrétienne, que la technologie du genre féminin y est appuyée à travers bikini, robe et bas, et qu'à inscrire ces trois œuvres dans les discours et le travail global de ces trois artistes, leur charge politique ne fait aucun doute<sup>2</sup>.

Un dernier pas est franchi quand l'ingestion a lieu. Il nous semble tout à fait symptomatique de l'histoire de l'art occidental que le fait de manger puisse avoir gagné la possibilité d'être lu comme œuvre. Cette égalité (manger = faire œuvre) est à la fois le résultat de l'histoire des avant-gardes, d'une dissolution des frontières entre art et vie, entre intimité et publicité, action du quotidien et exceptionnel de l'art. Les rituels en lien avec la nourriture sont réactivés, de manière tautologique (Michel Journiac *Messe pour un corps*, 1969) ou plus implicitement. Manger affirme notre corporéité, soulève la question des prescriptions et interdits alimentaires, peut jouer avec les symboles religieux attachés à l'incorporation de la nourriture – pour la boucle chrétienne, par exemple, la pomme d'Eve et Adam, la Cène, l'Eucharistie. Pane, « croyante, mais dans le sens le plus anarchique du terme<sup>3</sup> » qui théorise un art où les gestes peuvent être « de l'ordre du *religieux* donc du sacré<sup>4</sup> » livre des œuvres où le féminin se rapproche des mythes fondateurs de la terre-mère<sup>5</sup>. C'est ce que relève A. Tronche :

les substances se référant à la nourriture apparaissent dans le travail de Gina Pane comme l'un des éléments prioritaires assurant la récurrence de certains thèmes (les problèmes de survie planétaire, les relations dialectiques de l'urbain et de la nature, la transformation des énergies et des substances, la relation à la mère<sup>6</sup>).

---

<sup>1</sup>Schneemann l'écrit en toutes lettres sur la présentation de *Meat Joy* sur son site : « *Meat Joy has the character of an erotic rite : excessive, indulgent, a celebration of flesh as material : raw fish, chickens, sausages, wet paint, transparent plastic, rope brushes, paper scrap. It's propulsion is toward the ecstatic-- shifting and turning between tenderness, wilderness, precision, abandon: qualities which could at any moment be sensual, comic, joyous, repellent.* » Je souligne. <http://www.caroleeschneemann.com/works.html>

<sup>2</sup>Cf. par exemple : Carolee Schneemann, *Interior Scroll* 1975, où elle déroule de son vagin un texte qu'elle lit, nue et après avoir pris des poses d'atelier, Jana Sterbak, *Distraction*, 1992, photographie qui représente un buste de femme portant un débardeur transparent sur lequel sont assemblés des poils, de telle sorte qu'un torse d'homme velu semble se surimpressionner sur les seins du modèle, ou les œuvres de Natacha Lesueur qui travaillent conjointement les identités féminines et l'exotisation, que l'on pourrait aisément placer dans une perspective intersectionnelle, comme elle l'indique dans une interview à Libération en mai 2015.

[http://next.libération.fr/culture/2015/05/27/montrer-plusieurs-facettes-de-la-feminite\\_1317786](http://next.libération.fr/culture/2015/05/27/montrer-plusieurs-facettes-de-la-feminite_1317786).

<sup>3</sup>+ – 0, n°46, février 1987, p. 4-5.

<sup>4</sup>*Id.* Pane parle de l'action *Pierres déplacées*, 1968. Cf. également G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, *op. cit.*, « Pentecôte ou le feu de l'usine », p. 114, où elle explique être passée du sacré des actions au religieux des partitions.

<sup>5</sup>Cf. Mircéa Eliade, *Le Sacré et le profane*, [1957] Gallimard, 1965, chapitres « *Terra Mater* », p. 120-122, « *Humi positio* : le dépôt de l'enfant sur le sol » p. 122-124 et « La femme, la Terre et la fécondité », p. 125-127.

<sup>6</sup>A. Tronche, *Gina Pane actions*, *op. cit.*, p. 66.

On trouve également, dans les notes de Pane, des références théorisées à la nourriture<sup>1</sup>. Outre les utilisations de lait, de menthe à l'eau, de riz ou de chocolat, un « repas » de Pane a particulièrement marqué les esprits : c'est la partie de l'action *Nourriture – Actualités télévisées – Feu* (1971) qui est consacrée à l'ingestion de 600 grammes de viande crue hachée, sans couverts et « dans une position volontairement inconfortable<sup>2</sup>. » Les réceptions fortes que nous évoquions concernant les œuvres à base de viande sont ici démultipliées car l'artiste incorpore cette viande crue :

[La] viande consommée de cette façon provoque un écœurement qui intensifie l'idée que la viande crue provient d'un animal mort. L'être humain est de ce fait présenté comme un carnassier [...] qui obéit à des pulsions nutritives pour résister inconsciemment à la mort<sup>3</sup>.

Cette ingestion paraît particulièrement incarnée (« jusqu'au fond de ce qui pourrait être le sentiment corporel<sup>4</sup> ») si on la met en regard avec le compte-rendu photographique de la semaine de régime chromatique de Calle. Les spectateurs et spectatrices de Pane sont face à une artiste qui mange de la viande crue. Les spectateurs et spectatrices de Calle sont face à une série photographique (muséale ou sous forme de livre) qui représente les repas de Calle : on ne sait pas si c'est avant qu'elle les mange, s'ils ont été recuisinés/recomposés pour la photographie, et à vrai dire, on ignore même si Calle les a effectivement mangés.

Les enjeux affectifs et de projection sont, comparativement à Pane, mis à distance, ce que redouble l'esthétique minimale et géométrique des compositions photographiques. Seules les indications textuelles à la première personne, accompagnées de la date de cette diète<sup>5</sup> à la manière d'un témoignage, font foi. En fin de semaine, Calle subvertit les règles du jeu et propose un repas où chaque convive « s'acquitta consciencieusement, quoique sans enthousiasme, de sa tâche<sup>6</sup> » à savoir manger un des menus de couleur « testés durant la semaine<sup>7</sup>. » La dernière phrase de ce compte-rendu littéraire et artistique engage à penser que, même si ce n'est pas de manière spectaculaire ni directement sous les yeux du public, ce régime a quand même été une façon d'épreuve :

J'ai personnellement préféré jeûner car c'est bien joli les romans mais il n'est pas forcément délectable de les respecter à la lettre<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup>G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, *op. cit.*, voir par exemple les notes p. 72 ; 73 ; 85, « Partition » p. 113 ; 118, « La nourriture étant », p. 185. À trois reprises la nourriture est liée au corps-matériau en tant qu'elle est « un déterminisme immuable biologique » (p. 72-73 ; 185) et lié à « la femme » et l'enfance, à travers le lait (de manière explicite, p. 72).

<sup>2</sup>Pour un descriptif complet et une analyse de cette action, cf. A. Tronche, *Gina Pane actions*, *op. cit.*, p. 66-70.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 67.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 70.

<sup>5</sup>S. Calle, *De l'obéissance*, *op. cit.*, p. 23 : « Pour faire "comme Maria", durant la semaine du 8 au 14 décembre 1997, j'ai mangé orange le lundi, rouge le mardi [etc.] »

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 36.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 23.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 37.



Nous avons déjà vu en quoi la dialectique genrée auteur/narrateur/créature/créatrice entre P. Auster et Calle ne pouvait se réduire aux stéréotypes, mais force est de constater que le régime chromatique arrive bien vite dans la description générale de Maria, juste après ses rapports avec le narrateur (« catégorie du sexe<sup>1</sup> »), et la description d'un rituel emprunté à Calle (le rituel d'anniversaire). Le premier rituel inventé par P. Auster pour Maria est celui qui est lié à la nourriture. Il faut sans doute y voir le signe que le stigmatisme de la cuisine adhère aux femmes réelles ou imaginaires, ce que les artistes mettent en scène de manière critique à travers différentes utilisations de la nourriture, comme nous venons de le voir.

Ce que nous avons appelé la charge politique est certaine pour nombre d'artistes femmes, et indubitable pour les artistes féministes : il n'est pas question de traiter de l'alimentaire sans que soit sous-tendue ou affirmée une question voire une dénonciation du lien naturalisant entre femmes et nourritures. Ce lien est parfois assumé dans une optique essentialiste, reposant en grande partie sur la vertu nourricière des mères, mais étant entendu que le rapport des femmes à la nourriture peut difficilement ne pas être pensé comme pathogène et opprimant, les réceptions des œuvres se jouent le plus souvent sur le mode critique.

Cela dit, et parce que les œuvres ne sont pas univoques, le risque contre-productif d'un « art féminin » subsiste, concernant la cuisine et tous les traits culturels de la « féminité ». L. Cottingham nous met en garde :

[Chaque] énonciation culturelle qui insiste sur l'épistémologie féminine court le risque de se retourner contre elle-même, de devenir ce qu'elle ne cherche pas à être, c'est-à-dire participer à l'idéologie et aux stéréotypes sexistes plutôt que de les combattre<sup>2</sup>.

Ce risque se situe dans le travail (d')après les œuvres : comment seront-elles lues, analysées, interprétées, exposées ? C'est aussi dans ce travail que la subversion qui « permet de sortir les femmes du piège de la circularité<sup>3</sup> » est possible, selon G. Pollock. Un art féministe n'est possible qu'avec une critique d'art et une histoire de l'art elles-mêmes féministes, sans quoi les évolutions observées entre Moillon et Calle seront nulles – compteront pour du beurre – et les femmes artistes qui resteront cantonnées à leur cuisine ne pourront être entendues comme subversives.

### II.A.3. ... coquettes

De nombreuses femmes artistes travaillent une activité supposée féminine, en tissant, brodant, cousant, travaillant les vêtements, en affirmant la valence féminine des travaux

---

<sup>1</sup>P. Auster, *Léviathan*, *op. cit.*, p. 105.

<sup>2</sup>L. Cottingham, « *Are you experienced ?* », article cité, p. 341.

<sup>3</sup>G. Pollock, « Modernité et espaces de la féminité » [1988-2003], in F. Dumont (éd), *La Rébellion du Deuxième Sexe*, *op. cit.*, p. 261.

d'aiguille<sup>1</sup>. Cette question ne semble pas aussi centrale pour les artistes de notre corpus que, par exemple, pour Gunta Stölzl ou Otti Berger avec le tissage, Ghada Amer avec la broderie ou Jana Sterbak avec ses robes-installations : leur activité artistique principale n'est pas de mettre en scène ou en question cette assignation textile. On peut cependant, comme souvent chez les femmes artistes, retrouver cette question du vêtement dans leur pratique, que nous interrogerons en tant qu'elle est stigmaté.

Car à y regarder de plus près, le rapport de Cahun, Saint Phalle, Pane, Calle aux vêtements qu'elles portent n'a rien de neutre ni d'anodin. Peut-on, pour autant, les traiter de coquettes ? Il en va du choix des vêtements comme d'un choix de représentation, sociale et/ou artistique, qui informe leur pratique et la manière dont elles vivent leur assignation au genre. Que nous disent les travestissements de Cahun, les robes de soirée de Saint Phalle, les tenues blanches de Pane ? Que penser du motif du drap qui revient si souvent dans les œuvres de Calle ?

Une grande part de l'étrangeté des autoportraits de Cahun repose sur les vêtements qu'elle choisit. À partir des photographies qui nous sont parvenues, on peut constater trois axes vestimentaires : mascarade masculine, mascarade féminine, atours orientaux. Accompagnés de maquillage, d'accessoires et d'expérimentations capillaires, les costumes en velours côtelé, le taffetas, les marinières, les résilles, bonnets, fichus, ailes métallisées, imprimés léopard, maillots de bain, talons hauts, robes et débardeurs interrogent, avant qu'elle ne soit théorisée par T. de Lauretis<sup>2</sup>, la technologie du genre. Et des différentes images de celle qui affirmait « Brouiller les cartes. Masculin ? Féminin ? Mais ça dépend des cas. Neutre est le seul genre qui me convienne toujours<sup>3</sup> » éclot cette certitude : quand Cahun se représente en femme, elle ne paraît pas plus authentique qu'en homme ou en bonze. Tout n'est que masque.

Sous ce masque un autre masque. Je n'en finirai pas de soulever tous ces visages<sup>4</sup>.

Choisir un vêtement est une représentation et jouer avec eux, c'est (se) jouer des représentations<sup>5</sup>. Saint Phalle, sans entrer dans la catégorie « travestissement » au même titre que Cahun, est cependant dans ce jeu de rôle, elle qui fut mannequin : elle porte la robe du soir avec

---

<sup>1</sup>Surnommées « les nouvelles Pénélopes » par C. Gonnard et É. Lebovici, *Femmes artistes/artistes femmes*, *op. cit.*, p. 324-326.

<sup>2</sup>Teresa de Lauretis, *Théorie queer et culture populaire. De Foucault à Cronenberg*, La dispute, coll. « Le genre du monde », 2007, article « La technologie du genre », p. 37-93. T. de Lauretis utilise le terme de « représentations » au sens propre et figuré, et place les « technologies du genre » dans les institutions, le cinéma ou la théorie. Il ne nous semble pas pourtant tomber dans le contre-sens en affirmant que les vêtements sont à mettre au rang de technologie du genre qui poussent à « être représenté et se présenter soi-même comme homme ou femme », p. 46, du même ordre que l'exemple pragmatique qu'elle donne p.62 : cocher ou non la case F. À cette condition, on lira notamment, pour éclairer les pratiques vestimentaires de Cahun : sur le piège essentialiste et « les différences qui existent entre les femmes ou, plus exactement peut-être, les différences qui existent à l'intérieur de chaque femme », les masques et les mascarades, p. 39 ; et sur « les ailleurs du discours [...] les taches aveugles, les hors-champs de ses représentations [...] les interstices des institutions, les fissures et les défauts des appareils de savoir-pouvoir », et la « traversée des frontières » p. 91.

<sup>3</sup>C. Cahun, *Aveux non avenues*, p. 176 de l'édition originale, reproduit in *Écrits*, *op. cit.*, p. 366.

<sup>4</sup>*Ibid.*, planche IX, p. 212 de l'édition originale, reproduit in *Écrits*, *op. cit.*, p. 405.

<sup>5</sup>L'« identification du corps à son vêtement explique que celui-ci serve avant tout à déclarer une appartenance, même si celle-ci est toujours multiple et fluante » Nicole Pellegrin, « Corps du commun, usages communs du corps », in Vigarello (dir.) *Histoire du corps. De la Renaissance aux Lumières*, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2005 p. 168. L'étude porte sur les temps modernes, mais cette observation peut sans peine être étendue...

autant de facilité que la combinaison style Courrèges dans les mises en scène des *Tirs*<sup>1</sup>, ou que la blouse d'artiste maculée de peinture.

Il ne faut pas oublier de voir dans ce jeu vestimentaire un privilège de classe : une ex-mannequin aristocrate peut apprendre à porter des vêtements de travail plus facilement qu'une prolétaire irait dans le sens inverse. Mais il semble bien que Saint Phalle ait utilisé son élégance exactement comme elle a géré avec fluidité ses relations et son entretient, pour servir son art, c'est-à-dire : récolter des fonds.

On ne la voit vraiment apprêtée – parfois avec la fantaisie qui sied à une artiste de cette époque – que lorsque elle rencontre des politiques en vue d'obtenir des subventions, ou lors de soirées mondaines comme celle du lancement de son parfum, qui lui a permis de financer en partie le Jardin des tarots à Garavicchio<sup>2</sup>. Dans les nombreux documents iconiques que Saint Phalle a laissés d'elle, et particulièrement dans les interviews filmées, on note une indifférence au look qui peut aussi être lue comme une image de marque : Saint Phalle se représente comme artiste au travail, et son travail est physique. Le gilet en maille serait alors à mettre au même plan que ses tenues sophistiquées, une manière d'autoportrait.

Une des premières artistes à se représenter en tenue de travail est Vigée-Lebrun. Ses prédécesseuses posaient certes face au chevalet et avec leur palette, mais portaient des vêtements qui se rapprochent davantage d'un portrait bourgeois ou aristocratique de ce que l'on peut imaginer des vêtements adaptés à la pratique de la peinture. On imagine mal que les autoportraits de Lavinia Fontana ou Sofonisba Anguissola aient une valeur documentaire : les vêtements sombres sont raides et les artistes engoncées, leurs longues manches et les cols (fraise pour l'une, col montant à lacet pour l'autre) paraissent totalement inadaptés à une activité salissante – quoiqu'en ait dit Vinci<sup>3</sup> – qui réclame une certaine liberté de mouvement. Sur son autoportrait de 1638, Gentileschi paraît plus libre : si sa robe est faite de riches tissus, elle est décolletée, semble plus confortable et sa manche droite est relevée jusqu'au coude. C'est bien Vigée-Lebrun qui adaptera son vêtement à sa pratique, ou en tout cas la première qui en fera publicité ce qui, étant donné sa position auprès de la reine, lancera une mode : les dames de la cour imiteront ses robes blanches à la fois champêtres et antiquisantes, amples, en tissu humble quoique coûteux, sans pour autant être peintres elles-mêmes<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup>C. Francblin propose de considérer cette combinaison blanche comme « un costume de scène pour affirmer le caractère de spectacle de ses actions ». C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre, op. cit.*, p. 111.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 274-275.

<sup>3</sup>Dans la partie « Paragone » du *Codex Urbinas*, Vinci compare la présentation et le logis du sculpteur (« le visage tout enduit et enfariné de poudre de marbre, semblable à un boulanger [...] son logis sale et plein d'éclats et de poussière de pierre ») à ceux du peintre (« paré de vêtements à son goût » dont le logis est « propre et rempli de belles peintures » ou il agite « un pinceau léger avec des couleurs agréables »). Léonard de Vinci, *Traité de la peinture*, traduction André Chastel, Berger Levrault 1987, p. 98.

<sup>4</sup>*Le fabuleux destin d'Élisabeth Vigée Le Brun, peintre de Marie-Antoinette*, film de Arnaud Xainte et Jean-Frédéric Thibault, ARTE France, Illégitime Défense, en partenariat avec la rmn, 2014. Voir aussi le dossier pédagogique du Grand Palais pour l'exposition du 23 septembre 2015 au 11 janvier 2016, sur la robe chemise, ou « gaulle » (du créole « golle », car la mode semble venir des Antilles) p. 11.

Quelques décennies plus tard, Claudel écrit à son marchand Blot, pour expliquer qu'elle n'ira pas en personne au Salon d'Automne :

[Je] ne puis me présenter au public avec les toilettes que je possède à l'heure qu'il est. Je suis comme Peau d'Âne ou Cendrillon condamnée à garder la cendre au foyer, n'espérant pas de voir arriver la Fée ou le Prince charmant qui doit changer mon vêtement de poil ou de cendre en des robes couleurs du temps<sup>1</sup>.

La toilette semble avoir été un souci constant pour cette artiste qui eut à choisir entre l'achat de matériaux pour ses sculptures et celui de chapeaux ou de belles robes. Son souci de représentation sociale l'a recluse avant l'asile. Elle n'a pas su ou pu faire le deuil d'une féminité bourgeoise comme d'autres ont pu le faire. Cette féminité n'était pas seulement une pression sociale, elle était encadrée d'un point de vue légal.

En effet, depuis le 7 novembre 1800 (16 brumaire an IX) une ordonnance de la préfecture de la police de Paris interdit, sauf autorisation, aux femmes de porter le costume masculin, dont certaines ont pourtant éprouvé le confort et l'aspect pratique<sup>2</sup>. La peintre Rosa Bonheur, fille d'un peintre saint-simonien qui avait créé un costume pour les adeptes de cette utopie, a demandé (et sans doute pas renouvelé au bout de six mois comme il convenait de le faire) cette autorisation de porter le pantalon « pour raison de santé. » Il ne fait aucun doute que la raison principale se situait plutôt dans ses activités de peintre animalière : arpenter sans être mal à l'aise les champs comme les abattoirs. Elle ouvre la voie, comme George Sand, pour des femmes en pantalons qui ne seraient plus considérées comme travesties<sup>3</sup>. C. Bard nous rappelle que cette ordonnance n'a été déclarée abrogée *qu'implicitement* par le ministère du droit des femmes en janvier 2013<sup>4</sup>.

Il faut donc, aussi extravagant que cela paraisse, considérer Pane, qui a exécuté toutes ses performances en chemise et pantalon, comme étant passible d'une convocation au poste et d'une amende. La représentation vestimentaire est ici à double sens : Pane nous dit quelque chose d'elle à travers ce qui s'apparente à un costume de scène. Le duo chemise-pantalon est à la fois une représentation sociale et sert la (re)présentation artistique. Les photographies sont bien souvent en noir et blanc, ne permettant de ne juger que des valeurs du costume. Quand il est sombre, la pièce la plus sombre est le bas, quand le pantalon est noir, le haut ne l'est pas.

---

[http://www.grandpalais.fr/pdf/dossier\\_pedagogique/dossier\\_pedagogique\\_vigee\\_le\\_brun.pdf](http://www.grandpalais.fr/pdf/dossier_pedagogique/dossier_pedagogique_vigee_le_brun.pdf)

<sup>1</sup>J. Cassar, *Dossier Camille Claudel, op. cit.*, p. 341-342.

<sup>2</sup>C. Bard, *Une Histoire politique du pantalon, op. cit.*, p. 81-82 pour la reproduction de l'ordonnance, et *passim* pour son analyse et sa mise en contexte.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 190-192.

<sup>4</sup>La fin de la réponse à la question écrite n° 00692 de M. Alain Houpert stipule : « De cette incompatibilité découle l'abrogation implicite de l'ordonnance du 7 novembre qui est donc dépourvue de tout effet juridique et ne constitue qu'une pièce d'archives conservée comme telle par la Préfecture de police de Paris. » Pour une discussion de cette abrogation non explicite, cf. le « Post-scriptum » de C. Bard, *Ibid.*, p. 433-443.

<https://www.senat.fr/questions/base/2012/qSEQ120700692.html>

Quand les vêtements sont monochromes, ce qui arrive le plus fréquemment, ils sont blancs. Pane porte les vêtements d'une génération post-68, affirme une indifférence – ou une résistance – à la féminité codifiée, mais rejoue dans ce choix chromatique la tradition de la blancheur, inaugurée par Vigée-Lebrun. Au-delà du goût qui doit quand même entrer pour une part dans le choix, ce blanc est un signal visuel fort, en même temps qu'une manière de mettre les autres éléments de la performance (colorés ou non) en valeur, telle la toile vierge ou apprêtée de blanc qui recevra les couleurs.

Ainsi A. Tronche considère que « le vêtement blanc, choisi pour sa neutralité, n'en isole pas moins, durant le temps de la performance, Pane de l'espace-temps de la vie quotidienne<sup>1</sup> » et qu'il accompagne « chaque geste, chaque objet, chaque élément narratif<sup>2</sup> » dans une « peinture en action<sup>3</sup> ».

La blancheur du costume de Pane fait, malgré elle, écho à une pièce de la garde robe féminine qui condense les stéréotypes, celle, entre toutes les robes, qu'on appelle « robe de mariée ». Celle-ci n'a pas toujours été blanche<sup>4</sup>, et on peut placer l'équivalence blanc-mariage-virginité avec le choix de la reine Victoria pour son mariage en 1840, et à sa suite des princesses – Grace Kelly, Lady Diana... – qui ont fixé une norme qui paraît étrangement immémoriale.

Saint Phalle a mis en scène des robes de mariées lors de ses assemblages narratifs qui préfigurent les *Nanas*, et Calle s'est mise en scène en mariée à plusieurs reprises et de diverses manières. Leur investissement de cette figure de la féminité est critique, mais la robe de mariée semble malgré tout exercer sur ces deux artistes une sorte de fascination que de nombreuses femmes, pas seulement occidentales, ont en partage, avec plus ou moins de distance.

Les mariées de Saint Phalle sont classées par l'artiste dans les « assemblages narratifs », qui se situent à un moment en quelque sorte charnière de sa carrière, entre les *Tirs* et les *Nanas*, et fouillent dans les archétypes féminins (cœurs, sorcière, Lucrece, déesse, parturiente, Marilyn, Léto, avec une somme dans *L'autel des femmes*, 1964). Ils se différencient techniquement des *Nanas* lisses et brillantes à suivre par leur concrétion collagiste : assemblages d'objets plus ou moins signifiants, parfois unifiés par la couleur, comme c'est le cas des *Brides*, avec la couleur blanche. L'effet est parfois repoussant et repose sur une saturation visuelle de l'ordre du grouillement. Les femmes sont massives, puissantes, en grand contraste avec la propre silhouette de Saint Phalle, grande et frêle.

Sur *The Bride or Miss Haversham's dream*, les figures imposées sont présentes (voile, couleur blanche, bouquet de fleur) et une ribambelle de poupons et de bigoudis sur la partie gauche de la sculpture pourraient signifier, dans une lecture féministe qui était peut-être l'intention de Saint

---

<sup>1</sup>A. Tronche, *Gina Pane actions, op. cit.*, p. 79.

<sup>2</sup>*Id.*

<sup>3</sup>Michel Baudson, « Gina Pane : la matérialisation symbolique », cité par A. Tronche, *id.*

<sup>4</sup>Michel Pastoureau, *Rouge, histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, 2016, p. 91.

Phalle, que le mariage est surtout un contrat qui implique un travail de reproduction et de représentation.

Ironiquement, quand elle réalise ces sculptures, Saint Phalle a quitté mari et enfants, pour vivre (avec Tinguely<sup>1</sup>) uniquement pour son art. Elle sculpte cette mariée en 1965, alors qu'elle est fraîchement divorcée de Harry<sup>2</sup>.

Calle ne s'est mariée qu'une seule fois, à Las Vegas, en ayant clairement son compagnon à l'usure : « je l'ai convaincu de m'épouser<sup>3</sup>. » Ce mariage a été rejoué, dans les règles à leur retour.

Notre hymen improvisé, au bord de la route qui traverse Las Vegas, ne m'avait pas permis de réaliser le rêve inavoué que je partage avec tant de femmes : porter un jour une robe de mariée. En conséquence, je décidai de convier famille et amis, le samedi 20 juin 1992, pour une photographie de mariage sur les marches d'une église de quartier à Malakoff. Le cliché fut suivi d'une fausse cérémonie civile prononcée par un vrai maire et d'un banquet. Le riz, les dragées, le voile blanc... rien ne manquait. Je couronnais d'un faux mariage l'histoire la plus vraie de ma vie<sup>4</sup>.

Ce vrai-faux mariage, qui n'a guère tenu, n'a pas été le seul de Calle au plan des images. La double page suivant les dix récits « Le mari » relate un autre mariage, raté, en 2000. Une des premières histoires vraies de Calle qui parle d'un amant, après celle du peignoir (blanc<sup>5</sup>) est celle de « la robe de mariée<sup>6</sup>. » Et d'un point de vue iconique mais aussi sans doute sémantique, la photographie et le texte de « chambre avec vue<sup>7</sup> » s'apparente à une mariée qui connaît à une nuit de noces plus satisfaisante (« indicible ») que celle qu'elle aurait pu passer en vivant le « rêve inavoué » d'un mariage avec un homme : couchée en haut de la Tour Eiffel à se faire raconter en continu des histoires par des inconnus.

Mais plus encore que la robe de mariée, un motif de la pratique de Calle inscrit sa pratique contemporaine, artistique basée sur l'autofiction, la photographie et l'installation dans un domaine attribué aux femmes et qui relève davantage de l'artisanat et des pratiques populaires : le tissage et la broderie. En effet, le drap, parfois brodé, est un motif récurrent (« Les dormeurs », 1979<sup>8</sup>,

---

<sup>1</sup>Avec qui elle se mariera aussi, mais après sept années de concubinage, en 1971.

<sup>2</sup>Le divorce est prononcé le 10 octobre 1963. C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, op. cit., p. 78.

<sup>3</sup>S. Calle, *Des histoires vraies*, op. cit., chapitre « Le mari. V. L'érection », p. 64-65. Voir aussi *No sex last night*, le film co-réalisé avec « le mari », Greg Shepard, en 1992.

<sup>4</sup>S. Calle, *Des histoires vraies*, p. 68-69.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 15-16.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 28-29.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 82-83.

<sup>8</sup>S. Calle, *Les Dormeurs*, 2000, Actes Sud. Calle accueille vingt-sept dormeuses et dormeurs dans ses draps ; c'est le mari d'une des dormeuses, Bernard Lamarche-Vadel, à qui le livre est dédié, qui transformera le « jeu » en « projet artistique » en proposant à Calle sa première exposition : les photographies documentaires du sommeil de ses invité.e.s, annotées deviennent des œuvres.

« L'hôtel », 1981<sup>1</sup>, « Le drap » 1988<sup>2</sup>, « voyage en Californie », 1999<sup>3</sup>, « chambre avec vue », 2002<sup>4</sup>, « Douleur exquise », 1984-2003<sup>5</sup>...)

Cela la rapproche, sans l'y faire entrer – car Calle ne tisse ni ne brode elle-même – de ce qu'Aline Dallier-Popper appelle le « *Soft Art* »<sup>6</sup> :

Le *Soft Art*, littéralement, c'est l'art souple. Au premier degré, il s'agit de la non-rigidité des matériaux employés : coton, laine, soie, nylon et fibres de papier, de verre, de caoutchouc ou de plastique. Au second degré, le terme implique une certaine flexibilité entre les notions d'art et d'artisanat, de théorie et de pratique<sup>7</sup>.

C'est tout un pan de la pratique artistique féminine-féministe des années 1970 qui passe par « la réévaluation de pratiques jugées mineures comme la couture, la broderie, le tissage, le matelassage, etc<sup>8</sup>. »

[Cette proximité] ne vient pas d'une prétendue « sensibilité féminine instinctive » mais d'une expérience concrète dictée par des modalités de vie et de travail communes à la plupart des femmes dans le monde, contrairement à la peinture et à la sculpture, qui, jusqu'à aujourd'hui [1974] sont restées des pratiques relativement rares chez les femmes. Bien que des hommes également s'y consacrent, le *Soft Art* n'est pas qu'un style ou qu'un nouveau courant artistique, c'est un trait d'union entre les femmes de toutes conditions<sup>9</sup>.

Il faut noter, avec Julie Crenn qui a consacré sa thèse aux arts textiles contemporains<sup>10</sup>, que ces traditions dépréciées par l'histoire de l'art hégémonique réunissent d'autres personnes opprimées : les femmes, certes, mais aussi les non-Blanc.he.s, « l'art textile étant caricaturé et

---

<sup>1</sup>S. Calle, *L'Hôtel*, livre V du coffret *Double-jeux*, *op. cit.* Calle se fait engager comme femme de chambre et observe « les effets personnels des voyageurs, les signes d'installation provisoires [...] le détail des vies qui [lui] restaient étrangères. », p. 9. Tous les chapitres s'ouvrent par une photographie du lit d'une des douze chambres, et bien souvent les lits, plus ou moins défaits, réapparaissent en cours de chapitre.

<sup>2</sup>S. Calle, *Des histoires vraies*, p. 46-47. Calle offre à son « ami Hervé [Guibert], alors gravement malade » un drap brodé par sa grand-mère, « j'aimais à croire qu'ayant été brodé par une femme devenue centenaire grâce à une volonté farouche, ce drap, auréolé de foi, lui transmettrait sa force. »

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 80-81. Calle fait livrer sa literie à un inconnu californien qui lui avait fait la demande de partager sa couche pour faire le deuil d'une idylle terminée.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 82-83. Cf. Ci-dessus.

<sup>5</sup>Installation de photographies et de draps de lins brodés. « En 1984, le ministère des Affaires étrangères m'a accordé une bourse d'études de trois mois au Japon. Je suis partie le 25 octobre sans savoir que cette date marquait le début d'un compte à rebours de quatre-vingt-douze jours qui allait aboutir à une rupture, banale, mais que j'ai vécue alors comme le moment le plus douloureux de ma vie. J'en ai tenu ce voyage pour responsable. De retour en France, le 28 janvier 1985, j'ai choisi, par conjuration, de raconter ma souffrance plutôt que mon périple. En contrepartie, j'ai demandé à mes interlocuteurs, amis ou rencontres de fortune : « Quand avez-vous le plus souffert ? » Cet échange cesserait quand j'aurais épuisé ma propre histoire à force de la raconter, ou bien relativisé ma peine face à celle des autres. La méthode a été radicale : En trois mois j'étais guérie. L'exorcisme réussi, dans la crainte d'une rechute, j'ai délaissé mon projet. Pour l'exhumer quinze ans plus tard. » Texte de Calle cité dans la notice de l'œuvre sur le site du centre Pompidou. <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/c8EbaqX/r7GKRe6> Les broderies des draps de Calle (en gris sur gris quand celles des ami.e.s et inconnu.e.s sont noires sur blanc) s'« estompent », de plus en plus ton sur ton, à mesure que le texte se raccourcit et que la douleur disparaît.

<sup>6</sup>Aline Dallier-Popper, *Art, féminisme et post-féminisme. Un parcours de critique d'art*, L'Harmattan, coll. « Histoire et idées des Arts », 2009, article « Le Soft Art et les femmes » [1974], p. 90-93.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 90.

<sup>8</sup>*Id.*

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 93.

<sup>10</sup>Julie Crenn, *Arts textiles contemporains : quêtes de pertinences culturelles. Art et histoire de l'art*. Thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012.

réduit à une affaire de dames, de chiffons, de mode, d'artisanat régional ou "ethnique"<sup>1</sup>. » Racisé.e.s et/ou sexé.e.s, les artistes textiles ont pour point commun « un engagement politique et social transparaissant dans leurs pratiques : un travail féministe, une nouvelle approche de l'histoire et de l'actualité, des transgressions de tabous liés à la sexualité et la religion, et ayant un lien constant à l'identité qu'elle soit culturelle ou sexuelle<sup>2</sup>. » Ce qui permet à J. Crenn, dans sa vaste étude, de marier le point de vue féministe à celui des études post-coloniales.

Affirmer que le textile « tisse » un « réseau » de significations n'est pas qu'une coquetterie de langage. F. Frontisi-Ducroux, étudiant en helléniste les tisseuses mythiques de l'antiquité – dont Clotho fait partie<sup>3</sup> – insiste sur la poïétique propre et tout à fait déterminante du tissage : au contraire de la peinture qui appose l'image sur un support (quel qu'il soit, tissé ou non), le maillage-tressage de la chaîne et de la trame fait apparaître l'image à mesure que le support se crée<sup>4</sup>. Le tissage est à tresser, sémantiquement avec la ruse (*mētis*)<sup>5</sup> (« Les accointances entre l'artisan et le monde féminin sont multiples. Ils partagent le même type d'intelligence pratique, astucieuse et rusée, qui porte le nom de la première épouse de Zeus, Mêtis, avalée par son époux désireux de s'approprier ses pouvoirs<sup>6</sup> ») et étymologiquement, avec le texte<sup>7</sup>, et l'analyse (« le verbe qui dit le travail déconstructif de Pénélope, *analuo*, est celui de l'analyse<sup>8</sup> »).

Mais en dehors de ces glorieux jeux de langue, bien qu'ils nous paraissent significatifs de l'intelligence qui auraient dû être reconnues aux « ouvrages de dames », force est de constater que, des grecs, et même sans doute bien en amont<sup>9</sup>, à nos jours, ces pratiques féminines sont marquées du sceau du dérisoire. Anne Larue le résume : le textile est « féminin, fragile, peu durable dans le temps, réputé "artisanal", technique et sans génie<sup>10</sup>. »

Le textile, c'est, malgré le parallèle qu'ils font entre leurs œuvres (appartenant au *logos*) et les ouvrages tissés (la toile d'Hélène par Homère<sup>11</sup>, celle d'Arachné par Ovide<sup>12</sup>), l'assignation des femmes à leur métier : « Rentre au logis, occupe-toi de tes travaux, de ton métier, de ta quenouille, commande à tes servantes de se mettre à l'ouvrage. La guerre [*polemos*] est l'affaire des

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 16.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 15.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 49.

<sup>4</sup>F. Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames*, *op. cit.*, p. 59-61.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 90-92 ; 177, et *passim*. Voir aussi les deux sens des verbes français « tramer » et « ourdir », « les deux phases du tissage », p. 89.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 50.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 52

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 118-119.

<sup>9</sup>Pour les hypothèses concernant le tissage et plus largement « la division du travail et la distribution sexuelle des rôles » au Paléolithique, cf. C. Cohen, *La Femme des origines*, *op. cit.*, p. 165-166. Il semble qu'il faille faire remonter – avec prudence car cela est peut-être dû à nos propres schémas mentaux – la spécialisation des femmes dans le tissage et la couture bien avant les grecques... Voir aussi, concernant la tradition des kilim à Çatal Hüyük, Anne Larue, avec la participation de Magali Nachtergaele, *Histoire de l'art d'un nouveau genre*, Max Milo, coll. « Beaux livres », 2014, p. 47-48. Dans le cas du Paléolithique comme du Néolithique, ce sont les regards rétrospectifs de nos contemporains qui placent l'équivalence tissage-féminin-mineur.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 48.

<sup>11</sup>F. Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames*, *op. cit.*, p. 62.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 161-162.



hommes » dit Hector à Andromaque<sup>1</sup>, et Télémaque à sa mère dans des termes strictement semblables : « Rentre au logis [...] La parole [*mutbos*] est l'affaire des hommes<sup>2</sup>. » Ici le métier concret – le métier à tisser – figure le seul métier – la seule profession – des épouses et des mères : tenir la maison.

Et pourtant ce métier pouvait s'exercer en extérieur. Les servantes commandées par les maîtresses de maison Andromaque et Pénélope. Mais aussi les tisseuses en atelier, par exemple au Moyen-Âge et aux Temps Modernes, où des industries restent féminines malgré la mainmise presque générale des hommes, au XVIe siècle, sur des professions auparavant féminisées (brassage de bière, fabrication du pain, tissage) :

L'activité féminine ne se maintient plus désormais que dans le cardage et le filage de la laine, du lin et de la soie [...] et dans les métiers qui s'y rattachent tels que la couture, la rubanerie ou la broderie<sup>3</sup>.

Velázquez a fait au XVIIe siècle un portrait de groupe d'un atelier de fileuses, qui peut se lire horizontalement (trame : de l'étope au fil, du fil au drap) et verticalement (chaîne : des ouvrières aux belles dames richement vêtues, et derrière elles la tapisserie qui représente la lutte tapissière entre Athéna et Arachné). Les détails de cette œuvre, caractéristique de la touche allusive de Velázquez, vont dans le sens de F. Frontisi-Ducroux, qui assimile le travail du fil et du trait, dans leur finesse<sup>4</sup>.

Il témoigne aussi du labeur exigeant à la fois rapidité, force et délicatesse de la part des ouvrières aux pieds nus, et du contraste saisissant entre la pauvreté de leurs vêtements et le luxe des tissus qu'elles produisent et qui sont portés par les femmes du plan intermédiaire, prises entre les fileuses réelles et les tisseuses mythiques.

Vingt-huit siècles après Homère, le stéréotype demeure : M. Perrot constate qu'au XIXe siècle, « le textile a été le grand secteur d'emploi des femmes, dans les usines et les ateliers » mais aussi que l'apparition de la machine à coudre a permis, au début du XXe siècle, un « regain de vigueur du travail à domicile<sup>5</sup> » :

La machine à coudre, sous ses dehors débonnaires de grillon du foyer, capte les bras inemployés. Voici la force de travail des femmes mariées à son tour happée par un marché boulimique et de plus en plus segmenté. La « couturière en fer » impose son rythme à la cousette de jadis. [...] Ce dernier bastion de gestion autonome succombe à l'ordre industriel. La machine à coudre, c'est l'usine chez soi<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup>*Iliade* VI, 490, cité par F. Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames, op. cit.*, p. 60.

<sup>2</sup>*Odyssée*, I, 365, sq, citée par F. Frontisi-Ducroux, *Ibid.*, p. 66.

<sup>3</sup>A. Sutherland Harris et L. Nochlin, *Femmes peintres – 1550-1950, op. cit.*, p. 14.

<sup>4</sup>F. Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames, op. cit.*, p. 177.

<sup>5</sup>M. Perrot, *Les Femmes ou les silences de l'histoire, op. cit.*, p. 193. Voir aussi, dans le même ouvrage, la division des tâches, clairement exprimée par un texte ouvrier de 1867 : « À l'homme, les bois et les métaux. À la femme, la famille et les tissus. », p. 154.

<sup>6</sup>*Id.*

Le stéréotype du « travail féminin » sert le marché capitaliste, qui demande « une docilité particulière » des corps<sup>1</sup> et une position spécifique : « assises, fixées sur leur couture, rivées à leur machine, les yeux baissés sur leur ouvrage, femmes qu'on voudrait silencieuses ; images de la couseuse, de la dentellière – cet archétype – auxquelles succèdent sans peine, comme par glissement, celles des confectionneuses à la Singer, des dactylos à leur clavier<sup>2</sup>. »

Intégrer les pratiques textiles à un travail artistique, quand on est femme, c'est être l'héritière de ces figures, et critiquer le déguisement dénoncé par M. Perrot, qui justifiera la non reconnaissance professionnelle des femmes ouvrières : celles des « qualifications réelles déguisées en "qualités" naturelles, subsumées dans un attribut suprême, la féminité<sup>3</sup> »

Cette féminité construite depuis des millénaires a, de nos jours encore, bien des avantages : celui d'une main d'œuvre remarquablement compétente et très modique (surtout non-occidentale<sup>4</sup>), mais aussi celui d'une clientèle (surtout occidentale) frénétique. Mona Chollet souligne le paradoxe fondamental, entre aliénation et séduction, qui fait que les femmes « *marchent* dans ce conditionnement » et appelle de ses vœux une « radicalité nuancée » :

Notre hypothèse sera que, si le « complexe mode-beauté », comme l'a appelé la féministe britannique Angela McRobbie, connaît une telle prospérité, c'est parce qu'il est seul, dans la société, à prendre au sérieux une certaine culture féminine. [...] De génération en génération, les femmes se sont en effet constituées bien malgré elles une culture partagée, officieuse, illégitime. Certains objets de préoccupation leur ont été assignés par l'ordre social ou ont été portés à leur attention par leur condition de dominées. [...] Le sort qu'il convient de réserver à cet héritage particulier n'a cessé de diviser les féministes. Les unes rejettent sans barguigner ce qu'elles ne voient que comme des stéréotypes aliénants ; les autres ont envie, au contraire, de revendiquer ces centres d'intérêt que la culture officielle méprise et dont elle s'est débarrassée sur le féminin<sup>5</sup>.

C'est sur ce fil que se tiennent toutes les artistes brodeuses, tisseuses, couturières et dentellières. Entre d'une part un plaisir, une culture à revaloriser, l'affirmation que produire un tissu et produire une peinture, à condition de faire fi des cadres de pensée intégrés, ressortissent au même processus créatif et que leurs résultats peuvent posséder les mêmes qualités plastiques, et, d'autre part, une dénonciation critique de l'histoire de l'assignation des femmes au textile ou du questionnement actuel de cette assignation.

Cette « culture féminine » est double : fabrication des vêtements, coquetterie à les porter. Ainsi, « la femme qui ne soigne pas sa beauté cesse d'être femme, ce qui ne vaut pas pour

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 198.

<sup>2</sup>*Id.*

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 202.

<sup>4</sup>Le terrain s'est élargi au trans-national, mais les données du problème sont les mêmes que lors de la révolution industrielle, l'inégalité Nord/Sud en plus : à rechercher une main d'œuvre bon marché, considérée comme non qualifiée mais pourtant très efficace, les grandes entreprises textiles emploient majoritairement des jeunes femmes et des enfants. Cf. par exemple le site du collectif « De l'éthique sur l'étiquette ». <http://www.ethique-sur-etiquette.org/>

<sup>5</sup>Mona Chollet, *Beauté fatale. Les nouveaux visages d'une aliénation féminine* [2012], La Découverte/Poche, 2015, p. 57-58.

l'homme<sup>1</sup>. » Se présenter comme femme est tributaire de certains codes – maquillage, coiffure, soin apporté à la toilette – et de la versatilité de la mode, mis à l'index par l'Église dans ce que G. Bechtel appelle « la condamnation des atours<sup>2</sup> ». Les femmes des temps passés ont suivi ces codes et cette mode malgré les interdits, qui sont de nos jours levés, au point de devenir des injonctions à leur tour<sup>3</sup>. Brancusi, dans une phrase d'une rare misogynie, a le mérite de résumer l'ensemble des attentes ; il différencie sa recherche de l'éternel féminin à travers sa sculpture *Princesse X* de ce qui qualifie généralement « une femme » : « Un sourire sur des chiffons avec de la peinture aux joues<sup>4</sup>. » Des chiffons et du rouge, de la toile et de la couleur : l'analogie coquetterie/peinture marche ici à plein. Nous reviendrons sur cette analogie<sup>5</sup>, qui explique la rémanence de l'idée que la peinture serait un art plus féminin que les autres.

## II.A.4. ... médiocres

Les formules et le sous-texte condescendants était frappants avec J. Wilhelm et M. Faré, les historiens de l'art qui ont redécouvert et permis une meilleure connaissance de Moillon<sup>6</sup>. Leurs commentaires, que l'on pourrait à juste titre supposer être bien plus enthousiastes, puisqu'ils font découvrir une artiste peu connue dont ils apprécient le travail, font prendre la mesure d'un soupçon qui ne dit plus son nom de manière aussi franche que par le passé, lorsqu'il paraissait insurmontable. Il reste aujourd'hui, difficile à combattre d'une autre manière : non assumée, l'idée que, quel que soit le champ où une femme tenterait de s'inscrire, elle s'y montrera plus médiocre qu'un homme<sup>7</sup>. Clairement affirmée les siècles derniers – comme on l'a vu, par exemple, avec la surprise non dissimulée chez les admirateurs de Claudel, dont les œuvres « dépassent par l'invention et la puissance d'exécution tout ce qu'on peut attendre d'une femme<sup>8</sup> » – cette croyance irrigue encore la réception des œuvres créées par des femmes, sans toutefois être verbalisée avec autant d'aplomb.

C'est un cercle fermé : les œuvres créées par des femmes sont considérées comme médiocres parce qu'à l'aune de ce qui fait la « grande peinture », elles apparaissent comme telles, mais rien n'était possible pour elles tant que deux bases *sine qua non* de cette « grande » peinture leur étaient inaccessibles : étude de la perspective, connaissance anatomique des nus<sup>9</sup>. Inutile, de

---

<sup>1</sup>Rossella Ghigi, notice « Beauté » in J. Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, op. cit., p. 78.

<sup>2</sup>G. Bechtel, *Les Quatre femmes de Dieu*, op. cit., p. 296-312.

<sup>3</sup>Fatema Mernissi, parle par exemple, de la taille 38 comme étant « le harem des femmes occidentales » dans *Le Harem et l'Occident*, Albin Michel, 2000.

<sup>4</sup>Cité par Marie-Josèphe Bonnet, « L'avant-garde, un concept masculin ? », in *Itinéraires* 2012-1, 2012, p. 177.  
<http://itineraires.revues.org/1336>

<sup>5</sup>Cf. *infra* III.B.2.b.

<sup>6</sup>J. Wilhelm, « Louise Moillon », article cité, et M. Faré, *La Nature morte en France*, op. cit. Cf. *supra* I.A.3.

<sup>7</sup>Tout.e.s les dominé.e.s auront à combattre ce soupçon de la médiocrité, mis à part certains champs réservés, par exemple par les stéréotypes racistes.

<sup>8</sup>O. Mirbeau, article cité, Cf. *supra* I.B.3.b.

<sup>9</sup>L. Nochlin, *Femmes, art et pouvoir*, op. cit., p. 201-244, notamment p. 218-225, sur « la question du nu ».

ce point de vue matérialiste, de s'attarder trop longtemps sur la coûteuse, physique et encombrante sculpture, à la limite de l'incompatible avec ce qui est attendu de la vie d'une femme et de ses moyens (matériels, financiers et surtout de temps à consacrer). Les artistes et critiques qui affirment ou supposent une infériorité congénitale des œuvres féminines ne sont pas seulement les héritiers de clichés, mais d'un empêchement structurel et institutionnel construit, qui a désormais concrètement disparu, mais perdure dans les croyances qu'il a engendrées.

La supposée prédilection féminine pour les natures mortes de fleurs – qui allie l'infériorité du genre le plus bas aux goûts attribués aux maîtresses de maisons bien tenues – n'est donc pas à chercher dans une essence féminine, mais dans les conditions d'apprentissage et de production :

Les femmes privilégient un genre particulier de natures mortes, celles qui ont un sujet floral. L'hypothèse selon laquelle ce choix serait dicté par l'attraction toute féminine vers tout ce qui est gracieux et raffiné est assez spéculative. Il est plus probable que les motivations soient liées aux exigences du marché ou soient d'ordre technique. En effet, les compositions florales ont un vaste succès public et sont très demandées, en particulier dans l'Europe du Nord. En outre, pour peindre un bouquet de fleurs, il n'est pas nécessaire de maîtriser la perspective, connaissance qu'une femme peintre peut difficilement avoir acquise puisqu'il lui est interdit de fréquenter les académies et de se former aux mathématiques et aux sciences. Pour ce genre de tableau, il faut, tout d'abord, avoir un bon trait et un certain goût de la décoration, ce qui ne semble pas manquer à ces artistes<sup>1</sup>.

On pourrait ajouter : parce qu'elles ont été éduquées à ce certain goût de la décoration. Le fait est que, du côté des clichés condescendants (quand l'art d'une femme est digne d'intérêt, elle peint ou sculpte comme un homme<sup>2</sup>), mais aussi du côté, antagoniste, de la réhabilitation par les historiennes de l'art féministes (si les femmes n'ont pas produit de grand art, c'est qu'elles en étaient empêchées), il semble clair que les femmes artistes « font petit », que ce soit du point de vue de l'ambition, du format, du style, du genre.

Témoin cette envolée de Léon Lagrange, caractéristique de l'idéologie du grand et du petit, qui semble traverser l'histoire de l'art entre hommes et femmes :

Le génie mâle n'a rien à craindre du goût féminin. Au premier les grandes conceptions architecturales, la statuaire, la peinture dans son expression la plus élevée [...] en un mot le grand art. Aux femmes, les genres que les femmes ont de tout temps préférés : le portrait [...] le pastel [...] la miniature [...] les fleurs, ces prodiges de grâces et de fraîcheur, [...] le genre et toutes ses variétés<sup>3</sup>[...].

---

<sup>1</sup>S. Bartolena, *Femmes artistes, op. cit.*, p. 31.

<sup>2</sup>Par exemple, ce jugement supposément flatteur sur l'art d'Émilie Charmy, qui « voit comme une femme et peint comme un homme ». Roland Dorgelès, 1921, cité par C. Gonnard et É. Lebovici, *Femmes artistes/artistes femmes, op. cit.*, p. 86.

<sup>3</sup>Léon Lagrange, « Du rang des femmes dans les arts », *Gazette des Beaux-Arts*, 1er octobre 1860, p. 39.  
[http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1860\\_4/0043?sid=e4d0a77be2c5e5c8bb7edca5900cd731](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1860_4/0043?sid=e4d0a77be2c5e5c8bb7edca5900cd731)

La seule peintre qui semble avoir échappé à cette « malédiction » avant la période contemporaine est Gentileschi (1593-1653). Fille de peintre, elle le dépasse en notoriété. Caravagesque, elle se situe dans le courant le plus novateur de son temps, par la suite le plus reconnu et parmi les plus appréciés. D'un point de vue classique, elle se situe dans les genres hauts et nobles : religion, mythe et fable. Elle maîtrise la composition, les peintures avec plusieurs figures, pratique sur grands formats, excelle dans la distribution des ombres et des lumières, n'hésite pas à représenter des nus, féminins comme masculins.

Et surtout, la tension dramatique, les mouvements arrêtés, la violence de certains tableaux et la traduction des émotions en font une grande peintre d'histoire. Ce serait la seule « grande peintre », selon les critères de son temps, critères qui d'une manière ou d'une autre, perdurent, puisqu'elle paraît être le seul (contre-)exemple connu de femme à ne pas être une artiste médiocre, c'est-à-dire moyenne, dans la moyenne<sup>1</sup> voire en-dessous de cette moyenne. Pourtant, au fil des lectures ou des visites de musées on se rend bien compte – à condition, comme toujours, de se poser la question – que depuis bien longtemps d'autres femmes ont, il est vrai sans toujours réunir les trois critères<sup>2</sup>, pratiqué sur de grands formats, peint des scènes mythologiques, d'histoire ou religieuses, et/ou fait preuve de maîtrise technique dans la composition et la narration, au même titre que des artistes hommes, et sans avoir eu les mêmes facilités d'apprentissage qu'eux. Afin d'en avoir le cœur net, une recherche systématique et statistique s'est imposée.

Les noms des artistes femmes de la base statistique sur laquelle nous allons travailler ont été relevés dans les index de deux ouvrages, *Femmes peintres 1550-1950*<sup>3</sup> et *Femmes artistes – De la Renaissance au XXIe siècle*<sup>4</sup>, complétés avec deux sites consacrés aux femmes artistes, l'un institutionnel<sup>5</sup> et l'autre personnel<sup>6</sup>. De ce fait, la notoriété de ces quatre-cent-cinquante et une artistes est paradoxale : pour la majorité de ce corpus, les noms ne sont bien connus que de quelques rares spécialistes du champ de recherche « femmes artistes ». Pourtant elles sont,

<sup>1</sup>*Mediocris*, moyen, de *medius* : qui est au milieu.

<sup>2</sup>Cf. notamment l'analyse que propose S. Bartolena des grands sujets sur de petits formats : « À une échelle réduite, les femmes peuvent s'approprier les sujets généralement inabordables. » S. Bartolena, *Femmes artistes, op. cit.*, p. 35-36. Cf. également A. Sutherland Harris et L. Nochlin : « Aucune femme ne s'était jamais essayée à la fresque en Italie, en dehors d'Onorata Rodiani, qui reste une figure légendaire. Jusqu'au XIXe siècle, rares furent celles qui, en Europe, s'attelèrent à des compositions religieuses ou historiques à grande échelle. » A. Sutherland Harris et L. Nochlin, *Femmes peintres – 1550-1950, op. cit.*, p. 29. Leurs notes n°88 et 89, à la même page listent les artistes qui « s'attelèrent » aux grands sujets et aux arts majeurs de la sculpture et de l'architecture.

<sup>3</sup>*Ibid.* Quelques femmes de l'index ne sont pas dans la base d'artistes étudiées. Elles ne font pas partie du catalogue, sont citées dans les articles introductifs, souvent sous forme de liste, ou dans les notices d'autres artistes, de manière anecdotique, parfois en note de bas de page. Il paraissait souhaitable de croiser les informations de ce livre exhaustif mais datant de plus de trente ans avec des informations plus récentes, sur Internet. Pour une trentaine d'artistes, cela n'a pas été possible.

<sup>4</sup>S. Bartolena, *Femmes artistes, op. cit.* De la même manière, quelques femmes de l'index ne se retrouvent pas dans notre liste. Non qu'elles n'apparaissent pas sur Internet, mais elles sont, comme S. Bartolena, italiennes, et les sites qui en font mention aussi. Quand les informations étaient pauvres et/ou trop difficiles à traduire, elles ont été abandonnées.

<sup>5</sup><https://nmwa.org>, site du National Museum of Women in the Arts, Washington, USA, et sa base d'artistes Clara : <http://clara.nmwa.org>. Ce site n'a pas été totalement utilisé pour compléter la base d'artistes étudiées. Seules ont été retenues les artistes antérieures à la période contemporaine, cette période étant déjà bien représentée, qui n'étaient présentes ni chez S. Bartolena, ni chez A. Sutherland Harris et L. Nochlin.

<sup>6</sup>[www.femmespeintres.net](http://www.femmespeintres.net), site faisant appel à des contributeurs et contributrices, mais géré par une seule webmestre.

globalement, collectionnées, exposées dans des musées, citées dans des ouvrages généraux, c'est-à-dire reconnues par l'histoire de l'art hégémonique, sans atteindre toutefois la notoriété d'artistes hommes. Ce corpus est donc composé de noms de femmes qui auraient pu ne pas être confidentiels : L. Nochlin, A. Sutherland Harris et leur équipe, S. Bartolena les ont trouvés là où ils étaient. Il reste à noter que l'un des ouvrages qui nous sert de point de départ étant spécifiquement consacré aux femmes peintres des périodes moderne et contemporaine, notre corpus a encore une particularité historique et de médium, et qu'il ne vise, évidemment, pas à une exhaustivité. L'objectif étant, avec des données dont on sait qu'elles sont partielles, de dresser un constat sur une partie spécifique des artistes femmes, celles qui ont été, dans une certaine mesure, reconnues par l'histoire de l'art.

Les recherches, après les lectures de ces deux ouvrages, se sont concentrées sur ce qu'on trouve sur internet, pour plusieurs raisons, qui toutes trouvent leur source dans la spécificité de l'objet d'étude. Tout d'abord, la rareté des sources : les ouvrages spécifiquement consacrés aux artistes femmes sont rares, *a fortiori* ceux qui, comme les deux qui nous ont servi de base, en offrent un large panorama, avec plusieurs centaines d'artistes. Le plus fourni de ces ouvrages n'aurait pu, en tout état de cause, comporter toutes les entrées que nous souhaitions réunir pour étudier ces artistes, recouper et compléter ces deux sources était donc une nécessité. Mais, et c'est notre deuxième raison, les études de genre sont très jeunes et n'ont pas permis encore d'avoir plusieurs ouvrages de référence scientifiquement sûrs, et entre un contenu imprimé de piètre qualité et un contenu numérique contributif et contradictoire, la deuxième option ne paraît pas plus hasardeuse. Cette jeunesse des études de genre est compensée par une vitalité qui actualise en permanence les connaissances que nous avons de ces artistes, sans forcément passer par une maison d'édition : afin, troisième raison, d'être en prise avec l'actualité de la recherche, Internet est, de loin, la meilleure option. Enfin, l'éparpillement des sources, des œuvres, des informations a pu être gérée de manière bien plus fluide sur écran que sur papier, sans parler des langues dans lesquelles il a fallu consulter certaines pages, les dictionnaires en ligne ayant été d'une grande aide pour comprendre en temps réel tel mot italien ou telle phrase en néerlandais.

Ainsi, 451 artistes, de l'Antiquité à nos jours, ont pu être passées à quelques cribles :

- leurs dates, et conséquemment, la période historique dans laquelle on les classe.
- l'art ou les arts (plastiques ou appliqués) qu'elles pratiquent.
- le classement (mineur ou majeur) de cet art ou de ces arts pratiqués, ou encore, le classement du ou des genre(s) pratiqué(s) à l'intérieur de ces arts, en suivant, de manière anachronique et assumée, le classement de Félibien légèrement actualisé.
- une éventuelle filiation artistique (l'hypothèse étant qu'on risquait de retrouver dans leur biographie un père ou un mari exerçant le même art qu'elles).
- leur(s) pays d'origine et d'exercice.

La principale difficulté a été, comme on peut s'y attendre quand on travaille de manière critique sur le classement, de classer. Nous l'avons vu, les genres félibiens mineurs ont connu une promotion inattendue à l'heure des premières avant-gardes, afin d'être le support d'expérimentations qui prirent le relais du « grand art » : n'étaient plus grands les sujets, académiques voire pompiers, d'histoire, mais bien les innovations techniques, les questionnements plasticiens puis l'autoréférentialité moderniste, qui laissent à d'autres arts la question de la narration. Il est indubitable, pourtant, que dans l'art contemporain – au sens chronologique comme au sens de catégorie d'un art particulier, « l'art contemporain », dont C. Millet a fait l'analyse<sup>1</sup> – des catégories, et une hiérarchie, persistent.

Il nous a semblé, au vu de l'histoire et de l'histoire de l'art des XIXe et XXe siècles, au moins jusqu'aux années 1970, que l'engagement semblait être un équivalent assez efficace de la grande peinture d'histoire félibienne. Ainsi l'art engagé des avant-gardes – de quelque bord que ce soit, d'ailleurs, et quoi qu'il en coûte – a été classé comme majeur. Le décoratif (*i.e.* le joli, le mignon et l'inutile) est virilement déconsidéré face à l'art engagé comme les natures mortes l'étaient face à la peinture d'histoire, dans un mouvement assez similaire. À cette aune, l'utilitaire est également déconsidéré (curieusement au même titre que l'inutile) comme n'étant pas, ou étant à peine, de l'art. Les arts appliqués ont donc été classés comme mineurs. Il va sans dire que ce classement n'est en aucun cas jugement personnel, mais un outil pour analyser et étudier les jugements passés et présents qui ont cours pour discriminer le majeur du mineur. Il a cependant été difficile de jouer ce jeu, et de classer comme « mineures » des artistes du Bauhaus ou de *Arts and Crafts*. Des œuvres de ces courants sont, dans notre base, à la fois « mineures » en tant qu'elles relèvent des arts appliqués et « majeures » en tant qu'elles ont été créées dans le cadre des avant-gardes engagées.

Les artistes contemporaines sont surreprésentées (un peu plus des 2/3 de la base) et c'est assez logique, vu les ouvertures faites aux femmes dans le domaine de la formation et de la reconnaissance artistiques, dont nous avons tracé un historique en première partie. Cette ouverture est d'ailleurs générale, les formations se multipliant, l'éventail des carrières artistiques devenant de plus en plus large, le nombre d'artistes s'accroissant de manière spectaculaire. Selon une étude de l'INSEE, le nombre d'artistes, tous métiers confondus, a presque doublé en une dizaine d'années (du début des années 1990 à l'année de l'étude, 2009<sup>2</sup>). Selon Gilles Galodé et Christophe Michaut, les étudiantes sont plus nombreuses (60,7%) en première année que les étudiants dans les écoles supérieures d'art<sup>3</sup>. Mais G. Galodé et Magali Danner soulignent qu'à quelques mois de la fin de leur cursus, les étudiantes d'art, par leurs « choix stratégiques » après

---

<sup>1</sup>Cf. C. Millet, *L'Art contemporain*, *op. cit.*

<sup>2</sup>Marie Guyon et Frédérique Patureau, « Les métiers artistiques : des conditions spécifiques, des disparités de revenus marquées », in INSEE, France, portrait social, 2013, p. 143.

[http://www.insee.fr/fr/ffc/docs\\_ffc/FPORSOC13j\\_D4\\_artistiques.pdf](http://www.insee.fr/fr/ffc/docs_ffc/FPORSOC13j_D4_artistiques.pdf)

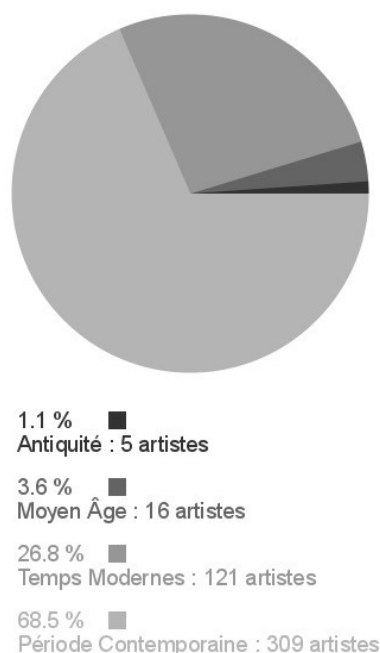
<sup>3</sup>Gilles Galodé et Christophe Michaut, « Le cheminement des étudiants dans les écoles supérieures d'art. », in *Revue française de pédagogie*, volume 143, 2003, p. 81. [http://www.persee.fr/doc/rfp\\_0556-7807\\_2003\\_num\\_143\\_1\\_2955](http://www.persee.fr/doc/rfp_0556-7807_2003_num_143_1_2955)

leur formation artistique, sont à la recherche d'un emploi stable, avec revenus réguliers, et qu'elles valoriseront moins cette formation<sup>1</sup>.

Bien que majoritaires dans les formations artistiques, elles sont minoritaires à ne vivre que de leur art. Leurs œuvres sont peu collectionnées dans le FNAC et dans les FRAC – selon l'Observatoire de l'égalité entre hommes et femmes dans la culture et la communication. « Pour les acquisitions comme les expositions, la part des femmes stagne, voire baisse, depuis 2011<sup>2</sup> ». Et, en fin de parcours artistique, si l'on peut dire, peu d'œuvres de femmes sont exposées au musée. Marie-Jo Bonnet livre des chiffres concernant le Musée national d'art moderne qui confirment et aggravent cette tendance basse<sup>3</sup>.

L'augmentation importante du nombre des femmes artistes à l'heure contemporaine doit donc être doublement nuancée, eu égard au nombre global d'artistes qui augmente, et dans le manque de reconnaissance et de consécration en comparaison des artistes hommes.

### Représentation des artistes par période.



Pour les cas limites entre Temps Modernes et Période Contemporaine, le choix a été de classer les artistes dans cette dernière période, sauf pour quelques rares artistes qui n'ont vécu que quelques années après la révolution de 1789. Ainsi, des artistes nées avant 1800 sont classées comme contemporaines. Certains résultats seront affinés pour étudier uniquement les XXe et XXIe siècles. À strictement parler, la hiérarchie félibienne ne devrait concerner que le quart des artistes de cette base : celui des « Temps Modernes » (fin du XVe siècle à 1789). La rareté des artistes antérieures s'explique par le point de départ de notre recherche : les deux ouvrages à l'origine de la base placent ces temps modernes comme leur borne. Les artistes antiques et médiévales n'y sont citées qu'en introduction ou en préambule et non étudiées en tant que telles.

<sup>1</sup>Magali Danner et Gilles Galodé, « L'orientation professionnelle des diplômés des beaux-arts : étude des stratégies de positionnement », in *L'orientation scolaire et professionnelle*, 2006. <http://osp.revues.org/906>

<sup>2</sup>« Dans les fonds d'art contemporain, une minorité d'œuvres acquises en 2013 ont été réalisées par des plasticiennes (16 % pour le fonds national, 28 % pour les fonds régionaux [...]). Ce faible nombre d'acquisitions se traduit par un faible nombre d'artistes femmes exposées : 23 % dans les fonds régionaux d'art contemporain, 33 % dans les centres d'art [...] Pour les acquisitions comme les expositions, la part des femmes stagne, voire baisse, depuis 2011. » Rapport 2016 de l'Observatoire de l'égalité entre hommes et femmes dans la culture et la communication.

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Egalite-entre-femmes-et-hommes/L-Observatoire/Observatoire-2016-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication>

<sup>3</sup>« En 2000, la collection du Musée national d'art moderne comprenait 14,6% de femmes, soit 628 sur un total de 3660 artistes. Le nombre d'œuvres diminue de moitié puisque sur les 43 300 œuvres, il n'y en a que 7,5% faites par des femmes. Encore faut-il remarquer le pourcentage élevé de photographies qui diminue d'autant la peinture et sculpture. Quant au pourcentage d'œuvres de femmes exposées au musée, il atteint péniblement les 5%, soit le même pourcentage que dans les Salons de l'Académie, sous l'Ancien Régime, juste avant la Révolution. » Marie-Jo Bonnet, « Quelle place et quelle visibilité des femmes dans le champ de la création artistique ? » <http://mariejobon.net/?p=80>



Pour nous aussi, elles ne seront envisagées que superficiellement. Appliquée aux artistes médiévales ou antiques, le classement moderne de Félibien recoupe d'autres hiérarchies mais se heurte à des pratiques auxquelles elle ne peut s'adapter. Rappelons, par exemple, que le tableau de chevalet, peint à l'huile sur toile, est une invention<sup>1</sup> moderne. Les basses catégories (nature morte, paysage, portrait, scène de genre) ne se retrouvent qu'incidemment dans les *marginalia*, les lettrines et les miniatures d'enluminures médiévales globalement vouées à la promotion du religieux. Dans ce cadre il est également impensable de trouver autant de scènes mythologiques païennes qu'au XVIIe siècle sur des peintures autonomes. On pourrait certes rapprocher les bestiaires, les herbiers de natures mortes, les manuscrits consacrés à l'art de la guerre à de la peinture d'histoire, ou étudier la conservation par copie de manuscrits antiques, mais la question n'est pas là : pour la quinzaine d'artistes enlumineuses médiévales que nous avons rencontrées, il y a tellement peu de matériaux et de certitudes que nous n'entrerons pas dans ces subtilités généalogiques.

Beaucoup de ces artistes sont religieuses, peu d'œuvres sont signées – la signature, encore une fois, « invention » moderne – et les rares manuscrits dont on peut avoir la quasi-certitude qu'ils sont produits par des femmes sont des livres pieux, comme le *Psautier de Bonne de Luxembourg*, attribué à Jean le Noir ou à sa fille Bourgot, laquelle est l'une des rares enlumineuses connues à être probablement laïque<sup>2</sup>. Ils ont donc été classés comme appartenant à la catégorie des représentations religieuses, et par voie de conséquence un peu forcée, en y appliquant de manière rétrospective les genres félibiens, à un genre majeur.

Deux images de ces manuscrits enluminés par des femmes ont un statut particulier, car elles représentent les artistes elles-mêmes. Le propos n'est pas, comme la Renaissance le (ré)inventera, d'y rechercher une ressemblance<sup>3</sup>, mais d'en revendiquer la création. Ce que Christiane Klapisch-Zuber appelle « signature en autoportrait<sup>4</sup> ».

En ce cas l'attribution ne fait pas de doute. C'est bien le problème de l'attribution des manuscrits, pour la plupart anonymes, qui empêche une réelle étude de la part des femmes dans la création médiévale, mais l'existence d'enlumineuses, et d'ateliers exclusivement féminins d'enluminure, est certaine :

Quoique plus rares, les femmes ne sont pas absentes de la cohorte de scribes et d'artistes qui disent avoir écrit, « décoré » ou « peint » des manuscrits. Beaucoup des grands monastères féminins du Moyen Âge possédaient un *scriptorium*, c'est-à-dire un atelier où étaient conçus ou

---

<sup>1</sup>Chaque « invention » serait évidemment à re-contextualiser, afin de ne pas être dupes du discours mythique moderne sur lequel la Renaissance et les périodes qui ont suivi se sont construites. Des tableaux autonomes existent dans les temps anciens et au « Moyen-Âge ». Leur utilisation massive, en revanche, devra attendre le XVe siècle, telle une découverte ; et le matériau de l'huile comme le support particulier de la toile semblent bien, eux, être une nouveauté.

<sup>2</sup>Sur les enlumineuses laïques et religieuses, les difficultés d'attribution et le manque de continuité entre artistes femmes médiévales et renaissantes, A. Sutherland Harris et L. Nochlin, *Femmes peintres – 1550-1950*, *op. cit.*, p. 19.

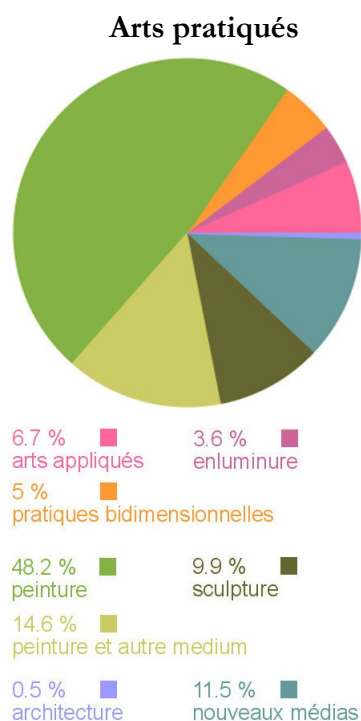
<sup>3</sup>Pour un historique du portrait et son enjeu théorique de ressemblance au modèle, B. Verschaffel, *Essais sur les genres en peinture*, *op. cit.*, p. 37-71, et notamment p. 37-40.

<sup>4</sup>Christiane Klapisch-Zuber, « Guda et Claricia : deux "autoportraits" féminins du XIIe siècle », *Clio. Femmes, Genre, Histoire* 19, 2004. <https://clio.revues.org/1602>

copiés les manuscrits : la division du travail y était plus ou moins poussée mais elle restait aux mains des religieuses<sup>1</sup>.

À l'autre limite des Temps Modernes, vont se poser des problèmes d'un autre ordre, mais qui concernent également l'actualisation des genres majeurs et mineurs classiques à des pratiques qui ne le sont plus. L'art corporel de Pane est-il de l'ordre de l'autoportrait (mineur) ou de l'art engagé (que nous avons décidé de rapprocher de la majeure peinture d'histoire) ? Marisa Merz utilise la technique artisanale du tissage, Kara Walker celle, amatrice, des papiers découpés, mais les mettent en scène avec une grande ampleur et un propos politique. Comment les classer ?

Ce genre de questions ont accompagné du début à la fin la recherche dont les résultats sont présentés ici. Les réserves qu'elles apportent n'ont cependant pas été plus fortes que l'intérêt – tout personnel – du travail en lui-même, mais aussi de certains résultats, les uns confirmant des intuitions, d'autres au contraire, s'avérant surprenants.



Il a été très difficile de classer certaines artistes, mais après ce traitement, qui a sa part d'arbitraire et qui manque évidemment de nuances pour de nombreuses pratiques, l'ensemble des arts pratiqués se caractérise cependant par des traits qu'il convient de remarquer. La peinture est le matériau de prédilection (unique, parfois avec d'autres techniques, telles que le pastel, le dessin, mais aussi la sculpture ou l'installation) des artistes étudiées<sup>2</sup>. La part des nouveaux médias (photographie, installation, performance, vidéo) est importante, mais pas autant que l'on aurait pu s'y attendre. Même pour les artistes nées après 1900, le nombre de peintres est équivalent au nombre d'artistes pratiquant ces nouveaux médias<sup>3</sup>.

Les arts habituellement classés comme mineurs en soi (arts appliqués, pratiques bidimensionnelles comme le dessin d'observation ou les collages) et l'enluminure, qui peut être lue comme mineure de manière rétrospective, sont minoritaires pour notre base : ils sont pratiqués de manière exclusive par seulement 15,3% des artistes retenues. Ce résultat est à mettre en comparaison avec la pratique exclusive de la sculpture, qui concerne 9,9% des artistes de la

<sup>1</sup>*Ibid.*

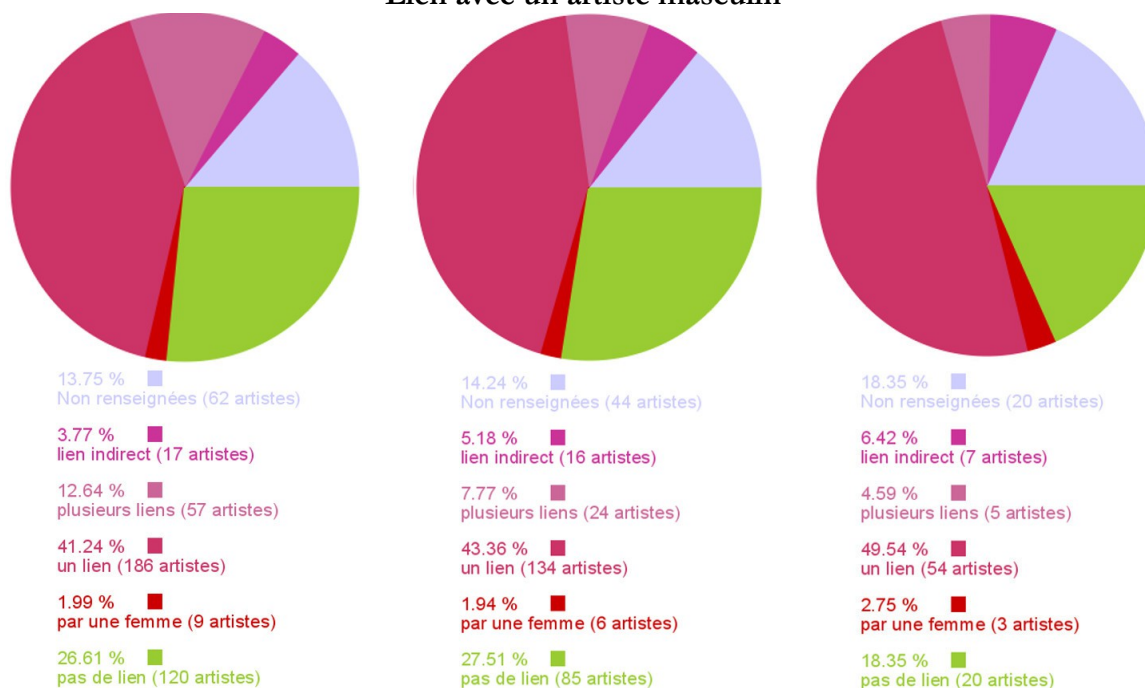
<sup>2</sup>Cela tient évidemment au fait que l'une des deux sources de ce travail est un catalogue uniquement consacré aux femmes peintres. Mais le travail de statistique a été commencé avec l'autre ouvrage, qui traite des femmes artistes, et l'écrasante majorité de ces artistes étaient tout de même peintres.

<sup>3</sup>Sur les 121 artistes nées après 1900 : 1 est architecte, 32 sont peintres, 14 allient la peinture à un autre art traditionnel (dessin, artisanat, gravure, sculpture), 5 allient la peinture à un nouveau média (installation, vidéo), 14 sont sculptrices et 9 pratiquent des arts appliqués. 19 créent des installations, 3 sont artistes multimédia, 8 sont performeuses, 3 allient la performance à d'autres arts, 7 sont photographes et 5 allient la photographie à un autre art. Une seule artiste (Pipilotti Rist) est classée comme pratiquant uniquement l'art vidéo.

base : le choix entre les carrières « typiquement » féminines et celles « typiquement » masculines est finalement assez équilibré. Ainsi, ces femmes artistes ne se distinguent pas par une pratique intrinsèquement différente de celle des hommes concernant le choix de leur médium : majoritairement peintres, pour une belle part sculptrices, pratiquant les nouveaux médias quand la possibilité s'offre à elles.

Nous avons parlé de choix de carrière, mais il faut affirmer que ce choix est bien souvent contraint, notamment par les possibilités de formations familiales. Une des hypothèses de notre recherche statistique était qu'une filiation ou un mariage avec un artiste masculin aidaient les femmes artistes à obtenir la reconnaissance en tant qu'artiste, avec une quasi-certitude concernant les siècles passés, et certaine curiosité concernant la période actuelle : faut-il encore être « fille de » ou « femme de » pour être reconnue socialement en tant qu'artiste ? Les données ont été très difficile à collecter par rapport aux artistes du passé, dont on connaît, en définitive, bien mieux la vie privée, même quand celle-ci se heurtait à des interdits qui les engageait à la discrétion – ainsi, les femmes que nous qualifierions aujourd'hui de « lesbiennes ». Il a fallu passer par des détours inattendus, discours<sup>1</sup>, photographies prises lors de vernissages ou de soirées mondaines, articles de presse non spécialisée dans l'art<sup>2</sup>, pour obtenir ou vérifier quelques informations.

### Lien avec un artiste masculin<sup>3</sup>



Sur la base statistique entière    Pour les artistes contemporaines    Pour les artistes nées après 1900

<sup>1</sup>Il a fallu, par exemple, trouver un discours de Mona Hatoum quand elle fut nommée docteur *honoris causa* à l'université de Beyrouth, en juin 2008, où elle le remercie, pour connaître le nom de son mari, et l'identifier comme musicien.

<sup>2</sup>Ainsi, c'est <http://www.tdg.ch/>, le site de la *Tribune de Genève*, qui nous a permis de savoir que Sylvie Fleury a été la compagne de l'artiste John Armleder, dont elle fut l'assistante.

<sup>3</sup>Le « lien indirect » est un lien (principalement marital) avec un artiste qui ne pratique pas le même art (la peintre Bice Lazzari épouse d'un architecte), ou avec un homme dont le travail se rattache au domaine artistique sans pour autant être artiste au sens strict (Louise Bourgeois épouse d'un historien de l'art).

Les trois diagrammes circulaires ci-dessus matérialisent un des résultats les plus étonnants de cette recherche statistique. La part des femmes liées à un artiste masculin ne baisse pas lors de la période contemporaine, mais elle est presque égale. Afin de vérifier qu'il ne s'agissait pas des artistes classées comme contemporaines mais assez éloignées de nous, un troisième calcul a été réalisé uniquement sur les artistes nées à partir de 1900. Non seulement ce chiffre ne baisse pas, mais il augmente de manière significative (de même, d'ailleurs, que la part des artistes pour lesquelles nous n'avons pas d'information, comme nous l'avons dit plus haut, mais il n'est pas dit que cela biaise les résultats, un manque d'information peut cacher une absence de lien, comme le contraire). Ainsi, tout liens cumulés (fille, sœur, femme, compagne, nièce, et en comptant les liens familiaux avec une femme artiste) les artistes femmes que nous appellerons « du sérail » atteignent une proportion étonnante même pour qui s'attendait à un chiffre considérable. Toutes périodes confondues, elles représentent 59% de notre base ; 58% pour la période contemporaine ; et 63% pour les artistes nées après 1900 !

Si l'on retire les artistes sur lesquelles nous ne sommes pas renseignées, les chiffres deviennent déconcertants : 269 artistes sur 389 (69%) toutes époques confondues, 180 sur 265 (67%) pour la période contemporaine, et 69 sur 89 (77%) pour les artistes nées à partir de 1900. La formation artistique a beau s'ouvrir et se démocratiser, les circuits de la reconnaissance semblent bloqués sur un ancien modèle de l'entre-soi endogame, une reproduction bourdieusienne qui contre toute attente semble plutôt se renforcer à l'âge contemporain...

Le deuxième résultat étonnant de cette recherche est la part considérable des artistes ayant exercé un art majeur : plus de la moitié de la base (240 artistes sur 446<sup>1</sup>, soit 53,8%). Ont été catégorisés comme arts majeurs : les œuvres abstraites (38 artistes), les œuvres appartenant aux avant-gardes de la fin du XIXe et du début du XXe siècles<sup>2</sup> (53 artistes), l'art conceptuel, l'art monumental (13 artistes, auxquelles peuvent s'ajouter les 57 sculptrices et les 3 architectes), les sujets allégoriques, historiques, religieux et mythologiques<sup>3</sup> (141 artistes<sup>4</sup>).

Ces résultats méritent également d'être affinés, surtout pour les périodes où ils paraissent les plus improbables. Sur les périodes antique, médiévale et moderne, le chiffre reste important :

---

<sup>1</sup>Ont été retirées de la liste, car on ignore le genre d'art pratiqué : Lucrezia Scarfaglia, Anna Maria Sirani, Antonia Uccello, Marguerite Van Eyck et la peintre antique Thamar.

<sup>2</sup>Les artistes concernées ont produit des œuvres appartenant ou s'apparentant à l'impressionnisme, au courant *Arts & Crafts*, au préraphaélisme, au symbolisme, au cubisme, au fauvisme, au futurisme, à l'expressionnisme, au constructivisme, au suprématisme, à Dada, au néoplasticisme, au Bauhaus, au surréalisme, au nouveau réalisme et à l'op art.

<sup>3</sup>Décrits comme Félibien comme « haute perfection de l'art » : compositions à plusieurs figures, « l'histoire et la fable » les représentations « de grandes actions comme les historiens, ou des sujets agréables comme les poètes » et, degré suprême, les « compositions allégoriques » qui couvrent « sous le voile de la fable les vertus des grands hommes, et les mystères les plus relevés. » Cf. *supra* I.A.1.

<sup>4</sup>Certaines cumulent parfois, bien évidemment, les différentes catégories ; une artiste qui représente des scènes mythologiques peut aussi représenter par exemple des scènes religieuses. 25 artistes de la base ont représenté au moins une fois dans leur carrière une allégorie, 27 un sujet mythologique, plus d'une soixantaine traitent de sujets religieux, et une trentaine des sujets historiques, auxquelles on a ajouté les artistes contemporaines « engagées » (un peu moins de vingt).

62 artistes sur 137<sup>1</sup> (45%). Sur la seule période moderne, pour laquelle le classement par genre noble a le plus de sens, et là où on attend le résultat le plus faible, la proportion dépasse toujours les attentes : 49 artistes sur 118 (41,5%).

Les 30 artistes modernes qui ont représenté des sujets religieux – toutes peintres à part les sculptrices Properzia De' Rossi et Luisa Roldàn – sont pour la moitié filles d'artiste (16) et/ou sœurs d'artistes (7), beaucoup sont religieuses (12). Les trois sœurs Anguissola qui ont pratiqué la peinture religieuse (Sofonisba, Lucia et Anna Maria) ainsi que Properzia De' Rossi sont devenues artistes grâce à une éducation humaniste et n'ont pas pris les ordres. Elles font exception : la majorité des artistes modernes traitant de sujets religieux bénéficiaient soit d'une formation familiale, soit du cadre particulier du couvent, l'une ou l'autre impliquant possiblement une moindre publicité de ces œuvres (entreprise familiale « anonymant » les filles<sup>2</sup>, œuvres de piété confidentielles, circonscrites au lieu de vie des religieuses). Il faut noter que les femmes mariées à un artiste sont, dans ce cas de figure, rares (3 : Luisa Roldàn, Theresa Concordia Mengs, Lavinia Fontana). Le mariage avec un pair ne semble pas avoir mis en confiance les artistes de la même manière que le célibat ou le couvent pour qu'elles s'attellent à un des sujets considérés comme les plus difficiles de leur temps.

Cependant, si les données sont similaires pour les œuvres traitant de « la fable et l'histoire », en ce qui concerne la formation familiale, elles ne le sont pas concernant la prise d'ordre. Sur 23 artistes ayant représenté des actions issues de la mythologie ou de l'histoire<sup>3</sup>, une moitié de filles d'artistes (11), et beaucoup plus d'épouses d'artistes que pour la peinture religieuse (6). Une seule religieuse, Luisa Capomazza est entrée dans les ordres dans le but de se consacrer à la peinture. Ce qui explique sans doute que, contrairement aux autres artistes religieuses, elle n'ait pas produit que de la peinture religieuse...

Là où les chiffres rejoignent les stéréotypes, c'est dans la pratique des genres mineurs : plus des trois-quarts des femmes artistes, toutes périodes confondues, ont au moins de manière ponctuelle, parfois de manière exclusive, exercé dans les genres mineurs (nature morte, portrait, autoportrait, scène de genre, paysage) ou les arts déconsidérés (textile, orfèvrerie, design). Seules 84 femmes ont pratiqué exclusivement un « genre majeur », dont 66 s'inscrivent dans la période contemporaine.

Les 18 femmes artistes non contemporaines à ne pas avoir produit d'œuvre « mineure » sont globalement, et contrairement à Gentileschi qui en fait partie, peu connues. Peut-être que la vie au couvent, comme nous l'avons supposé, ne prédisposait pas à la célébrité, pour 6 d'entre elles. Des deux artistes antiques Anaxandra et Timarété, il ne reste que des textes. Onorata

---

<sup>1</sup>Onorata Rodiana (1403-1452) a été gardée dans la liste. On sait seulement de cette peintre qu'elle pratiquait la fresque, ce qui incite à la classer dans les praticiennes du « majeur ».

<sup>2</sup>Cf. à ce propos l'étude de cas tout à fait étonnante de Maria Robusti, la « Tintoretta » par A. Larue, in A. Larue et M. Nachtergaele, *Histoire de l'art d'un nouveau genre, op. cit.*, p. 69-70.

<sup>3</sup>Et parfois également de sujets religieux, mais pas exclusivement, ce dernier cas de figure ayant été retiré.

Rodiana est peut-être une simple légende, il ne reste aucune œuvre attestée de sa main. Une bonne partie des œuvres de Virginia Da Vezzo (ou Vezzi), est attribuée à son mari, Simon Vouet. Le travail de Maria Roldàn, sœur de Luisa et fille de Pedro, est peu documenté : elle travaillait avec son père. De la moitié qu'il reste de ces artistes « majeures », il faut encore retrancher celle qui ne fait « que » copier les scènes historiques qu'elle grave (Antoinette Bouzonnet-Stella), et une sculptrice, « mais » sur cire (Patience Wright). Restent : l'architecte et peintre Plautilla Bricci, la sculptrice Luisa Roldàn et les peintres Ginevra Cantofoli, Giulia Lama, et Artemisia Gentileschi.

Ces quelques noms pèsent peu face à la masse d'artistes ayant pratiqué des œuvres des deux registres, « majeures » et « mineures » – dans notre base et selon notre classement, elles sont 157 sur 451 – et surtout, la plus grande part des artistes femmes, toutes époques confondues, qui sont restées cantonnées au « mineur » (197 sur 451).

Sur l'ensemble des artistes n'ayant pratiqué que des genres ou des arts mineurs<sup>1</sup>, sans participation aux avant-gardes, sans tentative de peinture religieuse ou allégorique, on constate une écrasante importance du portrait, que celui-ci soit un genre traité parmi d'autres ou bien le genre exclusif de l'artiste.

	pratiqué	exclusivement
Portrait	88	38
>Autoportrait	11	
Nature mortes	42	24
>Natures mortes de fleurs	15	13
Genre	42	6
Paysage	32	9
Arts appliqués	25	23

Cette prédominance du portrait va à l'encontre des stéréotypes sexistes qui citent plus souvent la nature morte – ou le sous-genre spécifique de la nature morte de fleurs – comme art par excellence des femmes artistes. La prédilection pour le portrait peut s'expliquer de différentes manières.

Par la négative, il est un art qui ne nécessite pas les connaissances peu accessibles aux femmes, ce qui leur interdit les genres nobles : pour faire le portrait de quelqu'un.e, on peut se passer de perspective et se contenter de rudiments anatomiques. Malgré ces freins et ces lacunes, ce genre du portrait permet plusieurs ambitions artistiques : il ouvre à la psychologie, au symbole voire à l'allégorie, et le traitement des chairs est un défi dont même Félibien fait l'éloge<sup>2</sup>. Le portrait apparaît donc comme une stratégie pour peintres et artistes ambitieuses. À travers un visage, un buste, des accessoires, concrétiser tout ce qu'une peinture d'histoire aurait à dire. À ce titre, le morceau de réception de Vigée-Lebrun à l'Académie est symptomatique. Une excellente portraitiste peut fort bien, par la grâce d'un titre et d'une corne d'abondance – *i.e.* une nature morte au premier plan – figurer *La Paix ramenant l'Abondance*, c'est-à-dire postuler au titre de

<sup>1</sup>Quelques artistes classées « mineures », telles par exemple les photographes considérées comme journalistes plutôt qu'artistes, ont été ici écartées afin de se concentrer sur les arts appliqués et les genres considérés comme non nobles par Félibien. Plusieurs artistes « cumulent » les arts mineurs, d'où la volonté de faire apparaître celles qui se sont fait la spécialité d'un seul genre.

<sup>2</sup>Cf. *infra* III.B.2.b.

peintre d'allégorie. Ce qui n'a pas été notifié sur son procès verbal<sup>1</sup> : elle reste dans la catégorie des portraits<sup>2</sup>.

D'un autre point de vue, il faut aussi insister sur le succès commercial de ce genre artistique, qui, pragmatiquement, permet aux artistes de vivre de leur art. Il reste que, serré dans un face-à-face intime, l'exercice du portrait peut, vu avec une mauvaise foi sexiste, relever du privé autant qu'un bouquet de fleur ou une scène de cuisine. Ce serait oublier les nombreuses artistes qui cumulent la pratique du portrait avec d'autres, censément plus nobles : abstraction (4), avant-gardes (14), allégories (17), histoire (17), mythologie (22), et religion (34) ; soit 87 artistes portraitistes qui vont au-delà de ce genre.

Ainsi, nos chiffres contredisent plusieurs idées reçues concernant les femmes artistes. Elles ont pratiqué à toutes les époques les genres considérés comme les plus nobles, mais plusieurs mécanismes ont empêché leur reconnaissance. Elles n'ont pas une prédilection marquée pour la nature morte de fleurs, mais ont investi massivement le genre du portrait, qui permet de s'évader du mineur. C'est cependant lire leur art, et l'art en général, avec les catégories du mineur et du majeur, de l'artisanat inférieur à l'art ; des filtres constitutifs de l'histoire de l'art hégémonique, celle-là même qui reconnaît plus volontiers les filles et les femmes d'artistes, même à l'heure contemporaine.

Il faut garder en tête que, par exemple, sans le travail de F. Leperlier, l'œuvre de Cahun serait tombée dans l'oubli. Pour une artiste repêchée, combien ont disparu ? C'est un pan important de l'histoire de l'art féministe que de travailler à cette exhumation d'œuvres méconnues. À titre d'exemple, A. Larue met en regard l'appropriation de l'art africain par Picasso et par Harriet Power, tapissière née esclave, pour affirmer que cette dernière devrait être considérée, au même titre que le grand maître, comme une pionnière de l'art moderne<sup>3</sup>.

Le *quilt* n'est certes pas reconnu comme art, sauf à être confectionné par une personne reconnue par ailleurs comme artiste, telle Sonia Delaunay, dont la couverture de berceau est conservée au centre Pompidou<sup>4</sup>. C'est dans le regard porté à l'objet, par son créateur ou sa créatrice puis par ses spectateurs et spectatrices, puis dans l'usage qui en sera fait, que son sort sera scellé et que d'objet il deviendra œuvre. Car les divergences repérées par P. Sauvanet entre artiste et artisan (« philosophique », « historique et théorique », « de finalité » et « de projet<sup>5</sup> ») valent certes pour discriminer des postures paradigmatiques de l'artiste moderne et contemporain occidental, mais laissent à la marge des objets flottants, où l'intention de l'artiste (ou de l'artisan.e) est inconnue ou peu claire, et où les convergences sont plus marquées que les divergences entre les deux figures paradigmatiques : l'artiste, comme l'artisan.e ont en commun « l'application

---

<sup>1</sup>A. Larue et M. Nachtergaele, *Histoire de l'art d'un nouveau genre*, op. cit., p. 106-107.

<sup>2</sup>Cf. *supra* I.B.2.d.

<sup>3</sup>A. Larue et M. Nachtergaele, *Histoire de l'art d'un nouveau genre*, op. cit., pp 137-138.

<sup>4</sup>Pour une analyse de cette œuvre, Cf. C. Gonnard et É. Lebovici, *Femmes artistes/artistes femmes*, op. cit., p. 81.

<sup>5</sup>P. Sauvanet, *Éléments d'esthétique*, op. cit., p. 56-61.

exigeante d'une technique à un matériau<sup>1</sup> ». Certains artistes mâles, à partir de la Renaissance, ont mené d'« innombrables luttes de reconnaissance [...] pour échapper au statut d'artisan<sup>2</sup> », ces luttes ont été gagnées par certains et perdues par certaines, régulièrement et à chaque époque, jusqu'à celle des avant-gardes, que M.J. Bonnet qualifie de « combat dans lequel les femmes ne font pas le poids et pour lequel elles ne sont pas armées. Et pour cause : les quelques individualités qui pourraient tenir la dragée haute aux mâles dominants sont contraintes de s'appuyer sur le couple et le mariage pour avoir une existence artistique<sup>3</sup>. »

## II.A.5. ... sorcières

Une figure résumerait quasiment à elle seule les stigmates liés aux femmes. Parce que son histoire est riche mais mystérieuse, dramatique puis fascinante, alliant des statuts aussi contradictoires que les femmes victimes et les femmes puissantes, elle permet d'étudier d'une part les représentations des femmes par les hommes, mais aussi par des femmes, l'évolution de ces représentations, et d'autre part l'identification de certaines femmes – souvent féministes, parfois artistes – elles-mêmes. Avant d'explorer certaines pistes qui sont de l'ordre du fantasme, bien que ces fantasmes aient une incidence, positive ou mortelle, sur le réel, il faut rappeler, avec G. Bechtel, cette évidence matérialiste : si les femmes ont été accusées de jeter des sorts à la naissance, d'empoisonner ou de fabriquer des potions maléfiques, c'est parce qu'elles étaient sages-femmes, responsables de la nourriture, du potager et des simples, ainsi que du soin aux personnes. Ce n'est certainement pas ceux qui n'assistent pas à l'accouchement, ne cuisinent jamais et ne guérissent pas qui auraient pu faire l'objet de ces accusations. Et c'est parce que les femmes ont été, sur des temps très longs, et assez globalement, surtout dans les milieux populaires et paysans, assignées à ces domaines de compétences que cela a pu être retourné contre elles :

Qu'on approche un peu trop les enfants, ou les vieillards, et qu'ensuite ceux-ci tombent malades ; qu'on fasse office de sage-femme ou de conseillère dans les affaires d'amour ou de mariage, qu'on soit trop beau ou trop laid, qu'on dégage une odeur indéfinissable : tout cela, et bien d'autres choses encore, pouvait passer pour le résultat d'une compromission diabolique. [...] Tout conduisait une femme, en raison des griefs supposés, à être suspecte. En effet, qui se retrouvait le plus souvent dans les conditions citées plus haut ? Des femmes ou des hommes ? Qui approchait le plus souvent les enfants ? De qui remarquait-on surtout la beauté ? Qui utilisait des parfums ? Qui courrait les églises ? Qui avait affaire avec les problèmes de naissance ? Qui préparait le pain, tirait l'eau, et pouvait aisément empoisonner<sup>4</sup> ?

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 56.

<sup>2</sup>*Id.*

<sup>3</sup>M.J. Bonnet, « L'avant-garde, un concept masculin ? », article cité.

<sup>4</sup>G. Bechtel, *Les Quatre femmes de Dieu, op. cit.*, p. 189.



Clotho, la Moire qui préside aux destinées humaines, tissant le fil que Lachésis déroule et qu'Atropos coupe : sorcière. Mascarades de Cahun et jeu avec ses poupées : sorcellerie. Saint Phalle, qui passera vingt ans à construire des arcanes de Tarot : cartomancienne. Automutilations de Pane et retour sur les figures sacrées : messes noires. Rituels de Calle, broderies d'amour et consultation de voyante : sortilèges. Et, à cette lumière, même Moillon ou Benoist pourraient être en lien avec cette figure protéiforme, elles qui représentent des ingrédients sur une table, dont on ignore la recette qui va les accommoder, et une servante probablement caribéenne, comme Tituba, la sorcière de Salem<sup>1</sup>. À vrai dire, l'histoire des sorcières est si vaste, leurs avatars si nombreux et leurs domaines d'intervention si larges que toute œuvre d'une femme pourrait s'en prévaloir. D'autant plus que cet « héritage » est parfois assumé, mais il faut, avec G. Bechtel, « s'entendre sur les mots » :

Il y a, il y eut toujours, des sorcières et d'autres sorcières. Depuis le XIXe siècle, et surtout aujourd'hui, le mot est compris dans un sens presque positif. À partir d'un livre à succès de Jules Michelet publié en 1862, qui tenait plus du roman que de l'étude historique, on s'est mis à imaginer la sorcière comme un être novateur, une sorte de féministe avant l'heure, un peu libre de son corps, rebouteuse de campagne, surtout révoltée contre son destin social, une femme qui aurait choisi de vivre en marge de la société et des prêtres. Ce mythe est une invention parmi d'autres de la société romantique et il n'explique en aucune façon les sorcières, ou prétendues telles, du temps passé. Au Moyen Âge, l'existence d'une telle femme « libérée » aurait été impossible. En effet, on croit alors en Dieu, surtout dans le peuple, et de toute son âme. Jamais une seule femme des campagnes, aussi folle fût-elle, et à plus forte raison des dizaines de milliers de femmes (toutes celles qu'on a suppliciées) n'auraient pris volontairement le parti du Diable<sup>2</sup>.

G. Bechtel différencie deux sortes de sorcelleries<sup>3</sup>, une « classique », la petite magie des philtres d'amour, de la divination, des rebouteuses et avorteuses de campagne, et l'« imaginaire », diabolique, qui mènera au supplice des « sorcières malgré elles »<sup>4</sup>. La plupart des langues européennes différencient ces deux sorcelleries, mais pas le français<sup>5</sup>. L'invention de cette nouvelle sorcière se fit en plusieurs étapes et connaît plusieurs causes<sup>6</sup>, elle s'accompagne de la modification des représentations du diable lui-même, dans laquelle les arts eurent leur part :

---

<sup>1</sup>L'épisode des sorcières dont le procès s'est tenu à Salem, en 1692, indique que la chasse aux sorcières est bien un fait moderne, qui s'est poursuivi jusqu'à la fin du XVIIe siècle, et il se montre compatible avec le postulat matérialiste de la nourriture comme source réelle ou imaginaire d'empoisonnement : une des explications les plus communément admises de la folie collective qui s'est emparée de ces villes de la Nouvelle Angleterre, accusant plus d'une centaine de personnes, en condamnant à mort une vingtaine, dont une majorité de vieilles femmes, est celle d'un empoisonnement du pain à l'ergot de seigle.

<sup>2</sup>G. Bechtel, *Les Quatre femmes de Dieu*, op. cit., p. 152-153.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 161.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 153.

<sup>5</sup>G. Bechtel cite l'anglais (*Sorcery, Witchcraft*), l'espagnol (*Hechiceria, Brujeria*), le portugais (*Fetiçaria, Bruxaria*), l'italien (*Fattuchieria, Stregoneria*), et l'allemand, (*Kunst ou Zauberei, Hexerei*). *Ibid.*, p. 161.

<sup>6</sup>« Citons sans ordre : la volonté chrétienne d'éradiquer les restes du paganisme, l'antiféminisme du temps, la nécessité de réprimer les hérésies, le Réforme, la Contre-Réforme, le zèle religieux de l'époque baroque, la naissance de l'État moderne plus soucieux d'ordre, l'instauration du capitalisme, les guerres européennes, la misère générale, l'acculturation des campagnes, la négation des élites par le peuple, etc. » *Ibid.*, p. 177.

La modification du rôle du Diable apparaissait aussi dans la décoration et la statuaire des églises. Même si le massacre en masse des sorcières ne commença vraiment que vers 1450 (avec un maximum entre 1570 et 1630), il fut le fruit d'une évolution des mentalités que nous repérons dès les XIIIe-XIVe siècles dans les arts. Dans la statuaire de Moissac, on voit la femme associée au Mal et aux péchés. La luxure, comme la Mort, est représentée avec un visage féminin. Dans l'église San Bernardino à Triora (Imperia), une fresque montre un groupe de femmes en enfer avec l'inscription « Sorcières » (*Fatucera*). L'une est embrochée par les démons et porte sur la tête une mitre sur laquelle on distingue un diable noir. Les clercs et le peuple, excédés par trop de calamités, soupçonnaient maintenant que leurs malheurs provenaient d'une véritable conspiration où sorciers, lépreux, juifs, homosexuels, Diable enfin, se donnaient la main<sup>1</sup>.

La représentation de cette sorcière diabolique, qui n'a jamais concrètement existé, mais dont la prégnance dans l'imaginaire artistique et populaire lui donne une forme de réalité qui traverse les siècles, les cultures – haute ou basse – les assignations subies ou l'identification assumée, connaît deux modes : celui de la jeune fille séductrice et celle de la vieille femme terrifiante. C'est dans ce dernier registre que puise Claudel pour sa *Clotho*. Nous avons déjà envisagé le défi de la traduction plastique d'un vieux corps décharné, le parti-pris audacieux pour une femme artiste de représenter un corps féminin laid, et l'émulation d'atelier dans cette recherche artistique. Un autre rapprochement iconographique s'impose ici : cette sculpture peut s'inscrire dans l'histoire des représentations des vieilles sorcières<sup>2</sup>.

Sur le panneau *Les Trois âges de la vie*, Baldung Grien ne représente certes pas une sorcière, mais une femme âgée, mise en rapport avec une jeune fille et un corps décharné, presque à l'état de squelette, qui métaphorise la mort ; le tout dans une composition verticale où les corps s'ordonnent en séquence, de gauche à droite, du plus frais et jeune au plus mort et sec. S'il apparaît ici en compagnie d'une sorcière de Dürer – véritable allégorie saturée d'attributs sorciers, de la quenouille, qui à première vue semble être un balai, à l'animal cornu qu'elle chevauche à l'envers – et de Clotho, ce n'est pas simplement parce que ces vieux corps de femmes se ressemblent, mais aussi parce ces trois âges font partie de l'immense vocabulaire littéraire et iconographique des sorcières.

Une des triades de sorcières les plus connues en littérature, celle du *Macbeth* de Shakespeare<sup>3</sup>, n'est composée que de figures âgées, mais bien souvent, trois sorcières condensent aussi les trois âges de la vie (la « jeune fille », la « mère », la « vieille » ; cette dernière est parfois

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 167.

<sup>2</sup>Pour cette iconographie pléthorique, Cf. Julie Proust Tanguy, *Sorcières ! Le sombre grimoire du féminin*, Les moutons électriques, coll. « Bibliothèque des miroirs », 2015 et Umberto Eco (dir.) *Histoire de la laideur*, Flammarion, 2007, notamment les chapitres III « L'Apocalypse, l'enfer, le diable », VI « La laideur de la femme entre Antiquité et Baroque » et VIII « Sorcellerie, satanisme, sadisme ».

<sup>3</sup>Écrite à la fin du XVIe ou au début du XVIIe siècle, cette pièce est contemporaine de la chasse aux sorcières moderne. Ces trois figures sont en phase avec l'époque de Shakespeare bien plus qu'avec le règne de Macbeth, roi d'Écosse au milieu du XIe siècle.

invoquée par les néo-sorcières contemporaines sous le nom d'Hécate, laquelle peut être représentée en déesse triple<sup>1</sup>...). Quand Claudel représente Clotho, la plus jeune des Moires, sous les traits d'une vieille femme, dont les cheveux évoquent le fil de la vie filé, déroulé et coupé, non seulement elle synthétise trois Moires/Parques, magiciennes antiques, en une, leur attribut symbolique en un attribut physique, mais elle condense également les images de la mort, des trois âges de la vie et celles des sorcières modernes, fantasmées par ceux qui pensaient combattre des émissaires du diable.

Le massacre, réponse à ce personnage moderne de la sorcière diabolique, s'étend sur deux siècles et reste difficile à évaluer<sup>2</sup>, mais une certitude demeure : elle toucha majoritairement des femmes. Il a fallu, après ce « sexocide<sup>3</sup> », le réenchâtement romantique de J. Michelet, mais surtout tout un fond mythique et littéraire, qui remonte à l'Antique<sup>4</sup>, pour que les femmes ne retiennent pas uniquement le stigmate du martyr et se réapproprient positivement cette image.

Une version contemporaine de la représentation de la sorcière, celle de Saint Phalle, peut donner lieu à plusieurs lectures, correspondant à ces différentes acceptions de la figure traditionnelle. Elle est monumentale et effrayante, le choix des couleurs sombres, rouges et roses, mariées à un relief qui repose en grande part sur les cavités, les trous et les lambeaux évoquent à la fois des rituels violents mais aussi les tortures auxquelles les femmes ont été soumises.

Une niche aménagée dans le thorax abrite une statue de la Vierge, d'une grande polysémie : marque de la responsabilité de l'Église dans la création d'une figure fantasmée et dans la tuerie, bien réelle, de femmes de chair et sang, manichéisme des rôles stéréotypés imposés aux femmes (vierge ou sorcière, mère ou putain) ; la présentation en gigogne peut même pousser à l'interprétation de l'innocence et la pureté qui pourrait se cacher en chacune... En tout cas, ce relief, qui est classé par l'artiste dans les « assemblages narratifs » listant les stéréotypes féminins et préfigurant les *Nanas*, réalisé au début des années 1960, témoigne d'un réinvestissement contemporain de cette figure séculaire.

Ce réinvestissement peut aller jusqu'à l'identification, certaines femmes s'auto-définissent en tant que sorcières : que ce soit du côté des militantes écologistes, féministes ou de celui des artistes. P.B. Preciado résume l'histoire de la sorcellerie, en rapport avec la consommation de psychotropes, et en adoptant une lecture politique ; car l'histoire du massacre des sorcières doit être lue comme celle d'une prise de pouvoir.

---

<sup>1</sup>Cf. la gravure anonyme (vers 1650) reproduite par J. Proust Tanguy, *Sorcières !*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>2</sup>G. Bechtel donne le chiffre de 47 640 exécutions en affirmant qu'on ne peut avoir la certitude qu'il soit exact, sachant que les sources sont parfois lacunaires, que les documents manquent pour prendre la mesure de la répression en Europe de l'Est, et que, se basant sur les sources des procès, tout le pan des exécutions sommaires, qui n'ont pas laissé de traces, manquent à ce calcul.

<sup>3</sup>Françoise d'Eaubonne, *Le Sexocide des sorcières*, L'esprit frappeur, 1999.

<sup>4</sup>J. Proust Tanguy, *Sorcières !*, *op. cit.*, en est un bel historique, mêlant les références culturelles les plus anciennes et exigeantes à des relectures populaires qui font aussi partie de ce qu'elle appelle l'« archétype ». À lire son ouvrage, on comprend mieux comment « la sorcière » peut porter des idées aussi contradictoires, avoir tant de facettes et s'incarner sous tant de visages.

Désormais, préparation et auto-administration de toute substance active non approuvée par les hiérarques du culte chrétien et par les nouveaux pouvoirs économiques sont punis par le bûcher. Voilà comment herboristes, rebouteuses, bardes, druides, prêtres et prêtresses d'autres cultes, comme tous ceux qui osaient faire usage de drogues (à des fins thérapeutiques, rituelles ou simplement récréatives) furent répertoriés dans la catégorie des « infâmes » et persécutés, sans distinction aucune, pour « sorcellerie ». L'Inquisition fonctionne comme une instance de contrôle et de répression aussi bien pour le savoir pharmacologique des femmes de classe populaire, que de la *potentia gaudendi* contenue dans les composants chimiques de ces plantes et de leur préparation<sup>1</sup>.

En résulte une confiscation du pouvoir de guérir, qu'ont étudiée deux militantes états-uniennes de la deuxième vague. À travers l'étude des sorcières et des soignantes contre lesquelles s'est construite la médecine à partir du XIIIe siècle, fortement imprégnée de la théorie des humeurs de Galien, puis celle de la constitution, au début du XXe siècle, des deux fonctions médicales professionnalisées – le médecin et l'infirmière – B. Ehrenreich et D. English arrivent à plusieurs conclusions fondatrices pour penser l'archétype de la sorcière aussi bien que celle des métiers de la santé d'un point de vue féministe. Le sexisme institutionnel de la santé n'est ni accidentel ni « reflet du sexisme de la société », mais bien « une forteresse conçue et érigée pour nous exclure<sup>2</sup> ». Le système de classe est imbriqué avec le sexisme : les médecins sont majoritairement issus des classes dominantes et les sages-femmes, du milieu populaire<sup>3</sup>. Les stéréotypes sont opportunistes :

Les sorcières furent accusées d'être pragmatiques, empiriques et immorales. Mais au XIXe siècle, la rhétorique s'inversa : les femmes devinrent trop délicates et sentimentales<sup>4</sup>.

Le pouvoir masculin repose sur une mystification par la science dont « on nous apprend à croire qu'elle reste désespérément hors de notre portée<sup>5</sup> ». S'approprier et partager la connaissance médicale – atelier de connaissance du corps et de *self-help*, livres... – font donc partie intégrante de la lutte féministe. B. Ehrenreich et D. English rejettent la professionnalisation des femmes soignantes au profit de l'objectif d'une médecine par et pour toutes les femmes<sup>6</sup>, pour conclure, à la toute fin de leur livre, sur le lien inextricable entre oppression en tant que femme et oppression en tant que travailleuse de la santé : « Éliminez le sexisme et vous éliminerez un des piliers de la hiérarchie de la santé<sup>7</sup>. »

Ce texte, *Sorcières, sages-femmes et infirmières*, est une relecture de faits historiques connus, mais avec une approche radicalement neuve dans le point de vue adopté. Le qualificatif insultant

---

<sup>1</sup>Beatriz Preciado, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Grasset, 2008, p. 135.

<sup>2</sup>Barbara Ehrenreich et Deirdre English, *Sorcières, sages-femmes et infirmières*, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2015, p. 101.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 102-103.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 102.

<sup>5</sup>*Id.*

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 103.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 104.

de sorcière est réhabilité, et cette revalorisation fonctionne avec d'autres sources d'*empowerment*. En ce sens, cette histoire (*herstory*<sup>1</sup>) est typique du féminisme deuxième vague : créativité d'un point de vue original et à contre-courant, inscription dans une histoire des femmes récente et en train de se faire, en bénéficiant de ce qui s'est déjà écrit auparavant, enracinement dans la pratique militante et ouverture vers de nouvelles possibilités d'existence.

La figure de la sorcière est convoquée (voire incarnée) avec d'autres prismes par d'autres militantes de la même période, dont Starhawk, activiste écoféministe, l'une des plus célèbres sorcières contemporaines. Néo-païenne, son nom apparaît dans l'énumération des nouvelles formes de la tradition wicca. La religion wicca, néo-paganisme syncrétique qui mêle traditions, figures et rites issus du chamanisme, du druidisme et de différentes mythologies (gréco-romaine, celte, slave, nordique), mais aussi celles des ésotérismes modernes et contemporains, eux-mêmes syncrétiques (maçonnerie, théosophie, rosicrucianisme), a été fondée au milieu du XXe siècle par Gerald Gardner, qui a sans doute bénéficié de connaissances par le biais d'initiations aux sociétés secrètes du début du XXe siècle et par la lecture des écrits de l'anthropologue Margaret Murray. G. Gardner affirme avoir été initié à cette religion ancestrale plus qu'il ne l'a inventée, en toute logique pour un culte qui se réclame d'une si lointaine tradition. La devise de l'abbaye de Thélème se retrouve dans le credo wiccan « *An'ye harm none do what ye wilt* » (si nul n'est lésé, fais ce que tu veux). Pratiquée libre, seule ou en groupe – le *coven* – la wicca réactualise l'archétype de la sorcière en le modernisant<sup>2</sup>.

C'est l'une des nombreuses variantes de ce culte que propose Starhawk, la tradition « dianique », qu'elle met à profit pour un *empowerment* des femmes et un activisme politique non violent d'action directe, avec une différenciation entre « pouvoir/sur » (la domination) et « pouvoir-du-dedans » (les capacités intérieures et collectives, rapprochées de l'étymologie latine du terme, *podere*), assimilé à la Déesse<sup>3</sup>, des thérapies non professionnelles, des groupes affinitaires de prise de conscience, et, sur le terrain politique, des manifestations, des actions et des occupations qu'elle décrit comme des rituels.

Le lien entre magie, féminisme et écologie est affirmé par Starhawk :

L'histoire de la civilisation patriarcale pourrait être lue comme un effort cumulatif pour briser ce lien [à la terre], pour séparer l'esprit et la chair, la nature et la culture, l'homme et la femme. Une des plus grandes batailles de cette longue guerre de conquête se déroula aux

---

<sup>1</sup>Sur la difficile traduction de ce jeu de mots anglais et la proposition d'Elsa Dorlin de l'orthographe *histoire*, voir *Ibid.*, note 73, p. 120.

<sup>2</sup>La base de ce résumé, et des indications qui suivront, repose sur Starhawk, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, [1982], Cambourakis, coll. « Sorcières », 2015, J. Proust Tanguy, *Sorcières !, op. cit.*, p. 184-187, ainsi que sur deux des nombreux guides du pratiquant Scott Cunningham, *La wicca, magie blanche et art de vivre*, 1999 et *La wicca vivante. La pratique individualisée*, 2000, tous deux édités aux éditions du Roseau, mais consultés en format pdf. Divers historiques proposés sur internet par des personnes s'identifiant comme wiccan, notamment l'article wikipedia « Wicca » et sa page de discussion ont également été utilisés. Les présentations objectives et exhaustives d'un tel sujet seraient hautement suspectes, et les rares essais sont très controversés, notamment les livres de Christian Bouchet, qui font l'objet de critiques suffisantes de partialité, d'erreurs et de récupération politique à l'extrême droite, pour que je décide de ne pas les consulter.

<sup>3</sup>Starhawk, *Rêver l'obscur, op. cit.*, p. 38-39.

XVIe et XVIIe siècles, lorsque la persécution des sorcières détruisit le lien des paysans avec la terre, interdit aux femmes la fonction de guérisseuse, et imposa la vision mécaniste du monde comme machine inerte. Cette rupture fonde les oppressions inséparables de race, de sexe, de classe, et la destruction écologique<sup>1</sup>.

Les accointances sont nombreuses avec un féminisme émancipateur, pour Starhawk, d'ailleurs la magie et le féminisme se supposent l'un l'autre, voire sont synonymes ; il faut cependant noter, dans la géographie conceptuelle des féminismes, que la référence fondatrice à la grande déesse n'est qu'une partie de la dyade wicca. Si la déesse permet une revalorisation du féminin, elle enferme cependant, malgré les dénégations affirmant une absence de dualité, les femmes dans une seule moitié du monde : celui de la fertilité, de la lune et des étoiles, du pentacle et des perles, du chaudron et de la coupe, quand d'autres symboles seront dévolus au dieu cornu. Cette dyade réactualise les couples d'Isis et Osiris, d'Astarté et Adonis, de Gaïa et Ouranos, d'Ishtar et Tammuz. Si elle semble compenser des siècles de monothéisme patriarcal en première lecture, ses limites en termes d'émancipation sont assez rapidement flagrantes. C'est à peu près le même mouvement qui accompagna la réception féministe des écrits de Marija Gimbutas, spécialiste de la grande déesse dans sa version non plus ésotérique, mais préhistorique : d'abord enthousiastes face à ce mythe revalorisant, les féministes états-uniennes de la deuxième vague le mettent assez rapidement en question et en critique<sup>2</sup>.

Les pratiquant.e.s de la wicca ont beau affirmer que la déesse et le dieu sont en chacun.e et présent.e dans toute la nature, et les féministes wiccanes concentrer leurs énergies et leurs rites sur la seule déesse, reste un découpage dualiste du monde qui repose sur sa sexuation, indépassable. Starhawk assume le paradoxe, et justifie le recours à des figures sexuées car la culture patriarcale nous a imprégné.e.s de ces stéréotypes, mais ailleurs dans son texte, souvent confus sur cette question, elle insiste sur la « force nourricière de la mère », côté déesse, et côté dieu, « la masculinité [...] le pouvoir d'être "chez soi" – fort, puissant et éveillé aux sensations d'un corps mâle »<sup>3</sup>. Pour Starhawk, ainsi,

[La wicca] est une assomption du féminin symbolique et une affirmation de modes de penser différents : elle s'organise en petits groupes de résistances autogérés, dont les actions sont protestation et création. [...] Dans *The Spiral Dance* (1979), Starhawk fournit un véritable manuel de *do-it-yourself coven*. Après avoir redéfini les bases d'un féminisme qui doit inclure l'homme pour le libérer lui-même de processus mentaux nocifs, elle explique combien la magie est l'art de changer sa manière de penser [...] [Le wiccan] apprendra la beauté de la pensée spiralée, dissoudra les dualités, ne verra plus des oppositions mais des complémentarités<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, prologue, p. 29.

<sup>2</sup>Cf. C. Cohen, *La Femme des origines*, *op. cit.*, p. 141-142.

<sup>3</sup>Starhawk, *Réver l'obscur*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>4</sup>J. Proust Tanguy, *Sorcières !*, *op. cit.*, p. 187-188. Ses analyses reposent sur ses propres traductions de *The Spiral Dance*, Harper Collins, 1979, qui n'est pas traduit en français.

Ces complémentarités sont un piège conceptuel. S'il n'y a pas de dualisme, le complémentaire est superfétatoire. Malgré les enthousiasmants champs politiques ouverts par cette wicca féministe – écologie politique, altermondialisme, organisation horizontale et rhisomique – et ses effets<sup>1</sup> sur les pratiquant.e.s – prise de confiance, solidarité, autogestion – elle connaît cependant l'aporie du féminisme différentialiste où, à trop mettre en scène le féminin (sacré ou non), au mieux on le pérennise, au pire on le fige dans un passé mythique ou un « ciel platonicien<sup>2</sup> » en congelant son potentiel subversif ; dans les deux cas, on atteint le contre-productif en termes d'émancipation. C. Delphy l'appelle « l'idéologie de la différence<sup>3</sup> » :

[Troquer] la demande d'égalité contre la reconnaissance d'une identité [...] est un jeu de dupes. En effet, cette identité ne peut, par définition, être aussi valorisée que celle du groupe dominant, puisque sa domination sociale n'a pas été mise en cause. Bien entendu, cette duperie n'est pas perçue par le « groupe identitaire ». Les différentialistes parmi les féministes espèrent que les femmes seront respectées et valorisées « en tant que femmes ». Ainsi, l'égalité seraient retrouvée, non seulement dans la différence, mais par la différence<sup>4</sup>.

Préfaçant *Rêver l'obscur*, Émilie Hache revient sur cette critique récurrente qui est faite à l'écoféminisme et aux néo-païennes. Elle souligne le pragmatisme de cette religion qui ne demande pas de « croire » à la déesse mais de s'y connecter, et affirme qu'elle ne passe pas par une essentialisation des différences entre les sexes.

Son pragmatisme comme aussi sa visée plus politique que théorique refuse en revanche de faire le tri entre les écoféministes qui pourraient tenir à cet essentialisme, celles qui l'ont expérimenté comme une première forme d'émancipation, et celles qui le rejettent. Derrière ce refus de se désolidariser de positions essentialistes, il y a notamment la volonté de « ne pas abandonner le *corps* » et l'aspiration, tout au contraire, à se ré-appropriier (*reclaim*) ce dernier sur lequel s'est fait – et se fait toujours – l'essentiel de l'exploitation et de la domination patriarcale. Cela passe par la célébration de notre sexe, de notre utérus comme de nos seins constamment dégradés, déréalisés ou encore transformés en objets de honte, mais aussi par l'apprentissage d'une langue pour les dire<sup>5</sup>.

Saint Phalle propose, à travers ses *Nanas*, et particulièrement avec *Hon* (1966) une lecture personnelle des figures féminines puissantes rappelant la grande déesse. Son recours à la figure

---

<sup>1</sup>Ni pratiquante ni observatrice, je ne peux les juger qu'en ayant lu des guides et des témoignages, c'est-à-dire : les imaginer. Cela dit, certaines questions raisonnent avec l'expérience acquise ailleurs, et, d'un point de vue plus désincarné, la logique politique semble tout à faire claire : il n'y a aucune raison de douter que la wicca augmente la puissance d'agir (la créativité, la confiance en soi et dans les autres) de ses pratiquant.e.s.

<sup>2</sup>« Tout être humain femelle n'est donc pas nécessairement une femme ; il lui faut participer de cette réalité mystérieuse et menacée qu'est la féminité. Celle-ci est-elle sécrétée par les ovaires ? ou figée au fond d'un ciel platonicien ? Suffit-il d'un jupon à frou-frou pour la faire descendre sur terre ? » S. de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t.1, *op. cit.*, p. 14.

<sup>3</sup>C. Delphy, *L'Ennemi principal 2*, *op. cit.*, p. 8. Il faut préciser que cette critique du différentialisme par C. Delphy est générale, elle ne cite pas explicitement l'une de ses manifestations. C'est nous qui rapprochons sa critique générale du différentialisme de celle que nous faisons de l'écoféminisme wicca de Starhawk. La « mystique des sorcières » est, en revanche, citée à titre d'exemple dans une critique similaire par C. Guillaumin « Question de différence » in *Sexe, race et pratique du pouvoir*, *op. cit.*, p. 79-101, et notamment p. 86 pour l'exemple des néo-sorcières.

<sup>4</sup>C. Delphy, *L'Ennemi principal 2*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>5</sup>Émilie Hache, « *Where the future is* », préface à Starhawk, *Rêver l'obscur*, *op. cit.*, p. 18-19.

archétypale de la déesse mère est politique, et résume l'éthique différentialiste et essentialiste dans ce qu'elle peut avoir à la fois de généreux et de naïf :

Nous avons bien le Black Power, alors pourquoi pas le Nana Power ? C'est vraiment la seule possibilité. Le communisme et le capitalisme ont échoué. Je pense que le temps est venu d'une nouvelle société matriarcale. Vous croyez que les gens continueraient à mourir de faim si les femmes s'en mêlaient ? Ces femmes qui mettent au monde, ont cette fonction de donner la vie – je ne peux pas m'empêcher de penser qu'elles pourraient faire un monde dans lequel je serais heureuse de vivre<sup>1</sup>.

Toutes en rondeurs, l'accent porté sur les seins, le ventre et la vulve, les *Nanas* ont des têtes mais pas de visage, telles les « Vénus » du paléolithique supérieur, gravettiennes et magdaleniennes. *Hon* est une femme-monde<sup>2</sup>, pénétrable par la porte de sa vulve et abrite en son sein, au sens strict, un planétarium, dans l'autre sein un bar, un toboggan dans sa jambe, un cinéma dans son ventre. Saint Phalle la compare à une cathédrale, une usine, une baleine, à l'arche de Noé et à (sa ? La?) maman<sup>3</sup>.

Elle reprendra la formule de la sculpture pénétrable/habitable avec *l'Impératrice* du Jardin des Tarots (ensemble de sculptures débuté en 1978 et inauguré en 1998) : elle emménage dans cette œuvre en 1982 et y habite sept ans<sup>4</sup>.

Niki va vivre dans une sculpture qui est elle-même un corps. Et un corps maternel : « Je voulais inventer une nouvelle mère, une déesse mère, et dans ses formes, renaître. » Dans l'un des seins de l'Impératrice se trouvent la chambre à coucher et la salle de bains, équipée d'une douche en forme de serpent ; dans l'autre se trouve la cuisine, tandis que l'atelier-salon-salle à manger s'éploie dans la vaste cavité du ventre<sup>5</sup>.

Saint Phalle s'approprie un rituel de divination séculaire, au sujet duquel Poncet avance l'hypothèse qu'il ait pu être à la Renaissance une mise en image de la philosophie néo-platonicienne de la cour des Médicis<sup>6</sup>, mais dont l'utilisation populaire a plus à voir avec les superstitions de bonnes femmes<sup>7</sup> qu'avec les écrits de Marsile Ficin.

C'est sur ce terreau de croyance populaire, où le savoir a à voir avec une puissance féminine, qu'une autre artiste va également puiser. Parmi les cent sept femmes auxquelles Calle fera lire le mail de rupture qu'elle a reçu le 24 avril 2004, afin que leurs lectures et interprétations

---

<sup>1</sup>Niki de Saint Phalle citée par C. Phelan, *The Houston Post*, Texas, 25 mars 1969, citées par C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, op. cit., p. 133.

<sup>2</sup>Pour l'analyse de *Hon* comme « super-déesse » et des *Nanas* comme femmes fortes, sorcières et nourricières, cf. F. Dumont, *Des sorcières comme les autres*, op. cit., p. 440.

<sup>3</sup>« HON : She : A cathedral, a factory, a whale, Noah's Ark, Mummy », *Niki de Saint Phalle. My art My dreams*, catalogue cité, p. 78.

<sup>4</sup>C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, op. cit., p. 266.

<sup>5</sup>*Id.* La citation de Saint Phalle est issue de la « lettre à Marella » in *Niki de Saint Phalle*, catalogue d'exposition dirigé par Pontus Hulten, 1993, p. 175

<sup>6</sup>*Les Mystères du Tarot de Marseille*, documentaire réalisé par Christophe Poncet, d'après ses travaux, et Philippe Truffaut, Arte France, 2014, diffusé le 18 février 2015.

<sup>7</sup>La charge misogyne de l'expression est certaine, mais elle est due à la dévalorisation des savoirs féminins. C'est un effet d'une culture pour le moins étrange que de transformer l'épithète « bonne » en qualificatif péjoratif. Voir la note de traduction in B. Ehrenreich et D. English, *Sorcières, sages-femmes et infirmières*, op. cit., p. 23, sur « wise women ».



l'aident à « épuiser » cette lettre, à « comprendre pour [elle] » et « parler à [s]a place<sup>1</sup> », l'une d'elles, Maud Kristen, est voyante.

Elle a réalisé un tirage en croix, défavorable. L'Ermite, le Mat, la Lune et le Pendu lui permettent d'affirmer que ces mots ne sont pas ceux d'un homme heureux, ni constant, ni sincère, ni libre, ni adulte. « Seule carte favorable », l'Impératrice, en synthèse, « symbolise la tentative de rationalisation, les idées, les mots... Mais dans un tel contexte l'impératrice n'est plus que la forme à travers laquelle il s'exprime. Elle cautionne sa rhétorique. » Le résumé, une fois la lecture faite des cartes, ne diffère pas du ton général des analyses des autres femmes, qu'elles soient sociologue, comptable, clown, juge, criminologue, exégète talmudique, philosophe ou mère. Les cartes sont un support pour une analyse de la situation et des conseils qu'une amie aurait pu écrire, et se termine par un « prenez VRAIMENT soin de vous », que l'on retrouve dans d'autres interprétations d'autres femmes.

Ce cercle de femmes réuni par Calle autour de ce mail, que Christine Angot, qui en fait partie, appelle le « chœur de la mort<sup>2</sup> », se rapproche dans l'intention d'autres sociétés féminines, qui exercent à la fois, et de manière souvent très intuitive, une séduction, qui serait presque à penser sur le mode d'une nostalgie, sur les femmes contemporaines mais aussi un rejet : gynécée, harem, lavoir, *coven* de sorcières. Nous reviendrons bientôt sur la non-mixité qui constitue ces cercles, en la rapprochant de la non-mixité politique caractérisant les courants féministes des deuxième et troisième vagues ; pour l'heure, il importe de souligner qu'elle a certainement fait partie, au moins autant que la réhabilitation de la figure de la sorcière par J. Michelet, des raisons de la réappropriation politique de cette figure dans les années 1960 et 1970. Parce que, comme les féministes contemporaines, les sorcières, ou leur figure fantasmée, se réunissaient en groupe non-mixte, les féministes ont pu s'identifier à des sorcières, assumer et revendiquer cette identification, reprendre le folklore, les vêtements, les rituels, les sorts et l'aspect diabolique des sorcières « historiques », que ces attributs soient réels ou non.

De 1968 à 1970 aux États-Unis, fleurissent les actions W.I.T.C.H. Le résultat de cet acronyme est plus important que sa signification, étant donné que W.I.T.C.H. peut vouloir dire *Women's International Terrorist Conspiracy from Hell* (version la plus connue), aussi bien que *Women Inspired to Tell their Collective History*, et d'autres significations encore, à volonté, selon les actions<sup>3</sup>. En mouvement typique de la deuxième vague, pas d'organisation centrale, encore moins de cheffe : les féministes qui le souhaitent peuvent reprendre, d'une côte des États-Unis à l'autre, le

---

<sup>1</sup>In S. Calle, *Prenez soin de vous*, Actes Sud, 2007, non paginé.

<sup>2</sup>*Ibid.*

<sup>3</sup>« *The acronym came before the name, wich varied with the demonstration. On Mother's Day it became Women Interested in Toppling Consumer Holidays. An action against the telephone company was organised by Women Incensed at Telephone Company Harrassment.* » Jo Freeman (née en 1945), activiste états-unienne, féministe et avocate. Son site propose de nombreuses photographies d'actions et de manifestations des années 1960 aux années 2000, traces de ses engagements politiques qui s'avèrent, pour les plus anciennes, des sources précieuses de témoignage direct. [www.jofreeman.com/photos/witch.html#photos](http://www.jofreeman.com/photos/witch.html#photos), page consacrée aux actions WITCH.

*modus operandi*, le nom, c'est-à-dire l'acronyme qui revêtra le sens voulu, et les signes visuels des actions W.I.T.C.H.

Ces actions sont de l'ordre du « *zap* », du « *guerrilla theater* » et reposent sur la mythologie archétypale des sorcières, réunies en *coven*, où elles dansent en cercles, femmes libres, puissantes et jeteuses de sortilèges. Ainsi, celui lancé contre la *Chicago Transit Authority* :

*Witches round the circle go / to hex the causes of our woe / We witches now conspire / to burn CTA in freedom's fire*<sup>1</sup>.

Car c'est l'une des particularités de la sorcière : c'est une jeteuse de sorts. Au moment même où les actions W.I.T.C.H. jouaient avec les représentations de l'archétype de la sorcière, une ethnographe féministe française étudiait, dans le « Bocage<sup>2</sup> » une sorcellerie concrète du XXe siècle<sup>3</sup>. Son enquête de terrain a été menée de 1969 à 1972, et a donné lieu à trois ouvrages : le premier presque consécutif à l'enquête, un deuxième co-écrit avec Josée Contreras<sup>4</sup>, quelques années après, et un dernier, sur lequel nous allons nous baser principalement, qui compile articles écrits et co-écrits de 1983 à 1991. Les conclusions de Jeanne Favret-Saada sont radicales et éclairantes, qu'elles concernent sa propre expérience, les fondements de la science humaine qu'elle pratique, l'analyse des interactions dans la sorcellerie qu'elle étudie, l'historicisation nécessaire de l'objet d'étude<sup>5</sup>, son hypothèse du désorcèlement comme thérapie et comme travail domestique, concernant la violence légale et la spoliation inhérente à la population agricole de cette partie de la France dans les années 1960-1970<sup>6</sup>. Elle envisage – au même titre que toutes les thérapies, socialement valorisées ou non – le rituel pour désorceler une « exploitation familiale agricole<sup>7</sup> » comme une « institution de rattrapage<sup>8</sup> ». L'analyse des discours de Madame Flora amène à saisir l'importance du verbe dans le rituel, qu'affirmait déjà *Les Mots, la mort, les sorts*<sup>9</sup>, mais en étudiant également le « déminage du terrain anxigène<sup>10</sup> » et la « prescription des actes<sup>11</sup> », qui semblent passer inaperçus auprès des clients (« elle tire les cartes, c'est tout<sup>12</sup> ») J. Favret-Saada avance l'hypothèse d'un double visage du thérapeute/désorceleur.se : l'officiel.le, qu'on consulte et paye, et l'épouse, désorceleuse/thérapeute officieuse, qui met en œuvre les rituels prescrits, une fois rentré.e.s à la ferme.

---

<sup>1</sup>Source : [www.jofreeman.com/photos/witch.html#photos](http://www.jofreeman.com/photos/witch.html#photos)

<sup>2</sup>Cette expression lui permet de conserver l'anonymat, si l'on peut dire, de la région précise, afin de la préserver de la curiosité médiatique et des jugements de valeur « progressistes » sur des croyances « arriérées ».

<sup>3</sup>Jeanne Favret-Saada, *Les Mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le Bocage*, Gallimard, 1977, *Désorceler*, Éditions de l'Olivier, « penser/rêver », 2009.

<sup>4</sup>Jeanne Favret-Saada, Josée Contreras, *Corps pour corps. Enquête sur sorcellerie dans le Bocage*, Gallimard, 1981.

<sup>5</sup>J. Favret-Saada, *Désorceler, op. cit.*, p. 16, et p. 52-53.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 136-140.

<sup>7</sup>Sur la spécificité de la clientèle des désorceleur.ses étudiée, *Ibid.*, p. 53.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 140-144.

<sup>9</sup>« En sorcellerie, l'acte c'est le verbe » J. Favret-Saada, *Les mots la mort les sorts, op. cit.*, p. 25.

<sup>10</sup>J. Favret-Saada, *Désorceler, op. cit.*, p. 100.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 101.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 103.

[L]'exécution des prescriptions du désorceleur s'avère d'emblée doublement humiliante pour l'homme ensorcelé. D'abord, certaines d'entre elles sont tellement codées comme appartenant au comportement typique des ensorcelés qu'elles le dénoncent à la suspicion, voire au mépris, de la collectivité, et le destituent de sa position d'être civilisé, rationnel et pacifiste. Ainsi pour le fait de répéter les derniers mots de son adversaire, le fait de lui « saler le cul », le fait de tout « clencher ». D'ailleurs, toutes ces pratiques sont des manières peu viriles de gérer un conflit, de régler ses comptes avec un adversaire. Ensuite, d'autres prescriptions exigent de lui des aptitudes et des comportements indignes d'un homme, ceux-là même que les rapports sociaux entre les sexes assignent traditionnellement aux femmes. Car tout un pan du travail rituel ressemble étrangement au travail domestique, avec sa multitude de petites tâches indéfiniment recommencées : tailler des morceaux de toile rouge, puis les coudre [...] ne pas oublier de remplir les poches de sel béni [...] faire des provisions d'eau bénite [...] de médailles de Saint Benoît [...]<sup>1</sup>.

Il apparaît, dans le cas spécifique de sorcellerie étudié par J. Favret-Saada, que si les supposés sorciers (les jeteurs de sorts) et les ensorcelés (qui subissent les pertes) sont nécessairement des hommes, chefs de famille et d'exploitation, possesseurs des biens et des personnes, les thérapeutes peuvent être aussi bien des désorceleurs que des désorceleuses, et que les thérapeutes officieuses en sont les épouses. Finalement, ce cas concret et particulier conforte le lien général et la croyance populaire d'une équivalence entre la sorcellerie et les femmes, même si ce n'est pas par la figure attendue de la sorcière : l'assignation des épouses en fait les garantes de la bonne marche d'un foyer auquel elles appartiennent, par la multiplication de rituels qui s'apparentent au travail domestique gratuit qu'elles fournissent habituellement.

Chez J. Favret-Saada, on retrouve un rituel qui semble attaché à toute conjuration magique, piquer un objet en défiant l'ennemi<sup>2</sup> ; la poupée d'envoûtement (la « dagyde ») compte parmi les images que cette notion de sortilèges fait naître, et occupe une place de choix dans l'imaginaire populaire. On la retrouve dans de nombreuses civilisations et à des époques variées. Parmi ce large choix, nous avons retenu une étonnante sculpture d'argile présente au Louvre, qui fait partie d'un ensemble que la notice décrit de la manière suivante :

Ensemble magique, IV<sup>e</sup> siècle après J.-C. Argile, plomb, métal. Vase d'argile contenant une tablette d'exécration en plomb portant les invocations en grec d'un Sarapamon à l'encontre d'une Ptolémaïs et une statuette d'envoûtement féminine (Ptolémaïs) percée de treize épingles métalliques.

Une partie de l'œuvre photographique de Cahun peut être utilement en parallèle avec cette statuette hérissée d'épingles. La série « *Prends un petit bâton pointu* », celle des « *Poupées* », quelques-unes des photographies réalisées pour illustrer *Le Cœur de Pic*, mais aussi *Le Père* et

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 127-128.

<sup>2</sup>« Désorceler, c'est, par exemple, planter mille épingles dans un cœur de bœuf ébouillanté en défiant solennellement le sorcier : si le désorceleur est "fort assez", "ça y fait", la répétition cesse chez l'ensorcelé. » *Ibid.*, p. 26.

d'autres encore où un mannequin de bois ou des assemblages d'objets figurent un personnage, parfois transpercé d'aiguilles ou d'épingles, ont une parenté plastique et symbolique forte avec les figurines d'envoûtement.

Cette *Poupée* de Cahun était initialement prévue pour la planche XIX du recueil *Le Cœur de Pic* : « Le nerf de ma petite dent / me mord. / Prends un petit bâton pointu / pan / c'est un petit serpent mort<sup>1</sup>. » Si la charge politique de ce petit bonhomme fait à partir de coupures de l'Humanité, tout en dents et en piques est certaine, on peut aussi y voir, en sous-texte, un rapport au « pouvoir magique » qu'A. Breton décelait chez Cahun :

Il est assez probable, du reste, que vous disposez d'un pouvoir magique très étendu. Je trouve aussi et ne fais que vous le répéter que vous devriez écrire et publier. Vous savez très bien que je pense que vous êtes un des esprits les plus curieux de ce temps (des 4 ou 5) mais vous vous taisez à plaisir<sup>2</sup>.

Enfin, sur les rituels de piquages et d'entailles, il faut souligner à quel point Pane, en les tournant contre elle-même, les fait accéder à un sens bien plus violent : plus de figuration, de représentation, d'action contre des objets, mais contre le corps même de l'artiste, devant le public. Aucune médiatisation, afin de mettre en place une communication directe entre individu et collectif, dans « un espace "intra" où le vécu des sentiments entre deux femmes est intercalé par la relation "magique" mère/enfant que symbolise la mort<sup>3</sup>. » Mis en relation avec la carrière entière de Pane, cette "magie" permet, comme avec Cahun, de croiser engagement politique et motifs primordiaux. Un travail sur le sacré, dégagé du religieux<sup>4</sup>, est à l'œuvre dans les premières *Actions*, jusqu'aux *Partitions* qui condensent l'histoire de l'art, le corporel, le politique et le sacré. Des motifs récurrents comme la croix, l'aspect sacrificiel, bien que nuancé par l'artiste<sup>5</sup>, la communion recherchée des actions<sup>6</sup>, le rapport aux saints des partitions, feraient aisément passer l'art de Pane pour une messe, voire une contre-messe, une messe noire. En cela elle s'inscrit dans un réinvestissement massif des femmes artistes produisant lors de la deuxième vague : que cette figure soit assumée ou allusive, une artiste des années 1970 est bien souvent une sorcière.

---

<sup>1</sup>A. Reynes-Delobel, « Point d'arrêt-point d'ouverture », article cité, p. 31. On se reportera aux pages 31-33 pour une étude de cette photographie en comparaison avec celle qui a été finalement retenue pour le recueil.

<sup>2</sup>André Breton (Lettre à Claude Cahun, 21 septembre 1938). Citée partiellement en 4e de couverture des *Écrits*, la phrase complète est disponible sur

<http://www.andrebreton.fr/work/56600100805190>

<sup>3</sup>G. Pane, « *Azione sentimentale* », in *Lettre à un(e) inconnu(e)*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>4</sup>Pane faisait partie du corpus de ma maîtrise, soutenue en 2000, où je tentais de relever « la part du sacré » chez des artistes contemporain.e.s. Cette intuition s'est vérifiée lors de l'exposition « Traces du sacré », où les cinq artistes que j'avais choisi.e.s étaient présent.e.s. *Traces du sacré*, Centre Pompidou, exposition à Paris du 7 mai au 11 août 2008, à Munich, Haus der Kunst, du 19 septembre au 11 janvier 2009, p. 376 ; 378 ; 382.

<sup>5</sup>« Je me blesse mais ne me mutile jamais. [...] Par cette ouverture du corps, je ne veux pas donner mon sang au public ni être un gladiateur » G. Pane, « La douleur » in *Lettre à un(e) inconnu(e)*, *op. cit.*, p. 40.

<sup>6</sup>« Elle ne s'érige pas en donneuse de leçons. Loin de prétendre apporter une vérité aux autres, elle fait de la blessure un geste de communion paradoxale. [...] Il y a chez Gina Pane une volonté de ritualiser la souffrance sociale (la guerre, l'oppression des femmes, etc.) en la prenant sur elle. » David Le Breton, *La Peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Métaillé, coll. « Traversées », 2003, p. 105.

C'est le nom que s'est choisi une revue de femmes artistes de cette période. De 1976 à 1981 paraît en France la revue *Sorcières*, appropriation complète du stigmat, à l'instar des actions W.I.T.C.H. étasuniennes. F. Dumont, qui a étudié de manière exhaustive les revues artistiques de la période, en rapport avec l'art des femmes, affirme qu'elle est la « seule à se consacrer uniquement à la promotion et à la réflexion au sujet de la culture des femmes<sup>1</sup>. » Le texte programmatique de Xavière Gauthier, sa rédactrice en chef au n°1 croise, en plus des accents utopiques propres à une période qui n'a pas encore déchanté, les deux motifs que nous avons déjà relevés dans les réappropriations de la figure de la sorcière : celui d'un féminisme différentialiste qui s'intéresse aux femmes « en tant que femmes », et celui du blason redoré par le romantisme de la sorcière femme libre et indépendante :

Maintenant que les femmes émergent dans l'histoire en tant que femmes, il serait navrant qu'elles s'empressent d'y devenir des hommes. D'autant plus qu'elles sont en train de le foutre littéralement en l'air, ce système ; en un trépidant sabbat, elles le minent, elles le sapent. C'est une nouvelle histoire qui commence. [...] Comme les sorcières brûlées par l'Église, au bénéfice de la médecine, des milliers de femmes, ici ou maintenant, ont été tuées ou mutilées par l'appareil répressif de l'Ordre des Prêtres et de l'Ordre des médecins. Comme les sorcières, elles sont mortes [...] Et pourquoi ? Parce qu'elles avaient osé vivre leur corps, vivre leur sexualité, sentir librement leur corps, parce qu'elles avaient osé jouir<sup>2</sup>.

La revue *Sorcières* fut un canal de diffusion pour des œuvres d'une vingtaine de plasticiennes, dont certaines nous seraient inconnues sans cette publication<sup>3</sup>. Les vingt-quatre numéros publiés réunissaient des groupes de travail, parfois très éphémères, sur des thématiques – la prison, la voix, l'espace – dont certaines, que nous pourrions qualifier de *typiquement* féminines – maternité, prostitution – se rapprochent de ce que nous venons d'identifier comme stigmates des femmes : nourriture, vêtements, sorcellerie<sup>4</sup>. La réflexion portée par les militantes et les artistes semble impliquer qu'un retour sur les assignations faites aux femmes est, sinon un sujet inépuisable, au moins un préalable à toute émancipation bien comprise. Ce que les groupes de la deuxième vague nommaient « prise de conscience » et qui, peut-être de manière encore plus radicale qu'avec le soupçon de la folie, l'assignation à la cuisine, la superficialité coquette, l'infériorité intégrée ou le spectre de la sorcière, passe aussi par une déconstruction de la détestation séculaire de notre sexe – au sens organique.

---

<sup>1</sup>F. Dumont, *Des sorcières comme les autres*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>2</sup>Xavière Gauthier, « Pourquoi Sorcières ? », in *Sorcières*, n°1, janvier 1976, p. 2-5, cité par F. Dumont, *Des sorcières comme les autres*, *op. cit.*, p. 166

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 167.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 166.

## II.B. Toutes en leur sexe

Il ne saurait être question ici de dresser un état des lieux exhaustif du rapport des femmes avec la catégorie « sexe » ni, a fortiori, de saisir tous les enjeux de la question sexuelle. La polysémie du terme, et ses différentes acceptions, descriptives ou critiques, dans des champs d'études aussi nombreux que divers dépassent de très loin notre propos. Nous allons plutôt tenter, à travers deux constats et deux pistes, d'évaluer quelles sont les possibilités pour les femmes artistes de se saisir de cette question. Nous verrons en quoi les femmes passent, plus que les hommes, pour « être » un sexe, au point d'y être réduites ; et que ce sexe serait censé gouverner notre existence entière. Deux répliques seront ensuite envisagées. La première serait de l'ordre d'une affirmation pragmatique, avec la non-mixité militante et artistique : puisque sexe il y a, se réunir entre individus affublées de ce même stigmate permettrait d'en prendre conscience, de le mettre en question et de lutter contre. La deuxième est le détournement critique, en assumant à distance ce stéréotype, dans la même veine que les réappropriations des stigmates que nous venons d'analyser.

### II.B.1. Être un sexe (et rien qu'un sexe)

L'étymologie du terme sexe n'est pas que problématique, elle est contradictoire. *Sexus* implique-t-il la séparation (« *sexus* pour *sectus*, section, séparation ») comme le pense Littré<sup>1</sup>, ou vient-il du sanskrit *sacate*, « suivre, être uni, accompagner<sup>2</sup> » ? Le *Trésor de la langue française* indique que le terme est attesté concernant les organes génitaux dès le XIII<sup>e</sup> siècle et que son caractère discriminant au sens premier suit de près cette première acception (« ensemble des caractères organiques permettant de distinguer le mâle et la femelle » chez Jean de Meung, en 1269-1278 et, ce qui sera pour nous une première définition du sexe social, « ensemble des caractères physiques, psychiques et sociaux qui distinguent les hommes des femmes » dès l'Ordonnance des Rois de France, en 1351). À la Renaissance, les femmes sont un sexe distingué par des qualités peu enviables : frêle (Brunet Latin), fragile (Rabelais), imbécile (Garnier), faible (Charron). Les femmes sont aussi le « beau sexe » au XVII<sup>e</sup> siècle, puis le « deuxième » selon S. de Beauvoir. Quant à Montaigne, il opère le premier la synecdoque absolue des femmes au sexe, en les appelant « le sexe », ce qui écarterait, au moins linguistiquement, les hommes de cette catégorie et de ces organes : n'en auraient-ils pas ? Il faudra attendre le XIX<sup>e</sup> siècle pour le « sexe fort », et les

---

<sup>1</sup>Émile Littré, *Dictionnaire de la langue française*, [1863-1877] ; édition consultée : Gallimard Hachette, 1966.

<sup>2</sup>Cf. <https://sites.google.com/site/etymologielatingrec/home/s/sexe>

découvertes scientifiques du XXe siècle pour le « sexe gonadique » (1963) et le « sexe chromosomique » (1964)<sup>1</sup>.

Au XIXe siècle, c'est-à-dire à l'heure de la première vague féministe, « sexe » prend également, notamment avec l'expression « troisième sexe », et Laure Murat a montré que ce syntagme peut désigner aussi bien les femmes qui manquent de féminité que les homosexuels<sup>2</sup>, le sens de « sexualité ».

Le noyau dur sémantique du sexe est la bicatégorisation, bien résumée et mise en question par Michal Raz dans une notice sur ce terme :

La bicatégorisation par sexe désigne le processus par lequel sont créées deux classes dissymétriques et mutuellement exclusives. Cette division des êtres humains en deux groupes [...] prétend refléter une réalité biologique. Or [...] la définition du sexe varie largement selon les cultures et les périodes étudiées [...] Ainsi la conception selon laquelle la différence entre les catégories "femmes" et "hommes" est incommensurable, relevant d'un dimorphisme biologique, ne serait pas évidente, figée dans le temps et dans l'espace, mais propre aux sociétés occidentales modernes, et notamment depuis le XVIIe siècle<sup>3</sup>.

M. Raz fait ici référence à T. Laqueur, qui a profondément bousculé les certitudes en 1990 quand il a affirmé dans sa *Fabrique du sexe* qu'avant le XVIIe siècle l'anatomie et la médecine reposaient sur un modèle « unisexe » où « le vagin est imaginé comme un pénis intérieur, [où] les lèvres sont l'équivalent du prépuce, l'utérus du scrotum, et les ovaires des testicules<sup>4</sup>. » Galien « s'attacha longuement à démontrer que les femmes étaient au fond des hommes chez qui un défaut de chaleur vitale – de perfection – s'était soldé par la rétention, à l'intérieur, de structures qui chez le mâle sont visibles au dehors<sup>5</sup>. » La planche de Vésale ci-contre témoigne de ces organes vus comme invaginés, qui feraient de la femme un « moindre mâle ».

Le sexe, et ce que nous en savons, est donc historicisable, et les savoirs le concernant réfutables : la notion de deux sexes fondamentalement et irréductiblement différents est récente, mais elle est devenue en peu de temps très résistante : les découvertes, au milieu du XIXe siècle, des origines communes dans la vie fœtale de différents organes auraient pu « confirmer l'idée ancienne, si celle-ci avait été culturellement pertinente<sup>6</sup>. » T. Laqueur opte pour une lecture que réfute Elsa Dorlin, à savoir que la discrimination homme/femme n'était pas fondée ontologiquement (en nature) mais sur le genre, le sexe social « seul à même de rendre les identités sexuelles incommensurables face aux frontières fragiles d'un seul et même sexe anatomique<sup>7</sup>. »

---

<sup>1</sup>Cf. la définition du Trésor de la langue française informatisé : <http://cnrtl.fr/etymologie/sexe>

<sup>2</sup>Cf. Laure Murat, *La Loi du genre*, *op. cit.*

<sup>3</sup>Michal Raz, notice « Bicatégorisation » in Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, La découverte, 2016, p. 87.

<sup>4</sup>T. Laqueur, *La Fabrique du sexe*, *op. cit.*, p. 31.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 30.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>7</sup>E. Dorlin, *La Matrice de la race*, *op. cit.*, p. 21.

E. Dorlin note que la tradition galénique envisage les deux sexes comme inversés, c'est-à-dire dissemblables, et surtout que la conception des tempéraments, « point aveugle de la recherche de T. Laqueur<sup>1</sup> », est alors loin d'être anecdotique, et fonde « en nature » et, du point de vue classique, physiologiquement, la différence des sexes. Le tempérament « à l'âge classique, a permis de conceptualiser, de naturaliser et d'inscrire au plus profond de la chair des corps un rapport de pouvoir<sup>2</sup>. » La période moderne n'est donc pas un âge d'or d'avant le sexe où femmes et hommes auraient été égaux, comme on s'en doute.

Il y aurait donc deux sexes. Il en est ici du sexe comme de la race : ils ont une existence indubitable, qui est sociale. Témoins les « intersexes » : si leur existence contredit l'étanchéité de la frontière, les mutilations qu'on leur inflige dès la naissance, le fait qu'on parle d'anomalie les concernant, et la manière même de les nommer réaffirme cette frontière, qu'on rend artificiellement infranchissable parce qu'on croit qu'elle devrait naturellement l'être. L'idée de continuum sexuel à deux pôles, lancée de manière provocante par Anne Fausto-Sterling dans les années 1990<sup>3</sup>, permettrait de penser l'intersexualité non plus comme anomalie mais comme possibilité. Joëlle Wiels<sup>4</sup>, par exemple, parle de « caryotypes inhabituels » et rappelle que l'estimation de la population intersexue – sachant qu'on peut l'être sans le savoir – se situe entre 1 et 2%<sup>5</sup>.

Nous considérerons donc, en attendant leur déconstruction<sup>6</sup>, les sexes comme des organes qui ont pris un sens construit socialement. Les organes considérés comme féminins sont externes – clitoris<sup>7</sup>, grandes et petites lèvres, qu'on appelle aussi nymphes<sup>8</sup>, glandes de Bartholin – et internes – glandes de Skene, vagin, utérus, trompes et ovaires – le tout à proximité d'autres organes tels que la vessie ou l'anus. Il faut souligner que le syntagme « appareil reproducteur féminin » sous ses dehors objectifs, assigne doublement : à la « féminité », à la « reproduction ».

Ces organes ont divers petits noms, puisant tant dans le règne animal que végétal, dont Florence Montreynaud a fait un inventaire critique, tendre et ironique<sup>9</sup> : chatte, conil, prairie,

---

<sup>1</sup>Ibid., p. 22.

<sup>2</sup>Id.

<sup>3</sup>Anne Fausto-Sterling, « *The Five Sexes: Why male and female are not enough* », *The Sciences*, mai-avril 1993, p. 20-24. [http://www.fd.unl.pt/docentes\\_docs/ma/TPB\\_MA\\_5937.pdf](http://www.fd.unl.pt/docentes_docs/ma/TPB_MA_5937.pdf). Sept ans plus tard, elle publie dans la même revue « *The five sexes, revisited. The emerging recognition that people come in bewildering sexual varieties is testing medical values and social norms* », *The Sciences*, juillet-août 2000, p. 18-23.

<https://pdfs.semanticscholar.org/21a4/4d10b40354a974c8d1d3a9a0e66fef731e75.pdf>

<sup>4</sup>Joëlle Wiels, « La détermination génétique du sexe : une affaire compliquée », in Évelyne Peyre et Joëlle Wiels (dir.), *Mon corps a-t-il un sexe ?*, La découverte, coll. « Recherches », 2015, p. 42-63.

<sup>5</sup>Ibid., p. 57.

<sup>6</sup>Cf. *infra* II.C.2.

<sup>7</sup>Le clitoris passe pour un organe externe, ce n'est qu'en partie vrai, pour son gland : l'essentiel de son corps caverneux et spongieux est interne. Voir le site que lui consacre la chercheuse Odile Fillod :

<https://odilefillod.wixsite.com/clitoris/anatomic>

<sup>8</sup>Pour une étude du statut et de la polysémie des nymphes dans les mythes grecs antiques, cf. Françoise Frontisi-Ducroux, *Arbres filles et garçons fleurs. Métamorphoses érotiques dans les mythes grecs*, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2017, p. 77-79.

<sup>9</sup>Cf. Florence Montreynaud, *Appeler une chatte... Mots et plaisirs du sexe*, Calman-Lévy, 2004.



fourrure, moule, jardin, lis, rose, ou figue, pour ne citer qu'eux. Il apparaît éclairant qu'à l'âge classique, ce sexe féminin a été appelé « nature<sup>1</sup>. »

Avec cet « appareil reproducteur féminin » cependant, on ne fait pas que reproduire du vivant, de sorte que « sexe » a pris diverses significations. On peut citer la liste d'E. Kosofsky Sedgwick, dont nous ne livrons qu'un extrait :

Essayez de penser alors à la pluralité des éléments qui sont condensés dans la notion contemporaine d'« identité sexuelle », que le sens commun actuel présente comme une catégorie unitaire. Dès qu'on la regarde de près, on s'aperçoit qu'elle comprend : -Votre sexe biologique (c'est à dire chromosomique) masculin ou féminin ; -Votre place, masculine ou féminine, telle que vous la percevez dans la division des sexes (censée être la même que votre sexe biologique) ; -La prédominance dans vos traits de personnalité et dans votre apparence physique du masculin ou du féminin (censé correspondre à votre genre sexué) ; -Le sexe biologique de votre partenaire préféré ; -Le sexe socialement imparté à votre partenaire préféré (censé être le même que son sexe biologique) ; -La masculinité ou la féminité de votre partenaire préféré (censé être à l'opposé de ce que vous êtes) ; -Votre perception de vous-même comme homosexuel ou comme hétérosexuel (censé correspondre au fait que votre partenaire soit de votre sexe ou du sexe opposé). [...] -Le choix que vous faites de procréer (censé être « oui » si vous êtes hétérosexuel et « non » si vous êtes homosexuel) ; -Votre acte sexuel préféré (censé être passif si vous êtes une femme ou féminin[e], actif si vous êtes un homme ou masculin[e]). [...] Et bien d'autres choses encore...<sup>2</sup>

Avec E. Kosofsky Sedgwick, l'« identité sexuelle » comprend donc (entre autres) le sexe, le genre, la sexualité, la reproduction, et elle se définit avec l'autre (« votre partenaire préféré »). E. Dorlin résume ce qui prend, à juste titre, chez E. Kosofsky Sedgwick la forme d'une énumération-prolifération, en subsumant le sexe, il est vrai pas tout à fait synonyme d'« identité sexuelle », à trois grands champs :

Le sexe désigne communément trois choses : le sexe biologique, tel qu'il nous est assigné à la naissance – sexe mâle ou femelle –, le rôle ou le comportement sexuel qui sont censé lui correspondre – le genre, provisoirement défini comme les attributs du féminin et du masculin – que la socialisation et l'éducation différenciées des individus produisent et reproduisent ; enfin la sexualité – c'est-à-dire le fait d'avoir une sexualité, d'« avoir » ou de « faire » du sexe<sup>3</sup>.

---

<sup>1</sup>Cf., par exemple, les minutes du procès d'Artemisia Gentileschi : « il avait d'abord mis ses deux genoux entre mes jambes. Puis, ayant pointé son membre vers ma nature, il commença à pousser et me le mit dedans : cela me brûlait fort et me faisait très mal. » Le texte des *Actes d'un procès pour viol* est traduit du latin par Laetizia Marinelli et de l'italien par Marie-Anne Toledano pour les éditions des femmes en 1984, cité par Marthe Coppel-Batsch, « Artemisia Gentileschi (1593-1653). Sexualité, violence, peinture », *Adolescence* 2008/2 (n° 64), p. 370.

<http://www.cairn.info/revue-adolescence1-2008-2-page-365.htm>

<sup>2</sup>Eve Kosofsky Sedgwick, « Construire des significations queer », in *Les études gay et lesbiennes*, colloque du Centre Georges Pompidou, 23 et 27 juin 1997, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1998, p. 112-114.

<sup>3</sup>E. Dorin, *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, PUF, coll. « Philosophie », 2008, p. 5.

Nous rangeant derrière la précaution de E. Dorlin (et du genre « provisoirement défini », car nous y reviendrons), il reste à présenter une dernière typologie féministe du sexe. N.C. Mathieu différencie identités « sexuelle », « sexuée » et « de sexe », qui mettent en jeu les différents rapports entre anatomie (déjà elle-même construite, « politique ») et « genre » :

Mode I : Identité « sexuelle », basée sur une conscience individualiste du sexe. Correspondance homologique entre sexe et genre : le genre traduit le sexe ; Mode II : Identité « sexuée », basée sur une conscience de groupe. Correspondance analogique entre sexe et genre : le genre symbolise le sexe (et inversement) ; Mode III : Identité « de sexe », basée sur une conscience de classe. Correspondance socio-logique entre sexe et genre : le genre construit le sexe<sup>1</sup>.

Le mode I est, selon Jules Falquet, le plus « naturaliste » et le « plus fréquent dans les sociétés occidentales », le mode II, « plus caractéristique des sociétés dites traditionnelles, s'y rallient également certains courants lesbiens ou féministes occidentaux » tandis que « les lesbiennes politiques à l'instar de M. Wittig et les féministes matérialistes comme P. Tabet sont pour leur part convaincues du mode III, auquel adhèrent également des groupes de femmes en lutte en Chine ou au Sierra Leone<sup>2</sup>. »

Quel que soit le mode de ces identités sexuelle, sexuée ou de sexe, et en mettant de côté, dans un premier temps, les pratiques sexuelles (la sexualité) nous commencerons par dire, que les femmes – celles que Montaigne a le premier appelées « le sexe » – sont considérées comme plus sexuées et plus sexuelles que les hommes, ce qui va s'apparenter au stigmate tel que nous l'envisageons.

S. de Beauvoir brosse ce tableau en quelques lignes dans l'introduction au *Deuxième sexe*. L'assignation aux organes, comme si les femmes étaient seules à en avoir, s'explique par l'assignation tout court : parce que le rapport entre hommes et femmes est inégalitaire, les femmes sont réduites à ce qui procure aux hommes plaisir et descendance :

La femme a des ovaires, un utérus ; voilà des conditions singulières qui l'enferment dans sa subjectivité ; on dit volontiers qu'elle pense avec ses glandes. L'homme oublie superbement que son anatomie comporte aussi des hormones, des testicules. [...] Et elle n'est rien d'autre que ce que l'homme en décide ; ainsi on l'appelle « le sexe », voulant dire par là qu'elle apparaît essentiellement au mâle comme un être sexué : pour lui, elle est sexe, donc elle l'est absolument<sup>3</sup>.

Ce stigmate est séculaire et traverse les civilisations. Trois moments « occidentaux » permettent d'entrevoir que le stigmate semble plus important que les cadres épistémologiques qui lui servent de base. Quelle que soit la transcendance avouée, elle pose, immanquablement, les

---

<sup>1</sup>N.C. Mathieu, *L'Anatomie politique*, *op. cit.*, p. 231.

<sup>2</sup>Jules Falquet, « Pour une anatomie des classes de sexe : Nicole-Claude Mathieu ou la conscience des opprimé·e·s », *Cahiers du Genre* 2011/1 (n° 50), p. 204.

<sup>3</sup>S. de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t. 1, *op. cit.*, p. 16-17.

femmes en bas de l'échelle des valeurs, tout en assimilant les femmes au sexe, et à la séduction qu'il exerce, que cette séduction soit diabolique ou fascinante.

Nadeije Laneyrie-Dagen repère, sur les représentations du couple originel de la tradition biblique, des Eves androgynes, très semblables à Adam, et même une étonnante Eve barbue<sup>1</sup>. Quand les sexes ne sont pas cachés par des feuilles, ils peuvent être semblables, de même que la poitrine, stylisée et pas plus marquée chez « la » femme que chez l'homme. Ce « refus de distinguer les sexes<sup>2</sup> » n'est pas seulement dû à la pudeur :

[La] disparité sexuelle est ressentie comme ayant un caractère démoniaque et résultant de la chute originelle elle-même. C'est pourquoi, au XIIIe siècle et encore au XIVe, les peintres ne représentent clairement les sexes que dans les scènes liées au péché<sup>3</sup>.

La sexualisation des femmes, dans ce système symbolique, a lieu après la faute, est liée au péché originel, après lequel les humains se savent nus, l'homme condamné à travailler et la femme à enfanter dans la douleur. Le fameux fruit croqué – qui est issu de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, « *lignum scientiae boni et mali*<sup>4</sup> » dans la Vulgate – prend la forme d'une pomme car en latin *malum* signifie à la fois pomme et mal.

Héritière de ce récit<sup>5</sup>, la tradition chrétienne assimile les femmes au mal, à cause de leur sexe, avec l'aide, notamment, des étymologies hasardeuses d'Isidore de Séville, où *vulva* (vulve) viendrait de *valva* (porte), *mater* (mère) de *materia* (matière) ou encore *mulier* (femme) de *mollities* (mollesse)<sup>6</sup> :

Enjôleuses et fornicatrices, les femmes sont ouvertes, et de la bouche et du sexe, d'où sort n'importe quoi, où entre n'importe qui. Il faut les fermer, remettre enfin le couvercle sur la jarre de Pandore<sup>7</sup>.

Le parallèle entre Eve et Pandore est un enjeu pour les auteurs chrétiens depuis les Pères de l'Église qui tiennent à affirmer la vérité d'Eve contre le mythe de Pandore, jusqu'à la Renaissance où on a plutôt tendance à les associer, comme l'indique le titre (présent sur l'œuvre) d'un tableau de Jean Cousin *Eva prima Pandora*<sup>8</sup>. Ces deux figures mythiques, mères de l'humanité,

---

<sup>1</sup>Nadeije Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen-Âge à la fin du XIXe siècle*, Flammarion, coll. « Histoire – Tout l'art », 2006, p. 104.

<sup>2</sup>*Id.*

<sup>3</sup>*Id.*

<sup>4</sup>Delphine Horvilleur, « Le fruit défendu, une savoureuse énigme », in *Le Monde des religions* n°61, septembre-octobre 2013.

[http://www.lemondedesreligions.fr/savoir/le-fruit-defendu-une-savoureuse-énigme-02-10-2013-3414\\_110.php](http://www.lemondedesreligions.fr/savoir/le-fruit-defendu-une-savoureuse-énigme-02-10-2013-3414_110.php)

<sup>5</sup>La Genèse, écrite en plusieurs temps, propose en fait une double origine des humains. La première pourrait être qualifiée d'androgynie, elle est aussi à l'origine de la figure de Lilith, la première femme d'Adam (« Dieu créa l'homme à son image, à l'image de Dieu il le créa, Homme et femme il les créa » Gen, 1,27), la deuxième, plus souvent citée, représentée et connue, est la fameuse Eve tirée de la côte d'Adam. « Les analyses courantes du récit judéo-chrétien focalisent volontiers l'attention sur [cet] aspect, susceptible de fonder la prééminence du masculin sur le féminin », Jérôme Baschet, « Eve n'est jamais née. Les représentations médiévales et l'origine du genre humain », in Jean-Claude Schmitt (dir.), *Eve et Pandora, la création de la première femme*, Gallimard, coll. « Le temps de images », 2001, p. 115.

<sup>6</sup>G. Bechtel, *Les Quatre femmes de Dieu, op. cit.*, p. 59-60.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 94.

<sup>8</sup>Lise Wajeman, « Création de la femme, invention de la peinture. *Eva prima Pandora*, un tableau de Jean Cousin, in Jean-Claude Schmitt (dir.), *Eve et Pandora, op. cit.*, p. 163-164.

ont pour fonction d'expliquer la venue de « la race, l'engeance maudite des femmes<sup>1</sup> », responsables, à cause de la séduction qu'elles ont exercé sur Adam ou Epithémée, de la venue sur terre de tous les malheurs et de la mort.

Mais les femmes sont également associées chez les Grecs à Aphrodite, comme le rappelle Paul Veyne :

Cette dissymétrie se traduit dans l'iconographie par un fait énorme, millénaire, flatteur : comme dit Edith Hall, la femme porte seule, depuis deux millénaires et demi, depuis l'extraordinaire Aphrodite nue de Praxitèle jusqu'à Hollywood, le fardeau culturel de symboliser l'amour et les choses du sexe<sup>2</sup>.

Se tissent dans les récits antiques les mêmes motifs de malheur, de guerre, de mort, de séduction, à cause des femmes et de leur sexe que dans le christianisme. Et, avec Hélène, on retrouve même l'enjeu crucial d'un fruit.

Cette lourde symbolique mythico-religieuse explique que, dans la culture occidentale, « le lien entre la femme et la sexualité et l'identification du sexuel avec le corps féminin<sup>3</sup> » se sont opérés et transmis du paganisme au christianisme. La prégnance de ce schème, qui explique au plan du mythe l'oppression, et qui le justifie par la même occasion, n'a pourtant pas été abandonné lors de la sécularisation progressive qu'ont connu les sociétés occidentales depuis le XVIIIe siècle. D'autres systèmes leur ont succédé, avec le même résultat.

M. Foucault opère un parallèle convaincant entre le discours scientifique sur la sexualité et les techniques religieuses :

[La *scientia sexualis*] a poursuivi la tâche de produire des discours vrais sur le sexe, et ceci en ajustant, non sans mal, l'ancienne procédure de l'aveu sur les règles du discours scientifique. La *scientia sexualis*, développée à partir du XIXe siècle, garde paradoxalement pour noyau le rite singulier de la confession obligatoire et exhaustive, qui fut dans l'Occident chrétien la première technique pour produire la vérité du sexe<sup>4</sup>.

Et parmi les « quatre grands ensembles stratégiques<sup>5</sup> » qui résultent de ces « dispositifs spécifiques de savoir et de pouvoir » figure « l'hystérisation du corps de la femme » :

[Triple] processus par lequel le corps de la femme a été analysé – qualifié et disqualifié – comme corps intégralement saturé de sexualité ; par lequel ce corps a été intégré, sous l'effet d'une pathologie qui lui serait intrinsèque, au champ des pratiques médicales ; par lequel enfin il a été mis en communication organique avec le corps social [...] l'espace familial [...] et la vie des enfants<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup>Hésiode, *Théogonie*, v. 535-616, cité in *Eve et Pandora*, *op. cit.*, p. 18.

<sup>2</sup>Paul Veyne, « La fresque dite des Mystères à Pompéi », in Paul Veyne, François Lissarrague, Françoise Frontisi-Ducroux, *Les Mystères du gynécée*, Gallimard, coll. « Nrf », 1998, p. 129.

<sup>3</sup>T. de Lauretis, *Théorie queer et culture populaire*, *op. cit.*, p. 64.

<sup>4</sup>M. Foucault, *Histoire de la Sexualité I*, *op. cit.*, p. 91-92.

<sup>5</sup>« Hystérisation du corps de la femme, « pédagogisation du sexe de l'enfant », « socialisation des conduites procréatrices », « psychiatisation du plaisir pervers ». *Ibid.*, p. 137-138.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 137.

De Pandore à Eve, et des mythes à la médecine qui inventa la sexualité, se dessine la même figure : « la » femme est un être de sexe, un être tout de sexe et tout en son sexe, qu'il faut domestiquer. La réclusion dans le gynécée, les techniques de la confession et le discours scientifique s'y emploient. La production discursive de figures féminines malfaisantes ont exactement le même rôle que les techniques d'infériorisation sociale étudiées par les féministes matérialistes : que les femmes intériorisent leur côté démoniaque et leur infériorité, qu'elles se sentent à la fois sales et vulnérables. Afin que se perpétue l'emprise, elles doivent se vivre intégralement comme objets sexuels, ce qui se pense en terme de conscience du corps, selon l'historienne de l'art féministe L.R. Lippard :

Le sexe est précisément destiné à devenir un élément du travail des femmes parce qu'elles ont été des objets sexuels et sont beaucoup plus conscientes de leur corps que les hommes. Les hommes sont conscients de leur pénis. Les femmes sont conscientes que tout mouvement qu'elles effectuent en public est censé avoir un contenu sexuel pour le sexe opposé<sup>1</sup>.

Une autre historienne de l'art féministe, L. Nochlin, analysant les images érotiques du XIXe siècle, relève une évidence qui passe bien souvent inaperçue :

Que l'objet érotique soient des seins ou des fesses, des chaussures ou un corset, question de pose ou d'archétype, ces images de délectation ou de provocation sexuelles ont toujours été créées *à propos des femmes*, pour le plaisir des hommes et par des hommes<sup>2</sup>.

Les exceptions de figurations homosexuelles confirment cependant que le « client » comme l'artiste sont des hommes, et L. Nochlin prend comme exemples *Le Sommeil* que Courbet a peint pour Khalil Bey, ou « de l'Antiquité jusqu'à Andy Warhol » le fait que les œuvres d'art conçues par et pour les « homosexuels » le sont par et pour les « homosexuels *hommes*<sup>3</sup> »

Un ouvrage problématique s'inscrit dans cette production érotique : il peut se lire – et se regarder – comme un objet de pure délectation érotique à destination des hommes hétérosexuels ; sur ce point et d'autres postures idéologiques de son auteur, il peut être critiqué. Mais il doit également être considéré comme une somme de connaissances bienvenue et audacieuse à l'époque de sa publication, en 1967. Enfin et surtout, il est et fut une source non négligeable d'*empowerment* pour ses lectrices. Doté d'une très riche iconographie artistique et anatomique, dans laquelle on trouve la première apparition publique de l'*Origine du monde* de Courbet<sup>4</sup>, *Le Sexe de la femme* de Gérard Zwang a permis, avec force croquis et schémas, une meilleure connaissance de l'anatomie de « la » femme. Concernant cette la tentation de

---

<sup>1</sup>Lucy R. Lippard, « Six », 1974, citée par A. Jones, « Les politiques sexuelles de *The Dinner Party* », article cité, p. 127.

<sup>2</sup>L. Nochlin, *Femmes, art, pouvoir*, *op. cit.*, p. 192.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 191.

<sup>4</sup>Gérard Zwang, *Le Sexe de la femme*, La Jeune Parque, 1967, p. 19. La qualité de la reproduction est peut-être en cause, mais il semblerait toutefois qu'il s'agisse d'une copie.

l'essentialisme, il faut cependant rendre justice à G. Zwang, qui affirme « autant de femmes, autant de vulves<sup>1</sup>. »

Mais les vulves qui ne sont pas consommables dans un cadre très précis ne l'intéressent guère. Dans son « Avertissement », il affirme « la femme n'est véritablement femelle, pénétrable, désirante et désirable, que de la puberté à la sixième décennie [sic] de sa vie. [...] Nous omettons aussi délibérément la description de l'hymen, nous refusant à considérer comme adultes les vierges prolongées<sup>2</sup>. » Le ton est donné, le reste suivra : l'ouvrage est d'une hétéronormativité consternante. On aurait beau jeu de dénoncer les affirmations scandaleuses, jugements de valeurs sur ce qui est sain ou non, normal ou non, les parti-pris et cadres de pensée hautement discutables du sexologue, ils sont nombreux.

Il faut néanmoins affirmer que lire *Le Sexe de la femme* au début du XXI<sup>e</sup> siècle ou à la date de sa parution n'est pas la même chose. Cela n'excuse pas le fond homophobe et naturalisant de l'affaire, puisque des mouvements homosexuels et *queer* ont de fait précédé les émeutes de Stonewall en 1969 : ces émeutes marquent les débuts officiels du mouvement homosexuel, puis LGBTQIA+, aujourd'hui MOGAI<sup>3</sup> ; mais elles font suite à une répression policière, qui réprimait bien *quelque chose*. L'« excuse » du contexte ne vaut, dans ce cas comme dans d'autres, que si le contexte est absolument vierge de toute idée et de toute lutte qui irait à l'encontre de l'homophobie ambiante, ce qui n'est pas le cas dans les années 1960. G. Zwang choisit son camp et ne parle que de rapports hétérosexuels et même bien souvent uniquement ceux à visée procréative<sup>4</sup>.

Ce faisant, néanmoins, il déboulonne les mythes et préjugés délétères sur le sexe féminin, dénonce l'excision (B. Groult lui en saura gré dans *Ainsi soit-elle*<sup>5</sup>), lit l'histoire de l'art occidental comme le « seul au monde [qui] se singularise par un étonnant refus : il ne veut pas connaître, ne veut pas représenter le sexe de la femme, il le nie, le voile, le falsifie<sup>6</sup> » par une « non figuration délibérée<sup>7</sup> », il propose une vulgarisation anatomique très novatrice et enfin complète, clitoris compris, et affirme « Le sexe de la femme n'est pas *sale* [...] incohérent, *raté* [...] *honteux* [...]

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 130.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 8-9.

<sup>3</sup>L'acronyme signifie *Marginalized Orientations, Gender Alignments and Intersex*. Il est utilisé aujourd'hui afin de contrer la prolifération d'initiales des marginalisé.e.s, qui ne peut, en toute rigueur, jamais être considérée comme close. Cf. Aude Lorriaux et Alexis Patri, « Qu'est-ce qu'un « mogai » ? Et autres considérations LGBTQIAAP », Slate.fr, 20 mai 2016. <http://www.slate.fr/story/118325/mogai-lgbtqiaap>

<sup>4</sup>Les prises de positions à suivre de G. Zwang confirment l'impression de la lecture de l'ouvrage : ce manque criant concernant les pratiques non hétérosexuelles ne sont pas qu'une omission, le motif récurrent du sain, de la santé entrent dans sa définition du normal qu'il précisera par la suite : « Depuis que l'homosexualité semble prétendre égaler le comportement sexuel normal, depuis que le moindre commentaire qui ne soit pas laudateur paraît relever de l'"homophobie" la plus répréhensible, beaucoup de gens paraissent oublier qu'il s'agit d'une déviation comportementale exemplaire, le plus souvent inoffensive, mais tout à fait démonstrative. Elle repose sur l'inversion du décodage sensoriel guidant vers le-la partenaire d'accouplement. » « Homoparentalité : Gérard Zwang met les pieds dans le plat » in *Eléments* [revue dont il nous semble opportun de rappeler qu'elle est publiée par le GRECE ; G. Zwang fait partie de ses contributeurs réguliers] n° 111, décembre 2003, p. 56.

<sup>5</sup>Benoîte Groult, *Ainsi soit-elle*, Grasset, 1975.

<sup>6</sup>G. Zwang, *Le Sexe de la femme*, *op. cit.*, p. 368.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 373. Voir, plus globalement, l'ensemble de la partie « Esthétique », p. 365-442.

*laid*<sup>1</sup>. » Cela, avec toutes les réserves nécessaires, est agréable à lire aujourd'hui presque autant que cela a dû l'être en 1967.

## II.B.2. Être gouvernée par son sexe

Parmi les motifs récurrents liés au sexe féminin, outre la contamination au corps entier – Jean Paulhan écrit dans la préface à *Histoire d'O* : « qu'elles ne cessent pas d'obéir à leur sang ; que tout est sexe en elles, et jusqu'à l'esprit<sup>2</sup>. » – le fait qu'il soit humide, qu'il saigne tous les mois, qu'il soit pénétrable.

Le dernier motif serait, du seul point de vue rationnel, facilement récusable. Comme l'écrit P.B. Preciado :

Car tout corps, possédant un anus, une bouche ou des orifices oto-rhino, est potentiellement pénétrable. Tout corps possédant une langue, des doigts ou des bras, est potentiellement pénétrant [...] Tout corps est capable de produire un langage excitant et peut être excité à travers le langage [...] Nous nous trouvons néanmoins dans une écologie sexo-politique particulière : dans notre configuration actuelle du genre, seuls les corps de biofemmes, techno-femmes et gais sont considérés corps potentiellement pénétrables, de la même façon qu'uniquement les corps biohommes se présentent comme pénétrateurs naturels et universels<sup>3</sup>.

C'est bien l'« écologie sexo-politique », la programmation culturelle qui fait que des individus se vivent comme objets pénétrables – de gré ou de force – et d'autres comme sujets pénétrants. On lit tout et son contraire quant à la luxure des femmes – qui serait donc exclusivement tournée, dans un cadre hétéronormé, vers le désir d'être pénétrée – selon les époques et les socles épistémologiques. Les discours théologiques analysés par G. Bechtel voient les filles d'Eve comme des créatures insatiables :

[La] femme fut souvent décrite comme un corps plutôt que comme une pensée. Elle était supposée vivre son corps plus intensément, en être l'esclave plus que l'homme. Or, comme le corps incarnait les passions, on disait qu'elle ne pouvait échapper à l'emprise de ses désirs, appétits, faims, soifs, amour, haines, toutes affections supposées d'origine corporelle. L'homme est esprit (*mens*) disait saint Ambroise, la femme est sensation (*sensus*)<sup>4</sup>.

Tandis que les discours médicaux classiques étudiés par E. Dorlin considèrent les « femmes voluptueuses<sup>5</sup> » comme des aberrations d'une conception du corps des femmes froid,

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 443-447.

<sup>2</sup>Cité par M. Wittig, en exergue de « La catégorie de sexe », in M. Wittig, *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>3</sup>P.B. Preciado, *Testo Junkie*, *op. cit.*, p. 249-250.

<sup>4</sup>G. Bechtel, *Les Quatre femmes de Dieu*, *op. cit.*, p. 55.

<sup>5</sup>E. Dorlin, *La Matrice de la race*, *op. cit.*, p. 63.

valétudinaire et non luxurieux qui entrent en contradiction avec la « tradition misogyne inaugurée par les Pères de l'Église<sup>1</sup> » :

La passivité et la frigidité des femmes dans la génération, sorte de réceptacle amorphe, cadrent mal avec la vision d'un être porté au vice et symbolisant à lui seul l'impudicité et la luxure<sup>2</sup>.

De sorte que, pour justifier le problème que constituent les femmes « réputées sanguines, moralement intempérantes et sexuellement entreprenantes<sup>3</sup> », on envisage carrément une mutation, « un réchauffement du tempérament froid et humide<sup>4</sup> », assimilant ces femmes, et particulièrement les prostituées, aux « complexions corporelles et caractérielles typiquement masculines<sup>5</sup>. » Cette virilisation des prostituées, cette chaleur qui les rendrait par ailleurs stériles « est donc à la fois impensable, contradictoire, mais en même temps utile et opératoire pour rendre raison d'une division du travail sexuel entre les femmes<sup>6</sup>. »

Ce tempérament froid des femmes serait, dans la tradition aristotélicienne, dû au fait qu'elles perdent leur sang avec régularité, « sans pouvoir s'y opposer ni freiner le cours des choses<sup>7</sup>. » « La » femme dont il est question ici est un archétype, car nombre de femmes n'ont pas leurs règles : les jeunes, les enceintes, celles qui n'ont pas eu leur retour de couches, les ménopausées (celles que G. Zwang se refuse à étudier, car elles ne sont plus « véritablement femelles<sup>8</sup> »), celles qui, à la faveur d'un traitement ou d'une opération, ne les ont plus, celles qui ne les ont jamais eu<sup>9</sup>, les MtF, les « malformées »... la liste est longue. Elles échappent à ce que S. de Beauvoir décrit comme « un état de semi-aliénation<sup>10</sup> » traversé mensuellement par certaines femmes réglées, état caractérisé par diverses douleurs, mais aussi troubles psychiques, nervosité et irritabilité.

Pas vraiment réjouissant en lui-même, cet état, parce qu'ignoré par une société où « tout est matériellement conçu et fait pour une *population sans règles*<sup>11</sup> » devient intenable. Même quand l'état de « semi-aliénation » n'est pas présent – car il faut rappeler que pour une majorité de femmes, le « syndrome pré-menstruel » est absent ou dérisoire, et les règles elles-mêmes se

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 61.

<sup>2</sup>*Id.*

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 63.

<sup>4</sup>*Id.*

<sup>5</sup>*Id.*

<sup>6</sup>*Id.*

<sup>7</sup>F. Héritier, « La valence différentielle des sexes », in *Féminin/Masculin I*, *op. cit.*, p. 26.

<sup>8</sup>Cf. *supra* II.B.1.

<sup>9</sup>C'est par exemple au moment où les règles « devraient arriver » qu'on diagnostique le syndrome de Morris. Des personnes assignées femmes à la naissance, mais dotées de la paire de chromosome XY et sans utérus, avec un « syndrome d'insensibilité aux androgènes » qui, si elles n'ont aucun récepteur aux dits androgènes ne développeront aucun caractère « masculin ».

<sup>10</sup>S. de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t. 2, *op. cit.*, p. 90.

<sup>11</sup>C. Delphy, « Protoféminisme et antiféminisme », in *L'Ennemi principal 1*, *op. cit.*, p. 224.



passent fort bien au plan physiologique<sup>1</sup>– le fait qu'elles doivent les cacher, faire comme si elles n'existaient pas, se retrouver dans des situations inextricables dans les toilettes publiques ou au travail, qui font qu'elles pensent « je n'ai pas le droit d'avoir mes règles<sup>2</sup> », le fait social les rend « objectivement désagréable », comme l'analyse C. Delphy :

Dans les règles, dans l'accouchement, il y a un élément physique, non social. Mais il y a aussi un élément social ; les deux ne sont pas distinguables dans la réalité, mais le fait demeure cependant que les règles ne sont pas seulement un phénomène physique. [...] le sens n'est pas *donné avec* et dès l'écoulement du sang, mais par la conscience, comme toute *signification*, et donc par la société. [...] On n'a pas « les » règles, les mêmes, dans tous les milieux et dans tous les pays, mais *ses* règles, différentes dans chaque culture et dans chaque sous-culture. En Occident on ne trouve pas les règles désagréables seulement parce que la culture dévalorise l'écoulement du sang. C'est un événement matériellement, *objectivement* désagréable : rendu tel par la société<sup>3</sup>. »

C. Delphy repère donc non pas une, « mais deux interventions de la culture : la dévalorisation du corps et de la physiologie des femmes ; le handicap matériel créé par les conditions sociales<sup>4</sup> » qui mènent à une intériorisation de la honte ressentie<sup>5</sup>. En listant divers supports<sup>6</sup> d'une revalorisation tronquée d'un féminin, lui-même partiel puisque envisagé uniquement sous les auspices d'une hypothétique nature, C. Delphy pointe le danger qu'il y aurait de ne pas remettre en cause cette part du social. La revalorisation doit se penser sur le terrain concret, « débouche[r] sur la lutte contre les contraintes imposées à leur corps<sup>7</sup> » sans quoi « l'auto-acceptation », la revalorisation « tend à faire accepter aux femmes que s'aimer c'est aimer la souffrance<sup>8</sup> ».

Cette revalorisation, prenant en compte le deuxième terme, doit cependant aussi lutter contre le premier, à savoir les mythes persistants concernant les tabous menstruels, qui, du Lévitique aux croyances paysannes ou médicales, sont innombrables. S. de Beauvoir comme G. Bechtel en donnent un aperçu de plusieurs pages. Le sang des règles corrompt les fleurs, les fruits, la viande, noircit le sucre, empêche la mayonnaise de monter, le cidre de fermenter<sup>9</sup>, fait

---

<sup>1</sup>Julia Potter, Jean Bouyer, James Trussell, Caroline Moreau, « Premenstrual Syndrome Prevalence and Fluctuation over Time: Results from a French Population-Based Survey », in *Journal of Women's Health*, vol. 18, n° 1, janvier 2009, p. 31-39. L'étude est menée en France entre 2003 et 2004 sur 2863 femmes en âge de procréer, et qui n'ont pas eu de grossesse ou allaité durant cette période. Le tableau 1 indique une proportion de 47,3 % de femmes ne rapportant aucun symptôme 40,5 % rapportent des symptômes n'affectant pas leur vie quotidienne et 12,2 % d'entre elles remplissent les critères d'un authentique SPM, et parmi elles 4,1 % d'un SPM sévère.

<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3196060/>

<sup>2</sup>C. Delphy, « Protoféminisme et antiféminisme », in *L'Ennemi principal 1*, *op. cit.*, p. 224.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 223.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 224.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 225.

<sup>6</sup>La psychanalyse, l'héritage théorique de Margaret Mead, la presse féminine, et les écrits d'Annie Leclerc qui sont le point de départ de son analyse des règles sociales.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 225.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 226.

<sup>9</sup>S. de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t. 1, *op. cit.*, p. 251-256.

rouiller le fer, tourne le vin en vinaigre, enrage les chiens, a à voir, *via* la lune, avec le paganisme, l'hérésie mais aussi, *via* la malédiction, avec le péché originel, c'est un poison duquel il faut se tenir écarté, sous peine d'être frappé soi-même d'impureté, et tout commerce sexuel pendant cette période est susceptible des plus grands dangers pour la descendance à venir<sup>1</sup>. On reconnaît les stigmates étudiés plus haut : ces règles qui définiraient les femmes ont une incidence sur leur progéniture et sur l'alimentation ; cette souillure fleurit la sorcellerie.

La jarre de Pandore, selon J.P. Vernant, c'est le *gaster*, la panse, ce qui résume « la » femme, ce qui « absorbe et détruit, ce qui renouvelle et produit. Il fait naître, croître, vivre ; il fait s'affaiblir, vieillir, mourir<sup>2</sup>. » Ce ventre, cette chair qui s'assimile au péché pour les chrétiens<sup>3</sup> est aussi le passage obligé pour assurer aux mâles leur descendance ; le système politique de l'hétérosexualité est à penser à partir de l'appropriation de ce ventre, comme l'explique E. Dorlin, résumant M. Wittig :

[L]'assignation des femmes au travail de la reproduction de l' « espèce », dont bénéficient les hommes en s'appropriant non seulement ce travail et ses produits (les enfants, et partant l'ensemble de la filiation, mais aussi le temps dégagé grâce à l'assignation des femmes aux tâches de reproduction de la force de travail et au soin des enfants), mais aussi le corps entier des travailleuses<sup>4</sup>.

Au-delà du curieux animal que serait cette matrice, qui nous rendrait folles<sup>5</sup>, il faut rappeler qu'être gouvernée par son sexe, c'est aussi, quand la fécondité n'est pas contrée par la possibilité d'une contraception libre et où l'hétérosexualité reproductive est injonctive sans contre-feux, devoir porter et tenter d'élever une innombrable marmaille qui peut-être mourra en bas âge. Les choix de célibat, de prise d'ordre, de mariage retardé de certaines artistes trouvent là aussi leur explication.

Nous avons déjà indiqué que la figure de la sorcière a été instrumentalisée à des fins de dépossession de savoirs et de savoir-faire détenus par les femmes<sup>6</sup>. Au nombre de ces savoirs convoités et appropriés par les hommes, celui de la gynécologie et de l'obstétrique n'a pas été le moindre. E. Dorlin dresse l'histoire de cette mainmise qui a pour objectif un « véritable dispositif de contrôle des corps féminins aux XVIIe et XVIIIe siècles<sup>7</sup>. » Il passe par la stigmatisation : les sages-femmes sont d'abord des sorcières, puis des incompetentes, voire des meurtrières, car le spectre de l'infanticide n'est jamais loin. Ce faisant, a été également mis sous contrôle un « espace d'*homosociabilité* dans lequel les femmes ont l'occasion et le temps de se

---

<sup>1</sup>G. Bechtel, *Les Quatre femmes de Dieu*, *op. cit.*, p. 62-66.

<sup>2</sup>J.P. Vernant, « Pandora », in *Eve et Pandora*, *op. cit.*, p. 34.

<sup>3</sup>S. de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t. 1, *op. cit.*, p. 279.

<sup>4</sup>E. Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, *op. cit.*, p. 73.

<sup>5</sup>Cf. *supra* II.A.1.

<sup>6</sup>Cf. *supra* II.A.5.

<sup>7</sup>E. Dorlin, *La Matrice de la race*, *op. cit.*, p. 138.

transmettre ce savoir entre elles<sup>1</sup>. » Les secrets de femmes et le moment de l'accouchement sont un des multiples avatars d'une non-mixité qui a fini par devenir un outil, artistique et militant.

### II.B.3. Se retrouver entre personnes du même sexe

Cette homosociabilité, dont nous avons déjà suggéré qu'elle peut être pensée sur le mode nostalgique, doit être remise en contexte afin de perdre assez rapidement son attrait. Comme le formule D. Haraway quant à la nostalgie de temps plus « naturels » que le contemporain « high-tech » :

Il faut absolument garder à l'esprit que ce qui, dans l'intervalle, s'est perdu, surtout peut-être du point de vue des femmes, correspond bien souvent à des formes d'oppression virulentes, naturalisées avec nostalgie face à la violence actuelle<sup>2</sup>.

L'espace archétypal des « femmes entre elles », qui connaîtra plusieurs versions, toutes de l'ordre de la réclusion et de l'assignation à certaines tâches – harem, rencontre au lavoir, réunion lors des accouchements, et même, lors de la révolution industrielle, certaines usines exclusivement composées d'ouvrières<sup>3</sup> – est sans conteste le gynécée.

Outre la distinction inégalitaire d'un rôle masculin et d'un rôle féminin, le gynécée semble impliquer isolement spatial et peut-être réclusion des femmes ; mais ici commencent les incertitudes<sup>4</sup>.

P. Veyne affirme que nous en avons peu de traces archéologiques ou historiques : pas de salles à part qui auraient été découvertes lors de fouilles et qui auraient pu en tenir lieu, les époux dorment ensemble, les repas sont pris en commun. La mise sous tutelle des femmes est indéniable en Grèce antique, mais l'existence d'une pièce la matérialisant reste hypothétique<sup>5</sup>. Cependant les « femmes entre elles » sont un motif iconographique qui traverse l'art hellénistique<sup>6</sup>.

Le gynécée, plutôt qu'une pièce à part, se constitue dès que des femmes sont réunies dans la même pièce ou au même endroit. L'étymologie du terme ne fait pas mention d'une pièce, d'une salle, d'un appartement : Γυναικειον signifie simplement « de femme, qui concerne les femmes ».

La réclusion, seule ou à plusieurs, dans un endroit fermé, quel qu'il soit, explique selon S. de Beauvoir que les femmes semblent davantage à l'écoute de leur corps que les hommes, qu'elles s'en occupent davantage et qu'elles deviennent plus sensibles à ses manifestations. Au

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 143.

<sup>2</sup>D. Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes*, *op. cit.*, p. 306.

<sup>3</sup>Sur la différence de traitement dans les ateliers (qui ressemblent « toujours plus ou moins à une salle de classe, à un ouvroir ») mais aussi sur les modalités de lutte différentes de celles des camarades-hommes, cf. M. Perrot, *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, *op. cit.*, p. 199.

<sup>4</sup>P. Veyne, « La fresque dite des Mystères à Pompéi », in P. Veyne, F. Lissarrague, F. Frontisi-Ducroux, *Les Mystères du gynécée*, *op. cit.*, p. 120.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 120-121.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 123.

gynécée, au harem, à la maison close ou en son foyer bourgeois, « il faut bien qu'elle tue le temps<sup>1</sup> » ; « la chair ne crie pas plus fort chez elle que chez le mâle : mais elle en épie les moindres murmures et le amplifie<sup>2</sup> » du fait de sa réclusion et de la vacuité où elle est mise, « elle n'accorde tant de prix à ces triomphes de l'immanence que parce que celle-ci est son seul lot<sup>3</sup>. »

Les choses changent lorsqu'on passe d'une non-mixité imposée à une non-mixité choisie, selon les mots de C. Delphy<sup>4</sup>. Dans l'histoire de l'art, un bel exemple de cette non-mixité choisie est celle de la création par Bertaux, en 1873, d'un atelier de dessin et de modelage exclusivement réservé aux femmes (catholiques...) qui deviendra une école de sculpture, à son domicile, en 1881. La même artiste fonde, également en 1881, l'Union des femmes peintres et sculpteurs qui organise des Salons, assure la promotion de femmes artistes et publiera une revue mensuelle. Sous différentes appellations, cette association perdure jusqu'en 1990.

Des tentatives plus ponctuelles et modestes lui sont contemporaines : on peut très bien envisager le partage d'un atelier entre plusieurs jeunes filles, comme cela a été le cas lors de la formation de Claudel, comme un espace non-mixte. Les maîtres étaient certes des hommes, mais ils ne rendaient que des visites espacées à leurs élèves, qui le reste du temps se retrouvaient entre elles.

Plus tard dans l'histoire de l'art, en prise avec d'autres difficultés<sup>5</sup>, les femmes artistes s'organisent également en non-mixité pour leur formation mais surtout la promotion de leur travail. Les années 1970 voient l'éclosion de plusieurs groupes, collectifs, revues, galeries, salons consacrés aux femmes artistes, qu'a étudiés F. Dumont<sup>6</sup>.

Ces collectifs artistiques non-mixtes sont à mettre en rapport avec les groupes politiques non-mixtes de la même période, dont C. Delphy explique l'importance en terme d'émancipation :

La pratique de la non-mixité est tout simplement la conséquence de la théorie de l'auto-émancipation. L'auto-émancipation, c'est la lutte par les opprimés pour les opprimés. Cette idée simple, il semble que chaque génération politique doive la redécouvrir. Dans les années 1960, elle a d'abord été redécouverte par le mouvement américain pour les droits civils qui, après deux ans de lutte mixte, a décidé de créer des groupes noirs, fermés aux Blancs. [...] Les opprimés doivent non seulement diriger la lutte contre leur oppression, mais auparavant *définir* cette oppression elles et eux-mêmes. C'est pourquoi la non-mixité voulue, la *non-mixité politique*, doit demeurer la pratique de base de toute lutte ; et c'est seulement ainsi que les

---

<sup>1</sup>S. de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t. 2, *op. cit.*, p. 485.

<sup>2</sup>*Id.*

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 486.

<sup>4</sup>C. Delphy, « La non-mixité : une nécessité politique ». Texte exposé oralement le 8 mai 2006, à l'occasion de la Fête des 50 ans du *Monde diplomatique*, disponible sur le site « Les mots sont importants » :

<http://lmsi.net/La-non-mixite-une-necessite>

<sup>5</sup>F. Dumont, *Des sorcières comme les autres*, *op. cit.*, première partie : « Situation des femmes sur la scène artistique », p. 21-69. Cf. *supra* I.C.2.

<sup>6</sup>*Ibid.*, deuxième partie : « Mise en place d'un réseau alternatif », p. 73-204.

*moments mixtes de la lutte* – car il y en a et il faut qu'il y en ait – ne seront pas susceptibles de dérapier vers une reconduction douce de la domination<sup>1</sup>.

Cette pratique politique de la non-mixité travaille la parole au moins de deux manières. La parole se libère en non-mixité ; la non-mixité permet de prendre confiance, pour pouvoir prendre la parole en mixité de manière plus sereine et efficace. Le rapport entre espace non-mixte (même lorsque celle-ci est imposée) et parole est riche, il a été analysé par M. Perrot et G. Fraisse, pour le XIXe siècle.

M. Perrot met en rapport la parole privée et la parole publique : « C'est entendu, les femmes parlent, et d'abord entre elles, dans l'ombre du gynécée ou de la maison ; mais aussi au marché, au lavoir, lieu de commérage redouté des hommes qui craignent ses confidences. [...] Mais leur parole appartient au versant privé des choses ; elle est de l'ordre du collectif et de l'informel [...] Ce qui est refusé aux femmes, c'est la parole publique<sup>2</sup> ». Elle cite une des féministes de la première vague :

Le féminisme, dès l'origine, est prise de parole et volonté de représentation des femmes. Les militantes forment des groupes, parfois directement destinés à l'apprentissage de la parole. Vera Figner raconte dans ses mémoires comment elle organisa à Zurich un cercle de femmes à cet effet : « les femmes n'osent pas prendre la parole dans les réunions. Si nous nous réunissons entre nous, nous apprendrons promptement à nous exprimer. Je propose la formation d'un *verein* dont les hommes seront exclus<sup>3</sup>.

G. Fraisse met en avant l'importance du regroupement politique et de la place que prend sa parole : « le féminisme militant est la rencontre et le regroupement de femmes qui se reconnaissent dans une communauté d'oppression et de révolte. Par définition, cette rencontre brise un isolement spécifiquement féminin : malgré les multiples circulations des femmes et leurs différents lieux (du marché à l'atelier), chaque femme est d'abord la propriété d'un homme ». La « première caractéristique » du féminisme militant « est que les femmes se regroupent et parlent là où elles ne sont pas autorisées à le faire<sup>4</sup>. »

Une histoire de la circulation des différents types de parole pourrait mettre en parallèle les causeries et les salons politiques du XIXe siècle avec les réunions en non-mixité des années 1970<sup>5</sup>. Il faut cependant constater que ces réunions du MLF débouchent sur une prise de parole publique très particulière : collective, non signée, ou signée par des pseudonymes. Ce ne sont pas alors les femmes individuelles qui gagnent un droit à la parole, mais des groupes de femmes qui prennent ce droit. Le concept-clé de sororité explique cette non-individualisation : ce ne sont pas

---

<sup>1</sup>C. Delphy, « La non-mixité : une nécessité politique », url citée.

<sup>2</sup>M. Perrot, *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, op. cit., p. 259.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 264.

<sup>4</sup>G. Fraisse « Les bavardes, féminisme et moralisme », in *Les Femmes et leur histoire*, op. cit., p. 303.

<sup>5</sup>Pour un aperçu de différentes sortes de réunions non-mixtes, cf. F. Picq, *Libération des femmes, les années mouvement*, op. cit., p. 41-42 et le chapitre « Entre nous soit dit », p. 120-134.

les aspects personnels qui sont mis en avant, mais la situation politique partagée par toutes les femmes (qui passe toutefois par le personnel, selon le slogan « le personnel est politique »).

Cette première non-mixité féministe militante est bien une non-mixité de sexe, et non seulement de genre. Il est question aussi, dans les réunions des années 1970, de problèmes propres aux individus porteuses d'un vagin et d'un utérus, et qui bien souvent n'avaient jamais auparavant regardé leur propre sexe. Certaines réunions, en France et ailleurs, mettent en place des ateliers non-mixtes de « *self-help* gynécologique<sup>1</sup> » (selon la dénomination de l'époque, que nous aurions tendance à appeler aujourd'hui plutôt auto-gynécologie<sup>2</sup>). C'était alors une nécessité, la gynécologie médicale étant alors peu développée<sup>3</sup>, l'avortement interdit et la contraception très récemment dépenalisée. Les individus porteuses d'un sexe femelle avaient à mieux connaître voire à reconquérir celui-ci.

Il est cependant à noter qu'à la faveur de progrès concernant ces questions mais aussi par l'essor et l'autonomie d'autres luttes, la non-mixité féministe s'énonce aujourd'hui plus volontiers « sans mecs cis », à savoir qu'elle est ouverte à des femmes avec ou sans vagin, des FtM, des MtF et toutes les autres personnes trans, qui ont à souffrir du patriarcat même si elles n'ont pas ou plus d'utérus.

Les collectifs de femmes artistes sont une déclinaison de cette non-mixité militante, mais la sphère artistique met en place d'autres modalités non-mixtes, parmi lesquelles :

-un public exclusivement féminin. C'est le cas de Pane avec *Azione sentimentale*, nous l'avons vu, c'est le cas aussi, par exemple, pour *Interior Scroll*, que Carolee Schneemann réalise devant un public composé de femmes artistes<sup>4</sup>.

-une œuvre participative où seules des femmes interviennent, comme dans *The Dinner Party*, impulsé par Chicago mais réalisé avec l'aide de dizaines de femmes artistes et artisanes, mais aussi, plus récemment, de *Prenez soin de vous*, de Calle, où cent-sept femmes donnent leur interprétation d'un mail de rupture reçu par l'artiste.

-des monographies exclusivement consacrées aux femmes, par exemple *Women artists* d'Uta Grosenick ou *Femmes artistes, de la Renaissance au XXIe siècle*, de S. Bartolena.

-des expositions où les artistes ne sont que des femmes, dont le fameux accrochage [elles@centrepompidou](mailto:elles@centrepompidou).

---

<sup>1</sup>Cf. par exemple la présentation du site gyn&co. <https://gynandco.wordpress.com/faq/>

<sup>2</sup>Cf. le collectif GynePunk, qui travaillent notamment sur un kit d'urgence gynécologique, les auto-prélèvements et auto-analyses, ou la création d'un spéculum 3D imprimable. Cf. Ewen Chardronnet, « GynePunk, les sorcières cyborg de la gynécologie DiY », in *Makery, le média de tous les labs*, 30 juin 2015. <http://www.makery.info/2015/06/30/gynepunk-les-sorcieres-cyborg-de-la-gynecologie-diy/>

<sup>3</sup>Cf. l'historique sur le site du C.D.G.M. (Comité de Défense de la Gynécologie Médicale). [http://www.cdgm.org/article.php?id\\_article=27](http://www.cdgm.org/article.php?id_article=27)

<sup>4</sup>Cf. Le début de la notice de l'œuvre sur <http://www.tate.org.uk/art/artworks/schneemann-interior-scroll-p13282> : « *This print is one of several works documenting a performance Schneemann made at Women Here and Now, an exhibition of paintings accompanied by a series of performances, in East Hampton, New York in August 1975. In front of an audience comprising mainly women artists, Schneemann approached a long table under two dimmed spotlights dressed and carrying two sheets. She undressed, wrapped herself in a sheet and climbed on the table.* »

Cette non-mixité d'exposition ne va pas de soi, comme on l'a vu<sup>1</sup>. Et on ne parle de non-mixité que lorsque ce sont des artistes issus des « minorités ». Comme le dit Gonzalez-Torres, cité par C. Gonnard et É. Lebovici :

Quand il y a une exposition où figurent des peintres blancs et hétéros, on ne le dit pas. Ce serait absurde, voyons ! Mais quand il y a quatre sculptrices lesbiennes noires de Brooklyn c'est exactement le titre de l'exposition adoptée : « Quatre sculptrices lesbiennes noires de Brooklyn<sup>2</sup> ».

Saint Phalle, des décennies après avoir appelé au *Nana Power*, célébré la puissance des femmes et imaginé leur prise de pouvoir, refuse de participer à un ouvrage, *Women artists*, qui ne traite que des femmes artistes :

Niki de Saint Phalle a toujours estimé que les artistes hommes et femmes appartenaient à un mouvement dont les membres ne peuvent être jugés ni distingués en fonction de leur race, de leur religion ou de leur sexe. C'est pourquoi elle a refusé sa participation à de nombreuses expositions et publications qui s'attachent exclusivement à des femmes artistes et n'a fourni aucune photo pour la présente publication<sup>3</sup>.

C'est le aussi la leçon de l'accrochage d'elles@centrepomidou, selon sa commissaire : [La] diversité des techniques n'avaient d'égale que celle des styles, des mouvements représentés, des parcours individuels. [...] la notion d'un « art de femmes » s'effaçait au profit d'un parcours vivant de l'art du XXe siècle<sup>4</sup>.

L'accrochage met en place la même méthode que celle du livre auquel Saint Phalle refuse de participer : ne montrer que des artistes femmes, mais le principe de Saint Phalle (« les artistes hommes et femmes appartenaient à un mouvement dont les membres ne peuvent être jugés ni distingués ») est corroboré par la diversité de ces femmes artistes : puisque rien ne les rapproche entre elles, rien ne les distingue (ne devrait les distinguer) des hommes.

---

<sup>1</sup>Cf. *supra* I.D.3.d.

<sup>2</sup>Felix Gonzalez-Torres, *Art Papers*, 1992, cité par Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici « Comment elles ont pu dire je », Bagdam Espace Lesbien, <http://www.bagdam.org/articlecahun.html>

<sup>3</sup>U. Grosenick (ed), *Women artists*, *op. cit.*, p. 475.

<sup>4</sup>C. Morineau, *Artistes Femmes de 1905 à nos jours*, *op. cit.*, p. 9.

## II.B.4. Figurer son sexe

Saint Phalle comme C. Morineau passent toutefois, dans leur vision universaliste, à côté d'un pan que pourtant toutes deux connaissent pourtant bien, la première pour l'avoir mis en acte et en images, la deuxième pour avoir scénographié des œuvres qui entrent dans ce champ : la réappropriation du stigmaté telle que nous l'avons envisagée. Dans cette optique, la représentation du sexe féminin par des artistes femmes et féministes est incommensurable à celle de sexes féminins représentés par des artistes hommes. La figuration d'un sexe féminin est ainsi un terrain de choix pour penser le « paradoxe » entre universalisme et spécificité de l'art des femmes, relevé par F. Dumont et S. Sofio<sup>1</sup>.

Nous ne pourrions évidemment pas dresser un panorama exhaustif de toutes les artistes qui sont passées par une telle figuration du sexe féminin ou de leur propre sexe<sup>2</sup> – nous préférons le terme de figuration à celui de représentation car elle peut comprendre une certaine stylisation, voire la métaphore. Nous tenterons simplement d'en indiquer quelques modalités.

Commençons par les incertitudes primordiales. On imagine souvent aux peintures pariétales et aux objets mobiliers du Paléolithique des artistes masculins. Le simple fait de supposer que les créateurs des « Vénus stéatopyges » pouvaient être des créatrices permettent d'ouvrir à d'autres interprétations possibles pour les vulves très marquées, les énormes seins, ventre et fesses. Par exemple, celle d'amulettes propitiatoires pour la grossesse<sup>3</sup>, sculptées par des femmes pour des femmes.

Ces statuettes ont été le support pour une explication anthropologique qui a connu un vif succès notamment chez les féministes, avant d'être remise en question : le matriarcat primitif, théorie forgée par Bachofen puis reprise par Engels, a été abondamment discutée d'un point de vue scientifique : « les preuves avancées se sont souvent révélées fragiles et le cadre évolutionniste de ces spéculations a volé en éclat<sup>4</sup>. » L'hypothèse, ou le rêve, ou le mythe d'un matriarcat des origines, couplé aux occurrences – relevées davantage au Néolithique – de la Déesse Mère primordiale, nourrissent cependant un imaginaire dont les femmes artistes se saisissent, quelle que soit sa validité scientifique.

---

<sup>1</sup>Pour une discussion de ce « paradoxe » entre visée universaliste et nécessité de travailler les spécificités en art, cf. F. Dumont et S. Sofio, « Esquisse d'une épistémologie de la théorisation féministe en art » in S. Sofio, P. Emel Yavuz, Pascale Molinier (dir.), *Genre, féminisme et valeur de l'art*, op. cit. : « dans le domaine artistique, cela revient finalement à revendiquer que le travail des artistes femmes soit jugé de la même manière que celui de leurs collègues masculins et à refuser qu'il soit systématiquement interprété à l'aune de la "féminité", tout en reconnaissant la possibilité qu'il puisse exprimer des problématiques particulières (notamment féministes). Il s'agit par conséquent de tenter de maintenir un équilibre entre ces deux tendances quasi antagonistes. »

<https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-17.htm#re28no28>

<sup>2</sup>Pour un tour d'horizon autrement plus complet, cf. le site « Vagina Museum ».

<http://www.vaginamuseum.at/index.php/home-en>

<sup>3</sup>C. Cohen, *La Femme des origines*, op. cit., p. 49 sur la femme à deux têtes Grimaldi, serpentine verte, 27,5 mm, 22 000/17 000 av J.C., et p. 81 pour la présentation de l'étude de Randall White et Michael Bisson.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 115. Pour une discussion complète des deux hypothèses, cf. « Les avatars du matriarcat », p. 91-115 et « Les mythes de la Grande Déesse », p. 117-149.



On citera à ce titre les premières assiettes de *The Dinner Party*, de Chicago. Aux côtés de femmes ayant réellement existé, et de personnages (bibliques par exemple comme Judith), les premières convives sont des déesses : Déesse primordiale, Déesse de la fertilité, Istar, Kali, Déesse Serpent, Sophie...

Ce sont les premières convives de la table, mais les auspices sous lesquels se placent les créatrices de l'œuvre. À l'entrée de l'installation, des tapisseries illustrent une cosmogonie féministe qui reprend la stylistique biblique de la Genèse. La divinité est une femme, « et ensuite partout était l'Éden ».

Les représentations des motifs vulvaires sont pensées, par les créatrices, en termes de résistance à l'art hégémonique masculin. Cette manière féministe de pratiquer l'art en ayant pour motif ou thématique le sexe féminin a été nommé le « *cunt art* » (l'art du con). Faith Wilding le présente comme fondamentalement nouveau et impossible à indexer par les dominants :

Nous inventons [...] une nouvelle forme de langage irradiant un pouvoir féminin ne pouvant être véhiculé d'aucune autre façon à cette époque. [...] En tant que femmes artistes, nous présentons une image de la femme qui ne peut, ne doit pas être colonisée, que ce soit sexuellement, économiquement ou politiquement<sup>1</sup>.

À quelques exceptions près, les motifs vulvaires des assiettes de *The Dinner Party* rappellent ceux des fleurs, et, pour les plus épurées, les œuvres florales de Georgia O'Keefe. Nous avons vu que c'est un stéréotype de penser que le genre prédilection pour les femmes artistes modernes serait celui de la nature morte de fleurs<sup>2</sup>. C'est, à partir de la découverte de la reproduction sexuée des plantes, à la fin du XVIIIe siècle<sup>3</sup>, les réduire, peut-être cette fois de manière impensée, au domaine du sexe au sens élargi : les fleurs sont, aussi, des organes reproducteurs. Cette remarque légère en appelle une autre : avoir un sexe et être réduite à son sexe, voire être son sexe, ne sont pas la même chose. C'est ce qu'analyse P. Touraille, qui rappelle que « "le sexe" [...] désigne les gamètes, les organes génitaux ou les caractères sexuels secondaires », qu'on n'appartient pas à un sexe, malgré les définitions des dictionnaires, mais qu'on en possède un, comme on possède des bras et des jambes<sup>4</sup>.

La représentation plus objective de la vulve (ou de sa vulve) qu'à travers des fleurs suit son cours dans l'histoire de l'art après les « Vénus » paléolithiques et les « déesses mères » néolithiques ; mais des figurations grecques de Baubo (qui déride Déméter en montrant son

---

<sup>1</sup>Faith Wilding, préambule à *Sexual Politics: Judy's Chicago's « Dinner Party »* in *Feminist Art History*, Berkeley, Los Angeles, University of California Press, 1996, citée par Elvan Zabunyan, « Anatomie/Autonomie », in Elvan Zabunyan, Chrystel Besse, Arlette Fontan, Françoise Gaillard, Marie-Joséph Bertini, *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, Dis Voir, 2003, p. 16.

<sup>2</sup>Nous avons montré, au moins pour l'échantillon de femmes artistes reconnues sur lequel nous avons travaillé, que c'est le portrait qui est massivement investi par les femmes artistes modernes, à la préférence des autres genres, dont la nature morte de fleurs. Cf. *supra* I.A.4.

<sup>3</sup>Fleur Daugey, *Les Plantes ont-elles un sexe ? Histoire d'une découverte*, éditions Ulmer, 2015, chapitre 4 « Le réveil de la botanique à l'époque moderne », p. 81-108.

<sup>4</sup>Priscille Touraille, « Déplacer les frontières conceptuelles du genre », in *Journal des anthropologues*, 124-125, 2011, <http://jda.revues.org/5267>, p. 62-63. Cf. *infra* III.C. pour une citation plus large de son développement.

sexe), en passant par les modillons obscènes romans (et particulièrement les *sheela na gig* celtes), les planches anatomiques renaissantes et classiques jusqu'aux photographies pornographiques du XIXe siècle, leurs créateurs sont alors des hommes<sup>1</sup>. L'appropriation (ou la réappropriation si l'on adhère à l'hypothèse de femmes artistes au Paléolithique) de la représentation de la vulve par celles qui en possèdent une attendra le XXe siècle.

Une artiste jouera de ces confrontations temporelles dans les représentations des femmes lors de la Documenta IX, en 1992. Zoe Leonard, militante à Act Up, co-fondatrice des Fierce Pussy (groupe d'artistes féministes lesbiennes) et du GANG, va ôter certains tableaux de la Neue Galerie de Kassel et les replacer par des photographies noir et blanc de vulves, parfois écartées par les mains des modèles.

L'iconographie est la même que sur des représentations « classiques » de vulves listées plus haut, et font particulièrement référence à l'*Origine du monde* de Courbet. La confrontation des portraits de la galerie, en couleur, à l'huile sur toile, encadrés d'or et plus imposants en taille avec des photographies en noir et blanc, incongrues, affichées sans cadre, à l'impact visuel décuplé par les contrastes (entre les formats, entre le noir et blanc et les couleurs de la cimaise ou celles des tableaux) ouvre à de multiples questions sur ce qu'on choisit de représenter des femmes.

L'artiste indique qu'elle veut attirer l'attention sur « le fait que les femmes sont sur-représentées en terme d'objets, mais sous-représentées comme productrices, et le sexe féminin est sur-représenté comme objet du regard, mais sous-représenté en tant qu'expérience<sup>2</sup>. »

À ce titre d'expérience vécue, le sexe qui saigne, le travail sur les règles se retrouve traité bien plus souvent, si ce n'est exclusivement, chez les artistes femmes : VALIE EXPORT, Judy Chicago<sup>3</sup>, ORLAN, Joana Vasconcelo Noiva, ou Gina Pane quand elle affirme, ramassant en une phrase stigmaté et oppression, douleur physique et souffrance sociale : « Le défi de la fente saignante-sexe féminin porte en elle-même un potentiel de révolte de la classe opprimée : "je suis porteuse de la blessure sociale"<sup>4</sup> »

Ajoutons enfin qu'à la faveur des nouveaux médiums artistiques, le sexe féminin n'est plus seulement représenté, avec plus ou moins de stylisation. Il peut être considéré comme une entrée dans une sculpture pénétrable (*Hon*, Niki de Saint Phalle, 1966), matériau/support (*Interior scroll*, Carolee Schneemann, 1975) et outil (*Vagina Painting*, Shigeko Kubota, 1965). Quand le corps de l'artiste même est convoqué dans l'optique d'une performance, seules les porteuses de vulves peuvent travailler avec leur vulve.

---

<sup>1</sup>Cf. E. Zabunyan, C. Besse, A. Fontan, F. Gaillard, M.J. Bertini, *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, *op. cit.*

<sup>2</sup>Citée in U. Grosenick (ed), *Women artists*, *op. cit.*, p. 317.

<sup>3</sup>L. Cottingham, « *Are you experienced ?* », article cité, p. 335.

<sup>4</sup>G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, *op. cit.*, p. 26.

Cette re-signification des organes auxquels les femmes ont été réduites est prise dans le paradoxe de toutes les réappropriations de stigmates que nous avons étudiées. Comme le dit L. Cottingham :

Vu l'abjection du statut culturel et social des femmes, la plupart des symboles qui « appartient » aux femmes ne sont ni libérateurs, ni passionnants, ni sophistiqués. Le maquillage, la lingerie, les serviettes hygiéniques, les robes de mariée, les vierges, la vaisselle sale, les putains, les aspirateurs, la maternité, le vernis à ongle, les cheveux, les collants, le viol, les mascottes des sportifs, l'hystérie, les bébés [...] ces choses ne sont pas très réjouissantes<sup>1</sup>.

À la fois nécessaires et non suffisants, la mise en lumière du stigmaté, son analyse et son questionnement, doivent porter à leur propre dépassement, à une émancipation de l'autocélébration de la douleur et de ce qui entrave. Sans quoi les oppressions perdurent et avec elles la croyance dans l'existence des sexes, comme catégorie réelle et au sens premier, discriminante. M. Wittig l'affirme avec audace : « Car il n'y a pas de sexe. Il n'y a de sexe que ce qui est opprimé et ce qui opprime<sup>2</sup>. »

---

<sup>1</sup>L. Cottingham, « *Are you experienced ?* », article cité, p. 341.

<sup>2</sup>M. Wittig, « La catégorie de sexe » in M. Wittig, *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 36.

## II.C. Hiérarchies

Avec le genre, nous pensons toucher un stigmat-matrice. Au-delà même de l'assignation des femmes au sexe, comme si elles étaient les seules concernées, et avec l'opportunisme historico-scientifique que l'on a vu, la logique de pensée à l'œuvre dans les classements par genre – sexuel, artistique – pourrait expliquer que tant de préventions persistent contre les artistes-femmes, et, plus généralement, serait à la racine des adaptations patriarcales contre chaque avancée féministe. Il y a classement, il y a hiérarchie, et ces hiérarchies sont vouées à perdurer tant qu'elles ne sont pas, en tant que telles, remises en question.

Les premiers grands classificateurs occidentaux<sup>1</sup> sont pré-socratiques, les bases que sont les philosophies platonicienne et aristotélicienne comprennent toutes les deux un cadre hiérarchisé, parfois binaire ; Aristote intitule le liminaire à son ensemble de traités de logique *Les Catégories* : penser c'est classer. Tentation d'ordonner le monde, « grand dessein taxinomique<sup>2</sup> », que George Perec interroge, à sa manière :

Tellement tentant de vouloir distribuer le monde entier selon un code unique ; une loi universelle régirait l'ensemble des phénomènes : deux hémisphères, cinq continents, masculin et féminin, animal et végétal, singulier pluriel, droite gauche, quatre saisons, cinq sens, six voyelles, sept jours, douze mois, vingt-six lettres. Malheureusement, ça ne marche pas, ça n'a même jamais marché, ça ne marchera jamais. N'empêche que l'on continuera encore longtemps à catégoriser tel ou tel animal selon qu'il a un nombre impair de doigts ou des cornes creuses<sup>3</sup>.

Lire Aristote, c'est se confronter à de telles séries de mise en ordre, de classement, hiérarchisés ou non. Des dix *Catégories* de l'être – substance, qualité, quantité, relation, lieu, temps, position, possession, action, passion – Émile Benveniste rappelle qu'elles sont des catégories de pensée mais aussi – surtout – des catégories de langue :

Nous nous demandions de quelle nature étaient les relations entre catégories de pensée et catégories de langue. Pour autant que les catégories d'Aristote sont reconnues valables pour la pensée, elles se révèlent comme la transposition des catégories de langue. C'est ce qu'on peut dire qui délimite et organise ce qu'on peut penser. La langue fournit la configuration fondamentale des propriétés reconnues par l'esprit aux choses. Cette table des prédicats nous renseigne donc avant tout sur la structure des classes d'une langue particulière. Il s'ensuit que ce qu'Aristote nous donne pour un tableau de conditions générales et permanentes n'est que la projection conceptuelle d'un état linguistique donné. On peut même étendre cette remarque. Au-delà des termes aristotéliciens, au-dessus de cette catégorisation, se déploie la

---

<sup>1</sup>En tout cas, classés comme occidentaux *a posteriori* par celles et ceux qui s'en sentent héritier.es.

<sup>2</sup>Georges Perec, *Penser/classer*, [Hachette, 1985] Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2003, p. 153.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 151-153.

notion d'« être » qui enveloppe tout. Sans être un prédicat lui-même, l'« être » est la condition de tous les prédicats<sup>1</sup>.

En suivant É. Benveniste, il n'est pas de pensée sans langue, et même, la langue informe la pensée. Après avoir en effet comparé l'être pensable dans les langues indo-européennes à cinq verbes ewe qui pourraient le traduire (et qui n'ont de rapport entre eux que dans ce cadre, externe à la langue ewe elle-même), É. Benveniste affirme que « la structure linguistique du grec prédisposait la notion d'« être » à une vocation philosophique<sup>2</sup> » mais nuance rapidement en affirmant :

Aucun type de langue ne peut par lui-même et à lui seul ni favoriser ni empêcher l'activité de l'esprit. L'essor de la pensée est lié bien plus étroitement aux capacités des hommes, aux conditions générales de la culture, à l'organisation de la société qu'à la nature particulière de la langue. Mais la possibilité de la pensée est liée à la faculté de langage, car la langue est une structure informée de signification, et penser, c'est manier les signes de la langue<sup>3</sup>.

Faire l'historique du terme et de la notion de genre, et les mettre en questions, devrait donc être l'occasion d'interroger aussi une manière de penser et de classer. Car nous ne pensons pas avec d'autres choses que des mots. Dans cette perspective, genre est un mot particulier, un mot qui classe, qui forme davantage que d'autres la pensée, et il classe, notamment, des mots.

## II.C.1. Étymologie d'une classification

Constater l'homonymie entre le genre artistique et le genre sexué, éventuellement en faisant un crochet par le *gender* étasunien, implique d'en chercher la raison. Les deux termes sont issus du radical linguistique marqué \*g'ene-, \*g'nē-/\*g'nā-<sup>4</sup>, \*Genh<sup>5</sup>, \*gen(e), \*gne<sup>6</sup>, ou \*gen-<sup>7</sup> : engendrer, donner naissance ; et ses radicaux dérivés, en grec, *Γεν*, en latin *Gen*<sup>8</sup>. Les deux sens du terme « genre » y puisent leur origine, de même *gender*, via l'ancien français *gendre*.

GENRE n.m. est une réfection (v.1200) de *gendre* (v.1121-1134), usité jusqu'au XVIe siècle.

C'est un emprunt au latin *genus, generis* « naissance, race » (souvent employé en bonne part), puis « réunion d'êtres ayant une origine commune et des ressemblances naturelles » (*genus*

---

<sup>1</sup>Émile Benveniste, « Catégories de pensée et catégories de langue », in *Les Études philosophiques* n° 4 (oct.-déc. 1958), P.U.F., Paris, reproduit in *Problèmes de linguistique générale*, coll. « Tel », Gallimard, tome I, p. 70.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 73.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 74.

<sup>4</sup>Site *The Tower of Babel*, initié par le linguiste Sergeï Starostine (1953-2005). <http://starling.rinet.ru/>

<sup>5</sup>Cf., entre autres, Michel Meier-Brügger, *Indo-European Linguistics*, Walter de Gruyter, Berlin, New-York, 2003, p. 119, avec le sens « to create », et le site contributif [www.palaeolexicon.com](http://www.palaeolexicon.com), avec le sens « to give birth » et les dérivés grec *genos* et latin *genus*.

<sup>6</sup>Alain Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert [1993], édition consultée 2010, entrée « genre », p. 941.

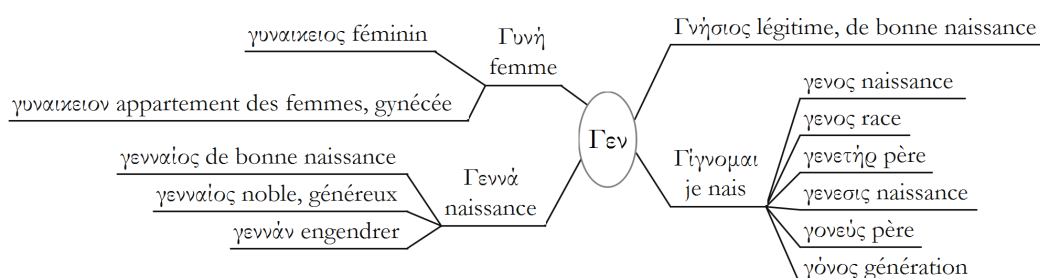
<sup>7</sup>Jean-Claude Rolland, *Les Grandes familles de mots*, consulté sur <http://projetbabel.org/mots>, page « gens ». Par commodité, nous emploierons cette dernière graphie \*gen, la plus simple, quand nous ferons référence à ce radical indo-européen dont l'orthographe est par définition hypothétique.

<sup>8</sup>L'essentiel des informations qui suivent sont issues de Bailly et Egger, *Manuel pour l'étude des racines grecques et latines*, de Bailly et Egger [1869], entrée 94 « Γεν... Gen... » engendrer (sscr. Gan) », p. 299. Les racines se cherchaient alors dans le sanskrit, comme l'indique leur parenthèse.

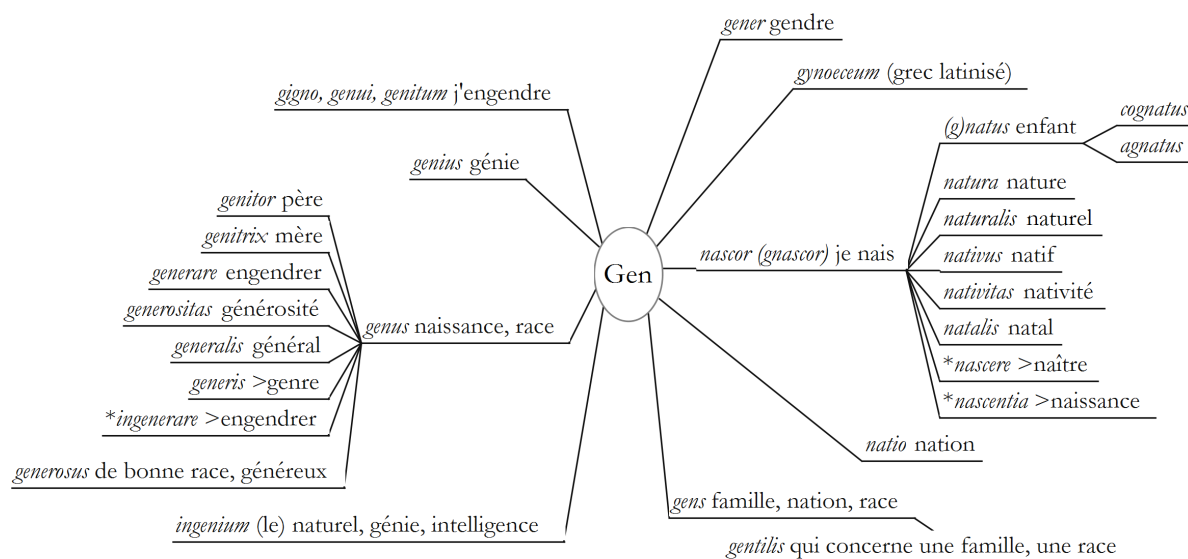
*humanum* « le genre humain ») dans des emplois concrets et abstraits – d'où le sens de « classe ». [...] *Genus* est issu de *gignere* « engendrer » ; comme le grec *gignesthai* « naître » et « devenir » [...] *gignere* se rattache à une racine indoeuropéenne <sup>o</sup>*gen(e)-*, <sup>o</sup>*gne-* « engendrer » et « naître » (cf. aussi le sanskrit *jānate*). La forme de l'ancien français *gendre* vient sans doute de l'influence du verbe *gendrer*, issu du latin *generare* (>engendrer)<sup>1</sup>.

Afin d'éclairer les liens et les réseaux de sens induits par cette origine commune, on peut suivre les voies ouvertes par d'autres termes issus de \*gen, Γεν et Gen. *A priori*, il peut être difficile de voir les rapports sémantiques, et parfois même le rapport morphologique apparaît plus que ténu, entre, par exemple, le génie et la progéniture, la générosité et un germe, un engin et la nature ; mais en listant les intermédiaires, l'évolution se comprend mieux.

- en grec



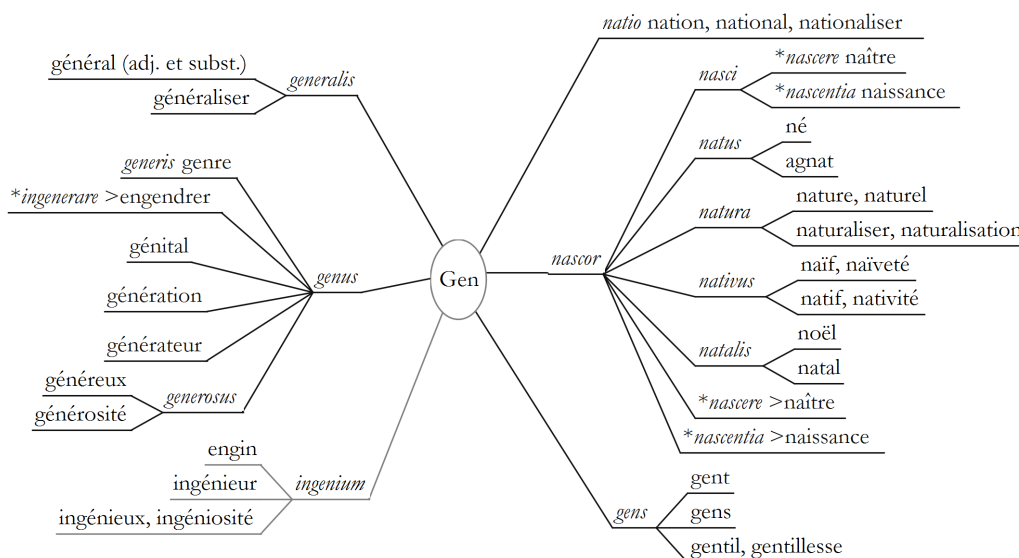
- en latin<sup>2</sup>



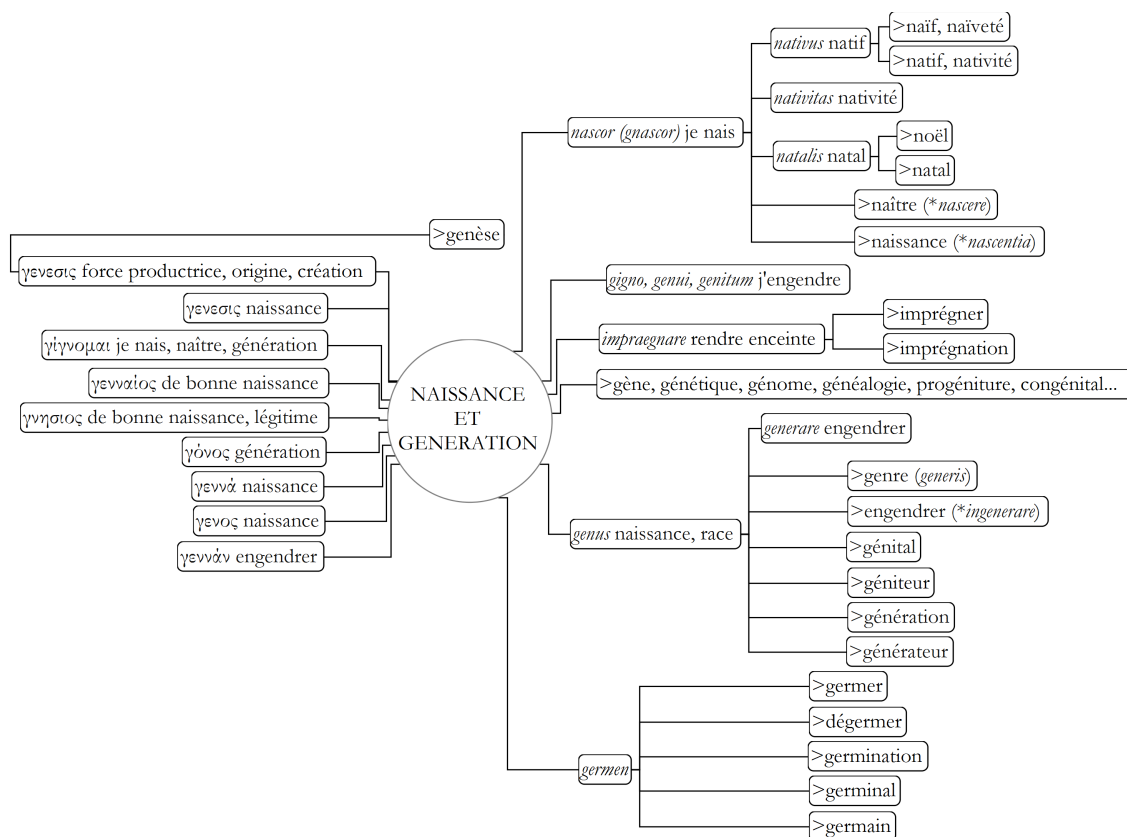
<sup>1</sup>A. Rey, *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., entrée « genre », p. 941.

<sup>2</sup>Notons (g)nascor (je nais) qui par aphérèse du g initial donnera « nature » ou « naissance ».

Le *Gen* latin a également donné lieu à de nombreux dérivés indirects, au nombre desquels :



À la lecture de tous les mots dérivés de \*gen, l'idée commune de naissance et de génération apparaît logiquement comme la principale<sup>1</sup> :



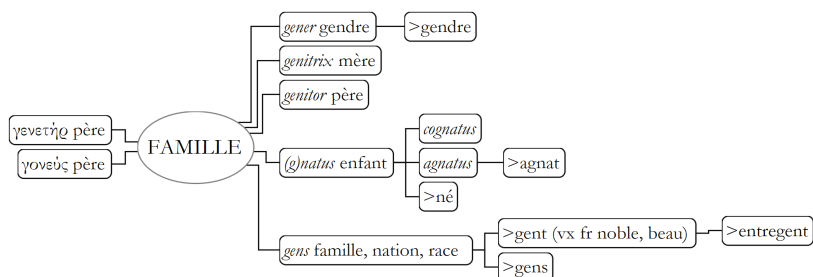
Mais outre cette idée clé de naissance et de génération, des notions connexes ou consécutives se constatent. Gaffiot, après le premier sens de *genus* (« origine, extraction, naissance »), donne quatre autres significations qui déjà, à partir d'un seul terme issu de \*gen, donnent à voir les ramifications sémantiques que ce radical va générer : « race, espèce de peuple,

<sup>1</sup>Certains termes (*Germen* et ses dérivés, des termes récents liés à la génétique) ont été ajoutés, bien qu'absents du *Manuel pour l'étude des racines grecques et latines, op. cit.* Ils sont issus de la page « gens », Jean-Claude Rolland, *Les Grandes familles de mots*, url citée.

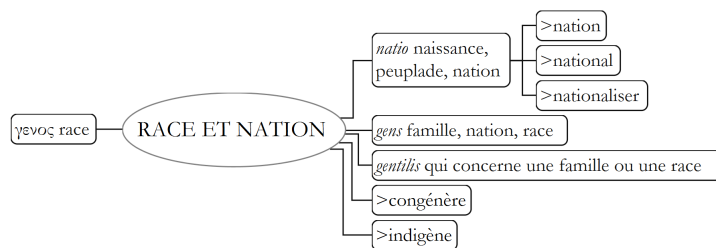
nation » ; « famille, maison » ; « race, espèce, genre » (quatrième sens qui nous intéresse particulièrement car il comprend dans ses sous-définitions celle d'« espèce d'hommes ou d'animaux, genre, classe, catégorie : *unum genus est adversum nobis eorum, quos...* » puis celle de « genre féminin, masculin : *hominum genus virile, muliebre* ») ; « [nom abstraits] genre, sorte, espèce »<sup>1</sup>.

Avec d'autres termes issus de \*gen, le tableau sera complet, et outre la famille et la race, on y trouvera des qualités morales – nous verrons qu'elles peuvent être liées à l'idée de naissance, soit ces qualités viennent de la nature, soit elles viennent de la bonne (ou haute) naissance, ce qui, en définitive, revient au même – ainsi que les femmes, et la nature.

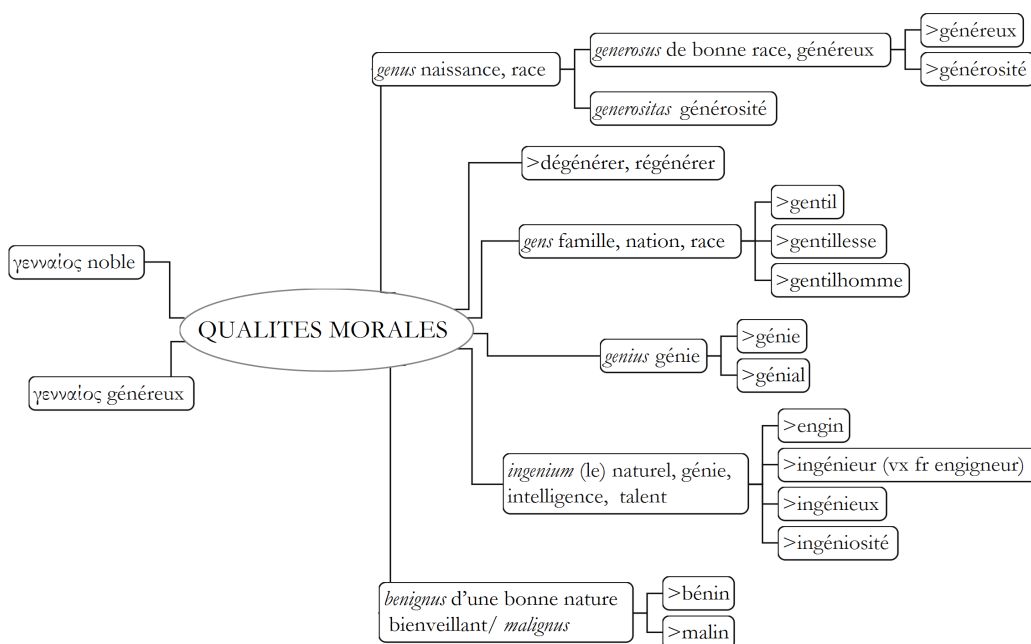
- la famille :



- la race (γενος en grec) et la nation (natio en latin) :



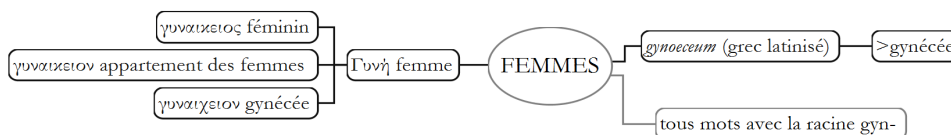
- des qualités morales : généreux, génial, ingénieux, gentil.... :



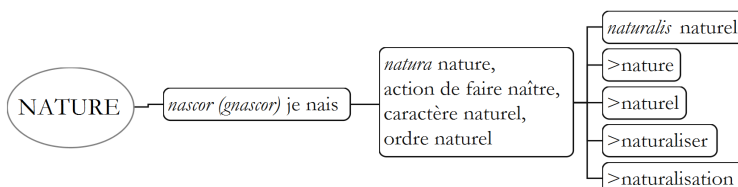
<sup>1</sup>Félix Gaffiot *Dictionnaire Latin Français*, Hachette, 1934 entrée « genus », p. 709-710, consulté sur [www.lexilogos.com](http://www.lexilogos.com).



- les femmes (Γυνή en grec)<sup>1</sup> :



- la nature (*natura* en latin) :



Les conséquences conceptuelles de ces étymologies sont de différents ordres. La logique observe que tous ces termes ont en commun l'idée de naissance et d'engendrement, certes. Mais ce qui frappe dans le cadre d'une pensée sur le genre, en acceptant l'axiome que le genre est un système de domination, c'est que lui sont rapprochés étymologiquement et sémantiquement d'autres systèmes de domination, ceux-là même que les autrices travaillant et/ou critiquant la notion d'intersectionnalité pensent de concert et s'articulant : sexe, race, classe. C'est le titre d'un ouvrage dirigé par E. Dorlin<sup>2</sup>, qui présente, avant de critiquer certains de ses enjeux, ce terme :

L'intersectionnalité est devenue depuis quelques années l'expression par laquelle on désigne l'appréhension croisée ou imbriquée des rapports de pouvoir<sup>3</sup>.

E. Dorlin critique le flou de l'outil « entre analytique et phénoménologie de la domination<sup>4</sup> » et sa « conceptualisation géométrique [qui] ne rend pas compte de la dynamique des rapports sociaux<sup>5</sup>. » Dans une perspective matérialiste :

[Les] catégories historicisables de « sexe », de « race » et de classe fonctionnent comme des opérateurs de différenciation : comment, par exemple et de façon paradigmatique, la sexuation des corps figure leur racialisation, et inversement... Ainsi, ces catégories idéologiques se génèrent mutuellement : elles apparaissent toujours comme les signifiants mouvants des unes sur les autres, et définissent les matrices sémiologiques des dispositifs historiques de domination<sup>6</sup>.

<sup>1</sup>Γυν peut être considéré comme une racine grecque à part entière, à l'instar de Γεν, par certaines sources. La proximité morphologique et sémantique, que l'on retrouve en sanskrit (जन jan, naître, जानि jani, femme ; जन jana, qui engendre, cf. <http://sanskrit.inria.fr/DICO/27.html#jana>), nous enjoint à suivre Bailly et Egger.

<sup>2</sup>Elsa Dorlin (dir.) *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, Puf, 2009.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 9.

<sup>4</sup>*Id.*

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 11.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 16.

Danièle Kergoat, dans le même ouvrage, résume ces rapports qui dépassent la simple intersection (de la domination ou de son expérience) avec les concepts de consubstantialité et de coextensivité des rapports sociaux :

[Ils] forment un nœud qui ne peut être séquéncé au niveau des pratiques sociales, sinon dans une perspective de sociologie analytique [...] en se déployant, les rapports sociaux de classe, de genre, de « race » se reproduisent et se co-produisent mutuellement<sup>1</sup>.

Il est cependant à noter que ce travail de re-définition du concept peut être remis en cause par des afroféministes, telle Amandine Gay, qui rappelle que le concept forgé par Kimberlé Crenshaw en 1989 s'est avéré pleinement satisfaisant pour décrire les interdépendances des oppressions par les opprimé.e.s eux et elles-mêmes, qu'elle nomme afro-descendant.e.s. Situante le travail de D. Kergoat dans la « blanchité et le continuum colonial » universitaire et militant, elle note que le concept de consubstantialité, « d'une proximité confondante avec le concept d'intersectionnalité », est « principalement plébiscité par des chercheur.e.s blanc.he.s<sup>2</sup> ». C'est à la suite de ses observations que nous continuerons à employer le terme d'intersectionnalité pour qualifier les différentes oppressions et leurs articulations, qui nous semblent avoir la même racine étymologique.

Nature, naissance, nation, entregent, congénère, indigène, genre... La « généalogie » de ces termes, leur « genèse » et leur « génération », implique l'idée qu'elle portent en « germe » l'idée d'une classification : de par la naissance, on appartient à telle ou telle *natio*, *gens*, *γενος*. Les attributs qui sont octroyés par la naissance seront considérés comme « naturels », et permettront d'établir des classements, classifications et hiérarchies. Des « genres ».

Littré<sup>3</sup> donne une dizaine de définitions à ce terme. La première est le « caractère commun à diverses espèces ; ce qui comprend plusieurs espèces » ; la deuxième propose une mise en perspective scientifique, avec le système de Linné mais aussi les genres en chimie ; la troisième affirme « par extension, genre prend, dans le langage ordinaire, le sens d'espèce, de famille, d'ordre, de classe ». Le genre est aussi « sorte, manière », « mode, goût », un « terme de littérature et de beaux-arts. Le style de l'auteur ; la manière de l'artiste », une « espèce de composition littéraire ; partie, subdivision dans les beaux-arts », un terme de rythmique et de musique, et, l'une des dernières définitions et sans aucun doute la plus curieuse, un terme de grammaire : « propriété qu'ont les noms de représenter les sexes et dans certaines langues, l'absence de sexe ».

Cette dernière définition est un bel exemple de la figure rhétorique qu'utilise J. Butler pour illustrer la performativité du genre, la métalepse<sup>4</sup> : on substitue par métonymie l'antécédent

---

<sup>1</sup>Danièle Kergoat, « Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux », in E. Dorlin (dir.), *Sexe, race, classe*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>2</sup>A. Gay, « Lâche le micro » préface de bell hooks, *Ne suis-je pas une femme ?*, *op. cit.*, p. 22-24.

<sup>3</sup>É. Littré, *Dictionnaire de la langue française*, *op. cit.*

<sup>4</sup>J. Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 35.

au conséquent<sup>1</sup>, on prend la cause pour une conséquence, ou inversement. Ici, de manière inhérente, puisque ce serait une de leurs propriétés, les noms représenteraient (pourquoi, on ne le sait pas au juste) deux sexes qui sont un donné naturel (la citation<sup>2</sup> qui accompagne cette définition affirme « On appelle genre ce qui distingue un nom d'avec un autre, conformément à la différence que la nature a mise entre les deux sexes »). Renverser la métalepse, ce serait affirmer que la nature, les sexes, le genre (qu'il soit ou non grammatical) doivent être mis au même rang, celui des constructions conceptuelles permettant de classer en se référant à l'idée de naissance.

Le genre permet de classer les organismes : c'est un rang taxinomique en sciences du vivant, entre la famille et l'espèce. Cette volonté de classer les règnes végétaux<sup>3</sup> ou animaux<sup>4</sup> remonte à l'Antiquité, le système de classement (« la systématique ») utilisé actuellement, dont les bases ont été posées par Linné au XVIIIe siècle, et qui a été profondément remanié à mesure de découvertes telles que l'évolution par Darwin ou celles de la phylogénétique qui a mis à jour des taxons abusifs, conserve cependant la structure de Linné, et sa nomenclature, notamment les vocables de genre et d'espèce, qui servent à désigner toute espèce vivante<sup>5</sup>. Le genre permet de classer les mots, de répartir en classes grammaticales, qui sexent le lexique, avec l'étrange parallèle « naturel » que nous venons de pointer. Le genre, enfin, permet de classer les individu.e.s, et – selon notre hypothèse, de la même manière – de classer les arts. À la taxinomie biologique répond la typologie artistique : dans les deux cas, des catégories qui se veulent étanches et fermées, quand elles sont poreuses.

## II.C.2. Regards constructivistes

La lutte médiatique récente contre une supposée « théorie du genre<sup>6</sup> », initiées par les mêmes qui ont lutté contre le mariage pour tou.te.s en 2013 a donné au terme une audience, mais aussi un brouillage mâtiné de contre-vérités et de traits forcés, qui fait que, sorti de sa confidentialité militante et universitaire, il est bien plus connu, mais beaucoup moins bien compris qu'auparavant. Un rapide historique du terme dans son acception de « sexe social »

---

<sup>1</sup>Cf. le lexique proposé en fin par Charlotte Nordmann, sa traductrice, in Judith Butler, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, Amsterdam, 2004, p. 276.

<sup>2</sup>La définition cite « d'Olivet, *Ess. Gramm.* ch. 1, § 1. », in É. Littré, *op. cit.*

<sup>3</sup>Théophraste, *Histoire des plantes*, IVe siècle avant J.C.

<sup>4</sup>Aristote, *Histoire des animaux*, IVe siècle avant J.C.

<sup>5</sup>De l'espèce au règne, voici les catégories permettant aux naturalistes de classer les êtres vivants : espèces, genres, famille, ordre, classe, embranchement, règne. Les subdivisions sont souvent pensées et représentées en arborescences. Les deux premières catégories, genre et espèce, sous forme latine ou latinisée, servent à nommer les espèces, on parle alors de nomenclature binominale. Par exemple le chat (*Felis catus*) ou la menthe poivrée (*Mentha piperata*). Cf. l'article « Classification des espèces » de l'encyclopédie Larousse en ligne.

[http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/classification\\_des\\_especes/34378](http://www.larousse.fr/encyclopedie/divers/classification_des_especes/34378)

<sup>6</sup>L'expression a été tellement galvaudée et chargée de connotations négatives et de relents complotistes d'un projet de perte de civilisation passant par la dépravation de la jeunesse, que les guillemets semblent s'imposer. En soi, il ne serait pas judicieux d'affirmer que la théorie du genre n'existe pas, ce que ses détracteurs et détractrices s'emploient à prouver sans mal, mais bien d'affirmer que le genre est un outil conceptuel plus qu'une théorie, que cet outil peut nourrir des théories, qui n'ont aucune mesure avec ce qu'ils et elles peuvent en fantasmer, et qui n'ont, en tout état de cause, ni l'audience ni le pouvoir qu'on leur prête.

mérite d'être brossé, avant de pouvoir s'intéresser à ses accointances conceptuelles avec le genre artistique.

Le terme étasunien *gender* se trouve être un emploi relativement récent d'un psychologue et sexologue néozélandais émigré aux Etats-Unis, John Money, sur les pratiques duquel nous reviendrons. Les premières occurrences du terme « *gender* » au sens de sexe social construit datent de 1955. Il semble que le lexique anglophone, comme le français, utilisait auparavant ce terme principalement dans son sens grammatical. D'importantes résistances, non exemptes d'une xénophobie intellectuelle vis à vis des États-Unis, ont accueilli les premiers emplois du terme dans les années 1990 et 2000 : « genre » serait d'un usage à la fois superfétatoire et fautif, calqué sur l'anglais, alors qu'on se rend compte que, dans les sciences sociales anglophones comme francophones (avec certes quelques décennies d'écart), l'emploi de ce terme s'est avéré indispensable.

La lecture de la « recommandation sur les équivalents français du mot “gender” » par la Commission Générale de Terminologie et de Néologie peut alors, même avec un court recul puisqu'elle date de 2005, prêter à sourire<sup>1</sup>. Pour éviter le terme trop « vaste » de genre, elle lui préfère un terme (sexe) et ses dérivés (sexistes, sexuel) qui ne le sont pas moins, puisque « parfaitement adaptés dans la plupart des cas ». L'ensemble du texte semble surtout condamner de nouveaux usages, puisque « sexospécificité » est déconseillé dans la foulée, nouveaux usages dont cette recommandation prend finalement acte, et dont elle nous offre une photographie : en 2005, l'emploi de « genre » et de « genré » n'est plus simplement admis en sciences sociales francophones, « dans les médias et même les documents administratifs », il est « abusif ».

D'un tout autre point de vue, ni surplombant ni rétrospectif, la théoricienne *queer* T. de Lauretis, polyglotte, née en Italie et vivant aux États-Unis, après avoir présenté les différents sens de *gender* (« terme de classification » grammatical et « classification du sexe, sexe<sup>2</sup> »), n'écrivait pas autre chose à la fin des années 1980 :

[Cette] proximité de la grammaire et du sexe n'existe pas dans les langues romanes.

L'espagnol *género*, l'italien *genere* et le français *genre* ne véhiculent pas la même connotation du genre d'une personne, c'est le mot « sexe » qui s'en charge [...] il semblerait que le terme de

---

<sup>1</sup>« L'utilisation croissante du mot “genre” dans les médias et même les documents administratifs, lorsqu'il est question de l'égalité entre les hommes et les femmes, appelle une mise au point sur le plan terminologique. On constate en effet, notamment dans les ouvrages et articles de sociologie, un usage abusif du mot “genre”, emprunté à l'anglais “gender”, utilisé notamment en composition dans des expressions telles “gender awareness, gender bias, gender disparities, gender studies...,” toutes notions relatives à l'analyse des comportements sexistes et à la promotion du droit des femmes. Le sens en est très large, et selon l'UNESCO, “se réfère aux différences et aux relations sociales entre les hommes et les femmes” et “comprend toujours la dynamique de l'appartenance ethnique et de la classe sociale”. Il semble délicat de vouloir englober en un seul terme des notions aussi vastes. [...] Or, en français, le mot sexe et ses dérivés sexiste et sexuel s'avèrent parfaitement adaptés dans la plupart des cas pour exprimer la différence entre hommes et femmes, y compris dans sa dimension culturelle, avec les implications économiques, sociales et politiques que cela suppose. La substitution de “genre” à sexe ne répond donc pas à un besoin linguistique et l'extension de sens du mot “genre” ne se justifie pas en français. Dans cette acception particulière, des expressions utilisant les mots “genre” et a fortiori l'adjectif “genré”, ou encore le terme “sexospécificité”, sont à déconseiller. » Commission Générale de Terminologie et de Néologie, « Recommandation sur les équivalents français du mot “gender” » NOR : CTNX0508542X RLR : 104-7 RECOMMANDATION DU 22-7-2005 JO DU 22-7-2005

<sup>2</sup>T. de Lauretis, « La technologie du genre » [1987], in *Théorie queer et culture populaire*, op. cit., p. 42-43.

*genre* emprunté au français pour désigner une classification spécifique des formes littéraires et artistiques (la peinture en premier lieu) est tout aussi dénué de dénotation sexuelle, comme le terme *genus* – l'étymologie latine de genre – utilisé en anglais comme un terme de classement en biologie et en logique. [...] cette particularité linguistique de l'anglais, [...] ce problème inextricable de la relation entre genre humain et représentation, est complètement intraduisible en quelque langue romane que ce soit<sup>1</sup>.

Si T. de Lauretis embrasse les différentes questions que le genre soulève pour nous – classement, grammaire, sexe, arts – elle affirme que cette polysémie n'est effective qu'en anglais, sans doute parce que c'est la langue qu'elle pratique le plus, mais aussi parce qu'elle écrit en 1987. Non que le terme n'était pas utilisé par des autrices françaises. À titre d'exemple, dans le numéro de la revue *Partisans* déjà évoqué pour étudier la deuxième vague féministe, on trouve, dans un article de Christiane Rochefort, après une introduction constructiviste avant l'heure, où « aucune "nature" ne peut être valablement constatée si n'est pas décapé l'épais revêtement culturel<sup>2</sup> » une phrase où le terme « genre » désigne bien, en 1970, les deux sexes en tant que constructions, ou, pour reprendre une terminologie plus en phase avec ce texte, comme « fait social<sup>3</sup> » :

Toutes les femmes jouissent. [...] S'il existe des femmes qui n'ont pas joui une seule fois durant leur vie, ce sont – en dehors de pathologie hormonale ou mentale grave, commune aux deux genres – celles qui n'ont jamais essayé, par suite de contraintes religieuses ou morales puissantes, les tenant dans l'ignorance de leur corps et les empêchant d'y toucher même avec une fleur<sup>4</sup>.

On peut parier ici qu'il n'est pas question de la jouissance d'une catégorie grammaticale, mais bien des corps d'hommes et de femmes ; les « deux genres » qualifient bien, dans ce texte écrit il y a plus de quarante ans, les sexes sociaux. Et même, à la condition d'accepter l'interprétation d'un implicite, nous pourrions remonter encore plus en amont, avec des féministes françaises de la première révolution, qui emploient aussi « genre » dans ce sens étendu :

Le genre masculin ne sera plus regardé, même dans la grammaire, comme le genre le plus noble, attendu que tous les genres, tous les sexes et tous les êtres doivent être et sont également nobles<sup>5</sup>.

En 1792, donc, « genre » est grammatical mais aussi sexuel. Le combat pour l'égalité de « tous les êtres » passe par un combat pour l'égalité de « tous les sexes », et celui-ci par une interrogation de la noblesse masculine jusque dans la grammaire. Cette « requête des dames » pose la question, toujours non résolue, de l'idéologie de la grammaire française. Le masculin non marqué du français médiéval issu du bas latin, plus commode à manier que le féminin marqué

---

<sup>1</sup>*Ibid.* Traduction de Marie-Hélène Bourcier, p. 43.

<sup>2</sup>Christiane Rochefort « Le mythe de la frigidité féminine », in *Partisans* n°54-55, juillet-octobre 1970, « Libération des femmes – Année Zéro », p. 120.

<sup>3</sup>*Id.*

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 120-121.

<sup>5</sup>« Requête des dames, à l'Assemblée Nationale », 1792, p. 12. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k426587>

devient un archigène à la période classique, support de justifications misogynes telles que celles de Jean Macé, Scipion Duplex ou de Claude Favre de Vaugelas<sup>1</sup>. À ceci près que ces grammairiens assument la misogynie que M. Wittig dénonce, ils auraient pu se reconnaître dans le constat qu'elle dresse :

Le genre : il est l'indice linguistique de l'opposition politique entre les sexes. Genre est ici employé au singulier car en effet il n'y a pas deux genres, il n'y en a qu'un : le féminin, le « masculin » n'étant pas un genre. Car le masculin n'est pas le masculin, mais le général<sup>2</sup>.

« Genre », tout comme « *gender* », a acquis – sans qu'on puisse dater la généralisation de cet usage qui remonte donc au moins à l'époque moderne<sup>3</sup> – le même sens s'apparentant au terme de « sexe », en le dépassant et donnant lieu à la différenciation genre/sexe ; et si T. de Lauretis n'a manifestement pas eu connaissance de ces emplois précoces, c'est sans doute parce que les échanges franco-étatsuniens<sup>4</sup> ne lui permettaient pas d'étudier l'évolution des langues romanes, et du français en particulier, avec autant de précision que pour l'anglais, qu'elle parle alors.

Car bien sûr, les termes « sexe » et « genre » ne sont, contrairement à ce qu'affirment la recommandation institutionnelle et la théoricienne *queer*, pas plus équivalents en français qu'en anglais. Là où les sciences sociales francophones usaient de concepts qui n'en avaient pas fini avec le terme sexe (« sexe social » de N.C. Mathieu, « classe de sexe » de C. Guillaumin, « rapports de sexe ») les études anglophones introduisent le terme « *gender* ». « Se doter d'un terme distinct donnait enfin aux sciences sociales la possibilité d'analyser le travail de la pensée ordinaire<sup>5</sup>. » Cette option avantageuse a fini par être adoptée dans d'autres langues que l'anglais.

C. Delphy a produit en 1991 le texte décisif « Penser le genre : problèmes et résistances » qui se propose de « penser de façon rigoureuse le rapport entre division et hiérarchie » afin de ne pas tomber dans des « impasses intellectuelles » et des « contradictions politiques », quitte à

---

<sup>1</sup>Danièle James-Raoul, « La féminisation des noms : une fantaisie grotesque de l'époque contemporaine ? », communication au séminaire interdisciplinaire doctoral *La Révolution silencieuse : femmes-hommes*, journée organisée par Danièle James-Raoul, Maison des Sciences de l'Homme de l'Aquitaine, février 2013. Les grammairiens cités écrivent au milieu du XVIIe siècle, période à laquelle la règle de proximité est abandonnée et la noblesse du « masculin qui l'emporte sur le féminin » affirmée. Leurs successeurs le répéteront sans relâche, tel Nicolas Beauzée en 1767, « le genre masculin est réputé plus noble que le féminin à cause de la supériorité du mâle sur la femelle. » (*Grammaire générale, ou exposition raisonnée des éléments nécessaires du langage*, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k50449f>), jusqu'à l'Académie française de nos jours, suscitant des débats en son sein même. Cf. l'article « Genre : accord ou désaccord » de Dominique Bona, académicienne depuis 2013, <http://institutens.fr/dictionnaire-ecole-femmes-genre>. Cf. également Éliane Viennot, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*, iXe, 2014.

<sup>2</sup>M. Wittig, « Le Point de vue, universel ou particulier (avant-note à La Passion de Djuna Barnes) », in M. Wittig, *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 90.

<sup>3</sup>Joan W. Scott ouvre son fameux article « Genre : une catégorie utile d'analyse historique » avec des exemples d'utilisation « figurée des termes grammaticaux » au XIXe siècle, avant que les féministes l'emploient « plus sérieusement ». Joan W. Scott « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », trad. Éléni Varikas, in *Le genre de l'histoire, Les Cahiers du GRIF*, N. 37-38, 1988, p. 125-153.

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif\\_0770-6081\\_1988\\_num\\_37\\_1\\_1759](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif_0770-6081_1988_num_37_1_1759)

<sup>4</sup>Pour un aperçu général de ces échanges, cf. F. Cusset, *French Theory*, *op. cit.*, et pour le détail féministe, la préface de Pascale Molinier in T. de Lauretis, *Théorie queer et culture populaire*, *op. cit.*, p. 7-35 et C. Delphy, « L'invention du *French feminism* : une démarche essentielle », in *L'Ennemi principal 2*, *op. cit.*, p. 315-354.

<sup>5</sup>P. Touraille, « Déplacer les frontières conceptuelles du genre », article cité, p. 51-52.

« abandonner ses certitudes, et à accepter l'angoisse ». Elle y fait l'historique du terme, mais surtout du concept de genre.

Le terme rôles de sexe reste utilisé très longtemps et le concept de genre en est l'héritier direct. Si l'on prend l'un des premiers ouvrages explicitement consacré au sujet, *Sex, Gender and Society*, publié par Ann Oakley en 1972, on trouve la définition suivante : « Le mot "sexe" se réfère aux différences biologiques entre mâles et femelles : à la différence visible entre leurs organes génitaux et à la différence corrélative entre leurs fonctions procréatives. Le "genre", lui, est une question de culture : il se réfère à la classification sociale en "masculin" et "féminin". » [...] le concept de genre, dans cet ouvrage, regroupe tout ce qui est variable et socialement déterminé – la variabilité étant la preuve de l'origine sociale<sup>1</sup>.

Au-delà de cette différence conceptuelle de base (sexe et genre ne sont pas synonymes ni même superposables, loin s'en faut) C. Delphy va plus loin et propose de penser une antériorité logique du genre par rapport au sexe, qui ne deviendrait que le « marqueur de la division sociale ».

En somme le genre serait un contenu, et le sexe un contenant. Le contenu peut varier, et certaines estiment qu'il doit varier ; mais le contenant est conçu comme invariable ; il est la nature, « ce qui ne bouge pas » ; et de cette nature semble faire partie une vocation à recevoir un contenu social. [...] Pour la plupart des auteurs, la question des rapports entre sexe et genre est : à quel type de classification – forte ou faible, égalitaire ou inégalitaire – le sexe donne-t-il naissance ? Cette question n'est jamais : pourquoi le sexe donnerait-il lieu à une classification quelconque<sup>2</sup> ?

C. Delphy fait ici appel, pour la critiquer, à l'idée de nature, que C. Guillaumin, autre féministe matérialiste, aura décortiqué et mise en perspective dans plusieurs articles réunis dans *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de Nature*. Une des analyses les plus intéressantes, pour la question qui nous occupe, est celle de la Nature comme construit historique.

Nous nommons « nature », depuis le XVIII<sup>e</sup> siècle, le monde sensible dans son ensemble. S'y rajoutent sans aucun doute les processus inter ou intra-matériels, processus que nous avons appelés *Lois*, faute de mieux. Développées en même temps que la physique, avant même que la pensée ne s'émancipe du théologique, les connaissances que nous avons portent aujourd'hui l'ombre de ce dernier. Et plus encore que l'ombre, le regret de sa parole infailible. [...] La vitalité du substantialisme est telle qu'il fait aujourd'hui retour dans les divers racismes qui se reforment depuis la décennie soixante. C'est dans le sens de ce substantialisme que nous parlons de « la Nature » (et non simplement de « nature »). Cette nature n'est pas exactement, ou du moins pas uniquement, l'ensemble du monde sensible (qui serait simplement la « nature »...) mais une entité, quasi personnifiée ; et dans cette perspective elle apparaît comme principe d'organisation et principe de vie. Elle est par

---

<sup>1</sup>C. Delphy, *L'Ennemi principal 2*, *op. cit.*, p. 244.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 246.

quelque biais antérieure à elle-même : non pur ensemble de mécanismes, mais obscure intentionnalité et toute-puissance force<sup>1</sup>.

La date proposée par C. Guillaumin pour la naissance de l'idée de Nature (c'est-à-dire l'idée actuelle de nature), le XVIII<sup>e</sup> siècle, est tout à fait convaincante. Les stratégies de divination de certaines entités conceptuelles, en lieu et place d'une vacance de dieu datent effectivement de cette période. Avant l'annonce nietzschéenne de sa mort, Dieu a du faire place à la déesse Raison, ses saints à des martyrs révolutionnaires, les jours et les mois du calendrier, issus de la mythologie romaine, disparaître au profit d'autres appellations. Ces décapitations symboliques sont en phase avec les options philosophiques des Lumières, d'anticléricales à athées, et s'en réfèrent effectivement à la Nature, qui gagne en majuscule, de Rousseau à Sade<sup>2</sup>. Cette période charnière de sécularisation explique assez bien un transfert du divin vers autre chose que Dieu, son ombre, selon Nietzsche<sup>3</sup>, métaphore reprise par C. Guillaumin, mais qui repose sur le présupposé que les Lumières seraient vraiment lumineuses...

Ce pseudo-matérialisme qui « hypostasie la "Nature"<sup>4</sup> » se place dans la perspective « *des propriétés* des éléments. Or [...] une pensée qui s'appuie sur le postulat de "propriétés" est une pensée de type métaphysique classique<sup>5</sup> », essentialiste plus que matérialiste, à même de reconduire les hiérarchies et l'ordre qui trouvent les mêmes « bénéficiaires<sup>6</sup> » que ceux de la métaphysique classique.

C'est que cette fameuse Nature est un phénomène historique. Non une réalité matérielle qui se serait peu à peu dégagée de l'obscur ignorance des siècles théologiques [...] elle est un découpage de la connaissance et fortement soumise, en tant que découpage, aux incertitudes de frontières et aux tremblements de la formalisation. On découvre (ou redécouvre) que les classifications botaniques de Linné peuvent parfaitement être bouleversées [...] Une telle Nature est purement conventionnelle [...] elle figure la réalité ultime, l'Être. Et c'est bien en cela que cette idée se superpose d'une façon aussi troublante à l'idée de Dieu<sup>7</sup>.

Penser le genre en tant que construction sociale, c'est donc, dans un premier temps, révoquer l'idée de Nature en tant qu'elle relève du théologique, de l'essentialisme métaphysique. L'étymologie nous autorise même à affirmer que le même radical \*gen les met sur un même plan : genre et nature en sont issus. Ces deux termes participent du même groupe lexical ayant à voir avec l'idée de naissance et de race, de catégorisation, de classe dues à la naissance. Nature vient de

---

<sup>1</sup>C. Guillaumin, « Nature et histoire », in *Sexe, race et pratique du pouvoir*, *op. cit.*, p. 196.

<sup>2</sup>Cf. l'argumentaire de l'annonce du séminaire « Les Lumières et l'idée de nature », de l'Université de Bourgogne, Dijon, sur Calenda, publiée le lundi 10 décembre 2007, <http://calenda.org/194029>

<sup>3</sup>« Après la mort de Bouddha l'on montra encore pendant des siècles son ombre dans une caverne, a – une ombre énorme et épouvantable. Dieu est mort : mais à la façon dont son faits les hommes, il y aura peut-être encore pendant des milliers d'années des cavernes où l'on montrera son ombre. – Et nous – il nous faut encore vaincre son ombre ! » Friedrich Nietzsche, *Le Gai savoir*, § 108, in *Œuvres*, Robert Laffont coll. « Bouquins », p. 121.

<sup>4</sup>C. Guillaumin, *Sexe, race et pratique du pouvoir*, *op. cit.*, p. 197.

<sup>5</sup>*Id.*

<sup>6</sup>*Id.*

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 198.



(g)nascor (je nais), genre vient de *generis*, génitif singulier de *genus* (naissance) : peut-on imaginer plus de proximité étymologique entre deux termes ? Interroger l'un revient à interroger l'autre, en toute logique.

Penser le genre en tant que construction sociale, ce n'est pas, en revanche, révoquer le biologique<sup>1</sup>. La question n'est pas de nier la sexuation, mais de se demander pourquoi elle est supposée, comme la couleur de la peau, avoir plus de sens socialement que, par exemple, la forme des oreilles ou la longueur du deuxième orteil<sup>2</sup>. Ces différences existent mais ne permettent pas de classer les individu.e.s. D'où le renversement de C. Delphy, l'antériorité logique du genre sur le sexe : il y a sexe parce qu'il y a genre, et il y a genre parce qu'il y a patriarcat ; le biologique n'est qu'une justification « naturelle » de l'oppression d'une moitié de l'humanité par l'autre. Dans cette optique, genre et patriarcat sont à considérer comme synonymes.

Le « patriarcat » est un mot qui désigne le système d'oppression des femmes ; son sens est à la fois analytique : il s'agit d'un système, et non d'une série de hasards malchanceux, et synthétique : il s'agit d'un système politique, comme le suffixe « arcat » (pouvoir, comme dans «archie» – monarchie, oligarchie, etc.) le montre. Le « genre » est le système de division hiérarchique de l'humanité en deux moitiés inégales. Dans mon acception, la hiérarchie est le trait de ce système aussi important que la division, et c'est pourquoi il peut être utilisé comme synonyme de patriarcat<sup>3</sup>.

Lequel trouve sa cause, selon Françoise Héritier, certes dans l'observation de la différence sexuée (« l'identique et le différent<sup>4</sup> », « la pensée de la différence<sup>5</sup> »), mais aussi parce que les hommes doivent passer par les femmes pour avoir une descendance (« se reproduire à l'identique<sup>6</sup> ») « ce qui implique l'appropriation et l'asservissement de ces dernières à cette tâche, et leur infériorisation<sup>7</sup>. » Tous les systèmes symboliques et les hiérarchies en découleraient.

*La valence différentielle des sexes* traduit la place différente qui est faite universellement aux deux sexes sur une table des valeurs et signe la dominance du principe masculin sur le principe féminin. [...] Ainsi le haut est supérieur au bas, le plein est supérieur au vide, le dur au mou

---

<sup>1</sup>Pour un rappel de l'importance du « sexe » en biologie, « concept majeur pour expliquer un mode de reproduction extrêmement répandu (quoique très varié) dans le monde vivant », et des « sexes » à penser en terme de gamètes et non d'individus mâles ou femelles, cf. P. Touraille, « Déplacer les frontières conceptuelles du genre », article cité, p. 55-56 : « En effet, si "les sexes" sont une réalité quand ils désignent les gamètes, ils cessent d'être une réalité quand ils désignent les individus [...]. Les mots mâle/femelle dans la langue ordinaire ne différencient pas le sexe des individus, ils différencient les individus par leur sexe. Or, les biologistes qui étudient le sexe étudient les caractères du sexe, ils n'étudient pas des individus (préalablement) définis par leur sexe. »

<sup>2</sup>Bien que, à chercher dans la furie taxinomique des sciences racistes du XIX<sup>e</sup> siècle, on trouverait certainement des exemples de classifications auriculaires ou des interprétations sur les pieds grecs et égyptiens. Elles n'en restent pas moins anecdotiques devant la sexuation du monde.

<sup>3</sup>C. Delphy, *L'Ennemi principal 2*, op. cit., p. 45.

<sup>4</sup>F. Héritier, *Masculin/Féminin II*, op. cit., p. 15. Ce n'est que la première occurrence de cette dyade, véritable fondation conceptuelle pour F. Héritier qui se retrouve dans tout l'ouvrage.

<sup>5</sup>Sous-titre du tome I de *Masculin/Féminin*, Odile Jacob, 1996.

<sup>6</sup>F. Héritier, *Masculin/Féminin II*, op. cit., p. 23.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 25-26.

[...] etc. Ces oppositions sont extrêmement fortes et elles permettent de distinguer le masculin du féminin, le pôle supérieur étant toujours associé au masculin<sup>1</sup>.

En anthropologue, F. Héritier cherche des explications à ce qu'elle appelle « la valence différentielle des sexes » et à cette hiérarchie universelle (si les catégories changent, si le sommet de la hiérarchie n'est pas le même selon les cultures, le supérieur est pourtant toujours connoté du masculin), qu'elle situe dans l'appropriation du corps des femmes considérées comme reproductrices, de leur dessaisissement de leur « capacité brute de fécondation<sup>2</sup>. »

Cette anthropologie n'est radicale qu'en ce qu'elle cherche des racines – au plan des « principes » et du symbolique – aux comportements humains et à leurs variétés<sup>3</sup>. Sans l'adopter entièrement, sans postuler qu'il existe une explication unique à l'oppression et à la hiérarchie – et à supposer qu'il y en ait une, que nous soyons à même de l'énoncer – elle nous permet cependant de constater la permanence structurelle de la hiérarchisation entre masculin et féminin, au profit du premier, dans la majorité, voire l'ensemble, des sociétés humaines actuelles. Mais au contraire de F. Héritier, avec C. Delphy et toutes les pensées constructivistes, nous considérons que ce n'est pas la différence qui crée la domination, mais bien l'inverse.

Reste, pour que cette approche épistémologique du concept de genre soit complète, à affirmer que la première utilisation systématique de genre en tant que sexe social à penser – et en l'occurrence, à tester *in vivo* – comme dissocié du sexe biologique assigné à la naissance, n'a rien de féministe, progressiste ou émancipateur<sup>4</sup>.

La notion de « genre » est bien antérieure à ses théorisations féministes. Les anthropologues l'ont utilisée pour désigner la construction sociale des rôles masculins et féminins dès les années quarante, suivis des psychiatres et des psychologues. Elle n'est pas progressiste en soi et elle a servi à redresser les hommes « efféminés » et à justifier les interventions chirurgicales discutables sur les personnes intersexuelles et transsexuelles. Ce n'est que lorsque les théories féministes s'en emparent que la notion est envisagée d'un point de vue politique et que l'on entre dans une franche critique des genres tels qu'ils sont imposés<sup>5</sup>.

Ainsi J. Money dissocie le genre du sexe et veut prouver, à travers une réassignation suite à un accident médical, que l'éducation, des opérations et des traitements peuvent suffire à

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 127.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 20.

<sup>3</sup>En cela, elle s'oppose à la sociologie de C. Delphy qui « critique l'a-historicisme de la plupart des théories traitant du "statut des femmes" ou de la "division du travail". » *L'Ennemi principal 1*, *op. cit.* p. 19. Voir sur cette question, dans le même ouvrage « Protoféminisme et antiféminisme », p. 207-243. Pour une analyse des discontinuités entre le premier et le second tome de *Masculin/Féminin*, et une comparaison entre l'invariance structuraliste pensée par F. Héritier avec d'autres thèses sur la domination masculine et la hiérarchie (P. Bourdieu, Louis Dumont, C. Delphy), cf. Agnès Fine, « "Valence différentielle des sexes" et/ou "domination masculine" ? », *Travail, genre et sociétés* 2/2003, n°10, p. 174-180. [www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2003-2-page-174.htm](http://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2003-2-page-174.htm).

<sup>4</sup>Cf. entre autres analyses, Judith Butler, « Rendre justice à David : Réassignation de sexe et allégorie de la transsexualité » in *Défaire le genre*, Amsterdam, 2006, p. 75-93 ; M.H/S. Bourcier et A. Moliner, *Comprendre le féminisme*, *op. cit.*, p. 96 ; E. Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, *op. cit.*, p. 33-40 ; Eric Fassin, « L'empire du genre. L'histoire politique ambiguë d'un outil conceptuel », *L'Homme*, 2008/3 n° 187-188, p. 375, P.B. Preciado, *Testo Junkie*, *op. cit.*, p. 93-96 et schéma heuristique p. 72-73.

<sup>5</sup>M.H/S. Bourcier et A. Moliner, *Comprendre le féminisme*, *op. cit.*, p. 96.

produire de la féminité. Opéré d'un phimosis à huit mois, opération qui lui a brûlé le pénis, le jeune Bruce, doté d'un frère jumeau qui servira de référentiel, devient Brenda, porte-drapeau malgré lui d'une bataille genre/nature entre J. Money et Milton Diamond, son opposant. Il est opéré, à la demande de ses parents, très jeune – ablation des testicules, préparation des organes en vue de la création d'un vagin – se voit prescrire des hormones et est éduqué comme une fille. Il refuse très tôt, avant l'adolescence, cette assignation, la vaginoplastie et le traitement hormonal. Les pratiques de J. Money sont inqualifiables et à juste titre dénoncées : elles vont contre la volonté du patient et certaines de ses intrusions s'apparentent à des agressions sexuelles<sup>1</sup>.

Les amalgames qui font de J. Money le « père » de la « théorie du genre » manquent leur cible : son entreprise est violente, binaire et normalisante. Selon lui, les sexes sociaux sont malléables, mais doivent, en définitive, tendre à un masculin ou un féminin qui ne sont remis en cause que dans leur valence biologique. Et, plus grave, cette normalisation, comme en témoigne la trajectoire dramatique de Bruce, devenu Brenda, devenue David, qui finira par se suicider, peut se faire contre la volonté des personnes concernées.

Tandis que le *Money Institute* engage, au nom de la normalisation, des transsexuelles pour apprendre à Brenda comment font les femmes, les endocrinologues prescrivent le protocole de réassignation de sexe de la transsexualité à David, au nom de la normalisation, et afin qu'il embrasse à nouveau son destin génétique, au nom de la nature. [...] *La malléabilité est violemment imposée et la naturalité est produite artificiellement*<sup>2</sup>.

S'il faut constater une « invention » du genre par J. Money, qui disjoint le sexe social du sexe biologique assigné à la naissance, il faut affirmer que ce concept a évolué grâce aux lectures féministes qui en ont été faites. C'est en s'appropriant l'outil théorique « genre » que les féministes s'éloignent, en définitive, de l'utilisation qu'en fait J. Money, qui rejoint les pratiques de pouvoir que cet outil sert désormais à dénoncer et à mettre en perspective. Car le genre pensé comme construction n'implique pas nécessairement qu'on veuille le déconstruire<sup>3</sup>.

Ce potentiel critique du genre comme outil conceptuel peut d'ailleurs se perdre selon l'usage que l'on en fait. S. Bourcier dénonce le « *gender mainstreaming*<sup>4</sup> », sa « définition *a minima* du genre<sup>5</sup> » et ses impasses, E. Fassin analyse, à partir de son « ambiguïté fondatrice » que la notion « reste prise dans une double logique, potentiellement contradictoire – entre catégorie normative et outil critique [...] une arme à double tranchant<sup>6</sup>. » Les glissements sémantiques du féminisme réformiste font que le terme relève désormais, selon J.W. Scott, de « l'usage ordinaire » et est souvent utilisé comme « synonyme de femmes, de différence entre les sexes, de sexe. Parfois, il

---

<sup>1</sup>J. Butler, *Défaire le genre*, op. cit., p. 85.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 84.

<sup>3</sup>E. Fassin, « L'empire du genre », article cité, p. 377.

<sup>4</sup>M.H/S. Bourcier et A. Moliner, *Comprendre le féminisme*, op. cit., chapitre 10, « Féministes, jusqu'à quand ? », p. 107-116.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 110.

<sup>6</sup>E. Fassin, « L'empire du genre », article cité, p. 378.

signifie les règles sociales imposées aux hommes et aux femmes, mais il ne renvoie que rarement au savoir qui organise nos perceptions de la "nature"<sup>1</sup> ».

Ce potentiel critique de la notion de genre est pleinement mis en œuvre par deux féminismes, parfois considérés comme incompatibles mais dont il faut ici souligner une accointance qui nous paraît décisive. Malgré toutes les différences politiques et historiques qui font apparaître comme séparées la tradition révolutionnaire du féminisme matérialiste et l'activisme de la pensée *queer*, force est de constater que concernant cette question qui nous semble cruciale, celle du renversement logique entre sexe et genre, dû à une pensée constructiviste, leurs deux horizons se rejoignent.

Le genre, dans une perspective féministe matérialiste tout comme dans une perspective *queer*, est à considérer comme un construit social qui justifie une domination en la naturalisant. C'est dans le point de départ – analyse sociale des rapports de production *vs* questionnement identitaire – et dans dans la réponse – collective et émancipatrice, pensée en terme de rapport de force *vs* individuelle et déconstructiviste, pensée à partir des marges irréductibles, pour résumer à grands traits<sup>2</sup> – que ces deux approches pourraient se différencier.

Le point commun du féminisme de la deuxième vague et du féminisme queer de la troisième vague est de vouloir briser le carcan naturaliste des genres indexé sur la différence sexuelle, en proposant une utilisation critique et politique des genres<sup>3</sup>.

Considérant donc le genre comme un système protéiforme et mouvant dans ses aspects, mais invariant dans sa structure – binaire et hiérarchique – et ayant constaté que le sens de ce terme a la même origine que celle de son homonyme qui classe les œuvres d'art, il nous faut nous demander si le même type de processus est à l'œuvre dans cet autre classement.

### II.C.3. Vanité des limites

Si le système hiérarchisé des genres artistiques a été formalisé de manière claire et on ne peut plus institutionnelle, plusieurs nuances sont à apporter quant à la rigidité et la validité de ce classement. On verra que Félibien, celui même qui déconsidère les genres mineurs quand il est dans un registre de discours officiel et prescripteur, pourra leur rendre hommage dans un registre plus personnel, quand il écrit en son nom propre et plus au nom de l'Académie. Nous rappellerons également, dans une prise en compte concrète et non seulement théorique, que le succès commercial est parfois en contradiction avec la réussite artistique qui correspondrait à ses

---

<sup>1</sup>Joan W. Scott, *Gender and the Politics of History*, New York, Columbia University Press, 1999, p. XIII, citée par E. Fassin, « L'empire du genre », article cité, p. 385.

<sup>2</sup>Ce résumé a tous les défauts d'un résumé, et méconnaît les nuances internes de chacun des champs, les nombreuses pensées qui marient les deux, et des points importants, voire constitutifs de chaque courant qui viendraient aisément contredire notre raccourci ; au nombre desquels l'importance fondamentale de la « prise de conscience » – évidemment individuelle – des matérialistes, les espaces de socialisation – bien entendu collectifs – permettant l'affirmation des *queers*.

<sup>3</sup>M.H/S. Bourcier et A. Moliner, *Comprendre le féminisme*, *op. cit.*, p. 101.

prescriptions. Enfin, on ne perdra pas de vue que la hiérarchie félibienne a vécu, et que près de quatre siècles après son énonciation, elle n'a plus cours de manière stricte.

Mais la fortune théorique de ce classement est à rechercher dans la persistance des catégories qu'il mettait en place. Malgré toutes les évolutions artistiques et la volonté de *tabula rasa* des avant-gardes, nous parlons encore aujourd'hui de paysage, de nature morte, de portrait – et non plus, certes, de peinture d'histoire. Il faut sans doute y voir une « revanche » des genres mineurs.

Nous avons cité, en ouverture de ce travail<sup>1</sup>, la préface aux Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture pendant l'année 1667, dont Félibien consacre une partie à une hiérarchie des sujets (ce que les œuvres représentent) qui sera reprise comme étant significative d'une hiérarchie des genres classique, dont on peut observer des traces dans la critique, l'histoire et la philosophie de l'art actuelles, que leur objet soit classique, ou non. Ces paragraphes félibiens sont en quelque sorte une mise en mots « définitive », une concrétisation de hiérarchies et classements passés, une acmé de la taxinomie artistique<sup>2</sup>. Nous avons vu, avec D. Arasse<sup>3</sup>, que c'est justement au moment même où ces hiérarchies sont mise en doute qu'elles sont réaffirmées : cette préface répond à une situation de crise.

Il faut ajouter une deuxième nuance à ce caractère péremptoire : c'est que Félibien n'en fait preuve que dans cette préface, et se montre bien plus bienveillant envers les genres humbles dans un autre ouvrage, où il ne représente que lui-même et non plus l'institution de l'Académie royale de peinture et de sculpture. Jan Blanc relève une déclaration chez celui « auquel on renvoie pourtant le plus volontiers pour justifier l'existence supposée d'une véritable hiérarchie des genres [...] à l'âge classique<sup>4</sup> » qui semble entrer en contradiction avec cette fameuse préface. Ce même auteur écrit, après les avoir cependant taxés d'un génie moindre, que les peintres adeptes d'une « manière simple et serrée » « peuvent être excellents dans leur genre et d'une bonté qui les doit faire estimer<sup>5</sup>. ».

Selon J. Blanc, les « cristallisations [...] des hiérarchies génériques » sont souvent la conséquence de rivalités entre écoles<sup>6</sup> ou comme l'analyse également D. Arasse, une stratégie de défense contre un succès commercial<sup>7</sup>. Cette hiérarchie fait partie « d'une batterie d'arguments et de lieux préfabriqués qui permettent de dévaluer les œuvres d'adversaires ou de concurrents<sup>8</sup>. » Il

---

<sup>1</sup>Cf. *supra* I.A.1.

<sup>2</sup>Félibien n'innove en rien quand il hiérarchise les genres (ou plutôt les sujets) : il se situe à la suite d'Aristote, Plin, Alberti... Cf. Jan Blanc, « La "hiérarchie des genres". Histoire d'une notion tactique et occasionnelle » in F. Elsig, L. Darbellay, I. Kiss (dir.), *Les Genres picturaux, op. cit.*, p. 135-137.

<sup>3</sup>Cf. *supra* I.A.1 et I.A.4.

<sup>4</sup>J. Blanc, « La "hiérarchie des genres" », article cité, p. 135.

<sup>5</sup>André Félibien, *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellents peintres anciens et modernes*, 1666-1668, tome IV, p. 216, cité par J. Blanc, « La "hiérarchie des genres" », article cité, p. 135.

<sup>6</sup>Par exemple, Michel Ange contre les vénitiens, critiquant les flamands et les réduisant à un quasi non-art, J. Blanc, « La "hiérarchie des genres" », article cité, p. 140.

<sup>7</sup>Cf. *supra* I.A.4. et J. Blanc, « La "hiérarchie des genres" », article cité, p. 141, sur le succès du caravagisme.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 141.

oppose par exemple Sacchi pour qui le lieu rhétorique de la hiérarchie des genres « permet, par la promotion des peintres d'histoire romains et bolonais, d'exclure du champ de l'art – ou, tout du moins, de l'art digne d'être considéré et pratiqué – des adversaires aux œuvres et aux succès particulièrement gênants<sup>1</sup> » à l'Albane, pour qui chaque artiste doit être jugé à l'aune du genre qu'il pratique, avec « leur caractère et leurs qualités propres », arrachant « le jugement de ces œuvres à l'absolu d'un jugement post-aristotélécien<sup>2</sup> ».

Le discours de Félibien prend acte de récents changements dans l'Académie et les justifie. Alors qu'elle accueillait tout peintre sans distinction à sa création, l'Académie choisit de valoriser les peintres d'histoire au début des années 1660 par la promotion que constitue la charge d'enseignement : ne pourra être considéré comme professeur que le peintre maîtrisant la peinture d'histoire<sup>3</sup>. La hiérarchie des genres est donc un fait avéré à l'âge classique, mais qui doit être remis dans son contexte agonistique : « une notion tactique et occasionnelle, qui s'inscrit pleinement dans des stratégies rhétoriques de dénigrement des adversaires, et qui ne joue de rôle que dans ce contexte précis<sup>4</sup>. »

Mais J. Blanc rappelle opportunément que, du point de vue des peintres, quand ce contexte agonistique n'est pas prégnant, bien souvent « la préférence est conservée aux œuvres de genre réussies plutôt qu'aux histoires ratées<sup>5</sup> », et affirme en définitive que les classifications illustrent « une conception très souple et plastique des genres, dont les frontières sont très ténues et le contenu flottant<sup>6</sup>. » C'est ce qui nous a été donné d'observer avec *Le Portrait d'une négresse*, de Benoist<sup>7</sup> : à travers le genre du « simple » portrait, une œuvre politique, engagée, qui « vaut » largement pour une peinture d'histoire, tant du point de vue du style que du discours, bien que sans *historia*.

Outre la hiérarchie félibienne, qui a donc un impact à relativiser, un autre classement est à l'œuvre au sein des arts plastiques, binaire celui-ci, et qui superpose en deux « couples » les questions qui nous occupent : dessin *vs* couleur, la part supposée masculine contre la part supposée féminine de l'art, liée à la querelle des anciens contre les modernes. Il semble que cette opposition hiérarchique soit plus prégnante encore que celle des classements par sujet ou genre pictural. Et ici, la parenté entre classement des arts et genre sexué prend toute son ampleur, et l'on constatera que le sexisme a maille à partir avec la réception des œuvres.

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 143.

<sup>2</sup>*Id.*

<sup>3</sup>J. Blanc, « La "hiérarchie des genres" », article cité, p. 144.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 146.

<sup>5</sup>*Id.* Ce qui recoupe d'ailleurs ce que Félibien appelle les « tempéraments » des peintres, et qui n'est que leur spécialisation. *Ibid.*, p. 139. Haillet de Couronne le résumera en défendant Chardin « petit genre, disaient-ils ; mais les genres ne sont petits que quand ils sont traités petitement » in *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. 2, p. 440 <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9661771q>

<sup>6</sup>J. Blanc, « La "hiérarchie des genres" », article cité, p. 146.

<sup>7</sup>Cf. *supra* I.B.2.b.

L'approche la plus caricaturale qu'il nous a été donné de lire est celle de Ch. Blanc, de l'Académie Française et de l'Académie des Beaux-arts, qui publie en 1880 une *Grammaire des arts du dessin*<sup>1</sup>, que nous avons déjà citée. Ce livre est un tel reflet de l'idéologie genrée des arts, lié à un racisme significatif, un tel résumé, tout en en étant l'héritier, de l'esthétique des contraires aristotélicienne<sup>2</sup>, en même temps qu'il offre, dans la forme et dans le fond, une image saisissante des catégories de pensée de la deuxième moitié du XIXe siècle, qu'il va nous falloir nous y arrêter un peu plus longuement.

Le chapitre V « Du dessin et de la couleur » débute par un « Le dessin est le sexe masculin de l'art ; la couleur en est le sexe féminin ». On ne peut être plus clair, et si le sexe de l'art fut souvent pensé, il fut rarement énoncé avec une telle simplicité. Il va sans dire, on s'en doute, qu'il ne s'agit pas d'une simple bipartition artistique, mais d'une hiérarchie : si sexe féminin il y a, c'est évidemment pour affirmer l'infériorité de la couleur.

Le propos général de l'ouvrage est indiqué par son principal sous-titre : « *Architecture, Sculpture, Peinture* ». On notera que cette dernière se situe en fin de liste, et pour cause. Nous citons ci-dessous plusieurs paragraphes de Ch. Blanc, sans incise. Ce texte assez méconnu de nos jours (il connut, selon N. Laneyrie-Dagen, une grande diffusion de son temps<sup>3</sup>) mérite d'être ainsi reproduit et analysé, car ses outrances sont, involontairement, très éclairantes.

Le dessin est le sexe masculin de l'art ; la couleur en est le sexe féminin. Des trois grands arts qui font l'objet de ce livre, l'architecture, la sculpture et la peinture, il n'y en a qu'un seul à qui la couleur soit nécessaire ; mais le dessin est tellement essentiel à chacun de ces trois arts qu'on les appelle proprement les arts du dessin. En architecture, le dessin, c'est la pensée même de l'architecte ; c'est l'image présente d'un édifice futur. Avant de s'élever sur le terrain, le monument se dessine et se dresse dans l'esprit de l'architecte : il le copie d'après ce modèle médité, idéal, et sa copie devient à son tour le modèle que devront répéter la pierre, le marbre ou le granit. Le dessin est donc le principe générateur de l'architecture ; il en est l'essence. En sculpture, le dessin est tout, car le statuaire peut se passer de couleur, et cet élément est si étranger à son art, qu'il est dangereux, ainsi que nous le verrons, à moins d'y jouer un rôle tout à fait accessoire<sup>4</sup>.

On remarquera la tonalité très platonicienne du paragraphe sur l'architecture, qui écrase, en position, quantitativement et qualitativement, les deux autres arts. Nul doute que pour Ch. Blanc, elle est l'art majeur, universel et harmonieux, bel héritage des anciens et fleuron de la

---

<sup>1</sup>Charles Blanc, *Grammaire des arts du dessin: architecture, sculpture, peinture, jardins, gravure en pierres fines, gravure en médailles, gravure en taille-douce, eau-forte, matière noire, aquarelle, gravure en bois, camaïeu, gravure en couleurs, lithographie*, [1867]. Le sous-titre, on le voit, est très long, et préfigure la longueur même de l'ouvrage, qui dépasse les 650 pages. Mais la page de garde indique les trois « grands » arts, dans l'ordre voulu par l'auteur, dans une taille de caractères bien supérieure aux autres. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134266z>

<sup>2</sup>Pour une présentation et une analyse de cette « première table des contraires », cf. M. Wittig, « *Homo sum* », in M. Wittig, *La Pensée straight*, op. cit., p. 74, reproduite *infra* III.C.

<sup>3</sup>N. Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps*, op. cit., p. 118.

<sup>4</sup>Ch. Blanc, *Grammaire des arts du dessin*, op. cit., p. 21-22.

culture. Elle est à la fois pérenne et idéale, géométrique et dressée, le dessin est son essence : c'est un art purement masculin. La peinture, en comparaison, est potentiellement impure :

En peinture, c'est autre chose. La couleur y est essentielle, bien qu'elle occupe le second rang. L'union du dessin et de la couleur est nécessaire pour engendrer la peinture, comme l'union de l'homme et de la femme pour engendrer l'humanité ; mais il faut que le dessin conserve sa prépondérance sur la couleur. S'il en est autrement, la peinture court à sa ruine ; elle sera perdue par la couleur comme l'humanité fut perdue par Eve. La supériorité du dessin sur la couleur est inscrite dans les lois mêmes de la nature ; elle a voulu, en effet, que les objets nous fussent connus par ce qui les dessine et non par ce qui les colore. Un grand nombre d'objets inanimés ou vivants ont la même couleur, tandis qu'il n'en est pas deux qui aient la même forme<sup>1</sup>.

Pour illustrer son propos naturalisant<sup>2</sup>, et en cela tout à fait symptomatique de l'idéologie de la Nature, Ch. Blanc aura recours à deux exemples dans la suite du texte, puis à une hiérarchie du vivant au chapitre suivant. Les deux exemples sont issus de la Nature, telle qu'elle est envisagée au XIXe siècle, comme un catalogue taxinomique pouvant servir à justifier un discours dominant de classification du vivant et de classification des arts :

Si je plonge mes regards dans les profondeurs du désert, et que je vois s'avancer un ton fauve, je puis croire également que c'est un lion ou une autre bête qui vient à moi ; mais, dès que j'aperçois une crinière, c'est un lion. Des milliers d'hommes ont le même teint, mais chacun d'eux projette sur l'horizon une silhouette particulière. Tous les nègres sont noirs, comment les distinguer autrement que par les proportions de leur membres, la hauteur de leur taille ou les lignes de leur démarche ? La nature s'est donc servie du dessin pour définir les objets, de la couleur pour les nuancer<sup>3</sup>.

Ainsi, le lion et le « nègre », mis de manière significative sur un même plan<sup>4</sup>, ne se distingueraient pas par leur couleur (fauve, noir) mais par leur dessin. Et Ch. Blanc, quelques pages plus loin<sup>5</sup>, hiérarchise davantage encore, étendant son classement à toutes les espèces des trois règnes, pour affirmer qu'en « descendant l'échelle des êtres, nous voyons la nature faire resplendir de plus en plus les tons de sa palette<sup>6</sup>. » Les couleurs les plus chatoyantes seraient réservées aux matières inorganiques (pierres précieuses, métaux), puis, perdant à mesure en éclat, aux végétaux, aux animaux les moins développés (scarabée, poisson), et en s'élevant, avec un saut qualitatif des oiseaux colorés aux mammifères « presque monochromes », jusqu'à l'acmé que

---

<sup>1</sup>*Id.*

<sup>2</sup>Il est à noter que le deuxième chapitre de l'ouvrage s'intitule « De la Nature et de l'art », et pose l'art comme « interprétation de la nature » p. 10 ; « la nature ne produit que des individus, l'art s'élève à la conception de l'espèce » p. 11.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 22.

<sup>4</sup>Ch. Blanc n'affirme certes pas l'animalité des Noirs, mais sa curieuse association d'idée relève sans doute autant de la proximité « exotique » que du préjugé raciste écrit tel quel, que « tous les nègres sont noirs », et pare au contre-argument des nuances entre les peaux, qui aurait été bien plus prévisible si son exemple avait concerné les Blancs.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 30-32.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 30.



représenterait l'homme, ce qu'on perdrait en couleur on le gagnerait dans la perfection du dessin. Le corps humain est l'apogée de cette échelle, en toute logique car il sert de référentiel dans le reste du texte pour juger des autres animaux, ainsi, le cheval aurait un cou trop long : par rapport à qui ?

Outre l'inanité d'un tel classement (le bas de l'échelle comprendrait des couleurs aussi diaprées que celles des lombrics ou des cailloux), il faut souligner une dernière fois qu'il résume de manière particulièrement grotesque une idéologie de la Nature, personnifiée et majuscule, qui n'égale pas l'art mais montre quelque talent avec sa palette et qui aurait, par ses couleurs et son dessin, indiqué assez clairement que l'homme se tient au sommet de la création et que le dessin est aussi supérieur à la couleur que l'homme l'est à la pierre.

En étudiant ces classifications genrées des arts plastiques chez Ch. Blanc, Radana Zvakova les met en perspective dans l'histoire du paragone, qui s'appuie sur la volonté des artistes de mettre en avant le dessein/dessin afin d'affirmer la valence intellectuelle de la peinture. Elle souligne en quoi cette volonté témoigne d'une logique de classe : « l'esthétique du dessin est aussi celle d'une caste, qui défend ses privilèges<sup>1</sup>. » Elle met également en parallèle le premier classement artistique que nous avons étudié, la hiérarchie classique des genres, avec la bipartition genrée des arts (couleur *vs* dessin) selon Ch. Blanc :

[La] couleur convient aux règnes inférieurs (minéraux, végétaux...) relevant de la nature morte, voire du paysage, qui sont eux-mêmes des genres mineurs pratiqués par les peintres vulgaires (les Flamands), tandis que le dessin, qui incarne l'esprit supérieur à la matière, l'absolu qui domine le relatif, appartient de droit à la figure humaine mâle et au genre historique, dont la noblesse coiffe toute la hiérarchie des styles<sup>2</sup>.

Ainsi, la boucle est bouclée, dans une bipartition systématique du vivant et des arts dont la grammaire des arts du dessin de Ch. Blanc n'est qu'un des nombreux exemples, qui pourrait prendre la forme suivante :

Nature	Art/Culture
Couleur	Dessin
Genre humbles	Genres nobles
Féminin	Masculin
Êtres inférieurs	Êtres supérieurs
Matière	Forme
Pratique	Théorie
Sentiment	Intellect

<sup>1</sup>Radana Zvakova, « La conception sexuelle de la création artistique. À propos des métaphores du genre perpétuées dans la théorie de la peinture », 6 octobre 2003, in revue électronique *Sens public*, dossier « La différence des sexes : enjeux et débats contemporains », 9 avril 2008, <http://www.sens-public.org/spip.php?article41>, p. 7.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 2-3.

Il est pour le moins étrange, à la lecture des textes qui font l'éloge du dessin, de la forme et de l'intellect contre le féminin de la couleur, de la matière et du sentiment<sup>1</sup>, de constater que, dans un paragone interne aux arts plastiques<sup>2</sup>, la peinture occupe pourtant une place de choix, contre la sculpture et l'architecture. Son histoire en tant qu'art doit certes être relativisée : sans Muse la personnifiant, elle est également absente des arts mécaniques comme des arts libéraux dans la partition médiévale, et elle ne gagne ses lettres de noblesse qu'à la Renaissance, avec Léonard de Vinci par exemple<sup>3</sup>. À l'heure de la « naissance » de l'esthétique, de l'histoire de l'art, de la critique d'art<sup>4</sup> – mais aussi, selon T. Laqueur, des sexes tels qu'ils sont depuis envisagés<sup>5</sup>, et selon C. Guillaumin de l'Idée de Nature<sup>6</sup> – elle est enfin comptée parmi les « beaux-arts », et dans les classements de ceux-ci, en occupe parfois la tête.

Cette supériorité de la peinture est donc une notion contemporaine<sup>7</sup> – par voie de conséquence très brève, puisqu'assez rapidement mise en cause par les avant-gardes à suivre – et n'est, de plus, pas unanime chez les critiques, pédagogues, historiens ou philosophes de l'art, comme on vient de le voir avec Ch. Blanc. Elle peut trouver plusieurs justifications, celle qu'étudie Eric Michaud est assez éclairante. Chez August Schlegel (1767-1845), qui reprend une bipartition classique entre tactile et optique, la préférence lui est donnée car elle relève davantage du sens plus noble de la vue<sup>8</sup>. E. Michaud superpose cette bipartition classique à l'émergence d'une histoire de l'art pensée en termes racistes<sup>9</sup>, où les « modernes » seraient « germaniques », « optiques » et « picturaux ». Il relève notamment chez deux grandes figures de cette discipline, Aloïs Riegl (1858-1905) et Heinrich Wölfflin (1864-1945) un établissement, encore une fois en termes binaires, de différences qui font de la peinture un art moderne et européen (racialement pur), qui pourrait se synthétiser sous cette forme :

Anciens	Modernes
<i>Nachsichtig</i> (vision proche)	<i>Fernsichtig</i> (vision éloignée)
Sculpture	Peinture
Plastique, tactile, haptique	Optique
Orientaux, Latins	Indo-germanique, Germains
Tendance conservatrice	Tendance motrice

<sup>1</sup>Sur la prostitution de la couleur : Cf. J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, *op. cit.*

<sup>2</sup>Le Paragone qualifie plus habituellement la comparaison entre des arts plus dissemblables, avec pour matrice l'*Ut pictura poesis* d'Horace. Cette rivalité entre peinture et poésie explique, pour une part, l'importance accordée à l'*historia* pour que la peinture apparaisse comme un art « valable ».

<sup>3</sup>Cf. P. Sauvanet, « Le Paragone » in *Éléments d'esthétique*, *op. cit.*, p. 93-112.

<sup>4</sup>J. Lichtenstein, *La Tache aveugle*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>5</sup>Cf. *supra* II.B.2.

<sup>6</sup>Cf. *supra* II.C.2.

<sup>7</sup>Au sens historique de la « période contemporaine ». Elle sera, comme on va le voir, considérée comme « moderne » par les penseurs des XVIIIe et XIXe siècles, et sera remise en cause par les artistes de « l'art contemporain ».

<sup>8</sup>Eric Michaud, *Les Invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, Gallimard, coll. « Nrf essais », 2015, p. 179 Pour une critique de ces classements d'arts par les sens, cf. P. Sauvanet, *ibid.* p. 100-101.

<sup>9</sup>Cf. E. Michaud, *Les Invasions barbares*, *op. cit.*, p. 179-183.

Les tenants sexistes de la peinture, s'ils ne peuvent éviter le soupçon d'impureté dû à l'importance qu'elle accorde à la couleur, ont donc deux arguments possibles afin de contourner le stigmate féminin : affirmer – en quelque sorte de manière interne à la question – la prépondérance du dessin, part masculine et intellectuelle de cet art, ou – en quelque sorte de manière à externaliser la question – déplacer la féminité ailleurs. En faisant de la peinture un art moderne, lié au sens de la vue, aux invasions barbares du Nord qui ont fécondé le Midi<sup>2</sup>, ils virilisent la peinture et féminisent la sculpture. Car l'Autre est bien souvent féminin, qu'il soit colonisé, « Noir », méditerranéen ou « Oriental »<sup>3</sup>.

Mais ces tables de catégories sont hautement contestables, de bien des points de vue :

- historicisables et localisées, elle échouent sur le plan des principes essentialistes
- défendues par certains, contestées par d'autres, elles échouent au plan de l'unanimité
- remises en cause par l'histoire de l'art actuel, elles ont perdu de leur prégnance.

Une des approches de l'art post-moderne, dont le point de départ, selon F. Jameson, serait l'architecture<sup>4</sup>, est d'affirmer un mélange catégoriel de tous les arts, et à l'intérieur de ceux-ci, un mélange des genres. Pourtant, les différences entre haute culture et culture populaire perdurent : ces deux échelles de culture sont certes mêlées mais elles apparaissent toujours comme des catégories d'analyse pour et dans l'art hégémonique, tandis que certains folklores restent à sa marge. L'art hégémonique intègre une part de folklore, mais ni l'un ni l'autre ne se dissolvent.

Et surtout, toute collecte sociologique sur les acteurs et les actrices de l'art actuel fera le constat que les opprimé.es, femmes, pauvres ou non-blanc.he.s, y sont sous-représenté.es et moins payé.es autant, si ce n'est plus, que dans d'autres métiers<sup>5</sup>, et que leur reconnaissance, cruciale en ce qui concerne les rémunérations mais aussi la projection de potentiel.le.s futur.e.s artistes y est bien plus faible, de manière systémique.

Un des « quatre impératifs » que D. Kergoat se donne pour étudier de façon systémique genre, classe et race est de :

[Cerner] les invariants dans les principes de fonctionnement des rapports sociaux. Prenons l'exemple de la division sexuelle du travail : alors que les formes de celle-ci sont d'une

<sup>1</sup>Ces stades concernent autant la phylogénèse que l'ontogénèse, le développement des races, selon ces auteurs, étant similaire au développement d'un individu : les anciens seraient ainsi les enfants de l'humanité. *Ibid.*, p. 181.

<sup>2</sup>Sur l'arsenal des oppositions Nord/Sud, cf. *Ibid.*, p. 114, sur la fécondation à sens unique du Sud par le Nord, p. 190-191.

<sup>3</sup>Sur l'« imaginaire érotique colonial », cf. Alain Corbin, « La rencontre des corps » in Corbin (dir.), *Histoire du corps* t. 2., *op. cit.*, p. 197-203. Sur la destitution de la masculinité des esclaves noirs comme l'une des techniques de déshumanisation pour les dresser, cf. bell hooks, *Ne suis-je pas une femme ?*, *op. cit.*, p. 62 et sur la masculinité/le patriarcat des militants noirs : p. 159-170, pour une citation mettant explicitement en parallèle homme noir et femme, cf. E. Michaud, *Les Invasions barbares*, *op. cit.*, note 39 p. 275.

<sup>4</sup>F. Jameson, *op. cit.*, p. 105 et p. 161-199.

<sup>5</sup>Voir par exemple les chiffres de l'enquête du CAAP (Comité des Artistes-Auteurs Plasticiens), dont le seul titre « La sous rémunération des femmes parmi les artistes-auteurs affiliés est générale et encore pire que celle observée chez les salariés » donne une idée du désastre général, mais dont le détail est également riche d'enseignements.

<http://caap.asso.fr/spip.php?article335>

extrême labilité dans le temps et dans l'espace, il n'en demeure pas moins qu'elle a deux principes organisateurs : le principe de séparation (travail d'homme versus travail de femme) et le principe hiérarchique (un travail d'homme « vaut » plus qu'un travail de femme<sup>1</sup>).

C'est ce qui nous semble persister dans le travail artistique. Les arts restent globalement genrés<sup>2</sup> malgré de sérieuses mises en crise sociales et conceptuelles. En définitive, le genre reste pour nous, de manière transversale, un mot qui classe de manière hiérarchique, des entités, des individu.e.s ou des pratiques. Il pourrait s'ajouter à la liste que R. Barthes a établie des amphibologies, ces polysémies qui dépassent la simple multitude de sens possibles pour devenir « précieusement ambigus », « comme si l'un [des sens] clignait de l'œil à l'autre et que le sens du mot fût dans ce clin d'œil<sup>3</sup> ». Dès que nous le lisons, dans quelque contexte que ce soit et quelle que soit sa signification, nous savons débusquer qu'il y est question de classements, de catégories, d'une loi, de limites, de normes et d'interdits, comme l'écrit J. Derrida :

Dès qu'on entend le mot « genre », dès qu'il paraît, dès qu'on tente de le penser, une limite se dessine. Et quand une limite vient à s'assigner, la norme et l'interdit ne se font pas attendre : « il faut », « il ne faut pas », dit le « genre », le mot « genre », la figure, la voix ou la loi du genre. Et cela peut se dire du genre en tous genres, qu'il s'agisse d'une détermination générique ou générale de ce qu'on appelle la « nature » ou la *physis* (par exemple un genre vivant ou le genre humain, un genre de ce qui est en général) ou qu'il s'agisse d'une typologie dite non naturelle et relevant d'ordres ou de lois qu'on a cru, à un moment donné, opposer à la *physis* selon les valeurs de *tekhné*, de *thesis*, de *nomos* (par exemple un genre artistique, poétique ou littéraire<sup>4</sup>).

Mais cette loi du genre ne se contesterait-elle pas, finalement, de l'intérieur même : « Et si c'était impossible, de ne pas mêler les genres ? Et s'il y avait, au cœur de la loi même, une loi d'impureté ou un principe de contamination<sup>5</sup> ? » C'est, à travers diverses pistes – textuelles, corporelles, plasticiennes – que nous allons nous le demander. Au sein du système – car il est illusoire de penser l'envisager en face-à-face, comme de l'extérieur – quelles sont les marges de résistance ?

---

<sup>1</sup>D. Kergoat, « Dynamique et consubstantialité des rapports sociaux », article cité, p. 118. Les trois autres sont : l'impératif matérialiste (« genre race classe sont des rapports de production »), l'impératif d'historicité (« le caractère dynamique des rapports sociaux est central pour l'analyse. Ils doivent être historicisés car ils possèdent à la fois une structuration qui leur assure une certaine permanence, et connaissent des transformations qui correspondent à des périodes historiques et à des événements qui peuvent en accélérer le cours ») et la « nécessité enfin d'être toujours très attentif à la façon dont les dominés réinterprètent, subvertissent le sens des catégories : une telle approche interdit de réifier les dites catégories ».

<sup>2</sup>Si l'enquête du CAAP note qu'« il y a autant d'hommes que de femmes parmi les artistes-auteurs », c'est une vérité générale, le détail des chiffres chez les artistes « visuels » montre que dans ce domaine, il y a *toujours* une majorité, parfois écrasante, d'hommes dans chaque art, sauf dans le domaine « dessinateurs textiles » où les femmes sont représentées à 88% ! On observe le même type d'écart entre les auteurs, où la seule catégorie où les femmes sont majoritaires est celle des traductrices.

<sup>3</sup>Roland Barthes par Roland Barthes, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975, p. 76.

<sup>4</sup>J. Derrida, « La loi du genre » in *Parages*, *op. cit.*, p. 252-253.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 254.

# III. Contournements – Possibles

## III.A. Textes

Après tant de discours sur ce que devraient être l'art, les femmes et l'art des femmes, nous allons opérer un retour aux œuvres. L'œil à présent rincé de ces stigmates et stéréotypes, il sera peut-être envisageable de nous y confronter authentiquement, dans un rapport esthétique pensé sur la base d'un dialogue entre celles et ceux qui regardent et ce qui est regardé. Une intersection de deux histoires, celle du sujet mais aussi celle de l'objet, c'est-à-dire une rencontre semblable à la remontée du fleuve qui, selon Héraclite, n'est jamais la même car l'un comme l'autre ne sont jamais les mêmes. Une promesse, aussi, celle que ce rapport esthétique authentique est à mettre au même plan qu'un livre fondateur, une conversation fouillée, la fulgurance d'un aphorisme, et qu'après avoir vu certaines œuvres, justement, notre histoire change, nous ne sommes plus le ou la même.

De ces sept œuvres dont toutes ont eu cet impact personnel sans même que pour certaines je connaisse ou j'imagine leur con-texte, il n'est pas anodin de constater qu'elle tissent toutes, de près ou de loin, un rapport au texte. Discours et texte seront ici différenciés, sans entrer dans des débats sémioticiens et linguistiques qui dépassent très largement notre propos et mes compétences, en ce que le discours sera considéré comme toujours extérieur aux œuvres, tandis que le texte peut y être intégré, sous différentes formes, jusqu'à en être constitutif.

Un certain type de discours, les « discours légitimants » dans le sens que leur donne Pierre Michon<sup>1</sup>, serait la cause de la transmutation d'objets en œuvres. L'œuvre ne serait plus dans l'intention de l'artiste, et pas dans n'importe quelle réception par le public, mais dans les discours « autorisés », comme on dit. C'est la troisième définition de l'œuvre dans le *Vocabulaire d'esthétique* d'Étienne Souriau : elle est 1. une chose matérielle, 2. le résultat d'une activité productrice, 3. l'aboutissement d'une activité de l'esprit, 4. une ipséité. Et l'activité de l'esprit comprend l'intention de l'artiste comme celle du spectateur, générateur d'une infinité d'interprétations qui constituent l'œuvre.

Mais alors peut intervenir une remarque de Marcel Mauss (*Manuel ethnographique*) selon laquelle est œuvre d'art l'objet qui est reconnu pour telle par un groupe social défini. À l'appui de cette thèse, on constatera qu'en effet, selon les lieux et les époques, certains objets

---

<sup>1</sup>« Qu'est-ce que ça veut dire comprendre une œuvre ? Ça veut dire se confronter à elle avec des discours légitimants sur cette œuvre parce que sans discours légitimant sur Van Gogh à l'époque de Van Gogh – avant que tout discours légitimant sur Van Gogh ne vienne aux oreilles du grand public, à peu près dix ans après sa mort – personne dans le petit peuple (ni sans doute ailleurs) ne pouvait *aimer* Van Gogh. Simplement les décideurs de cote qui étaient les grands amateurs-marchands de la fin du siècle ont décidé un jour que cette œuvre avait du prix et à partir de là, comme ils ont instauré un discours légitimant, n'importe qui, n'importe quel postier, vingt ans plus tard aimait Van Gogh. » Pierre Michon, *Le Roi vient quand il veut : Propos sur la littérature*, Albin Michel, 2007, p. 50.

changent de statut. Ici pointent toutes les critiques qui voient dans la décision de légitimer tel ou tel objet comme œuvre, l'exercice d'un pouvoir, voire d'un abus de pouvoir, du groupe dominant. Mais quelles que soient les options philosophiques ou idéologique de chacun, tous s'accordent à reconnaître, implicitement ou explicitement, que la qualité ajoutée à un *objet*, quand on y voit une *œuvre*, est une valeur<sup>1</sup>.

On aura compris que ce n'est pas à cette forme de discours sur l'œuvre que nous allons nous attacher, mais au texte comme étant une production de l'artiste. Dans les bipartitions genrées que nous venons de relever, bien souvent les binômes intellect/sensible et masculin/féminin sont parallèles. Produire du texte, et par là du sens, serait donc, au plan symbolique du genre, une affaire masculine, une affaire d'homme. L'histoire matérielle des arts produits par des femmes vient, comme on s'en doute, contredire ce stéréotype.

Depuis le XVII<sup>e</sup> siècle on connaît un nombre relativement important de femmes autrices<sup>2</sup>, souvent plus célèbres que les femmes artistes, plasticiennes. L'éducation des jeunes filles des classes dominantes – où la lecture et l'écriture sont moins optionnelles que les arts plastiques – et la facilité à trouver des matériaux et de la place pour exercer la littérature plus que la peinture ou la sculpture peuvent expliquer la présence dans l'histoire d'autrices plus nombreuses en regard des plasticiennes. Mais il va sans dire qu'affirmer un exercice plus facile par rapport à un autre art n'équivaut pas à énoncer une facilité absolue. L'essai *Une Chambre à soi* de V. Woolf détaille tout ce qui empêche les femmes d'écrire, imaginant une sœur à Shakespeare pour illustrer son propos<sup>3</sup>. Elle y affirme que le « virus » n'est plus d'une grande nocivité pour les romancières à l'heure où elle écrit, en 1928, mais que « contre les femmes peintres, il doit avoir gardé quelque efficacité<sup>4</sup>. »

Les canaux de diffusion, car un livre circule, depuis l'imprimerie, plus facilement et à bien meilleur marché qu'une toile ou un bronze, expliquent également une plus grande célébrité des femmes qui écrivent par rapport à celles qui peignent et sculptent. La gravure, qui aurait pu assurer une certaine diffusion pour les femmes artistes, n'a pas joué ce rôle : dépréciée dans la hiérarchie des arts plastiques, souvent anonyme, reproduisant de préférence les grands maîtres plutôt que générant des œuvres originales. Un « grand » livre nécessite la même matière première brute qu'un ouvrage anecdotique : la littérature n'a pas les mêmes critères de jugements que les arts plastiques, où un dessin, une miniature, une gravure ne pourront que difficilement rivaliser avec une « grande » peinture d'histoire ou un marbre.

La période actuelle, où la donne éducative, matérielle et la médiatisation des œuvres ont changé, voit de nouveaux rapports entre femmes et art possibles – bien que nous ayons vu que les reproductions hiérarchiques et sociales demeurent résistantes.

---

<sup>1</sup>Étienne Souriau, *Vocabulaire d'esthétique*, Quadrige/PUF, [1990], 1999, p. 1079-1080. La notice « œuvre » est rédigée par Denys Riout et Anne Souriau.

<sup>2</sup>Sur l'histoire et la constitution de la figure de la « femme écrivain », Cf. D. Godineau, *Les Femmes dans la France moderne, op. cit.*, p. 145-177, particulièrement p. 165.

<sup>3</sup>Virginia Woolf, *Une chambre à soi* [1928], Denoël, 1977, 1992, rééd. 10|18, 1996, p. 70-73.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 81.

Les créatrices sont en butte à des obstacles spécifiques à leur art, et à des obstacles communs à toutes les femmes : le manque d'indépendance financière, de temps, de liberté de circuler, de place et de reconnaissance. Elles parviennent parfois à contourner ces obstacles. S'identifier comme artiste suppose de marcher sur des plates-bandes qui ne sont pas les nôtres. Le rapport aux textes que nous allons envisager en fait partie. Nous le déclinons en trois rapports possibles à l'œuvre (plastique) : le texte accompagne l'œuvre, le texte explique l'œuvre, le texte est l'œuvre.

### III.A.1. Le texte accompagne l'œuvre

#### III.A.1.a. Titres

Le texte premier d'une œuvre, c'est son titre. Or, une grande disparité concernant cette question du titre se constate sur les œuvres du corpus étudié. Un titre d'inventaire descriptif du XVIIe siècle, non choisi par l'artiste, n'a aucune mesure avec celui donné par des artistes contemporaines, qui ont au moins valeur d'éclairage sur l'œuvre, et qui bien souvent lui offre une dimension, une charge supplémentaire. Simple appendice pouvant être laissé à la discrétion de quelqu'un.e d'extérieur, le titre devient partie intégrante du travail artistique, jusqu'à, dans le cas de certaines productions conceptuelles, le constituer exclusivement.

Il faut replacer cet acte de nommer dans son contexte culturel, la tradition monothéiste ; donner un nom – choisir un titre – est d'une certaine manière, amener à l'existence quelque chose qui sans cet acte serait à considérer comme encore incréé. L'acte de nommer confère aux artistes le statut de créateurs ou créatrices, avec l'arrière-fond théologique qu'il suppose. L'assimilation, ou plutôt l'analogie, entre le travail artistique et les cosmogonies grecques, hébraïques, latines ou chrétiennes, permet de comprendre l'évolution de la figure et du statut de l'artiste, dont la Renaissance marque une étape importante. Les diverses lectures de mythes fondateurs et des Pères de l'Église, et notamment de la lecture augustinienne de la philosophie néoplatonicienne, mènent à cette création de la figure de l'artiste créateur.

Bien que la doctrine augustinienne de l'*ars divina* ait constitué une source d'inspiration pour les théologiens médiévaux, aucun d'entre eux n'est allé jusqu'à développer pleinement l'analogie entre Dieu créateur et homme fabricant. Il revient à certains humanistes italiens du XVe siècle d'avoir osé franchir le pas en affirmant l'inouïe ressemblance entre l'opération humaine de production et l'acte divin<sup>1</sup>.

Et cette production, à rapprocher de l'« acte divin », comprend désormais celle du titre, selon une analogie tout aussi divine : la production d'un titre se rapproche de l'acte proprement performatif du *fiat lux* (Gen, I, 1, 3) et de sa déclinaison, la prérogative divine qui sera déléguée au

---

<sup>1</sup>Sabine Forero, « De l'artisan au créateur. Généalogie d'une divinisation », in Pierre Sauvanet (dir.) *Où est l'artiste ?*, *Les cahiers d'Artes* n°3, 2007, Presses Universitaires de Bordeaux, p. 47.

premier humain pour ancrer l'existence des animaux de la création (Gen, I, 2, 19-20). Comme le résume Saint Augustin :

[...] au commencement était le Verbe [...] ; tout a été fait par lui, et sans lui, rien n'a été fait<sup>1</sup>.

Mais si la posture créatrice, proche de celle, démiurgique, du premier créateur, suppose de nos jours pleinement l'acte de nommer, force est de constater qu'elle n'a pas toujours fait partie des attributs des artistes considéré.e.s en tant que créateurs et créatrices. C'est à une période historique très récente, et à la faveur de considérations pragmatiques, voire mercantilistes, que les artistes s'approprient cette fonction d'intituler leurs œuvres. Si le titre existe bien en tant qu'outil de désignation et de classement des œuvres pour les marchands, les académicien.ne.s qui analysent les œuvres de la collection royale, et les collectionneurs, c'est un texte parfois très long, qu'on appelait alors une « inscription<sup>2</sup> ». Le terme « titre » lui-même était spécifiquement voué à désigner les productions écrites (ouvrages, chapitres de ceux-ci) jusqu'à l'acceptation artistique, qui reste secondaire par rapport à la première signification<sup>3</sup>.

C'est au XIXe siècle que les artistes ne laissent plus le soin à autrui d'intituler leurs œuvres, ce qui pouvait avoir lieu parfois longtemps après leur production : la logique et l'organisation matérielle des Salons impliquent que les artistes qui y déposent une œuvre choisissent aussi sous quelle dénomination elle doit y figurer<sup>4</sup>. Cette prise en charge de l'intitulation est contemporaine de la naissance des avant-gardes : le titre participe de l'identité artistique de l'œuvre et peut devenir un pan important de création pour l'artiste :

[Autour] de 1850 des artistes manifestent une nouvelle volonté de contrer la tradition et de se libérer des contraintes académiques. Cette pratique apparaît au moment où le titre prend le statut d'un signe [...] ces nouvelles manières de titrer [poétiques, inconvenantes...] creusent les divergences entre la tradition académique et le modernisme<sup>5</sup>.

C'est donc une tradition tout à fait récente qui nous fait envisager le titre comme un choix d'artiste, et bien souvent comme un choix artistique : il nous paraîtrait aujourd'hui impensable que l'artiste se désintéresse de son travail au point de laisser un.e autre le nommer ; même à choisir le « sans titre<sup>6</sup> », c'est sa prérogative, « prérogative indiscutable du créateur et, en tant que tel, valorisé comme une manifestation de l'autonomie de l'artiste<sup>7</sup>. » À l'autre extrémité de la

---

<sup>1</sup>Saint Augustin, *Confessions*, VII, 9,13, trad. P. de Labriole, Paris, Les Belles Lettres, cité par Forero, art. cité, p. 43.

<sup>2</sup>Olivier Bonfait « Archéologie du titre » in P.M. de Biasi, M. Jakobi, S. Le Men (dir.), *La Fabrique du titre, op. cit.*, p. 104.

<sup>3</sup>Ségolène Le Men, « Aux parages de l'œuvre ? Les titres de Courbet », *Ibid.*, p. 153-158, chapitre intitulé « La déception des dictionnaires : richesse d'un mot, rareté du sens pictural. »

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 151 : le XIXe siècle est l'un des « temps forts » dans l'histoire des titres picturaux, où l'usage de ceux-ci « se généralise et s'institutionnalise [...] Les artistes peintres revendiquent d'être les auteurs des titres [...] la promotion des titres va de pair avec celle de la signature. »

<sup>5</sup>P.M. de Biasi, M. Jakobi, S. Le Men, « Introduction », *Ibid.*, p. 13.

<sup>6</sup>Le retour « sans titre » caractérise les années 1970, et il est surtout utilisé par les femmes, selon Welchman, cité par P.M. de Biasi, M. Jakobi, S. Le Men, *Ibid.*, p. 15.

<sup>7</sup>P.M. de Biasi, « Fonction et genèse du titre en histoire de l'art », *Ibid.*, p. 31.



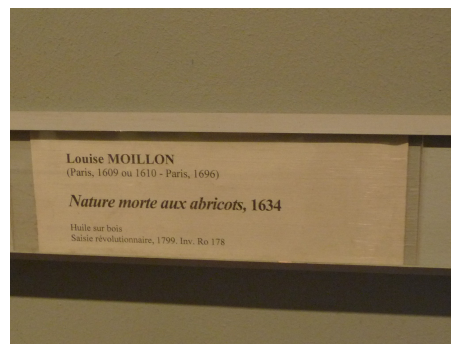
chaîne esthétique, la présence du titre est souvent déterminante dans la réception qui sera faite de son œuvre :

Ce que nous appelons « œuvre » ne constitue un concept plein que lorsqu'il contient à la fois l'objet créé et sa dénomination [...] l'artéfact sans nom n'est encore qu'un objet en puissance, une simple potentialité de l'œuvre qui cherche à exister<sup>1</sup>.

Avant de nous demander quel type de rapport ils entretiennent avec l'objet qu'ils désignent, listons, par ordre chronologique, les titres des œuvres ici étudiées : *Nature morte aux abricots*, *Portrait d'une négresse*, *Clotho*, *Autoportrait*, *Tir*, *Azione sentimentale*, *Le régime chromatique*. On commencera par remarquer que *Clotho* est produite – en tant qu'objet – au moment crucial de l'appropriation par les artistes de la prérogative de nommer leurs œuvres. Le rapport entre les objets sculptés et leur titre est particulier, et les rares œuvres qui nous sont parvenues de Claudel développent différents de ces rapports : titre unique pour objets multiples, titres différents pour objets similaires. Plus tardivement, nous sont parvenus de Cahun de génériques « autoportraits », exactement comme les aurait intitulés un collectionneur du XVIIIe siècle. Ces autoportraits n'ont été ni collectionnés ni exposés du vivant de l'artiste : qui leur a donné leur titre ? Un indice nous met sur la voie : un des seuls autoportraits publics, matrice d'un dessin pour la jaquette du roman *Frontières humaines* de G. Ribemont-Dessaignes en 1929, porte un titre : *Que me veux-tu ?* Le reste des autoportraits de Cahun, privés sinon secrets, n'avaient sans doute pas eu besoin d'être intitulés pour l'usage que leur(s) créatrice(s) en faisaient<sup>2</sup>.

Ainsi, trois groupes d'artistes se dégagent : Moillon et Benoist qui n'ont pas choisi le titre sous lequel nous connaissons leurs tableaux, Claudel et Cahun, qui sont tangentes sur cette question eu égard à la spécificité de leurs œuvres, et les trois artistes contemporaines, Saint Phalle, Pane, Calle, qui, à travers leurs choix, affirment une valence au moins théorique et certainement artistique du titre.

Moillon n'a pas donné de titres à ses tableaux. Celui que nous étudions peut se nommer, selon les sources : *Nature morte aux abricots* (dénomination du cartel du musée des Augustins qui conserve l'œuvre), *Les Abricots*, *Fruits* ou *Brugnons* ou *Corbeille d'abricots* (qu'on retrouve dans la notice du catalogue raisonné de D. Alsina).



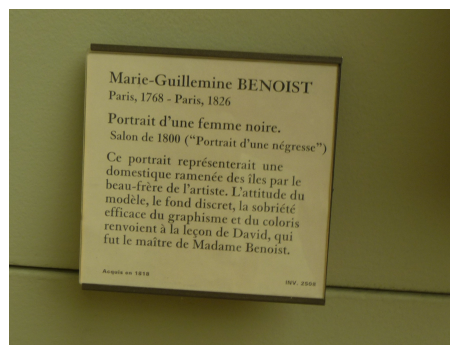
Sur les soixante-neuf œuvres recensées dans ce catalogue, la même objectivité descriptive se constate, les nuances portant sur quelques éléments du tableau (par exemple : *Figues, corbeille de quetsches et plat de mûres sur une table de bois*, dit aussi *Figues, corbeille de quetsches et plat de mûres sur un entablement*, figure 32-2 du catalogue) ou sur une description plus ou moins détaillée (par exemple :

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 93.

<sup>2</sup>Cf. *supra* I.B.4.b.

*Plat de prunes*, dit aussi *Nature morte au plat de prunes posé sur une boîte de copeaux et à la bigarade*, figure 14 du catalogue). Les rares scènes de genre de Moillon laissent, semble-t-il, plus de latitude dans l'intitulation *a posteriori*, et peut-être un premier pas vers l'interprétation iconique, comme par exemple, pour une toile de 1640 (figure 42 du catalogue) : « *La Collation*, dit aussi *Dame et son valet*, ou *Le Déjeuner* ou *Anne d'Autriche servie par le duc d'Uzès* ou *Une femme et une table de fruits* », ce qui, on en conviendra, change pour le moins la réception qui en sera faite.

Le flottement devient embarrassé lorsque le titre témoigne d'un langage raciste, qu'on peut aussi bien considérer comme témoignage historique d'une époque révolue que comme un message pouvant heurter les spectateurs et spectatrices, et qu'il n'est pas scandaleux de renommer vu qu'il se veut uniquement descriptif, à la manière de la *Nature morte aux abricots*.



Le Louvre a fait le choix de ne pas faire de choix : le cartel indique les deux titres. *Portrait d'une femme noire* cohabite avec *Portrait d'une négresse*, entre guillemets et parenthèses. La deuxième option semble rester celle sous laquelle ce tableau est le plus connu<sup>1</sup>.

De *Clotho*, nous avons dit que ce titre s'inscrit dans l'ambiguïté des objets sculptés. Il désigne le plâtre présent au musée Rodin qui est l'ébauche d'un marbre disparu, qui porte le même titre : un nom pour deux objets. Au contraire, si l'on peut dire, des objets sculptés très similaires peuvent porter des titres différents, qui en orientent la réception. Soient, dans l'ordre chronologique, trois sculptures : un plâtre, un marbre, un bronze ; *Sakountala*, *Vertumne et Pomone* et *l'Abandon*.

Le même groupe peut donc figurer les retrouvailles de deux amants décrits par un drame antique en sanskrit (son auteur Kâlidâsa aurait vécu vers le IV<sup>e</sup> ou V<sup>e</sup> siècle en Inde), l'amour de deux divinités agrestes étrusques adoptées par les Romains, ou atteindre l'allégorie pure d'un sentiment amoureux – dont Rodin donne, au début des années 1890, une version proche dans la position générale des personnages mais éloignée dans le détail et surtout dans le sentiment traduit avec *l'Éternelle idole*.

Dans ces trois versions comme pour *Clotho* et tant d'autres œuvres, Claudel montre, en plus d'une grande maîtrise technique et d'une sensibilité originale dans le choix des sujets et des poses, une culture littéraire pointue. *Sakountala*, *Vertumne*, *Pomone* ou *Clotho* ne sont pas les figures mythiques les plus célèbres de l'Antiquité, bien que, pour la première, une véritable mode

<sup>1</sup>Une recherche sur le moteur Google, effectuée le 9 mai 2017, du nom complet de la peintre et d'un des deux titres en recherche exacte, donne des résultats du simple à plus du double.

Pour *marie+guillemine+benoist+"portrait+d'une+négresse"*, 3770 résultats, pour *marie+guillemine+benoist+"portrait+d'une+femme+noire"*, 1500 résultats.

sévisse au XIXe siècle, entre les différentes traductions du texte hindou et ses adaptations en ballet et opéra.

Concernant Cahun, nous avons vu que, d'une certaine manière, la question du titre ne se pose pas, et que ses œuvres, quand elles ne sont pas intitulées, mettent en question leur statut d'œuvre<sup>1</sup>. La simple liste de titres de sa production littéraire : *Vues et visions*, *Aveux non avenues*, *Héroïnes*, *Les paris sont ouverts*, et des deux images photographiques intitulées : *Frontière humaine* et *Que me veux-tu ?*, leurs assonances et allitérations, leur charge émotionnelle ou symbolique, leur style en un mot, laissent supposer qu'elle n'aurait probablement pas choisi les génériques « Autoportrait », ou les « Sans titres » qui foisonnent dans les catalogues qui reproduisent ses photographies.

C'est un titre sans fioriture, descriptif à l'ancienne, dont la brièveté claque comme le bruit qu'il traduit que Saint Phalle a choisi pour ses tirs : *Tirs*. Le pluriel s'impose car ils font série. Quelques-uns ont des titres « à part », surtout en fin de parcours, les grands *Tirs* que Saint Phalle réalise avant de les abandonner en 1963 : *La Cathédrale rouge*, *Ptérodactyle sur New-York*, *Kennedy-Khrouchtchev*, *King Kong*... Pour les autres, dont celui que nous étudions, la date et le lieu d'exposition s'imposent pour parvenir à les différencier. On se retrouve alors avec le même type d'imbroglio que celui décrit par Pierre-Marc de Biasi à propos du corpus des *Vénus et Cupidon* par Lucas Cranach l'Ancien<sup>2</sup>. Pour Saint Phalle ils ne sont que des ruines, d'où son choix d'un titre générique qui fait série, car elle n'a probablement pas prévu qu'on pourrait être sensible aux objets qu'ils sont et pas seulement à la poïétique qui leur a donné forme.

Le rapport de Pane à ses titres est bien plus intellectualisé. Julia Hountou en a dressé la typologie :

Les titres entretiennent divers types de liens avec les actions. Ils peuvent en constituer la synthèse ou l'annonce directe. [...] Une fois que celui-ci est trouvé, il s'applique à l'ensemble des éléments de l'action : travaux préparatoires, action, constats photographiques et vidéo (s'il y en a une) [...] le titre fait partie intégrante de la conception de l'œuvre. [...] Gina Pane cherche à exprimer la substance de l'œuvre dans le titre car il clarifie son intention<sup>3</sup>.

Mais certaines œuvres de Pane sont sans titre<sup>4</sup> et des séries existent (les *Terre protégée*, les *Projet du silence*<sup>5</sup>) qui « renvoient à la notion de *Work in progress*<sup>6</sup> ». J. Hountou classe *Azione sentimentale* dans les performances dont les « titres interactifs » mettent le « processus d'échange en évidence », telles *Transfert*, *Action mélancolique 2 x 2 x 2* ou le *Corps pressenti*<sup>7</sup>. D'autres sont

---

<sup>1</sup>Cf. *supra* I.B.4.b.

<sup>2</sup>P.M. de Biasi, « Fonction et genèse du titre en histoire de l'art », in P.M. de Biasi, M. Jakobi, S. Le Men (dir.), *La Fabrique du titre*, *op. cit.*, p. 50-52.

<sup>3</sup>Julia Hountou, « Informer et interpellier : les titres dans les actions de Gina Pane », *Ibid.*, p. 404.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 404-405.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 405.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 406.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 411.

« insolites » par leur caractère « énigmatique, voire paradoxal », au contraire des titres « explicites », « didactiques<sup>1</sup> ».

*Azione sentimentale* fait partie, pour J. Hountou, des titres interactifs. Il fait partie de ces titres dont nous avons esquissé le profil résolument contemporain : choisi par l'artiste, éclairant l'œuvre, voire la constituant. On notera son « italianité » affirmée par une artiste ayant grandi à Turin et qui réalise cette *azione* à Milan. Le titre met en outre l'accent sur le médium (*azione*) et sur le sentiment – sur lequel elle repose, et celui qu'elle induit – (*sentimentale*). Tirant l'écheveau que Pane elle-même nous offre dans sa préoccupation du sacré, on pourrait sans doute mettre en rapport l'action avec le corps et le sentiment avec l'âme, retrouvant par là la bipartition à l'œuvre dans la religion chrétienne mais aussi dans bien des systèmes philosophiques.

Avec Calle, une complexité supplémentaire apparaît. Contrairement à Pane chez qui un titre subsume tous les éléments de l'action et l'action elle-même, l'œuvre que nous étudions a des titres gigognes qui témoignent des différentes imbrications et des jeux temporels de sa mise en œuvre. Soit le coffret *Doubles-jeux* édité en 1998. Les sept livres qui le composent (*De l'obéissance*, *Le Rituel d'anniversaire*, *Les Panoplies*, *À suivre...*, *L'Hôtel*, *Le Carnet d'adresse*, *Gotham Handbook*) témoignent d'actions qui sont mises sous le même titre, lequel évoque le ludique, l'ambiguïté et le dédoublement rimbaldien tout à la fois.

Toutes les actions réunies dans ce coffret sous ce titre ont un rapport avec le roman de P. Auster, *Léviathan*. Le livre I (« la vie de Maria et comment elle a influencé celle de Sophie<sup>2</sup> ») correspond aux actions imaginées par P. Auster pour Maria, que Calle reprend à son compte après la sortie du roman. Les livres II à VI (« La vie de Sophie et comment elle a influencé celle de Maria ») reviennent sur des actions réalisées par Calle avant l'écriture du roman, et dont P. Auster s'inspire pour son personnage. Enfin, le dernier livre (« Une des nombreuses façons de mêler la fiction à la réalité, ou comment devenir un personnage de roman ») relate le « manuel d'instruction à l'usage personnel de S.C. concernant la façon d'embellir la vie à New York (à sa demande<sup>3</sup>) » en quatre points (« sourire », « parler à des inconnus », « mendiants et sans-abri », « adopter un lieu »<sup>4</sup>).

L'œuvre que nous avons étudiée est encore enchâssée dans plusieurs titres. Le livre I *De l'obéissance* fait état de deux actions générées par *Léviathan* :

- 1) *Le régime chromatique*
- 2) *Des journées entières sous le signe du B, du C, du W.*

Imaginons enfin que chaque image ou diptyque photographie-menu soit une (micro-)œuvre, par exemple « Lundi : orange ». Nous aurions ainsi *Lundi : orange*, qui appartient à l'ensemble (ou la série) *Le régime chromatique*, qui appartient au livre I *De l'obéissance*, qui fait partie

---

<sup>1</sup>*Ibid.* p. 412-413.

<sup>2</sup>L'explication de « La règle du jeu » ouvre chacun des sept livres du coffret, avant la page de garde.

<sup>3</sup>S. Calle et P. Auster, *Gotham Handbook*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 11-15.

du coffret *Double-jeux*. Ces strates linguistiques et d'intitulations sont à penser conjointement avec les différentes manières et statuts d'écriture au sein des livres de Calle, mis en rapport avec le roman très particulier de P. Auster. Ainsi, la simple question du titre chez Calle fait toucher du doigt la complexité des différentes mises en abyme avec lesquelles elle joue.

### III.A.1.b. Traces

Les traces écrites que nous laissent les artistes ont valeur de documents, qui éclairent de près ou de loin l'œuvre, mais plus souvent le quotidien lui-même des artistes. Moillon comme Claudel n'ont pas produit de texte à propos de leur œuvre, mis à part les titres pour Claudel, mais des écrits de leur main nous sont parvenus : le testament de Moillon, la correspondance de Claudel.

Son testament est le seul document écrit de la main de Moillon, mais D. Alsina met à profit d'autres documents, notamment les inventaires après décès<sup>1</sup>, pour tracer un portrait un peu moins flou de cette artiste qui aurait pu ne jamais être redécouverte si elle n'avait pas signé ses œuvres<sup>2</sup>. Ainsi, pour situer l'enfance de Moillon, l'inventaire après décès de son père Nicolas en 1620 indique une famille aux revenus et au logement – de deux étages avec quatre chambres, ce qui est une rareté à Paris pour cette époque, où « 60% des Parisiens vivent dans une seule pièce<sup>3</sup> » – très confortables. Quant à l'inventaire après le décès de sa mère en 1630, il rappelle un accord passé lors du remariage de celle-ci avec Garnier, le beau-père de Moillon qui a selon toute vraisemblance assuré sa formation : le revenu des ventes des œuvres de Moillon devaient être partagé entre lui et l'artiste<sup>4</sup>. Enfin, la liste des biens établie après le décès de Girardot en 1680, que Moillon avait épousé quarante ans plus tôt, à l'âge de trente ans, témoigne d'une vie bourgeoise assez luxueuse<sup>5</sup>. Le contrat de mariage entre Girardot et Moillon indique la dot très importante (17 000 livres), dont on ne peut pas savoir si elle est constituée de l'héritage du père ou de la vente de ses œuvres, dont malheureusement aucune trace de transaction ne subsiste<sup>6</sup>.

Ainsi, les traces écrites permettent d'éclairer le contexte social dans lequel Moillon évolue. Son testament holographe est, par dessus tout, un témoignage précieux. Voici comment D. Alsina le présente et l'analyse :

En l'absence d'enfant, elle fera de son neveu Etienne de Meuves son légataire universel. Les termes de son testament, rédigé à la fin de l'année 1686 soit un an avant son décès et dans lequel elle n'oublie personne, témoigne d'une générosité déjà présente dans ses opulentes corbeilles de fruits débordantes de feuillage. Les termes de ce testament, rédigé un an après la

---

<sup>1</sup>D. Alsina, *Louyse Moillon, op. cit.*, p. 31-32.

<sup>2</sup>Cf. *supra* I.A.3.

<sup>3</sup>D. Alsina, *Louyse Moillon, op. cit.*, p. 32.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 41.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 44-46.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 48.

révocation de l'édit de Nantes [...] précisent qu'elle rend à Dieu du plus profond de mon humiliation et de ma reconnaissance..., il m'a fait naître en son Eglise et persévérer en la religion crestienne<sup>1</sup>...

Ces quelques mots qui nous restent de Moillon ne témoignent pas seulement de sa générosité, mais aussi de sa finesse. Quelle est la « religion crestienne » dans laquelle elle persévère ? Les interprétations divergent, preuve que la formulation est habile, et permet de ménager la tranquillité assurée aux catholiques tout en n'étant pas à ses propres yeux relapse de sa religion, réformée<sup>2</sup>.

Les traces écrites concernant Claudel sont bien plus nombreuses. Ce sont surtout des correspondances. Elles renseignent sur les conditions d'exercice de Claudel quand elle sculptait, puis de sa vie à l'asile. S'il est fait mention de ses sculptures et de son travail, on ne peut cependant pas tout à fait les envisager comme des écrits d'artistes à propos de leurs œuvres comme nous allons les analyser plus bas. Nous avons déjà, à plusieurs reprises, convoqué les lettres que Claudel a écrites car elles constituent un témoignage précieux de ses difficultés, des rapports qu'elle entretient avec ses proches, de son ironie et son sens du second degré. Le *dossier Camille Claudel*, réuni par J. Cassar reproduit la correspondance entre Claudel et son éditeur Eugène Blot, le catalogue de l'exposition de 2008 reproduit, transcrites et en fac-similé, les lettres et contrat<sup>3</sup> entre Rodin et Claudel, mais aussi de Florence Jeans, O. Mirbeau, M. Morhardt entre eux ou avec Rodin ou Claudel. Ces écrits, surtout ceux produits quand Claudel est très jeune, sont d'une grande légèreté<sup>4</sup> comparé à ceux que Reine-Marie Paris, dans un ouvrage consacré à sa grand-tante, reproduit dans un chapitre réservé à sa correspondance, « surtout des lettres de l'asile » avec son frère, sa cousine, sa mère, mais aussi les lettres que cette dernière a envoyé aux directeurs successifs de l'asile de Montdevergues<sup>5</sup>.

Ces lettres maternelles de recommandations à suivre, d'interdictions, de décisions de maintenir à l'asile expliquent la réclusion absolue que Claudel a eu à subir : « j'ai bien des fois recommandé qu'on n'envoie jamais et à qui que ce soit aucune de ces maudites lettre [...] Sauf à moi et à son frère M. Paul Claudel j'interdis formellement qu'elle écrive à qui que ce soit et qu'elle reçoive de n'importe qui, aucune communication visite ou lettre<sup>6</sup> » (1915) ; « elle me demandait instamment de la reprendre pour vivre avec moi. Cela n'est pas possible. [...] Jamais je ne

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 50.

<sup>2</sup>Cf. sa notice sur le musée virtuel du protestantisme.

<http://www.museeprotestant.org/notice/louise-moillon-1610-1696/>

<sup>3</sup>Un contrat assez étrange, qui ressemble fort à une réponse à un ultimatum, signé par Rodin, où il s'engage à n'avoir que Claudel comme élève et à l'aider « par tous les moyens », où il lui promet voyage en Italie, mariage, sculpture en marbre et photographie chez Carjat. En échange de quoi Claudel s'engage à le recevoir quatre fois par mois à son atelier. *Camille Claudel, 1864-1943*, catalogue cité, p. 366-367.

<sup>4</sup>Notamment le plaisant questionnaire de Proust renseigné par Claudel, où les vertus sont « ennuyeuses », la principale qualité d'un homme est « d'obéir à sa femme », celle d'une femme « de bien faire enrager son mari », son idée de la misère est « d'être mère de nombreux enfants », sa peintre préférée, elle-même, son héroïne dans la vraie vie, Louise Michel, « je tolère tous mes défauts mais pas du tout ceux des autres » etc. *Ibid.*, p. 376.

<sup>5</sup>Reine-Marie Paris, *Camille Claudel (1864-1943)*, Culture Economica, 2012, chapitre V « La correspondance », p. 103-130.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 107.

consentirai à cet arrangement. Elle ne nous a que trop longtemps fait marcher. Elle est très bien chez vous<sup>1</sup> » (1915) ; « Son état d'esprit est toujours le même, croyant toujours être la victime de tous ce qui n'est pas vrai le moins du monde. C'est elle qui a été son propre bourreau<sup>2</sup>. » (1919) ; en juin 1920, refus de la retirer, en juillet 1920, encore une lettre, d'attribution plus que de refus, en avril 1924, lettre expliquant pourquoi elle ne lui rend pas visite...

Les lettres de l'asile de Claudel sont, en regard avec ce froid souci de garder la fauteuse de trouble hors d'état de nuire, bouleversantes. Mais plus qu'un témoignage ou un éclairage sur l'œuvre, elles sont l'expression d'un désespoir insondable. Quand il est fait mention d'art, c'est pour dire à quel point il lui manque : « j'ai été arrachée à mon cher atelier. Vous qui connaissez mon attachement à mon art vous devez savoir ce que j'ai dû souffrir d'être tout à coup séparée de mon cher travail<sup>3</sup> » ou le sentiment de l'injustice « je n'ai pas fait tout ce que j'ai fait pour finir ma vie, gros numéro d'une maison de santé<sup>4</sup> », « Triste surprise pour une artiste : au lieu d'une récompense, voilà ce qui m'est arrivé<sup>5</sup> ! ». Enfin, une lettre à son frère datée du 3 mars 1930, que certains pourront voir comme un témoin de la « paranoïa » de Claudel, décrit la « convoitise » de ceux qui sont devenus « quarante fois millionnaires » en lui volant « [s]on pauvre atelier, quelques pauvres meubles, quelques outils forgés par [elle]-même »

L'imagination, le sentiment, le nouveau, l'imprévu qui sont d'un esprit développé étant chose fermée pour eux, [...] il leur faut quelqu'un pour leur fournir. [...] Il y en a au moins qui auraient la reconnaissance du ventre et qui sauraient donner quelques compensations à la pauvre femme qu'ils ont dépouillé de son génie : non ! Une maison d'aliénés ! [...] C'est l'exploitation de la femme, l'écrasement de l'artiste à qui l'on veut faire suer jusqu'au sang<sup>6</sup>.

Les excès de Claudel (qui appelle ses persécuteurs les huguenots, qui imagine que Rodin la poursuit encore bien après sa mort, qui imagine des « cliques », des « bandes » de tous ordres) ont empêché de lire ce genre de « délires » comme étant une image poignante de ses ressentis, d'une part de vérité biographique<sup>7</sup>. Ils sont pourtant significatifs de la difficile voire impossible vie des créatrices, à qui on vole effectivement des fulgurances, auxquelles on n'accorde que rarement – et Claudel fut l'une des rares à y avoir droit – le terme de « génie » ; cette difficulté, cette impossibilité, Claudel s'y est heurtée de plein fouet<sup>8</sup>.

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 112.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 115

<sup>3</sup>Lettre à une cousin (non identifiée), vers 1915, *Ibid.*, p. 110.

<sup>4</sup>Lettre à sa mère, 2 février 1927, *Ibid.* p. 121.

<sup>5</sup>Lettre à son frère, 3 mars 1927, *Ibid.*, p. 124.

<sup>6</sup>Lettre à son frère, 3 mars 1930, *Ibid.* p. 126.

<sup>7</sup>Cf. *supra* II.A.1.

<sup>8</sup>Afin de constater que ces difficultés perdurent au XXe siècle, il faut lire les témoignages d'artistes reproduits in F. Dumont, *Des sorcières comme les autres*, *op. cit.*, p. 30-34. Il y est question de « descente aux enfers », d'isolement et de difficultés décuplés quand on est femme, de « proscription », de « réprobation », de « règle d'or du silence »... de la part d'artistes qui écrivent dans les années 1970-1980.

Plusieurs des artistes de notre corpus ont écrit des livres, ou des textes ensuite réunis sous forme d'un recueil. Nous avons décidé de placer la focale sur Saint Phalle et Cahun car leurs démarches respectives paraissent presque être le miroir l'une de l'autre. L'une, Cahun, créé tout en témoignant, l'autre, Saint Phalle, témoigne tout en créant.

La production artistique assumée, publique et reconnue de Cahun est littéraire. Ses *Écrits* sont nombreux et variés. F. Leperlier a édité une anthologie de ces *Écrits* dont le volume dépasse les sept cents pages. Parmi celles-ci les œuvres communes, et hybrides<sup>1</sup>, les nouvelles<sup>2</sup>, des chroniques<sup>3</sup>, des inédits<sup>4</sup>, des textes militants<sup>5</sup>... la palette est large. Cahun endosse la figure de l'écrivaine intellectuelle, à la culture humaniste étendue, aux influences nombreuses et plus ou moins implicites, avec beaucoup plus de facilité que celle de photographe, comme on l'a vu<sup>6</sup>. Deux catégories d'objets littéraires nous intéressent particulièrement dans son œuvre pléthorique, ceux « illustrés » par sa compagne, et les « aveux » et « confidences ».

Nous ne proposerons évidemment pas une réelle étude littéraire de ces ouvrages, mais un questionnement sur leur statut plastique et leur valeur testimoniale. *Vues et Visions*, *Aveux non avendus* ont une telle cohérence organique entre textes et images que parler d'illustrations serait un contresens. La dédicace de la jeune Cahun à son amante n'est pas à lire comme une déclaration faussement modeste, mais sans doute littéralement :

À Marcel Moore. Je te dédie ces proses puérides afin que l'ensemble du livre t'appartienne et qu'ainsi tes dessins nous fassent pardonner mon texte. C.C.

On a là toute l'ambiguïté dont Cahun peut faire preuve : c'est bien elle qui signe le livre, son nom qui apparaît en première ligne de la couverture, celui de Moore, comme de juste, dans une police d'écriture un peu plus petite, sous le titre et l'exergue. Peut-être est-ce une volonté de la maison d'édition, ou tout simplement qu'en 1919 la question ne se posait pas et que la maternité d'une autrice et d'une dessinatrice n'auraient pu se penser réellement comme équivalentes. Auquel cas, la dédicace de Cahun rétablit Moore dans son auctorialité. Car toutes les pages de l'ouvrage, qu'on serait tenté d'appeler « planches », dépassent le texte illustré pour offrir un ensemble où textes et images, sur le principe d'une correspondance baudelairienne, se répondent.

---

<sup>1</sup>Textes de Cahun, gravures ou photomontages de Moore : *Vues et visions*, *Aveux non avendus*.

<sup>2</sup>*Héroïnes*.

<sup>3</sup>Pour le *Phare de la Loire* ou le *Mercure de France*.

<sup>4</sup>*Amor Amicitiae*, *Confidences au miroir*.

<sup>5</sup>Tracts collectifs de Contre attaque, l'essai dédié à Trotsky *Les Paris sont ouverts*.

<sup>6</sup>Cf. *supra* I.B.4.b.



La catégorie de « livre d'artiste » aurait pu convenir pour décrire un tel ouvrage, mais même si la locution est attestée avant 1919, la notion du livre d'artiste telle que nous la manions aujourd'hui est apparue bien après l'édition de *Vues et Visions* qu'elle aurait pu qualifier.

La qualité plastique des ouvrages écrits et composés à quatre mains est indéniablement dû au travail de Moore, mais le reste de la production littéraire de Cahun se caractérise aussi par une recherche graphique et typographique dans la lignée mallarméenne. Les couvertures des *Aveux non avenues*, mais aussi de l'essai *Les Paris sont ouverts*, reposant sur les figures géométriques et les mises en page tête-bêche, le jeu de mise en page d'inédits comme « Ce qui fait le jeu de la personne » montre que l'aspect formel de la poésie est aussi, pour Cahun, un aspect visuel, même quand les mots ne sont pas accompagnés d'images figurées. En cela, son art apparaît comme plasticien et non plus seulement littéraire : informé de la pratique secrète de la photographie, notre regard débusque des questionnements qui débordent les catégories artistiques communément admises. Encore une fois, il faut affirmer la valence d'art total poursuivi par le couple d'artistes Cahun-Moore.

Ce qui nous intéresse également, c'est que la production littéraire, et même poétique, a valeur de témoignage sur la vie intérieure, mais aussi sociale de l'artiste. Il faut souvent lire entre les lignes et surtout se méfier du premier degré : il est parfois tentant de prêter à Cahun des idées que défendent en fait, dans ses textes, des personnages. Mais dans cette forêt touffue, parfois obscure, de références et de symboles, de clés peut-être pour certaines perdues à jamais, émergent des questions sur l'identité, l'enfance, le rapport à soi et aux autres, le roman familial, le surréalisme et la deuxième guerre mondiale, la « folie » de sa mère. La lecture des *Confidences au miroir*, bribes préparatoires à un livre qui n'a jamais été finalisé<sup>1</sup>, moins cryptées que les autres textes, permettent une lecture rétrospective de ceux-ci. Parmi ces confidences, une pépite pour nous qui avons cherché à penser le rapport entre genre social et genre artistique :

On m'accordait quinze ans au plus – ce qui augmentait le scandale provincial de mes vêtements. Ils n'étaient *pas de mon âge et même pas à la mode...* surtout quand ils la devançaient... ils avaient *mauvais genre...* Ce que Jean Paulhan précisa, quelques années plus tard, refusant mes manuscrits avec toute la politesse NRF... « *un genre indéterminé*<sup>2</sup> ».

Les livres de Saint Phalle, eux aussi de « genre indéterminé » – l'éditeur qualifie joliment *Traces* en quatrième de couverture d'« autobiographie en couleur » – peuvent, comme nous l'avons suggéré, être pensés comme en miroir par rapport à ceux de Cahun. C'est une plasticienne, assumée et reconnue socialement comme telle, qui produit de la littérature. Les livres *Mon secret*, *Traces* et *Harry et moi* doivent être classés comme livres d'artistes et ont pour premier statut la valeur de témoignage biographique, aidant à la compréhension de l'œuvre plastique.

---

<sup>1</sup>Cf. La présentation de F. Leperlier de ce texte, sa difficulté éditoriale des choix à faire, jusqu'au titre, *Écrits*, *op. cit.* p. 572.

<sup>2</sup>C. Cahun, *Confidences au miroir*, in *Écrits*, *op. cit.*, p. 598-599. C'est Cahun qui souligne.

Pourtant, comme avec Cahun, les frontières entre les catégories (littérature/arts plastiques) s'estompent, à l'autre bout du spectre, et les émotions qui naissent de la lecture sont de même intensité, sinon, parfois, de même nature, face à ces objets si différents.

Dans ces trois livres, la graphie caractéristique de Saint Phalle est reproduite en fac-similé pour tout ou partie : *Mon Secret* est la reproduction intégrale du manuscrit de l'artiste, *Traces* alterne manuscrit, tapuscrit et images (dessins, titres enluminés, photographies coloriées, photomontages...) ; *Harry et moi* comprend moins d'images, mais les titres (ceux des chapitres mais aussi tous les encarts où Harry donne sa version) sont enluminés, et les dessins, encore assez nombreux, comprennent très majoritairement quand ils occupent une pleine page une part d'écriture manuscrite, au moins pour le titre. Nous appelons « enluminés » les lettres-lettrines dont on peut voir ci-dessous quelques exemples : Saint Phalle les trace épaisses, les orne de motifs, les fait se transformer en figures comme les serpents.

Dans cet ensemble, *Mon secret* est un peu à part. Publié uniquement en français, entièrement manuscrit, sans couleur, il relate l'inceste subi par l'artiste quand elle avait onze ans. La lecture de ce livre d'artiste dépasse de loin, on s'en doute, le simple plaisir esthétique.

Révolte, colère, analyse lucide et bouleversante des moyens de survivre à l'agression, lettre d'amour à sa fille, besoin de comprendre l'impensable, dénonciation d'une psychiatrie ouvertement patriarcale<sup>1</sup>, point de vue général sur la société, sur l'éducation des années 1940 et sur les dégâts d'une religion mutilante<sup>2</sup> cohabitent dans cet ouvrage écrit à la main, semble-t-il d'une seule traite, et qui dépasse le simple exutoire annoncé en quatrième de couverture, reproduite ci-contre. Au-delà d'une lecture féministe qui reconnaît dans cet ouvrage un texte précieux d'un point de vue militant<sup>3</sup>, nous pouvons également y lire des lignes cruciales pour penser l'art de Saint Phalle comme étant issu de ce traumatisme, et ce dès l'enfance.

Dans *Mon secret*, au contraire de *Traces* ou de *Harry et moi*, qui sont au sens propre des autobiographies artistiques, les indications concernant la carrière de Saint Phalle sont rares mais décisives. Il est fait mention de son « premier geste artistique<sup>4</sup> » (qui comme les autres cherchait à « scandaliser les bonnes sœurs ») : « peindre en rouge brillant les feuilles de vignes qui couvraient le sexe des statues grecques dans le hall de l'école. » Elle relate sa décision d'abandonner le

---

<sup>1</sup>Cf. *supra* II.A.1

<sup>2</sup>« J'avais été élevée dans la honte de mon corps et dans l'idée catholique du péché. Les sœurs Irlandaises, au couvent, étaient obsédées par le sexe. Les enfants sont perméables. J'avais bu de ce lait empoisonné. », *Mon secret*, non paginé.

<sup>3</sup>En plus de sa valeur intrinsèque de témoignage, toujours à prendre en compte d'un point de vue féministe, ce texte fait résonner des thèmes et des thèses importants pour les féministes radicales : intersectionnalité des dominations (« ce viol me rendit à jamais solidaire de tous ceux que la société et la loi excluent et écrasent »), motif de la survie après l'agression (« j'appris à assumer et survivre avec mon secret »), analyse du patriarcat et de la culture du viol liés à la guerre (« regarde l'histoire des guerres. La récompense du soldat c'est toujours le viol »), analyse du viol comme étant « aussi peu sexuel que possible » pour reprendre une formule de C. Guillaumin (« si les hommes sont (souvent) des violeurs, les violeurs sont aussi des hommes. Le viol n'est pas essentiellement un acte sexuel, c'est un crime seulement contre l'esprit. »)

<sup>4</sup>Transcription du manuscrit de Saint Phalle reproduit dans *Mon secret*. Pour mémoire, mes choix de transcription sont les suivants : respect de l'orthographe, même fautive, et transcription des lettrines (lettres ornées et/ou plus grandes et/ou majuscules) en gras. Le livre n'est pas paginé. Sans indication contraire, les citations qui suivent sont issues de *Mon secret*.

théâtre au profit de la peinture, au sortir de la clinique psychiatrique de Nice, comme elle le raconte dans *Traces*. Mais du viol subi dans l'enfance, qui explique sa grave dépression à vingt ans, *Traces* ne fait mention que sur le rabat de couverture, tandis qu'il est au centre de *Mon secret*. Enfin, dernière indication artistique dans *Mon secret*, le film *Daddy*, réalisé avec l'aide psychanalytique et certainement intrusive de Peter Whitehead<sup>1</sup>, qui ne lui a pas apporté tout le bénéfice cathartique qu'elle en attendait :

Je donnais libre cours à mes fantasmes et une colère folle ressort de ce film. A travers les images, je piétine mon père, je l'humilie de toutes mes forces et je le tue. A ma grande surprise, ce film loin de m'apaiser, déclencha en moi une dépression nerveuse. Je n'avais pas eu le courage de faire ce film pendant que mon Père vivait et la Violence de mes sentiments contre lui et les hommes m'avait moi-même accablée<sup>2</sup>.

Reprenant les formes de l'univers plastique dont Saint Phalle indique qu'il lui a permis de survivre et de ne pas tomber dans la folie, ces livres qu'elle crée en fin de parcours<sup>3</sup> finissent par s'inscrire dans cet univers dont ils racontent la genèse et le substrat. « J'appris à assumer et survivre avec mon secret. Cette solitude forcée créa en moi l'espace nécessaire pour écrire mes premiers poèmes et pour développer ma vie intérieure, ce qui plus tard, ferait de moi une artiste. » Devenue artiste, Saint Phalle livre enfin son secret, et le récit de ce qui a fait d'elle une artiste prend la forme d'une œuvre. Des parentés plastiques lient entre eux les textes qu'a produits Saint Phalle en dehors de son œuvre plastique au sens strict – si tant est que ce strict ait un sens – de même qu'elles lient l'ensemble des textes de Saint Phalle à ses autres œuvres. Un vocabulaire formel s'applique à tous les objets, de la page manuscrite au jardin de sculptures et l'écriture hésite entre un texte qui accompagne (la compréhension de) l'œuvre et, simplement, un texte qui serait aussi une œuvre.

### III.A.2. Le texte explique l'œuvre

Quand le texte explique l'œuvre, il se rapproche du discours tel que nous avons décidé de le définir. Étudier leur discours sur leur travail permet de constater à quel point les plasticiennes peuvent se jouer des stéréotypes.

Bernard Vouilloux considère que la critique d'art relève de trois champs (descriptif, axiologique, herméneutique) en les intriquant au sein de son discours<sup>4</sup>. Celui des artistes sur leur propre travail, de par sa particularité, laisse logiquement la part de l'axiologie (car rarement les

<sup>1</sup>« Pour lui, il importait peu de savoir si le comte "avait ou n'avait pas violé" sa fille ; ce qui l'intéressait au plus haut point, en revanche, c'est que cette dernière se serve du film pour aller "à la découverte de sa sexualité" et "revienne à ce moment où elle pourrait dire "J'étais une fillette très sexy et je le suis toujours." » C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, op. cit., p. 226.

<sup>2</sup>*Mon secret*. Non paginé. Cf. ci-dessus pour les choix de transcription.

<sup>3</sup>Saint Phalle a soixante-deux ans quand elle écrit *Mon secret*, soixante-neuf pour *Traces*, soixante-quatre ans quand *Mon secret* est édité, les deux autres ouvrages le seront post-mortem.

<sup>4</sup>Bernard Vouilloux, « Les trois âges de la critique d'art française », in *Revue d'histoire littéraire de la France* 2011/2 (Vol. 111), p. 391. <https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2011-2-page-387.htm>

artistes évaluent leur propre travail ou même proposent des échelles de valeur générales pour juger de l'art). En revanche, il est une aide précieuse pour l'herméneutique : beaucoup considèrent que certaines clés des signes sont, depuis que les artistes parlent de leur propre production, à chercher de préférence dans ce qu'on appelle aujourd'hui « l'intention » de l'artiste.

De ce point de vue, l'artiste de notre corpus la plus intéressante est Pane. Elle a fourni un discours étayé, construit, parfois jargonnant et/ou obscur dans sa formulation, assez typique d'un moment de construction des arts plastiques comme discipline et objet d'étude. Les performances de Pane sont en effet contemporaines de la constitution – et de l'institutionnalisation – de la discipline des arts plastiques (option au lycée en 1968, ouverture des deux premières U.E.R. à Paris-Vincennes et Paris-Sorbonne en 1969, création du CAPES en 1972 et de l'agrégation en 1975<sup>1</sup>...).

L'édition qui réunit ses textes les reproduit en trois sections : les « textes publiés », des « textes dactylographiés » et des « notes », qui sont transcrites et parfois reproduites en fac-similé. L'ouvrage commence avec la phrase : « Gina Pane écrivait et dessinait tout le temps<sup>2</sup>. » Sont mises au même plan les activités qu'un seul terme grec ancien – γραφειν *graphein* – nommait. La dimension de projet (dessin/dessein, les deux significations de l'italien – la langue maternelle de Pane – *disegno*) est prépondérante dans les notes, quand les textes publiés sont plus réflexifs – là aussi au double sens du mot : reflétant une pratique et proposant une pensée autour d'elle.

La plupart des « textes publiés » nous intéressent au premier chef car ils rendent, par définition, publique cette production de textes qui expliquent l'œuvre. Ils sont assez courts et très majoritairement produits pour des revues d'art : *ArTitudes International*, *Art Press*, *Opus International*. Un texte concerne précisément l'*Azione sentimentale*, publié dans un ouvrage de Lea Vergine<sup>3</sup>. Un autre a une vocation pédagogique : c'est le carton d'invitation à l'« atelier "performance", cycle d'enseignement par Gina Pane », au centre Pompidou en 1978. Ce déroulé programmatique de l'atelier donne une assez bonne idée du recul réflexif de Pane par rapport à son travail : « Processus de formation de la "performance" par l'analyse d'éléments la constituant, en séances de travail théorique et pratique avec quinze participants : Matérialité de la forme, organisation structurale/pulsionnelle. Le corps, matière première de la forme [...] Relation inter-langages, image, bruitage, discontinuité tonale... Fonction des outils, leurs relations, audiovisuel, photographie<sup>4</sup>. » Les constituants plastiques et les enjeux sémantiques de la performance sont listés de manière à la fois rigoureuse et poétique dans leur implicite ; l'ensemble trace l'autoportrait détourné d'une artiste qui maîtrise son sujet telle une théoricienne.

---

<sup>1</sup>Pour un historique complet, cf. C. Roux, *L'Enseignement de l'art*, *op. cit.*, les dates ci-dessus sont citées p. 19.

<sup>2</sup>G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>3</sup>Il nous a aidé à mieux cerner cette œuvre. Cf. *supra* I.C.3.c.

<sup>4</sup>G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, *op. cit.*, p. 28-29. La mise en page et la ponctuation ont été modifiées par rapport à l'original.

De même, dans le texte qui a donné son titre au recueil, et publié initialement dans le « dossier Gina Pane » d'*ArTitude International*, ces phrases – parmi tant d'autres :

Pour pouvoir briser cet « ETAT DE CHOSES » il ne faut pas s'accommoder de ce qui est sécurisant, mais au contraire s'efforcer de démasquer, dénoncer les servomécanismes où qu'ils se trouvent : ART/SCIENCE/POLITIQUE/QUODIITIEN.

C'EST MON PROPOS

LE LANGAGE CORPOREL contient la base d'une vraie science de l'homme qui tente de renouer avec toutes les forces de l'inconscient, avec la mémoire de l'humain, du sacré, avec l'esprit : PSYCHE, avec la douleur et la mort, pour restituer au conscient sa force première : LES SECRETS DE LA VIE, « culture du mouvement même de la vie, culture que vous, gens trop intelligents, ne pouvez plus comprendre », écrivait Antonin Artaud<sup>1</sup>.

Le statut de ce texte hésite entre manifeste artistique, note d'intention et projet, qui dépasse l'artistique et vise à l'utopie, retour sur les œuvres déjà accomplies afin de les éclairer, généalogie intellectuelle, avec la référence d'Artaud. L'artiste théoricienne est une figure à part : moins distante à son œuvre que quiconque, elle manie l'ellipse et l'implicite au point que le texte parfois est obscur, mais elle incarne une foi en son travail que personne ne pourrait avoir.

En tout état de cause, si la figure de l'artiste intellectuel est en construction depuis la Renaissance, elle a pris une ampleur certaine à l'âge contemporain. Et, à l'instar de Pane qui l'incarne à un haut degré, les créatrices ont joué ce jeu, comme les autres<sup>2</sup>.

### III.A.3. Le texte est l'œuvre

Comme P. Auster le dit de Maria dans le *Léviathan*, il n'est pas possible de « ranger » Calle « dans une case »<sup>3</sup>. Elle n'est pas plus « photographe » que « conceptualiste », et elle est les deux toutefois, entre autres cases, au point qu'à force de correspondre à tant d'étiquettes elle finit par ne plus en avoir aucune qui lui corresponde. Dans le questionnement que nous menons du rapport entre plasticiennes et texte, elle occupe une position à part dans notre corpus – et même dans l'art actuel – car le texte, la narration font partie intégrante de son œuvre.

Pour preuve, la réponse qu'elle fait à une historienne de l'art qui souhaite l'interviewer pour son livre : à la section « propos de l'artiste » de l'article qu'il lui consacre, le *Petit dictionnaire des artistes contemporains* indique :

Sophie Calle ne donne pas d'interviews ; ses écrits font partie intégrante de son travail d'artiste et n'ont pas vocation à être reproduits séparément<sup>4</sup>.

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 15. La mise en page et les effets de caractères ont été conservés.

<sup>2</sup>Pour une présentation générale et une analyse des rapports entre arts plastiques, écriture et féminisme de la deuxième vague, Cf. Elvan Zabunyan, « Écrire, disent-elles », in *elles@centrepompidou*, catalogue cité, p. 318-321.

<sup>3</sup>Cf. *supra* I.D.2.b.

<sup>4</sup>P. Le Thorel-Daviot, *Petit dictionnaire des artistes contemporains*, *op. cit.*, p. 50.

Si, depuis, des interviews ont bien eu lieu, la seconde proposition reste opérante : les écrits de Calle sont son travail, au même titre que ses actions et que les photographies qui en résultent. Rares sont les artistes à avoir poussé le rapport de l'œuvre au texte à un tel degré, que ces artistes soient masculins, et *a fortiori* féminines.

Il y a deux audaces : désertier (au moins pour une part) le plastique et le visuel, au profit d'autre chose, où le texte a sa part, voire, à l'extrême point de l'art conceptuel – constitué à nos yeux par la pratique de Lawrence Weiner quand il affirme : « Pour posséder une de mes œuvres, il suffit de s'en souvenir<sup>1</sup> » – remplacer le plastique par le textuel. Cette audace se nuance, bien sûr, pour Calle comme pour tous les artistes rattachés à l'art conceptuel. Alors que ces œuvres travaillent un adieu à une certaine forme, elles en inventent de nouvelles. La pauvreté voulue devient économie de moyens, et notre regard habitué depuis maintenant des décennies à ces espaces purs, au grain et au bougé de photos « mal » cadrées, à la poésie radicale d'un simple mot tracé sur les murs du cube blanc y débusque le moindre charme, voire, bien souvent, le sentiment plein et entier, comme n'importe quel.e esthète à n'importe quelle époque, le pur sentiment du beau. Un autre beau. On n'imagine pas quelqu'un qui, comme H. Guibert aux débuts de la carrière de Calle, dirait aujourd'hui, même avec la tendresse ironique que lui autorisait leur amitié : « soit-disant photographe, Sophie Calle n'est même pas fichue de prendre une photo (quoiqu'elle fasse des progrès). La première bonne photo qu'elle m'a montré, avec fierté en plus [...] ce n'est justement pas elle qui avait visé, mais une copine qui l'accompagnait<sup>2</sup>. »

La deuxième audace c'est d'aller dans ces confins de la déspécification des arts, toucher à la littérature depuis les arts plastiques, alors que Calle est assignée femme : s'arroger le droit d'explorer le haut de la pyramide. Ce que D. Haraway, après d'autres, appelle le « phallogocentrisme<sup>3</sup> » occidental, en soulignant à quel point, pour les opprimé.e.s, « l'écrit et ses interprétations sont des enjeux majeurs du combat politique contemporain. Libérer le jeu de l'écriture est un projet mortellement sérieux<sup>4</sup>. »

Quelques plasticiennes ont cette audace, rare. Les travaux, très différents, de Barbara Kruger ou de Jenny Holzer en donnent de belles images, à base de mots. Pour ces trois artistes – Kruger, Holzer, Calle – la question du point de vue, du message linguistique choisi puisqu'elle travaillent avec des mots, prend évidemment en compte leur statut dans la société, fort déterminé par leur genre. Cependant, pour aucune des trois, on ne pourra les réduire à l'exercice d'un art « féminin » ou même « féministe ». Les questions amoureuses, de violence subie, de dépendance affective, de stéréotypes sont bien explorées, elles ne sont pas les seules : par exemple pour

---

<sup>1</sup>« *Once you know about a work of mine you own it.* » cité par Nika Knight, « *Slowly Adapting Art: Moving with the Times: Re-installing Originals* » in *The Oberlin Review*, April 27, 2007.

<sup>2</sup>Cité par Anne Sauvageot, *Sophie Calle, l'art caméléon*, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2007, chapitre « P comme photographe ».

<sup>3</sup>Le terme est forgé par J. Derrida, et repris par Luce Irigaray.

<sup>4</sup>D. Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes*, *op. cit.*, p. 310. Ces phrases s'appliquent, dans son texte, à la situation des femmes de couleur, elle cite notamment la poétesse Audre Lorde.

Kruger, la société de consommation, le racisme, la révolution, pour Holzer, la mort, la guerre, l'éducation. Un des axes principaux du travail de Calle, le regard, l'image, la preuve, peuvent être étudiés dans une perspective genrée, comme tout thème, mais force est de constater que ce qu'elle travaille, c'est le rapport entre le visible et l'invisible plus qu'une manière féminine ou masculine de regarder le monde.

Une fois posée la dimension conceptuelle et le rapport aux mots de l'art de Calle, reste à indiquer quelles formes elle prend. Ces formes sont variées et complexifient d'autant plus la tentation catégorique : le travail de Calle déborde toute tentative de classification. Ainsi, ne serait-ce que pour le rapport au texte, on pourrait commencer une liste forcément non exhaustive des différents statuts des textes dans sa carrière : compte-rendu, témoignage, écrit par Calle, écrit par un détective privé, lettre de rupture d'un amant, écrits de femmes qui analysent cette lettre, livre d'un autre qui sert de point de départ à une œuvre, cartel explicatif des actions menées, texte que l'on aurait pu trouver dans un journal intime brodé sur lin, carnet perdu par un inconnu, retranscription de récits d'habitants du Bronx ou d'aveugles de naissance, descriptions de tableaux absents par des employé.e.s de musée et le public, contrat du *Gotham Handbook*, journaux intimes de sa mère... et, bien sûr, ses livres édités chez Actes Sud.

Ces livres eux-mêmes ont différents statuts et pourront être lus de différentes manières. Certains tendent à se rapprocher de catalogues d'exposition, d'autres de recueils de nouvelles. *Des histoires vraies*, constitué de quarante-cinq récits autobiographiques, accompagnés de photographies, pourrait être considéré comme un ouvrage littéraire presque au sens premier. Mais la plupart des livres de Calle, *Des histoires vraies* compris, sont davantage proches d'une exposition que d'un livre écrit par quelqu'un.e qui ne serait pas plasticien.ne.

Le soin apporté à l'édition – coffrets, tranches argentées, couvertures métallisées ou recouvertes de tissus – n'est certes pas le seul indice du statut flottant de ces objets, entre livre et œuvre. Ce sont surtout les encarts explicatifs de Calle – souvent placés dans les premières pages du livre – qui contextualisent ce qui va les suivre : l'action, le dispositif, l'intention – des notions et des termes plasticiens.

Ces livres ont valeur de témoignage sous forme de récit et d'image, d'une action artistique réalisée dont ils sont la trace. Au sens propre, ils ont la même *valeur* que les expositions de Calle. Celles-ci étant aussi textuelles que les ouvrages, on peut même parfois se dire, si l'on n'est pas sensible à l'étrange beau post-moderne que nous venons d'évoquer – que les conditions de lecture seront plus confortables en dehors de l'exposition.

Ainsi, pour posséder une des œuvres de Calle, il ne suffit pas de s'en souvenir comme pour celles de Weiner, mais l'achat ou l'emprunt d'un de ses ouvrages peut y pourvoir. Nos prolégomènes matérialistes sur la formation littéraire ou plasticienne, et surtout, sur la diffusion et l'acquisition d'œuvres trouvent ici une forme de résolution assez heureuse : posséder un livre de

Calle chez soi, ce n'est pas seulement comme avoir sous la main de la très bonne littérature, c'est presque comme pouvoir « ouvrir » une exposition quand on ouvre ce livre.

## III.B. Corps

### III.B.1. Corps représentés

De même qu'une analyse au plus près des œuvres permet de constater à quel point les frontières supposément étanches du système générique (intellect/sensible, masculin/féminin, littéraire/plasticien) sont en fait labiles, un questionnement sur le corps s'impose. Le genre en tant que sexe social repose, comme on l'a vu, sur la place qui nous est assignée à la naissance et sur la croyance – intriquée à ce moment de naissance – en une Nature majuscule qui gouvernerait les corps, selon qu'ils présentent ou non certains organes qui sont le signe de la domination : le genre s'in-carne.

Les individus assignées femmes à la naissance, qui ont décidé de faire une carrière artistique vivent le rapport au corps féminin et à sa représentation sous deux modalités idéalement antagoniques : objet et sujet, corps représenté et corps créateur (qui idéalement est le corps *du* créateur, mais qui ici est celui de la créatrice). Dans la faille du système, elles enrayent une règle non dite de la représentation du corps féminin dans l'histoire de l'art occidental. Le corps féminin représenté est supposé être un objet de délectation érotique.

N. Laneyrie-Dagen a fait la généalogie de cette tradition : la fille du potier Butadès, origine de l'art gênante puisque féminine, mais aidée par son père céramiste, et contre laquelle d'autres récits fondateurs ont été préférés<sup>1</sup>, celle du peintre et de son modèle, avec le prototype d'Apelle et Campaspe, cédée (!) par Alexandre à son peintre préféré.

Le travail de peinture naît de ce désir, celui d'un artiste mâle pour un corps féminin. [...] Nombre d'autres légendes fournissent aux artistes la matière d'une iconographie qui met en scène, de la même manière, un homme et l'objet de ses vœux. Quelquefois (Pygmalion), le corps désiré n'est pas celui du modèle : il est l'œuvre elle-même, si belle que l'artiste aspire à ce qu'elle devienne un corps et obtient ce miracle. Ou bien – c'est le cas dans la légende de Zeuxis peignant les jeunes filles de Crotoné – l'artiste peint non pas une seule femme mais plusieurs beautés nues<sup>2</sup>.

La dite « révolution sexuelle » étant passée, ce binôme « peintre et son modèle » a-t-il été actualisé dans des rapports moins stéréotypés ? N. Laneyrie-Dagen constate certes des progrès – l'*Origine du monde* exposée à Orsay sans que le gardiennage spécial prévu pour elle ne soit

---

<sup>1</sup>N. Laneyrie-Dagen, « La peinture : une affaire d'homme ? », article cité, p. 587.

<sup>2</sup>*Ibid.* p. 588. N. Laneyrie-Dagen poursuit en formulant l'interprétation assez séduisante de la mise en présence, dans les annonces chrétiennes, d'une femme surprise en son intimité par un ange supposé sans sexe mais que les artistes représentent presque systématiquement sous les traits d'un éphèbe, p. 589-590.



nécessaire, pas de « réclamations » contre l'exposition au musée Picasso de ses estampes érotiques, l'organisation et le succès de *fémininmasculin* en 1995...

Progrès, donc, que tout cela – mais progrès sans doute d'autant mieux acceptés, que toutes ces œuvres, « transgressives », « révolutionnaires », laissent la femme à « sa place » dans l'atelier : sur le divan où elle pose et où le peintre la saisit – la possède<sup>1</sup>.

Ce binôme du « peintre et son modèle » est court-circuité ou dynamité de bien des manières avec les quatre œuvres reproduites ci-dessous. Leur analyse ne saurait épuiser tous les détours et contournements que les artistes contemporain.e.s mettent en place en rapport avec le binôme traditionnel, et sans doute toutes les nouvelles modalités qui restent encore à inventer. Reste que, à elles quatre, Benoist, Claudel, Cahun et Pane cumulent déjà plusieurs court-circuits ou dynamitages.

Dans le choix de l'« objet » représenté, l'érotisme disparaît ou est dévié. Dynamitage des bases : Benoist choisit, contre les attentes de son siècle, renforcées par les attentes envers une peintre de genre féminin, un modèle noir<sup>2</sup>. Claudel, de même, abandonne le type de corps féminins classiquement représentés par la statuaire et explore l'avachissement des chairs d'une femme âgée<sup>3</sup>. Il va sans dire que ces corps, comme tous les autres, ont un potentiel érotique certain, mais qu'il ne sont pas reconnus socialement comme des objets sexuels valides, comme nous allons le voir.

Quant à Cahun et Pane, elles court-circuitent le rapport habituel artiste masculin désirant/modèle féminin désiré en choisissant l'auto-représentation, qui, si elle n'exclue pas un certain érotisme, rend celui-ci ambigu et trouble. Il est assez frappant, dans cette optique, et en se souvenant du thème du *self-love* chez Cahun et de la non-mixité de la performance de Pane, de constater que leurs postures sont similaires, bras et jambes croisées, évoquant le cocon et l'auto-suffisance. Mais ce rapprochement ne concerne qu'un morceau choisi du panneau *Azione sentimentale*, où les postures traduisent tour à tour les mouvements de contraction et de dilatation, d'ouverture et de fermeture.

Le court-circuit principal, et commun à ces quatre œuvres, c'est celui de l'assignation de l'artiste. Parce que des femmes les ont produites, ces œuvres sont fondamentalement particulières. Il ne s'agit pas de tomber dans l'écueil d'une croyance en un art féminin, qui rejoint la croyance en un principe féminin. En revanche, et comme le formule G. Pollock, « nous devons néanmoins reconnaître ce que les femmes partagent – en raison du poids de la société, et non celui de la nature<sup>4</sup>. » Les « femmes artistes » ou « artistes femmes » resteront une catégorie d'analyse utile tant qu'être assignée et socialisée en tant que femme sera considéré comme fondamental à la construction identitaire, tant que notre situation sera pensée et vécue comme

---

<sup>1</sup>*Ibid.* p. 588.

<sup>2</sup>Cf. *supra* I.B.2.b.

<sup>3</sup>Cf. *supra* IB.3.c.

<sup>4</sup>Cf. *supra* I.C.1. pour la citation complète.

particulière par rapport au masculin général, et tant que les individus ayant subi cette assignation et cette socialisation auront à lutter contre les stigmates et le déficit de reconnaissance *a priori* dont nous avons mené l'analyse. Un rapport décontextualisé à ces œuvres, qui ignorerait que ce sont des femmes qui les ont produites manquerait cette inscription sociale qui marque profondément leur réception esthétique.

Un aspect iconographique de ces quatre œuvres est prégnant. Il rejoint le décalage par rapport à l'érotisme traditionnel des représentations du corps féminin : ces femmes représentées ne nous regardent pas. Le modèle de Benoist regarde quelque chose qui serait au dessus de notre épaule gauche. *Clotho* a ses yeux perdus sous la masse de ses cheveux, elle lève la tête, il faut se contorsionner pour croiser son regard. Cahun se représente de profil et regarde droit devant elle. Aucune des photographies du constat de l'action de Pane ne représente ses yeux vus de face<sup>1</sup>. La distance induite par cette absence d'interaction, aussi fictionnelle soit-elle entre une figure et un spectateur ou une spectatrice, est une autre entorse à la tradition du portrait et de la figuration, où la question du regard est cruciale. Sans doute de manière impensée, les artistes représentent des femmes ou se représentent comme échappant de manière irréductible à l'emprise du regard.

Enfin, il va de soit que le binôme « peintre et son modèle » est dynamité par le changement de médium. Outre le fait que le créateur devienne une créatrice, que l'érotisme attendu subisse un sérieux pas de côté, que ces figures ne nous regardent pas, il faut aussi dire ici qu'elles ne sont, à l'exception de celle portraiturée par Benoist, pas peintes. Le rapport au corps figuré n'est certainement pas le même entre la peinture et la poïétique d'une sculpture en plâtre demi-nature, ni en se photographiant ou se faisant photographier. Ces deux derniers changements de médium sont, comme on l'a vu, des balises concernant l'histoire de l'art contemporain tout autant que des saisissements significatifs par les femmes de manières de faire de l'art à la fois nouvelles (excluant le poids d'un art passé) et légères (pensées sur le mode mineur à leur début, que ce soit pour la performance comme pour la photographie). Utilisant comme figure et matériau leur propre corps, Cahun et Pane offrent une dimension supplémentaire à la question corporelle que nous analyserons plus tard<sup>2</sup>.

Travaillant à partir d'autres œuvres – de Rebecca Horn, Mona Hatoum, Ana Mendieta, Ghada Amer et Louise Bourgeois – A. Creissels pose plusieurs bases qui nous semblent importantes pour penser l'art contemporain produit par les femmes, en rapport avec le (leur) corps. Ainsi, la notion de « décentrement, nous menant à réévaluer des évidences, à voir comment le "naturel" ou l'"essence" peuvent masquer une construction du mythe<sup>3</sup> » nous paraît fondamentale, et sans doute opérante pour une majorité d'œuvres produites par des femmes,

---

<sup>1</sup>Sur les autres photographies de l'action auxquelles j'ai pu avoir accès, certaines la représentent couchée, les yeux ouverts. Le fait qu'ils soient presque révoltés et du fait de la prise de vue, elle ne nous regarde pas, même quand les yeux sont cadrés et ouverts.

<sup>2</sup>Cf. *infra* III.B.3.

<sup>3</sup>Anne Creissels, *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain*, Éditions du Félin, coll. « Les marches du temps », 2009, p. 9.

mais aussi par d'autres dominés. De même, ou plutôt conséquemment, l'interrogation de « La prétendue neutralité sexuée et sexuelle de l'œuvre d'art. » :

Sans doute l'enjeu de cette démarche est-il la réappropriation par la femme (artiste) de son corps et sa redéfinition, au-delà de toute réification : loin de revendiquer une simple spécificité féminine, ces artistes construisent et assument une identité complexe<sup>1</sup>.

En outre, dans le rapport au spectateur ou à la spectatrice, les œuvres étudiées par A. Creissels, la nuance, la polysémie, le « potentiel subversif » prédominent sur une lecture politique de dénonciation univoque<sup>2</sup>. Nous pensons pouvoir la suivre en ce qui concerne les quatre œuvres de notre corpus où un corps féminin est représenté. Selon A. Creissels, l'« enjeu majeur » constitué par la figuration des rapports entre les sexes et des identités sexuées, « pour qui veut croire à la possibilité d'échapper à certaines déterminations dans le cadre d'une production artistique » (et, pourrions-nous ajouter, dans sa réception), est un type de résistance particulier.

Si une résistance est envisageable, ce n'est qu'au travers de positions ambiguës [...] plutôt que de consister en une prise de position simple et tranchée, [elle] réside sans doute dans des micro-inscriptions et des équilibres instables<sup>3</sup>.

La résistance concerne le rapport érotique attendu, comme nous venons de le voir, et celui-ci est lié à une idée de beauté, de canon, du corps féminin. Occasion pour nous de réaffirmer combien, en représentant une femme noire et une femme âgée, Benoist et Claudel sont hétérodoxes, voire hérétiques.

Un des plus « grands » peintres de la chair décrit ainsi « la perfection des diverses parties du corps de la femme » :

Embonpoint modéré ; chair solide ferme et blanche, teinte d'un rouge-pale, comme la couleur qui participe du lait et du sang, ou formée par un mélange le lys et de roses ; visage gracieux, sans ride, charnu, fait au tour, blanc de neige, sans poil, la peau du ventre ne doit pas être lâche, ni le ventre pendant, mais mollet et d'un contour doux et coulant depuis la grande saillie jusqu'au bas du ventre. Les fesses rondes, charnues, d'un blanc de neige, retroussées, et point du tout pendantes. La cuisse enflée [...] le genou, charnu et rond. Petits pieds, doigts délicats et beaux cheveux, comme les loue Ovide<sup>4</sup>.

Il est assez plaisant de lire sous la plume de Rubens qu'il visait à représenter un embonpoint modéré, ce qui nous fait saisir, comme en raccourci, à quel point les canons de beauté sont versatiles. Car les corps de Rubens n'ont, aux yeux contemporains, rien de modéré dans leur embonpoint, c'est une débauche de chairs grasses, de cellulite, de bourrelets ; les femmes représentées seraient de nos jours, si elles étaient lectrices de magazines féminins, bien

---

<sup>1</sup>*Id.*

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 10.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 87.

<sup>4</sup>Rubens, *Théorie de la figure humaine*, chapitre VII, cité par N. Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps*, *op. cit.*, note 153 du chapitre 4, p. 273.

complexées, et sans doute médicalisées pour cause d'un IMC trop élevé. Certains traits du canon rubéniste cependant perdurent : absence de rides, de parties flasques, corps et visage glabres, blancheur.

Car s'il est un point qui n'a pas varié dans le canon des corps féminins, c'est la dépréciation des corps ridés, des corps poilus et des corps noirs. L'histoire du rapport érotique des hommes blancs aux corps des femmes noires équivaut, selon E. Dorlin, à l'histoire de la naissance du racisme. Via l'histoire tristement édifiante de Swatche, renommée Saartjie Baartman, et surnommée « Vénus Hottentote », exhibée par un montreur d'animaux<sup>1</sup>, E. Dorlin trace la désérotisation/sexualisation, qui va de pair avec une pathologisation des corps des femmes noires au XIXe siècle :

[Le] processus de pathologisation du corps noir s'est déjà totalement converti en un processus d'anthropologisation. Les traits [...] autrefois définis comme pathologiques, sont devenus des traits caractéristiques, distinctifs d'un peuple, de ce que les médecins appellent désormais une « race ». Ce passage s'est effectué par l'intermédiaire d'une bestialisation progressive des femmes noires qui s'apparente à une volonté de désérotisation du corps noir [...] qui désirerait un babouin<sup>2</sup> ?

La « génotechnie » analysée par E. Dorlin, la fabrication d'un peuple, et les mouvements d'allers et retours entre colonies considérées comme laboratoires et France « au moment où se met en place une entreprise de régénération de la Nation<sup>3</sup> » concernent le XIXe siècle. Swatche a vécu de 1789 (environ) à 1815. Le portrait peint par Benoist prend, de ce point de vue, une dimension supplémentaire, peut-être la plus poignante : contre le sens du vent, au moment de l'écrasement de la révolution haïtienne par les troupes napoléoniennes et des débuts de la constitution scientifique des races qui justifieront dans un premier temps l'esclavage qui perdure, puis la colonisation, Benoist tentait de traduire l'individualité et l'humanité d'une femme dont le peuple supposé, englobé sous le terme de « race », allait se voir dénier cette humanité et cette individualité, au nom du commerce, épaulé par la science.

L'humanité n'est en revanche pas déniée aux vieilles femmes, en tout cas pas de manière systémique, mais elles se voient cependant être la cible d'une cruauté difficile à expliquer. Le jugement moral va souvent de pair avec leur représentation, bien plus souvent que pour les hommes. Le Moyen-Âge stigmatise la « décadence physique et morale, en opposition à un éloge canonique de la jeunesse, symbole de beauté et de pureté<sup>4</sup>. » C'est toujours le cas dans les périodes suivantes, avec les prostituées ou les « vieilles coquettes », « jouant avec les attributs

---

<sup>1</sup>L'histoire de la réification de cette femme ne s'arrête pas là. Après avoir été exhibée, elle a été prostituée, puis mesurée et étudiée par Etienne Geoffroy de Saint Hilaire et George Cuvier. À sa mort en 1815, son corps a été moulé en plâtre, puis disséqué, certains de ses organes conservés dans du formol, son squelette reconstitué, toutes ces « pièces » faisant partie de la collection du musée de l'Homme, jusqu'en 2002, date à laquelle la France a enfin accepté de rendre son corps à l'Afrique du Sud.

<sup>2</sup>E. Dorlin, *La Matrice de la race*, op. cit., p. 94.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 274.

<sup>4</sup>U. Eco (dir.) *Histoire de la laideur*, op. cit., p. 159.

d'une sexualité qui n'est plus de [leur] âge<sup>1</sup> ». Sont représentées – de Dürer, Quentin Massys ou Bartolomeo Passerotti à Goya – des femmes qui *devraient* être fraîches et attirantes, et qui sont décaties, périmées. Rarement la représentation de la vieille femme est une réflexion sur le temps qui passe, sans jugement, voire avec empathie, comme c'est le cas, nous semble-t-il, pour *Clotho*, qui a quand même eu droit à de violentes réactions, telle l'« ostéologie de vieille », proférée par un critique d'époque<sup>2</sup>.

Enfin, le rapport que nous avons aux corps représentés ne doit jamais faire l'économie de la question de la représentation<sup>3</sup>. Elle est artistique, elle est aussi sociale. Pane écrit que « la photo n'était pas un simple constat mais un langage fabriqué par le corps<sup>4</sup> ». Nous ajouterons que le corps produit du langage qui n'est pas que photographique. Il n'est pas un donné naturel mais un support sur lequel, dans lequel s'inscrivent les rôles sociaux. Les artistes telles que Cahun ou Cindy Sherman jouent ostensiblement avec ces comédies et mascarades, mais toute représentation d'un corps donné doit être regardée avec ce filtre : ce n'est pas qu'une peau, une chair, des rides, un teint donnés, mais des postures, des vêtements, des gestes, des regards – même s'ils fuient le nôtre. Un dressage culturel. B. Marcadé pense l'art de Sherman en termes de démontage, d'anéantissement de mascarade :

Quand Cindy Sherman se représente en bibliothécaire, en starlette, en soubrette [...] elle montre à la fois sa connivence avec le spectateur potentiel [...] en même temps qu'elle démonte le dispositif pervers d'une dramaturgie écrite par un tiers, à savoir le regard et le désir masculins. [...] Par la prolifération des identifications, cette œuvre met effectivement en péril le sacro-saint principe d'identité<sup>5</sup>.

Au-delà même des multiples identités possibles de genre (« la » femme contre les femmes, les femmes par rapport aux hommes, le masculin et le féminin), D. Haraway analyse en même temps qu'elle la forge la figure métaphorique du cyborg. Cette figure fouille les « brèches de première importance » dans les frontières entre l'humain et l'animal<sup>6</sup>, l'organique et la machine<sup>7</sup>, entre ce qui est physique et ce qui ne l'est pas<sup>8</sup>, et par-là dépasse les dualismes traditionnels (« soi/autre, esprit/corps, culture/nature, mâle/femelle, civilisé/primitif, réalité/apparence, tout/partie [...] »<sup>9</sup>). Ces mises en perspective assez vertigineuses permettent de replacer le corps et l'identité en contexte : *jusqu'à présent toujours* liés à leur genre, rien n'indique que le corps ou l'identité doivent l'être *pour toujours*.

<sup>1</sup>N. Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps*, *op. cit.*, p. 167, sq.

<sup>2</sup>G. Geoffroy, *La Vie artistique*, 1894, cité par N. Laneyrie-Dagen : *Ibid.*, p. 174.

<sup>3</sup>Cf. *infra* III.B.3. : nous y reviendrons car lorsque le corps des artistes lui-même est engagé, cette question prend une ampleur encore plus importante.

<sup>4</sup>G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, *op. cit.*, p. 68.

<sup>5</sup>Bernard Marcadé « L'art et le sexe, les liaisons dangereuses » in Fabrice Bousteau (dir.) *Sexes. Images – pratiques et pensées contemporaines*, Beaux arts magazine livres, 2004, p. 30-32.

<sup>6</sup>D. Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes*, *op. cit.*, p. 271.

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 272.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 273.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 314.

Notre corps, nous-mêmes ; le corps est une carte du pouvoir et de l'identité. [...] Jusqu'à présent (il était une fois...), on a considéré que la corporéité féminine était innée, organique, nécessaire ; et cette corporéité semblait dénoter une compétence pour la condition maternelle et ses prolongements métaphoriques. [...] Les cyborgs peuvent envisager plus sérieusement l'aspect partiel, fluide, intermittent du sexe et de la corporéité (dite « identité ») sexuelle. Au fond, il n'est pas si sûr que l'identité globale soit conditionnée par le genre, même si cette notion va loin et profond dans l'histoire<sup>1</sup>.

## **III.B.2. Corps des images**

### **III.B.2.a. Approche sémiotique**

Quelques observations plastiques ont émaillé ce travail jusqu'à présent. Il est temps de proposer, pour chaque œuvre, une synthèse et un développement de ces remarques. Car, s'il y a un premier corps matériel dans toutes ces œuvres, c'est celui des œuvres elles-mêmes, le corps des objets d'art qui nous sont parvenus, qu'on peut analyser indépendamment du corps qu'ils représentent éventuellement. Qu'ils soient ou fassent image, ces objets d'art se présentent au regard, et il est possible de les scruter, de les déshabiller, voire de les disséquer, à l'aide d'outils sémiotiques.

C'est dans l'ici et maintenant de la réception de l'œuvre qu'une telle lecture peut se faire. Si cette lecture n'oublie pas la position historique de celui ou celle qui regarde, les évolutions historiques des arts, les choix historiques des artistes, elle n'en fait pas son principal souci. Ainsi, des choix plastiques se retrouvent et dialoguent à des siècles d'intervalle, que l'on peut informer d'avancées techniques, de choix de pigments, d'influences extérieures ; l'étude sémiotique et matérielle des œuvres fera que, encore une fois, se tissent et se nouent la permanence et le progrès.

L'objectif principal d'une réception qui ne se soucie que de la matérialité d'un objet d'art qui nous fait signe est surtout celui de congédier des catégories dont nous avons postulé qu'elles sont mutilantes. En face à face avec l'objet, et à travers lui, peut-être, avec l'intention de l'artiste, nous n'appliquons plus des tables, classements, jugements de valeur selon que l'objet se classe en bas d'une échelle ou que celle qui l'a produit porte les stigmates d'une catégorie de personnes opprimées. C'est un rapport qui se veut plus authentique, en tout cas nettoyé de stéréotypes qui bloquent le regard ou ne le dirigent que dans une direction : une part de liberté esthétique.

Un autre aller-retour sera ici à l'œuvre : celui entre le regard porté aux objets d'art et celui porté à leur image. Les supports papier ou numérique permettent de reproduire des images, mais ce ne sont que des images : des reproductions d'objets (tableau, sculpture, panneau, photographie, installation, relief). Sans pouvoir entrer dans une étude scientifique proprement

---

<sup>1</sup>*Ibid.*, p. 319.

matérielle – analyse microscopique d'échantillons, de prélèvements, étude des pigments, comme on peut la trouver chez D. Alsina pour Moillon<sup>1</sup> – c'est un regard plasticien que nous nous proposons de porter aux œuvres et à leurs images. Il s'agit de ne pas perdre de *vue* que nous avons affaire à des objets, bien que le support d'étude n'en soit qu'une trace.

La méthode d'analyse adoptée est celle que Martine Joly indique comme issue de R. Barthes, tout en empruntant le chemin inverse de celui-ci. R. Barthes part du signifié (l'« *italianité* » d'une publicité Panzani<sup>2</sup>) pour chercher les signifiants qui impliquent ce message (signifiants plastiques, iconiques et linguistiques). À rebours l'analyse sémiotique, qui cherche à partir des signifiants le message implicite (signifié) d'une image, « peut recenser systématiquement les différents types de signifiants co-présents dans le message visuel concerné et leur faire correspondre les signifiés qu'ils appellent, par convention ou par usage<sup>3</sup>. »

Adoptant ici cette approche, nous nous intéresserons plus spécifiquement à l'aspect plastique des œuvres en envisageant les principaux constituants de cet aspect : composition, formes, lignes, couleurs, distribution des valeurs (liée à l'iconique luminosité ou éclairage), texture, cadrage. L'aspect plastique sera au besoin lié à l'iconique, dans la mesure où cela facilitera la lecture – une analyse strictement plastique court le risque de l'illisible si elle ne « raccroche » pas à ce qui est représenté – mais aussi car les choix plastiques sont souvent des stratégies de mise en valeur, voire de mise en scène, pour ce qui est représenté.

### **-Louise Moillon**

La *Nature morte aux abricots* de Moillon mériterait sans doute davantage la dénomination de *still-life*, et même de « vie quoye », qui avait cours à son époque<sup>4</sup>. Malgré un sensualisme affirmé des textures et le spectre complet des couleurs, elle est une image d'un équilibre serein, d'une parfaite élégance et conséquemment d'une grande quiétude. Les principales raisons en sont le format, la composition et des procédés rhétoriques (motif, répétition et variation, rythme ternaire).

Sur un format horizontal (« paysage », qui connote le calme et le repos), la figure est centrée, isolée sur un fond neutre réparti en deux registres horizontaux, correspondant au deux tiers supérieurs et au tiers inférieur du tableau<sup>5</sup>. Le registre horizontal supérieur est d'un gris-bleu

---

<sup>1</sup>D. Alsina, *Louise Moillon, op. cit.*, p. 72-101.

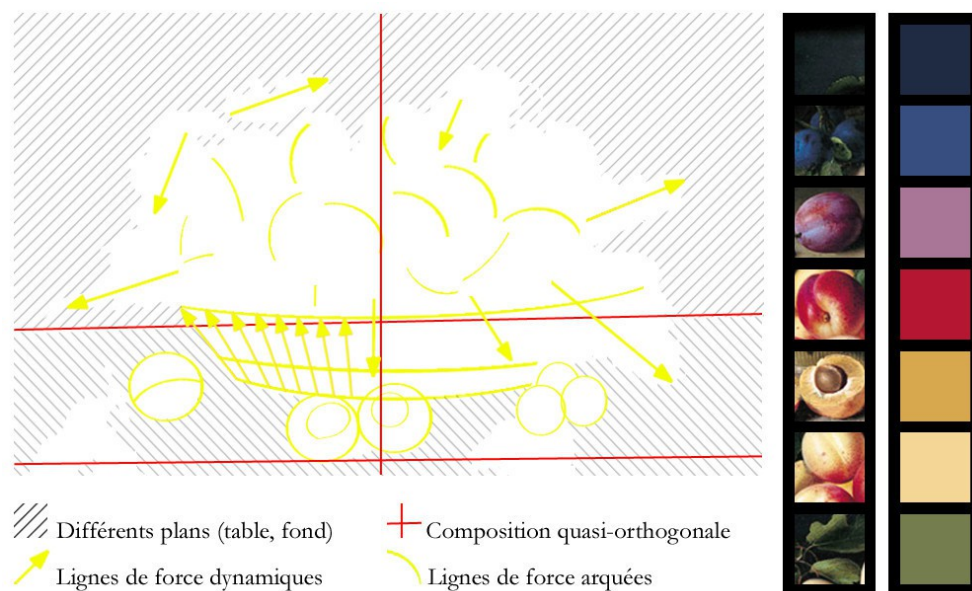
<sup>2</sup>Roland Barthes, « Rhétorique de l'image », in *Communications* n°4, Éditions du Seuil, 1964.  
[http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1964\\_num\\_4\\_1\\_1027](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027)

<sup>3</sup>Martine Joly, *Introduction à l'analyse de l'image*, [1993] Armand Colin, 2005, p. 41-42.

<sup>4</sup>L'expression « nature morte » n'apparaît qu'au XVIII<sup>e</sup> siècle.

<sup>5</sup>Selon des mesures prises sur reproduction, il semble que la règle des deux tiers/un tiers ou celle de la divine proportion ne sont pas strictement suivies par Moillon. Nos calculs sont d'autant plus précaires que les lignes « horizontales » du tableau ne le sont pas strictement. Mais même en prenant les mesures à divers endroits, on ne trouve pas une stricte division par 3 de la hauteur, ni la proportion 1,618 entre les différentes hauteurs. La partition de son espace pictural semble donc se faire de manière intuitive en deux registres inégaux, mais ne semble pas calculée avec précision. Cette formule de deux registres horizontaux inégaux, proche de la règle du deux tiers/un tiers, se retrouve de tableau en tableau chez l'artiste.

soutenu, avec un dégradé au blanc peu contrastant sur le côté droit. Le registre inférieur est plus travaillé en terme d'ombres, un éclat lumineux suit l'arrête d'un support, dont le traitement plastique et la couleur beige-brun ne permet pas de trancher s'il s'agit d'une table en bois ou une margelle de pierre. Les changements de nuances et de valeur de ce fond sont distribués de telle sorte qu'ils appuient l'horizontalité du tableau qui concerne de nombreux éléments : format, rapport des objets entre eux, forme du panier et support représenté. L'horizontalité est le cadre, elle évoque le calme et génère la mesure de la toile.



On y observe cependant d'autres éléments qui pourraient perturber l'ensemble ou traduire un autre sentiment. Jugulés par l'horizontalité, ceux-ci « colorent » le calme et la mesure sans les contrarier. Scansion de fines lignes rayonnantes (le panier), succession de courbes et de contre-courbes étagées en trois rangs sous forme de triangle (les abricots) rythment la composition et apparaissent comme autant de motifs qui, en se répétant sous la forme de variation dans un espace cadré, peuvent rappeler les motifs musicaux de la fugue.

Les courbes en arc et les fines lignes rayonnantes auraient alors une nature picturale se rapprochant de celle, rhétorique ou musicale, du motif rythmique, et une fonction, elle aussi proche de fonctions rhétorique ou musicale, de contrepoint. Outre l'assise horizontale du tableau, il faut mettre en lumière sa composition en croix qui rythme elle aussi l'espace et repose sur une part de symétrie axiale : la répétition n'est pas le seul apanage des éléments courbes, l'espace symétrique offre lui aussi une variation, une répétition et un contrepoint.

Le découpage quasiment orthogonal de la surface par la composition génère des couples d'espaces. Le premier est asymétrique, c'est la séparation horizontale des deux tiers/un tiers matérialisée par la ligne séparant le plan vertical du fond de celui, horizontal, de la table, il est répété par l'autre arrête mise en lumière avec l'éclat blanc. Ces espaces horizontaux sont inégaux en terme de surface et n'ont pas le même rôle. L'un est l'assise, la base, le lieu des individus (les



trois fruits isolés hors du panier), l'autre est le lieu du groupe qui s'élève sous la forme d'une pyramide de fruits. Mais si l'on observe que, verticalement, une autre ligne sépare l'espace, un autre couple de surfaces, équivalentes quantitativement et qualitativement, apparaît d'où un sentiment de symétrie – plutôt qu'une symétrie exacte. Cette ligne verticale se situe à la moitié mathématique de la longueur du format. Elle passe par le creux de l'abricot du sommet de la pyramide, est tangente aux contours de deux autres. Elle constitue l'axe de symétrie du panier et passe par le noyau de l'abricot ouvert au premier plan.

C'est donc une surface ordonnée de manière géométrique qui met en valeur un objet qui lui-même est géométrique : une pyramide de fruits qui se traduit par une forme triangulaire. Ces fruits sont des abricots à pleine maturité, leur couleur passe d'un beige orangé, dans les parties éclairées, à un rouge tirant parfois sur le violet, dans leurs parties mûres et ombrées. Deux autres espèces de fruits, hors panier, établissent un équilibre chromatique complémentaire : au rouge orangé des abricots répondent les violets : violet rouge rabattu au blanc et embué de bleu de la prune, violet très bleu de la myrtille. Accompagnés par un abricot ouvert, ces fruits sont au premier plan, et comme l'ensemble de la toile répondent à un programme d'équilibre, de mesure, de rythme pondéré. Les couleurs s'équilibrent du fait de leur complémentarité, leur disposition fait écho à la courbure en ellipse du panier, leur isolement leur permet d'être identifiés comme les pulsations d'un antique rythme ternaire. Une prune, deux moitiés d'abricots, trois myrtilles.

Une prune, deux moitiés d'abricots, trois myrtilles. Violet-rouge et buée bleue, orangé avec éclat de rouge, violet-bleu : avec les seuls trois objets isolés du premier plan, un grand nombre de notes chromatiques sont présentes. S'ajoutent les verts sombres des feuilles, le gris-bleu du fond, le beige-brun du plan sur lequel le panier est posé, le gris jaune de la paille du panier, les nombreuses nuances d'orangé et de rouge des abricots. Du violet au rouge, la totalité du spectre est présente, parfois avec des couleurs saturées et vives. Nous ne sommes pas pour autant devant un tableau héritier du maniérisme ou précurseur du fauvisme. L'isolement des figures, l'importance des surfaces de teintes neutres, sombres, rompues ou rabattues ne laissent pas les complémentaires se heurter et contraster trop violemment. Mises en valeur et tempérées par les gris et les beiges, s'équilibrant les unes et les autres, elles forment une harmonie colorée hiérarchique ; l'ensemble est dominé par les nuances proches de l'orange, tempéré par deux touches de couleurs complémentaires, et par un fond sombre d'un gris coloré d'une nuance presque complémentaire.

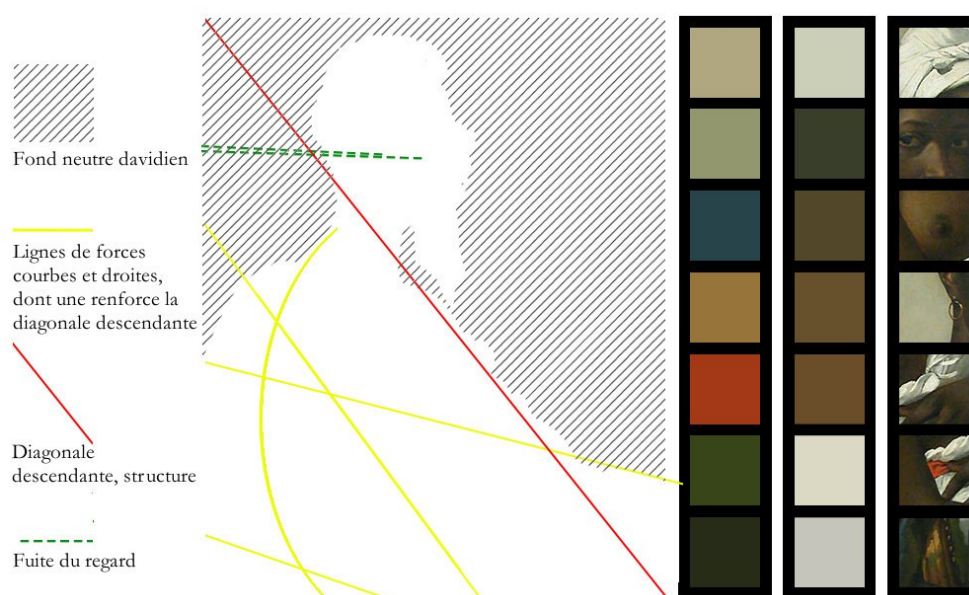
Ces quatre photographies de détails de l'œuvre permettent, grâce à la lumière rasante due à la place du tableau dans le musée (accroché face à une porte ouvrant sur l'escalier très lumineux) de percevoir l'absence de touche visible de Moillon. L'ensemble est comme émaillé, brillant et plan. À de rares endroits – particulièrement à la bordure des feuilles et dans la pulpe de l'abricot ouvert – la touche est visible, mais loin d'être affirmée. Dans le premier cas, elle découpe une ligne de contour, dans le deuxième, elle traduit une texture. Sur l'ensemble du tableau, les touches

sont circonscrites et suivent la forme du dessin : touches circulaires arquées pour les fruits, touches droites pour la paille du panier, touches invisibles du fond gris.

Les choix plastiques de Moillon, reposant sur la tradition de la nature morte et plus largement de la peinture classique – fond neutre, composition en croix, règle des deux tiers/un tiers, part de symétrie, rythme ternaire, contrepoints et variations rythmiques – génèrent cette atmosphère qu'au on retrouve dans l'ensemble de ses œuvres. Sa maîtrise technique dans la traduction des textures et des détails ne doit pas faire perdre de vue que sa composition est tout aussi classique, mesurée, géométrique et méditée, qu'un tableau qui reposerait sur une *historia*.

### -Marie-Guillemine Benoist

*Le Portrait d'une négresse* est également, dans la veine classique, un travail d'épure du dessin et de la composition qui mène le regard sur quelques points d'une grande subtilité picturale. La composition est impressionnante de simplicité : une seule diagonale descendante divise le tableau en deux zones d'égale superficie mais d'impact très différent. La zone supérieure droite comprend le visage de la femme représentée et un fond typiquement davidien, c'est-à-dire brossé grossièrement avec une teinte sombre et recouverte de glacis qui l'unifient et l'éclaircissent. En résulte un fond neutre, vibrant pourtant d'une énergie souterraine.



La zone inférieure gauche, en comparaison, apparaît comme chargée, mais elle ne fourmille pas de détails pour autant. Deux champs colorés figurent des drapés, un blanc, un bleu-gris très travaillé, tirant légèrement sur le vert, un troisième champ coloré, le plus important en surface, traduit la carnation du modèle, d'un brun orangé modulé par la lumière, beige moyen en certains endroits. Ces trois champs couvrent presque la totalité de cette deuxième zone. Ils laissent entrevoir le dossier en médaillon d'un fauteuil tapissé de vert-jaune, dont les éclats

lumineux du cadre en bois et des semences apportent plusieurs touches d'ocre jaune. Enfin, en trois endroits, apparaît un ruban vermillon qui entoure le vêtement blanc, lequel rappelle d'autant plus ceux de l'Antiquité qu'il est maintenu par cette ceinture sous la poitrine : la robe de style Empire néoclassique.

Cette robe blanche s'inscrit dans une scansion des valeurs qui s'étagent verticalement, clair, blanc, sombre, blanc, avec des modulations de valeurs latérales dues aux jeux de l'éclairage sur les drapés et l'épiderme. La clarté est un écrin pour mettre la carnation de son modèle en valeur : la clarté des couleurs (fond beige, linges blancs) l'encadre, celle de la lumière (l'éclairage latéral) met en jeu toutes ses nuances. Les choix plastiques de Benoist semblent tournés vers ce qui est considéré comme un défi pictural à son époque, ce qui relève du stéréotype. Elle montre que la peau « noire » se peint avec toute la subtilité qu'exige n'importe quelle peau.

Ici, un brun orangé s'éclaircit vers le beige, porte des ombres plus grisées et bleutées. Quelques rares points de lumière, traités en fondu, sans empâtements – qui sont réservés, nous le verrons, aux étoffes – sont placés sur la partie droite du visage du modèle, à notre gauche : lèvres, arrête du nez, autour du cerne, arcade sourcilière, paupière inférieure de l'œil. Le jeu de lumière consiste surtout en ces zones où elle semble caresser la peau et la réchauffer : les parties plus claires sont plus proches de l'orangé, voire du rouge. Au niveau de la conque de l'oreille représentée, isolé comme en métonymie, un jaune très orangé résume ces apports de lumière et participe à l'harmonie colorée du visage, tandis que la créole apporte un éclat lumineux jaune.

La peau sombre est encadrée par des zones de valeur claire dans l'étagement vertical, elle est également rehaussée, dans sa nuance cette fois-ci, par le drapé bleu qui se situe sur le côté gauche du tableau. Les bleu-vert de ce drapé sont presque complémentaires des bruns orangés qui servent à traduire la carnation, deux quasi-complémentaires qui s'exaltent l'une l'autre ; vu le statut iconique et l'espace occupé plastiquement par le brun, il ne fait pas de doute que le bleu-vert a été choisi pour le mettre en valeur.

Les plus grandes précautions s'imposent cependant dans cette lecture sémiotique du drapé. La théorie des couleurs, et les vertus des couleurs complémentaires n'ont été formalisées et surtout vulgarisées qu'à la fin du XIXe siècle – bien que les premiers cercles chromatiques et les premières théories sur les couleurs opposées leur soient antérieurs, parfois très en amont, comme l'indique Georges Roque<sup>1</sup>. Nous pouvons imaginer, sans oublier la rigueur méthodologique appelée de ses vœux par Michel Pastoureau concernant la couleur comme phénomène culturel<sup>2</sup>, que Benoist évoluait dans une société sur le point de théoriser ces systèmes d'oppositions. Sa formation et sa pratique, de quelque manière que ce soit – informée des premières théories, de

---

<sup>1</sup>Georges Roque, « Les couleurs complémentaires : un nouveau paradigme », in *Revue d'histoire des sciences*, tome 47, n°3-4, 1994, p. 405-434. Sur la généalogie (scientifique, artistique) du concept des couleurs complémentaires, voir particulièrement les premières pages, p. 406-414. [http://www.persee.fr/doc/rhs\\_0151-4105\\_1994\\_num\\_47\\_3\\_1212](http://www.persee.fr/doc/rhs_0151-4105_1994_num_47_3_1212)

<sup>2</sup>Cf. la plupart des introductions à ses ouvrages sur les couleurs. Par exemple « La couleur et l'historien », in Michel Pastoureau, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2002, p. 5-10, et particulièrement p. 5-7.

façon intuitive, par des secrets d'ateliers livrés par ses illustres professeur.e.s – l'engageant à manier ces couples d'opposées, comme par exemple dans son *Autoportrait*<sup>1</sup>, qui juxtapose un ciel clair bleu-violet à une étoile ocre jaune, ou le *Portrait de Pauline Bonaparte*<sup>2</sup> et ses velours vert empire et cramois.

Le *Portrait d'une négresse*, comme les portraits que nous venons de citer, sont l'occasion pour Benoist de montrer une grande dextérité dans le traitement des étoffes. Mais, au contraire du luxe des satins et velours des portraits de commande, ce portrait exécuté librement<sup>3</sup> cherche dans ses détails et ses textures, comme dans sa composition, la simplicité radicale de l'épure. Les tissus sont unis, mats, les plis sont cassés : le jeu avec la lumière peut s'exercer comme en terrain vierge. La robe est la seule zone du tableau où les coups de brosses sont visibles, accrochant la lumière. En d'autres endroits, et particulièrement dans l'ourlet du linge qui sert de turban et qui pend à gauche du visage du modèle, des empâtements d'un blanc éclatant capturent la lumière. Se répondent les empâtements et les coups de brosse : le regard qui passe des uns aux autres décrit un demi-cercle qui encadre le corps et créé, avec les tissus représentés, une manière de mandorle.

Le regard peut également passer des très rares points de couleurs vives aux autres et recomposer un drapeau bleu-blanc-rouge, comme nous pensons que Benoist l'a voulu<sup>4</sup>. Les autres points d'accroche du regard, mis en valeur par contraste et/ou positionnement dans l'espace de toile sont le contour dessiné par le contraste entre le linge blanc du turban et la ligne sinueuse du visage qui se poursuit avec celle du cou, le sein et l'œil droits du modèle, de part et d'autre de la diagonale structurale, ayant un fort impact iconique, modulé avec subtilité par les jeux de lumière, se répondant en quelque sorte l'un à l'autre. Comme nous l'avons vu<sup>5</sup>, ce regard nous fuit. Le modèle se dérobe. C'est l'espace de résistance et de liberté que Benoist offre à son modèle, le lieu de son individualité et de sa dignité.

## **-Camille Claudel**

La méthode utilisée jusqu'ici pour analyser les tableaux, et que nous adapterons pour les œuvres à suivre – qu'elles soient strictement bidimensionnelles ou non – ne peut être appliquée à la sculpture. Nous faisons donc un pas de côté, dans la présentation et dans la méthode, mais en restant toujours au ras de l'œuvre et en essayant de rendre justice à sa richesse plastique, et ici, particulièrement, à ses textures. La planche pêle-mêle ci-dessous témoigne de quelques détails qui nous semblent particulièrement puissants, en gardant à l'esprit qu'une autre vision de *Clotho* s'arrêterait à d'autres détails. Pour la sculpture en ronde-bosse, surtout lorsqu'elle génère une réception du choc, la vision est inmanquablement subjective.

---

<sup>1</sup>*Portrait de l'artiste*, 1786, collection privée.

<sup>2</sup>*Pauline Bonaparte, princesse Borghèse* (1780-1825) représentée en 1808, château de Fontainebleau.

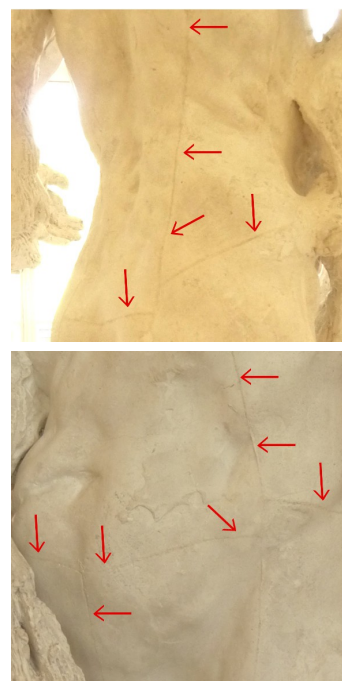
<sup>3</sup>Cf. *supra* I.B.2.

<sup>4</sup>Cf. *supra* I.B.2.

<sup>5</sup>Cf. *supra* III.B.1.

D'autre part, toute analyse poïétique de cette sculpture est hautement hypothétique. On sait que Claudel s'est illustrée, outre l'originalité de ses sujets, de ses matériaux, de ses formats, par des innovations techniques. Ses fondeurs avaient à suivre des consignes compliquées, voire inédites. Claudel fabriquait certains de ses outils, elle se félicitait par exemple d'avoir trouvé que l'os de mouton polissait le marbre comme une nacre. On ne peut que supposer les étapes de la fabrication de ce plâtre. Ce matériau autorise autant le modelage que le moulage, et Claudel a sans doute utilisé les deux procédés ici. Le plâtre peut être sculpté seul ou mêlé à d'autres matériaux (structures en grillage, épaississants, structurants...) et nous pensons aussi, avec moins d'indices, que c'est le cas pour *Clotho*. Sauf à étudier cette sculpture avec des moyens techniques que nous n'avons pas, aucune certitude n'est possible.

On voit difficilement comment l'empreinte de la texture des cheveux de Clotho auraient pu être prise dans le cadre d'un simple moulage d'atelier, cependant, on remarque des coutures sur le ventre et le dos. La notice du *Torse de Clotho*, à Orsay, indique qu'il est un « plâtre tiré d'un moule à bon creux<sup>1</sup>. » La notice du musée Rodin est moins précise, mais la présence de coutures permet d'affirmer qu'il en est sans doute de même. Un moulage à creux perdu (généralement avec deux demi-coques) aurait laissé moins de marques de ce type, un modelage direct du plâtre n'en aurait laissé aucune.



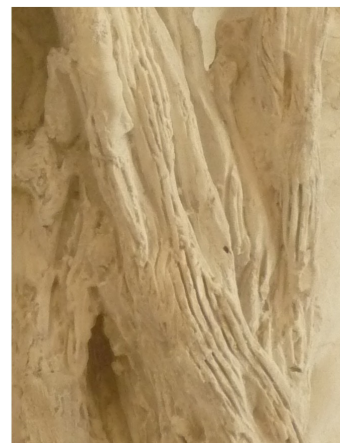
Et comme le torse d'Orsay et le plâtre du musée Rodin diffèrent en certains points<sup>2</sup> (forme des seins, textures des ventres) on peut supposer que Claudel a modelé, puis moulé en plâtre plusieurs versions, tout en se gardant la possibilité, grâce à la technique du moule à bon creux, de tirer plusieurs répliques de ses modelages initiaux. Tout semble indiquer que le torse a été modelé et moulé à part, et que Claudel, sur la version du musée Rodin, a ajouté des éléments à cette base que constitue le torse de Clotho.

<sup>1</sup>Notice *Torse de Clotho*, sur le site du Musée d'Orsay.

<http://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-œuvres/notice.html?numid=25561>

<sup>2</sup>Les mesures ne permettent pas de trancher. Le torse d'Orsay mesure 44,5 cm de hauteur, de la tête chauve à mi-cuisse, la sculpture en pied du musée Rodin 90 cm. Elles pourraient correspondre et le torse être la base de la sculpture « entière ».

Ces éléments ajoutés au torse initial seraient donc : les cheveux, peut-être les bras, certainement les jambes et le socle. La texture et la forme des cheveux est sans aucun doute ce qui fait sensation dans cette sculpture. La souplesse de leur forme générale et la rugosité de leur matière nous laissent penser que Claudel a utilisé un ou des matériaux souples à base de fils (filasse, tissus) en mélange avec son plâtre pour façonner la chevelure – sans certitude, encore une fois, car aucun indice visuel ne viendrait corroborer cette hypothèse, tel un bout de matière qui dépasse, comme cela arrive parfois.



Détail des cheveux (buste, côté droit de la figure)

Cette masse qui cache – selon les points de vue – le visage, soulevée par le bras droit de la figure, qui s'enroule autour de la jambe gauche forme plusieurs écheveaux qui se réunissent derrière le crâne. C'est la seule partie de la sculpture à présenter cette texture à la fois filandreuse et grumeleuse, mais elle est présente du socle au sommet. Une autre partie non lisse, le socle, occupe, en hauteur, le quart de la sculpture quand elle est vue de face. Il présente des traces d'outils et un aspect brut, mais ne porte pas les sillons linéaires, peut-être réalisés à la gradine, qui traduisent les cheveux.



Détail du socle, trois quart face

Les autres parties de la sculpture sont lisses, mais représentent un corps qui ne l'est plus. Mis à part les mollets, fins et plutôt galbés, le corps de Clotho traduit un avachissement des chairs qui paraît, mis en comparaison avec d'autres sculptures représentant des femmes âgées<sup>1</sup>, particulièrement audacieux. Les corps de Marie-Madeleine, et notamment celle de Donatello, sont cachées par leur cheveux, Rodin et Desbois représentent leur modèle assis, voire recroquevillé. Clotho est debout, dans une posture dynamique de marche et d'écartement de sa chevelure : son corps en action est bien plus apparent, en bien plus de détails dévoilés, que ceux des autres sculptures avec lesquelles nous l'avons comparée.

Ce défi iconographique permet à Claudel de décrire la courbe contrariée des fesses et des cuisses, un sein flétri, un abdomen creux et un ventre tombant, comme bien peu d'artistes, si ce n'est aucun.e, en sculpture ou en peinture, ne l'avaient fait avant elle.

<sup>1</sup>Cf. *supra* I.B.3.c. : Donatello, Rodin, Desbois ont traité ce sujet, avec d'autres parti-pris.

Le statut d'ébauche, avec sa mise au point et sa petite dimension – *Clotbo* ne dépasse pas les 90 cm de hauteur, socle compris – font qu'on peut la regarder en tant que telle ou imaginer le marbre disparu dont elle est une version préparatoire.

Elle acquiert un statut d'œuvre plus fort, puisque c'est ce qu'il nous reste de ce projet ambitieux. Les caractéristiques de l'ébauche, et notamment sa petite dimension, ne sont pas des parti-pris de Claudel, mais des nécessités d'atelier.



Repères de mise au point sur la chevelure, partie basse.

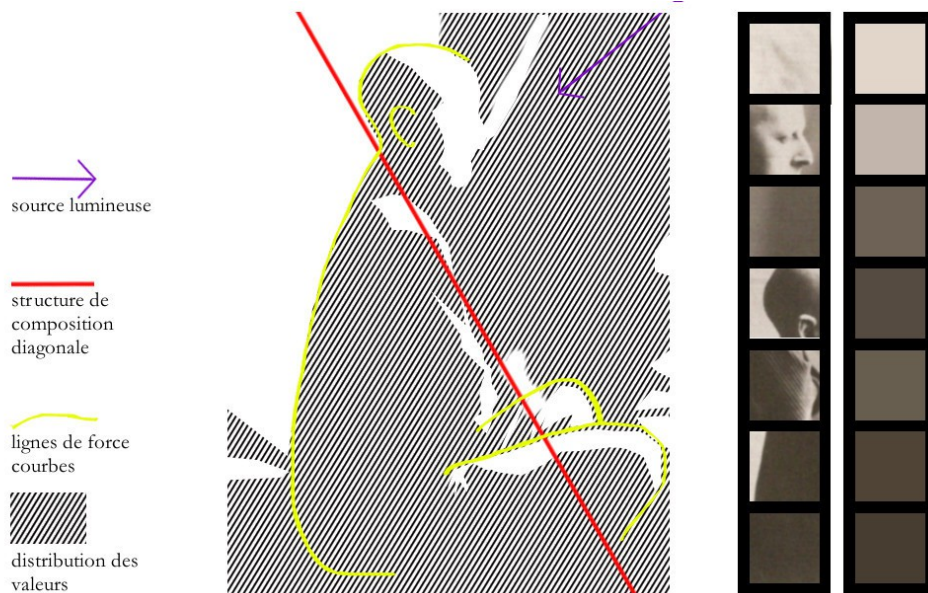
Ces caractéristiques impactent cependant la réception : on doit s'approcher pour regarder et détailler *Clotbo* – l'ébauche de *Clotbo*. Mise en rapport avec les futurs choix plastiques de Claudel, dont les petites dimensions des *Causeuses*, de *Profonde pensée* ou de la *Vague* peuvent être considérées comme fondamentales, cette ébauche de *Clotbo*, la virtuosité technique du traitement des détails et des textures sur un format modeste, nous semble participer à la sensation d'une intimité très particulière entre sculpture et spectateur ou spectatrice. Si Claudel ne l'avait pas encore élaboré en 1893, nous gageons qu'elle était sur le point de le faire.

### **-Claude Cahun**

Au contraire d'autres photographies et autoportraits de Cahun, l'autoportrait que nous étudions ne présente aucune expérimentation photographique (superposition à la prise de vue ou au tirage, photomontage) ni aucun jeu visuel à la prise de vue (à travers des vitres, ou avec des miroirs par exemple). En cela il n'est typique ni des expérimentations générales des avant-gardes, ni de celles, particulières, de Cahun. Il s'inscrit même, par certains aspects, dans une histoire de l'art plus traditionnelle que ce que l'on pourrait penser de prime abord. Reste qu'il s'agit d'une photographie : le médium lui-même marque historiquement l'œuvre.

Cet autoportrait serait plutôt à classer, avec d'autres autoportraits au crâne rasé, dans des prises de vues qui se caractérisent par leur aspect brut, sur fond neutre, avec une composition très simple. Sa richesse est ailleurs que dans le jeu visuel et le miroitement, des apparences ou des tissus satinés.

La photographie est de très petites dimensions (6 x 7,1 cm) et se concentre uniquement sur son modèle, qui occupe en hauteur la quasi-totalité du format. Sa silhouette décrit une forme en poire, à la base plus large que le sommet, et toute en courbes. Le sommet de cette poire, zone du plus fort contraste entre les valeurs claires et les valeurs foncées juxtaposées de toute l'image, est le visage de Cahun, de profil.



Le reste de la photographie est constitué par la représentation de tissus (drap de fond, costume en velours) et du sol : aucune autre partie du corps de l'artiste n'est représentée. Ses mains sont dissimulées à l'intérieur des manches, l'ensemble de son corps est recouvert par le costume, la posture assise en tailleur permet de tout cacher de ce qui aurait pu perturber le cheminement du regard. Quelques plis, la texture du velours à grosses côtes forment un fond quasi abstrait où le corps se lit avec difficulté, noyé dans un costume trop grand, et qui met en valeur le visage nu.

La répartition des lumières et leur jeu avec les différentes matières et textures enrichit cette économie minimale. Les objets représentés sont peu nombreux, le seul qui ait de l'importance est le visage de l'artiste, mais les caresses claires de la source lumineuse sur les timides drapés du fond, sur les raies marquées du costume, et surtout, le découpage presque en clair-obscur du visage de profil décuple la force plastique de l'ensemble de ces éléments. C'est conforme au processus photographique même : l'écriture de la lumière.

Le tirage est une épreuve gélatino-argentique, la photographie a certainement été prise par Cahun et Moore avec leur appareil de poche habituel<sup>1</sup>, ses petites dimensions laissent penser que le développement a eu lieu à domicile – Cahun et Moore pouvaient faire tirer certaines de leurs photographies en laboratoire, ou tirer chez elles avec l'agrandisseur dont elles avaient fait l'acquisition<sup>2</sup>.

<sup>1</sup>Selon James Stevenson, elles n'ont utilisé qu'un seul appareil, de type 3 Folding Pocket de 1909 aux années 1940. Cf. *supra* I.B.4.c.

<sup>2</sup>Cf. *supra* I.B.4.c.



En 1928, l'utilisation de ces appareils photographiques domestiques s'est démocratisé<sup>1</sup> mais avoir un laboratoire à domicile reste l'exception des professionnel.le.s, des artistes, des amateurs fortuné.e.s, et il est compliqué d'inscrire le couple Cahun-Moore dans une de ces catégories, comme on l'a vu<sup>2</sup>.

Le procédé gélatino-argentique fait partie de cette démocratisation qui passe aussi par une utilisation facilitée d'un point de vue technique. La feuille de papier recouverte d'une émulsion de gélatine contenant des sels d'argent sensibles à la lumière est plus commode à manier qu'une plaque de verre sur laquelle le ou la photographe devait étaler la solution sensible au moment de la prise de vue et qui passait directement de l'appareil au développement chimique.

Les épreuves gélatino-argentiques sont mises en contact avec la surface du papier et non pas introduites dans sa trame ; leur tirage se fait par impression plutôt que par développement : le papier enregistre une image latente qui ne devient visible qu'une fois développée dans un bain chimique. Ce procédé permet de réduire le temps d'exposition et d'améliorer la résistance des couleurs. Développé à la fin du XIXe siècle, il a dominé le tirage des photographies en noir et blanc au XXe siècle<sup>3</sup>.

On imagine la scène : Cahun choisit son costume, sans doute en rapport avec le portrait de son père, elle et sa compagne tendent un drap pour neutraliser le décor, Cahun prend la pose, le négatif et la photographie sont développés. De cette pratique amatrice, avec une part de bricolage, naissent des photographies qui peuvent être étudiées en tant qu'œuvre. Ici, par exemple on rapprochera la radicale simplicité de la composition à celle de Benoist : la diagonale descendante sépare un visage clair sur fond plus sombre d'un corps sombre sur fond clair.

Les différentes courbes en quart de lune se répondent en différents points de l'image : cuisse et genou, épaule, front bombé dont le rasage augmente la courbe, et, comme un microcosme, le contour de l'oreille. On a déjà souligné l'inscription du profil dans une certaine histoire de l'art et même dans une histoire de la naissance de l'art<sup>4</sup>. Ce profil est « découpé » de plusieurs manières. Par contraste : le fond gris moyen rehausse la blancheur de la partie du visage qui est à droite de l'image.

---

<sup>1</sup>Sylvain Maresca étudie la pratique déjà courante à la fin des années 1920 et au début des années 1930, dans les classes populaires et paysannes, de la photographie et de la carte postale. Il affirme que l'expansion de la photographie ne s'est pas « déroulée à un rythme régulier depuis l'invention du procédé en 1839. Certes, les portraits photographiques se sont rapidement comptés par millions en Europe et plus encore aux États-Unis. Mais leur acquisition n'a commencé à devenir accessible aux couches les plus modestes de la population qu'à partir de la fin du XIXe siècle. Certes, les premiers appareils Kodak conçus pour le grand public apparurent sur le marché américain dès 1889, mais il fallut attendre les années 1960 pour voir les Français acheter en masse leur premier appareil photo. Bref, posséder des photographies et surtout en réaliser soi-même sont des pratiques récentes ». Sylvain Maresca, « L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne », in *Études photographiques*, n°15, novembre 2004, p. 61-77. <http://etudesphotographiques.revues.org/395>

<sup>2</sup>Cf. *supra* I.B.4.b.

<sup>3</sup>Glossaire des techniques de photographie, établie par le Musée d'art Moderne de Saint-Etienne. [http://www.mam-st-etienne.fr/data/documents/glossaire\\_photo.pdf](http://www.mam-st-etienne.fr/data/documents/glossaire_photo.pdf)

<sup>4</sup>Cf. *supra* I.B.4.c.

Cette partie droite, presque blanche s'oppose à la partie à gauche, d'un gris très foncé – le plus foncé de la photographie, qu'on retrouve aussi le long du dos : leur zone de contact, sans presque aucune transition de l'ordre du dégradé est une ligne sinueuse qui fait écho à celle du profil lui-même. Cette ligne de profil met l'accent sur ce qui était pour Cahun des complexes : son nez busqué, son petit menton. Ce visage impassible est découpé par la photographie qui accuse ses traits : le choix du profil, le traitement en clair-obscur, les lignes marquées des limites entre visage et fond, et à l'intérieur du visage entre ombre et lumière.

Sans aucun fard, contrairement à d'autres images où Cahun use ou abuse du maquillage, le visage de l'artiste n'est pourtant pas exempt d'artifice, de masques. Nous en avons souligné quelques unes des strates, sans aucun espoir d'exhaustivité : raser son crâne, porter un vêtement masculin, et par ces choix, entrer en écho avec le portrait photographique de son père ; se montrer de profil, donc s'inscrire dans une histoire de l'art particulière et en même temps singer les photographies anthropométriques racistes.

Même quand Cahun et Moore font le choix de l'épure, les couches symboliques, historiques, littéraires, biographiques, ne cessent de se superposer les unes aux autres au cœur d'un portrait qui n'est jamais neutre, malgré le souhait de Cahun<sup>1</sup>. La vaste culture, les jeux intertextuels et intericoniques de Cahun et Moore doivent entrer en écho avec la culture de celui ou celle qui regarde leurs photographies, ou lit leurs ouvrages. Il est difficile, voire impossible, avec ces deux artistes, de n'envisager que l'image brute.

### **-Niki de Saint Phalle**

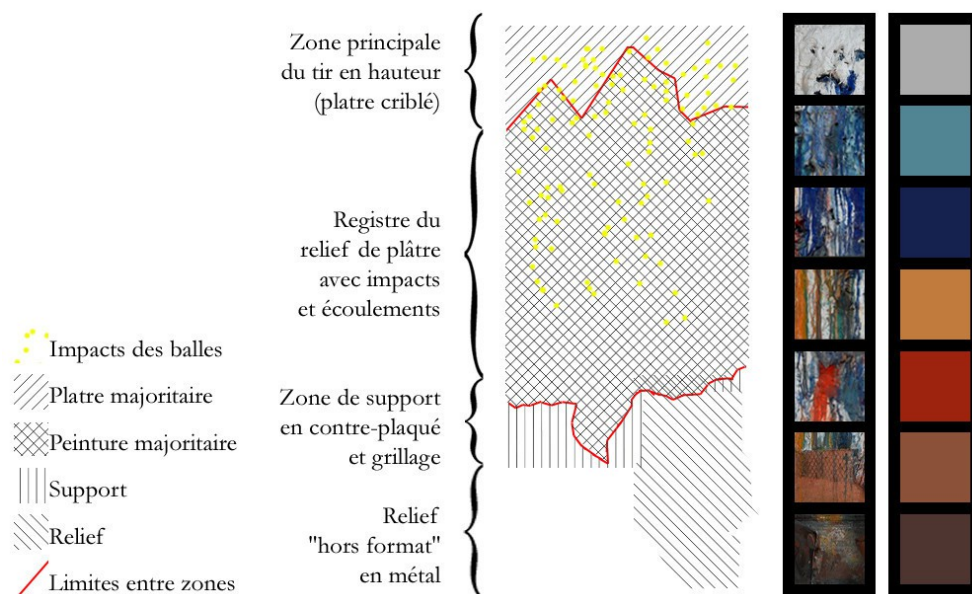
Le *Tir* de 1961 appartient visuellement et formellement à un ensemble large d'œuvres modernistes : collages, reliefs, assemblages, héritages des mouvements cubiste et dada du début du XXe siècle, mis en œuvre par des artistes de périodes, de courants, de pays différents. En cela, et dans l'aspect sauvage de sa forme et de sa poïétique, il apparaît comme pleinement avant-gardiste, sans les réserves que nous avons eues concernant l'autoportrait de Cahun. Comme pour les *Merz* de Schwitters ou les *combines paintings* de Rauschenberg, on peut rapprocher les *Tirs* de l'idée d'un tableau qui aurait proliféré dans les trois dimensions de l'espace : la base est plane, mais différents éléments de l'œuvre ne sont pas plans.

L'œuvre se présente comme un support rectangulaire de format portrait, assez étroit, mesurant en tout 175 x 80 cm. La planche de contreplaqué est partagée verticalement en trois registres, auxquels s'ajoute en bas à droite un quatrième registre hors-format, en relief, en métal oxydé qui dépasse du bas du format rectangulaire et mesure un peu moins de la moitié de sa largeur. Le support est nu dans le registre bas : on constate qu'il se compose d'une planche de

---

<sup>1</sup>« Neutre est le seul genre qui me convienne toujours », C. Cahun, *Aveux non avendus*, p. 176, reproduits in *Écrits*, p. 366. C'est sans doute l'une des citations de Cahun les plus célèbres et utilisées.

contreplaqué sur lequel se trouve un grillage métallique qui « arme » le plâtre qui enduit les 7/8e du support.



Le relief hors-format est un bidon d'huile mécanique dépiauté. Pour voir sa marque, il faut pencher la tête et regarder l'œuvre de profil. C'est bien ainsi qu'on peut affirmer que l'œuvre s'échappe des deux dimensions du plan : elle s'appréhende du regard comme un relief. La cimaise arrête le trajet du regard ou du corps, mais la matérialité de l'œuvre invite à ne pas la regarder que frontalement. En s'approchant et en tournant un peu autour, on découvre une épaisseur, des cavités, presque des hauts-reliefs, dont les photographies de détails ci-dessous donnent une tentative de traduction.

Les parties les plus épaisses dépassent le simple relief de plâtre texturé. On y voit de la grosse ficelle, des tubes entiers de peinture, des sachets de plastique. D'autres tableaux-tirs arborent des poupées, des jouets, des dessus de siège, des napperons, des tuyaux, des fleurs artificielles, jusqu'aux grands ensembles de la fin de la série, qui deviennent à la fois figuratifs et narratifs, avec des objets de plus en plus isolés et identifiables, alors qu'ils semblent empêtrés dans un magma informe dans les premières versions. On se doute que la masse d'un tel objet doit être importante. Le Centre Pompidou indique que l'œuvre pèse entre 60 et 80kg<sup>1</sup>.

La partie centrale du format du *Tir* que nous étudions présente les scories poétiques, notamment les sachets plastiques qui ont contenu la peinture avant l'explosion. Difficile de dire si un regard non informé serait capable de remonter la chaîne des causes qui ont mené à ce qu'il a devant lui, mais pour qui connaît le principe des *Tirs*, de tels indices sont évidents sur l'œuvre exposée.

Le premier registre horizontal du haut est blanc, avec quelques impacts de balles. Les premières coulures turquoise et outremer ouvrent le deuxième registre, celui du magma :

<sup>1</sup>Notice de l'œuvre sur <https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource/c84q8E/rLr5Bbx>

concrétion de matière, amalgame de couleur, palimpseste des coulures. C'est ce registre qui est le plus important en surface. En bout de course, si l'on peut dire, le support nu, sans plâtre ni couleur, et le haut-relief du bidon.

Il semblerait que contrairement à d'autres pièces, ce tableau-tir n'ait contenu en réserve que des sachets de peinture. Les couleurs utilisées sont une variation autour des primaires : bleu (outremer, turquoise) jaune (ocre) et rouge (ocre-rouge). Il faut y ajouter les couleurs des deux couches de support : blanc (plâtre) et brun (aggloméré). La plus importante en quantité des couleurs-peintures est le bleu, dont les deux nuances présentes recouvrent une bonne part de la partie « peinte » et qui apparaissent en premier quand on « lit » le relief de haut en bas.

Mais par un jeu de contraste, et peut-être aussi grâce à la symbolique, voulue par Saint Phalle<sup>1</sup>, du tableau qui saigne, les deux coulées de rouge, ont un impact visuel tellement puissant qu'on dirait presque que tout le reste de l'œuvre leur sert d'écrin. La plus basse de ces coulées se prolonge visuellement par un tube de peinture recouvert lui aussi de rouge. Saint Phalle étant ouvertement athée<sup>2</sup>, il n'est pas question de voir dans ce réceptacle autre chose qu'un hasard symbolique. Il n'y a en revanche pas de hasard chromatique. L'importance du rouge dans cette peinture, et dans la grande majorité des *Tirs*, est primordiale. Dans certains *Tirs*, c'est la seule couleur<sup>3</sup>. Dans d'autres (*Le Dragon de Berlin*<sup>4</sup>, *La Mort du Patriarce*<sup>5</sup>), c'est la plus importante en surface. Ici, elle acquiert son importance par sa rareté. Deux petites coulées qui claquent comme un coup de feu dans tout ce bleu.

## **-Gina Pane**

L'œuvre de Pane que nous avons retenue n'est pas la performance elle-même, mais le panneau qui témoigne de l'*Azione sentimentale*, qui a eu lieu à Milan le 9 novembre 1973. Pane parle pour ces panneaux de « constats d'action<sup>6</sup> ». Ces images de témoignage font partie d'un ensemble (images préparatoires, action, images de témoignage). Cela expliquerait la dénomination de la reproduction du panneau dans la monographie d'A. Tronche<sup>7</sup> : « détail ». Pour autant, ce « détail » se donne comme étant un objet muséographiable, et muséographié, belle composition « picturale » qui se trouve être un panneau de photographies. Ici comme ailleurs, Pane est peintre sans faire de peinture, et les témoignages de ses actions dépassent la seule valence de trace pour

---

<sup>1</sup>Cf. *supra* I.C.2.c.

<sup>2</sup>Ses rares incursions dans l'art sacré relèvent de l'œcuménisme, c'est-à-dire, en définitive, de son pacifisme, comme son projet d'église pour toutes les religions « imaginée dès 1972 et qui faillit voir le jour à Nîmes ».

<http://www.grandpalais.fr/fr/article/les-œuvres-monumentales-de-niki-de-saint-phalle>

<sup>3</sup>Cf. par exemple *Petit tir – fragment de tableau Galerie Kōpcke*, 1961, reproduit in *Niki de Saint Phalle. My art My dreams*, catalogue cité, p. 47.

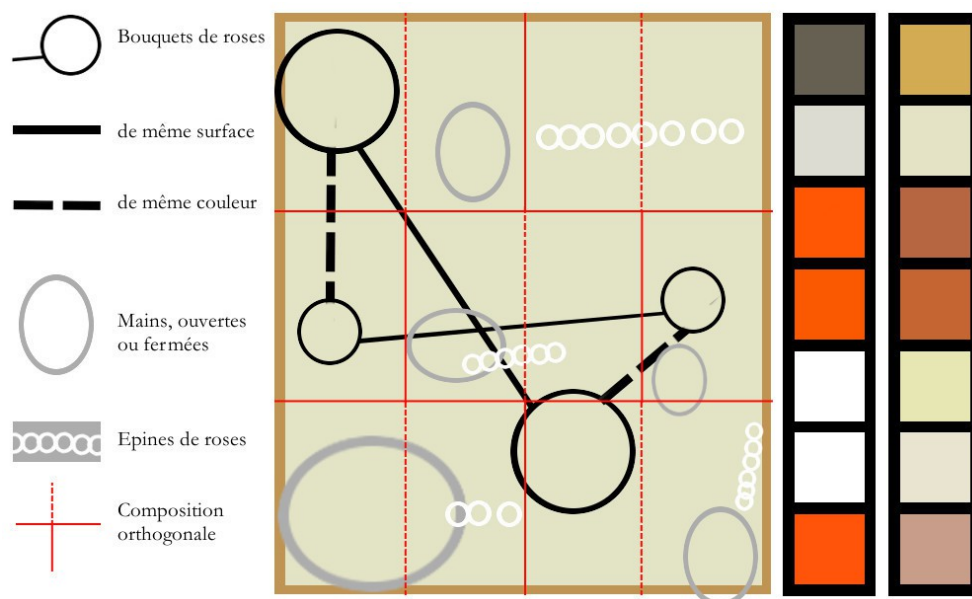
<sup>4</sup>1963, *Ibid.*, p. 49.

<sup>5</sup>1972, *Tir* réalisé lors du film *Daddy*, *Ibid.*, p. 43.

<sup>6</sup>Julia Hountou, « Le Corps au mur. La méthode photographique de Gina Pane », *Études photographiques*, 8 novembre 2000, mis en ligne le 20 septembre 2008. <http://etudesphotographiques.revues.org/229>.

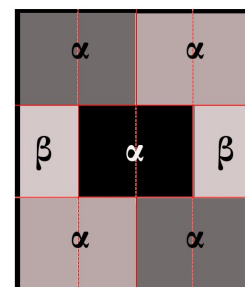
<sup>7</sup>A. Tronche, *Gina Pane actions, op. cit.*, p. 6, reproduction avec la légende « *Azione sentimentale* (détail), Galerie Diagramma, Milan, 1973 ».

faire œuvre, ce qui leur donne « une fonction bien différente de celle d'une simple documentation<sup>1</sup> ».



Le panneau est de format presque carré (122,5 x 102 cm), il est organisé de manière strictement géométrique, mais les échos tissés entre les photographies, de l'ordre du motif, complexifient la composition *a priori* minimale de la grille. En prolongeant les contours des différentes photographies, on obtient un découpage sous forme de grille mathématique. L'ensemble est formé de sept photographies, les cinq les plus importantes en surface ( $\alpha$ ) ont un format identique et sont placées en quinconce, deux de format moindre ( $\beta$ ) occupent les cotés de la photographie placée au centre.

Celle-ci est mise en valeur par sa position, qui confère aux autres qui l'entourent un statut de cadre. Les cinq photographies  $\alpha$  sont placées en paysage, elles occupent chacune le double de surface des deux photographies  $\beta$ , disposées en portrait de part et d'autre sur la rangée centrale, de sorte que l'organisation de ces photographies sur le format carré se présente donc selon une double distribution :  $2 \times 3 \alpha$ , ou  $4 \times 3 \beta$ .



La photographie centrale, codée en noir sur le schéma ci-dessus, est le cœur de la composition comme elle est le cœur de l'action. Pane place les épines de roses sur son avant-bras.

Comme le note J. Hountou, contrairement à d'autres constats, celui d'*Azione sentimentale* n'est pas fidèle dans la chronologie<sup>2</sup> : à travers ces sept photographies, impossible d'imaginer la scansion des actions lors de la performance. Pane semble ici, à travers une œuvre presque « autonome<sup>3</sup> » viser une communication identique par un autre canal. Les images médiates, dans leur simultanéité, porteraient le même message que les actes immédiats, dans leur séquence.

<sup>1</sup>J. Hountou, « Le Corps au mur », article cité.

<sup>2</sup>*Id.*

<sup>3</sup>*Id.*

Se répètent les motifs du bouquet de roses, blanches ou rouges, des huit épines enfoncées dans l'avant-bras, des mains ouvertes ou fermées, et de la lame de rasoir ouvrant la paume. À travers ces images, et sans même savoir dans quel ordre se sont déroulées les actions, on saisit le rythme (ouvert, fermé, mouvement de contraction qui concerne les mains et le corps entier, représenté deux fois en position debout, de face, et deux fois assis, replié sur soi), le travail sur la couleur (si les couleurs de la reproduction sont un peu passées, l'impact du sang et des roses rouges, même ternis, reste bien mis en valeur par le camaïeu de blancs et de beiges) et les gros plans sur les blessures (les épines et le rasoir).

Les photographies représentant les épines n'ont rien qui ne soit soutenable (pas d'ouverture visible, pas de trace de sang), mais la concentration de Pane (tête baissée, yeux fermés, qui semble les placer selon le sens du toucher plutôt que celui de la vue) et la composition du panneau et des images les mettent particulièrement en valeur : elles sont présentes sur la majorité des images ; sont représentées sur l'image centrale du panneau, la seule où l'on reconnaît aussi le visage de l'artiste ; enfin, si on le balaye dans le sens occidental de la lecture, elles sont représentées sur la « dernière » l'image, en bas à droite, de sorte qu'elles ont un impact très fort quelle que soit la manière de regarder le panneau.

Cette dernière image répète la première, et les différences qui s'observent de l'une à l'autre résument l'action : d'un bouquet rouge on passe à un bouquet blanc, d'un avant-bras indemne à un avant-bras blessé, d'une main fermée et intacte à une main ouverte, dans les deux sens du terme. La diagonale descendante du panneau relie le bouquet rouge au bouquet blanc. S'il poursuit cette diagonale, le regard arrive sur la blessure au rasoir, et accède, par la seule force des images et à la maîtrise de la composition de Pane, au symbole le plus important de son action, à sa main comme fleur.

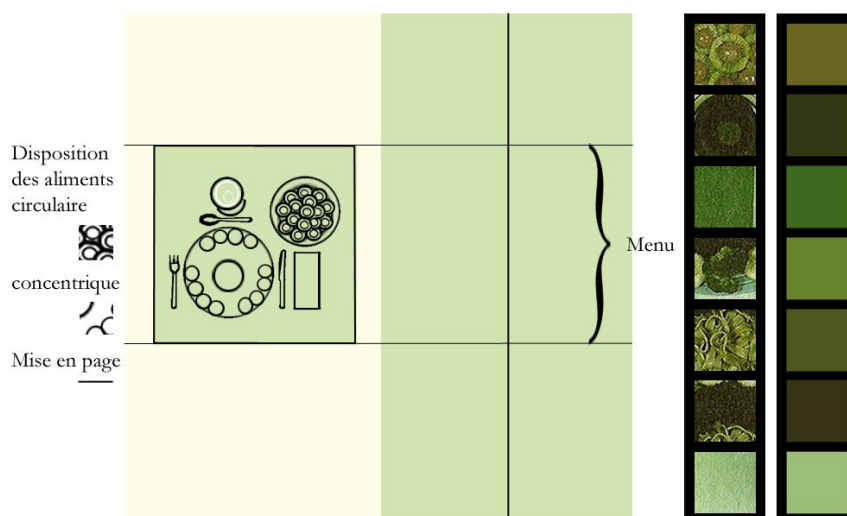
### **-Sophie Calle**

Afin d'étudier le « régime chromatique » de Calle dans notre optique sémiotique, il a fallu choisir l'image, ou les images à analyser. L'ensemble du travail se présente sous la forme d'images, mais elles occupent des supports différents : photographies de 30 x 30 cm, ensemble de ces photographies présentées sous la forme d'une installation (pouvant être étudiée sous la forme de photographies de l'installation), reproduction de des photographies de 30 x 30 cm au format 7,4 x 7,4 cm dans un livre, pages du livre, et enfin livre lui-même (*De l'obéissance*, 10 x 19 cm, 64 pages, dont quinze sont consacrées au régime chromatique). Parmi ces différents supports, l'accent sera porté sur les photographies et une des sept doubles page du livre *De l'obéissance* qui témoignent des jours de la semaine du régime.

Comme Pane, Calle se montre, dans la production d'objets issus de son action, héritière de l'art minimal en ce qu'elle manie l'épure et la géométrie. L'ensemble des objets et des images se présente comme une variation formelle sur les figures géométriques du carré et du cercle : le livre

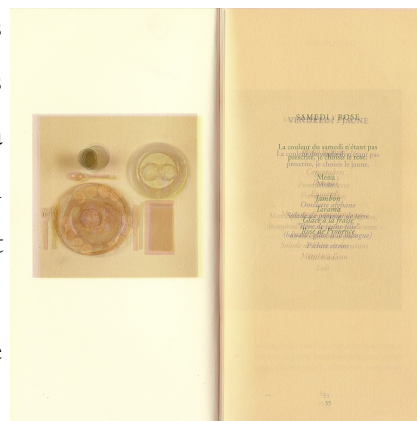
ouvert a un inhabituel format carré de 19 x 19 cm, les photographies du livre, celles de l'installation sont également carrées (respectivement de 7,4 cm et de 30 cm de côté) ; la composition de ces images repose sur la figure du cercle. Les mêmes cercles des assiettes et du verre se retrouvent d'une photographie à l'autre selon une disposition strictement identique, et le contenu des assiettes est bien souvent disposé selon des schémas circulaires (couronnes concentriques de diverses purées, tomates rondes sur steak tartare en cercle, grain de raisin sur tranche de kiwi, crevettes ou lamelles de poivron disposées en rayon, arcs de cercles des tranches de melon, accumulation de fruits ronds, rosaces de jambon, boules de glaces). La stricte disposition de la nourriture paraît assez rigide et pour tout dire inquiétante : tout plaisir gustatif semble évacué au profit d'un rituel visuel ordonnancé géométriquement.

Cet aspect géométrique rigide se retrouve dans la sobre mise en page de la section « Le régime chromatique » du livre *De l'obéissance*. La double page carrée est divisée en deux étroits rectangles verticaux. Celui de gauche est une page blanche, mais de nuance ivoire, présentant, centrée, la photographie carrée. À droite, sur fond de la couleur du jour, le menu de la diète : justification centrée, titre – jour et couleur – en majuscules, plats du menu en italiques, indications de Calle quand elle transgresse le texte de P. Auster en romaines minuscules. La zone de texte des « menus » est ancrée en haut au même niveau que les photographies.



Le cœur du rituel n'est pourtant pas la géométrie, mais la couleur. Les couleurs quotidiennes se succèdent dans le temps de la semaine et dans l'espace temporalisé de l'installation linéaire des photographies ou la sanction de la lecture des pages du livre. Leur confrontation n'a lieu que le dimanche (un repas et une image résument la semaine et la série entières). On peut cependant les confronter d'une manière que Calle n'avait pas prévu.

Les six doubles pages, qui correspondent aux six jours de diète chromatique de Calle, ont été scannées et superposées en transparence. Cette superposition permet de constater la constance de la mise en page du livre et celle du texte. On vérifie ici que la composition des photographies est strictement identique. On constate que la place des indications diffèrent – selon le besoin. Mais le plus étonnant avec cette expérience est la tonalité orange de la superposition.



Quand la série paraît multicolore, sa « moyenne » est clairement orangée, alors qu'on pouvait, en toute hypothèse, s'attendre à un gris. Mais la distribution des couleurs quotidiennes fait une part importante aux couleurs réputées « chaudes » : lundi orange, mardi rouge et vendredi jaune, renforcée par le rose (choisi par Calle) du samedi, et soutenu par la neutralité du blanc du mercredi. Il eut fallu un vert (encore plus) puissant, ou d'autres jours « froids » pour contrebalancer cette chaleur – chaleur qui, répétons-le, n'apparaît pas de prime abord.

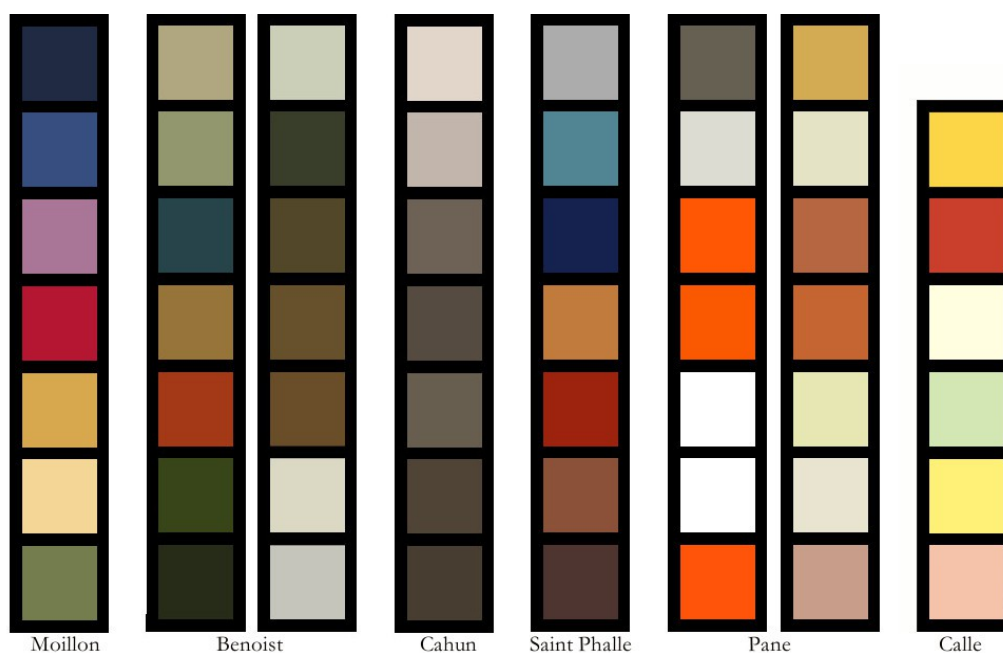
Le « jeudi : vert » est l'image de la semaine la plus contrastée. Le vert très sombre des épinards tranche avec le vert-jaune très clair des concombres et à celui, moyen, des kiwis et du raisin, le fond de la photographie et de la page de droite est un vert-jaune désaturé clair. Les différents éléments sont donc bien lisibles, par contraste de valeur mais aussi de nuance (la palette des verts est plus étendue que celle des autres couleurs de la semaine, nous sommes dans une harmonie plus que dans un camaïeu).

« Jeudi : vert » est donc une double page qui fait exception dans la série à double titre : elle présente un contraste que les autres n'ont pas, elle équilibre l'ensemble qui, sans elle, serait une variation autour du rouge-orangé (la partie droite de notre version du cercle chromatique de Itten). Le vert-jaune dominant la page du jeudi n'est pas la stricte complémentaire de la moyenne orangée de l'ensemble, mais il la tempère toutefois.



Le reste des jours de la semaine se présente plutôt comme une variation de la tradition contemporaine du monochrome. À travers une rapide analyse qui ne se voulait que plastique, on voit que l'art très cultivé de Calle ne saurait être perçu sans prendre en compte ses nombreuses références, qu'elles soient personnelles, intertextuelles, ou historiques. La richesse de chaque image, les liens tressées entre elles et les clins d'œil à différents contextes renforcent ce qui nous est déjà apparu comme étant une structure puissante de son travail : la mise en abyme, qu'elle soit intrinsèque ou extrinsèque à l'œuvre.





À confronter les nuanciers des œuvres du corpus, on remarque que les cinq œuvres bidimensionnelles qui ne sont pas en noir et blanc utilisent les couleurs, apanage féminin paradoxal, sous deux modes. Le mode majeur est celui des teintes neutres : en peinture (Moillon, Benoist, et même, pour une certaine part, Saint Phalle) couleurs très travaillées, désaturées, rompues à la complémentaire ou rabattues au blanc, au noir ou au gris ; en photographie, le noir et blanc de Cahun ; pour les installations et leurs traces, la tonalité générale très claire de Pane et de Calle. Le cœur de ces nuances neutres est un entrelacs de toutes les couleurs, couleurs travaillées, nuances qui effleurent à travers les glacis, comme dans le fond peint chez Benoist. Mais le plus souvent, ces teintes ne sont qu'un cadre pour en mettre d'autres en valeur, quand elles ne sont pas, plus simplement, imposée par le choix du médium photographique argentique du début du XXe siècle chez Cahun.

Le mode mineur est celui de teintes pures ou de l'aspect multicolore. Présenté comme ici sous la forme de nuanciers, ces deux ensembles chromatiques rappelleront, autant que la palette du peintre, sinon plus, les palettes de maquillage ; la première, neutre, beige, brune, serait celle du teint, quand l'autre, arc-en-ciel, serait celle des fards à paupières ou à lèvres : les couleurs de l'éclat. Chez Moillon, l'ensemble du spectre est présent, avec une nette prédominance en surface occupée pour le rouge-orangé, dans les éléments de décor de Benoist<sup>1</sup>, bleu, ocre, rouge et vert, chez Pane, variation autour du rouge, chez Saint Phalle, variation autour des primaires, chez Calle, harmonie en rouge orangé (ensemble « chaud » ponctué de vert). À les décrire encore plus qu'à les voir, on prend conscience que le cœur de ces ensembles colorés est la couleur qui, en définitive, est celle de la chair. Rouge.

<sup>1</sup>Le premier des deux nuanciers de l'analyse pour ce tableau.

Car la *Nature morte aux abricots* est majoritairement rouge-orangé, le *Portrait d'une négresse* est un éloge du brun (c'est-à-dire un rouge ou un orangé rabattu au noir), le rouge de Saint Phalle explose environné d'un écrin bleu, brun et blanc<sup>1</sup>, le blanc de Pane ne semble présent que pour faire éclater le rouge du sang et des roses, le vert de Calle fait exception dans un univers de couleurs chaudes.

Dans l'ensemble, en mode majeur comme en mode mineur, les choix chromatiques sont de l'ordre de l'incarnat, tel que l'a étudié G. Didi-Huberman<sup>2</sup>, dans un de ses premiers ouvrages, essai-préface au *Chef d'œuvre inconnu* d'Honoré de Balzac. Les premières pages posent la notion picturale et esthétique de l'incarnat comme étant un mixte, avec Apelle, d'« humeurs blanches et rouges : écume et sang<sup>3</sup> », « un fantôme du sang réticulaire [qui] court certes dans l'histoire de la peinture<sup>4</sup> », une couleur, avec Dolce, pas « simplement déposée sur son "objet" mais [qui] en constitue l'apparaître même<sup>5</sup> », un travail subtil avec des limites à ne pas franchir, au risque de l'écorché<sup>6</sup>.

[II] faut donc s'interroger sur cet incarnat, à commencer par l'impossible départage du mot. *In*, est-ce dedans, est-ce dessus ? Et la *carne*, la chair, n'est-ce pas ce qui désigne en tout cas le sanglant absolu, l'informe, l'intérieur du corps, par opposition à sa blanche surface ? Alors pourquoi *les chairs* se trouvent-elles constamment invoquées, dans les textes des peintres, pour désigner leur Autre, c'est-à-dire *la peau*<sup>7</sup> ?

G. Didi-Huberman lit les recettes picturales de Cennini, qui superpose cinabre, mélange de cinabre et de blanc, sur les ombres figurées avec la terre verte mêlée à du blanc<sup>8</sup> : « malgré le travail de couche sur couche » l'incarnat devient « comme un entrelacs indépassable du blanc et du rouge<sup>9</sup> ». C'est la « voix de la chair (la *voce della carne*<sup>10</sup>) », le « coloris par excellence<sup>11</sup> », le « coloris-limite<sup>12</sup> ».

Sont convoqués ensuite deux « grands » esthéticiens de l'incarnat : Diderot et Hegel. On a vu que Diderot avait eu un rôle de première importance dans la réhabilitation des genres modestes, on sait que Hegel est un des philosophes de l'art à avoir placé la peinture au sommet de sa hiérarchie des arts plastiques<sup>13</sup>.

<sup>1</sup>Lors d'une séance de tir, Rauschenberg s'efforce « de faire exploser les poches contenant la peinture rouge : "Rouge, rouge, je veux plus de rouge !" ». C. Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre, op. cit.*, p. 97.

<sup>2</sup>Georges Didi-Huberman, *La Peinture incarnée* [1984] Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2001.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 11.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 12.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 21

<sup>6</sup>*Id.*

<sup>7</sup>*Ibid.*, p. 22.

<sup>8</sup>*Ibid.*, p. 22-23.

<sup>9</sup>*Ibid.*, p. 23.

<sup>10</sup>Fulvio Pellegrino Morato, cité par G. Didi-Huberman, *Ibid.*, p. 24.

<sup>11</sup>*Ibid.*, p. 24.

<sup>12</sup>*Ibid.*, p. 26.

<sup>13</sup> La peinture dépasse l'architecture et la sculpture, mais l'ensemble des arts plastiques sont dépassés par la musique et la poésie. La peinture tient le milieu entre matériel et spirituel. « Le système des différents arts » est récapitulé étape par étape en début de chaque chapitre. Celui sur la poésie donne une vue d'ensemble et insiste sur la position

Dans la première édition (1766) de l'*Encyclopédie* de Diderot et d'Alembert, on trouve cette définition : « INCARNAT, adj. (*Peinture & Teinture.*) couleur de chair fraîche & vermeille. L'*incarnat* des roses. Bouche *incarnate*<sup>1</sup>. »

Dans le *Salon de 1767*, Diderot décrit *Mercur*, *Hersé* et *Aglaure, jalouse de sa sœur*, de Lagrenée, en vantant : « ô les belles chairs, les beaux pieds, les beaux bras, les belles mains, la belle peau ; la vie et l'incarnat du sang transpirent à travers<sup>2</sup>. » Mais c'est sans aucune doute dans « Mes petites idées sur la couleur » que Diderot vante et théorise le mieux cette couleur qui n'en est pas vraiment une :

On a dit que la plus belle couleur qu'il y eût au monde, était cette rougeur aimable dont l'innocence, la jeunesse, la santé, la modestie et la pudeur coloraient les joues d'une fille ; et l'on a dit une chose qui n'était pas seulement fine, touchante et délicate, mais vraie : car c'est la chair qu'il est difficile de rendre ; c'est ce blanc onctueux, égal sans être pâle ni mat ; c'est ce mélange de rouge et de bleu qui transpire imperceptiblement ; c'est le sang, la vie, qui font le désespoir du coloriste. Celui qui a acquis le sentiment de la chair, a fait un grand pas ; le reste n'est rien en comparaison<sup>3</sup>.

De Diderot à Balzac et son héros Frenhofer, jusqu'à leur lecteur G. Didi-Huberman, la quête de l'incarnat se pense sur le mode du désir, et la figure de l'incarnat est une jeune fille ou une belle femme. À croire que les garçons et les hommes ne savent pas rougir, qu'on ne voit pas les veines battre sous leur peau, que leur peau n'appelle pas le désir. Cette réduction de la peinture au désir explique sa prime condamnation, dont Platon est un précurseur. La peinture, comme le maquillage, se pense comme artifice, fard qui imite la beauté et éloigne du beau véritable. Depuis, la couleur dans l'art n'est que difficilement séparable du maquillage, qu'on les condamne (Platon<sup>4</sup>) ou qu'on en fasse l'éloge (Baudelaire<sup>5</sup>).

Il n'est peut-être pas anodin qu'une autre métaphore platonicienne du faux concerne le deuxième des stigmates que nous avons étudiés. Dans *Gorgias*, la cuisine prend le masque de l'« art » qu'est la médecine : « Ainsi la cuisine s'est glissée sous la médecine dont elle a pris le

---

particulière de la peinture, entre matériel et idéal, entre extériorité et intériorité. Cf. G.W.F. Hegel, *Cours d'esthétique III*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1997.

<sup>1</sup>Denis Diderot et Jean le Rond d'Alembert (dir.), *L'Encyclopédie*, première édition, Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand, 1766, tome 8, p. 642. [https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re\\_édition/INCARNAT](https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re_édition/INCARNAT)

<sup>2</sup>Denis Diderot, *Salon de l'année 1767*, in *Œuvres complètes*, XVI, Hermann, 1990, p. 134.

<sup>3</sup>Denis Diderot, *Essais sur la peinture*, chapitre « Mes petites idées sur la Couleur » in *Œuvres complètes*, XIV, Hermann, 1984, p. 354.

<sup>4</sup>« Toilette (*Kosmetike*) : Chose malfaisante, trompeuse, indigne d'un homme libre, qui produit l'illusion par des apparences, par des couleurs, par un vernis superficiel et des étoffes, si bien que la recherche d'une beauté empruntée fait négliger la beauté naturelle que donne la gymnastique. » Platon, *Gorgias*, 465b, cité par J. Lichtenstein, *La Couleur éloquent*, *op. cit.*, p. 63. La traduction de Monique Canto diffère sur quelques points : *Kosmetike* est traduit par « esthétique », une de ses tares est la vulgarité, une de ses tromperies est l'épilation. Cf. Platon, *Gorgias*, 465 b, traduction de Monique Canto, GF-Flammarion, [1987], 1993, p. 162-163.

<sup>5</sup>Charles Baudelaire, « Éloge du maquillage ». Le texte précédant l'éloge du maquillage, sobrement titré « La femme », la fait se balancer entre le statut d'animal et d'idole divine. C'est à sa suite que Baudelaire veut « revenir sur certaines questions relatives à la mode et à la parure, [...] venger l'art de la toilette des ineptes calomnies dont l'accablent certains amants très-équivoques de la nature. », « La femme », « Éloge du maquillage » in *Le peintre de la vie moderne*, [1873] X et XI. [https://fr.wikisource.org/wiki/Le\\_Peintre\\_de\\_la\\_vie\\_moderne](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne)

masque. Elle fait donc comme si elle savait quels aliments sont les meilleurs pour le corps<sup>1</sup>. » Les femmes, le faux, l'artifice : « l'appât du plaisir », la couleur du fard, le masque de la cuisine.

J. Lichtenstein fait apparaître que cette condamnation des atours féminins et du coloris est un « point de ralliement [...] transhistorique » des « philosophies les plus diverses et les plus hétéroclites<sup>2</sup> », qui se réunissent cependant sur un stéréotype analogique qui traverse les siècles, qui réunit les socles épistémologiques les plus variés :

[Semblable] aux charmes d'une certaine séduction féminine, les grâces envoûtantes du coloris seront l'objet de la même réprobation morale. Lorsque sur un tableau l'ornement se transforme en fard, c'est la peinture qui devient femme. Et de l'espèce la plus dangereuse. Illégitime comme le plaisir qu'elle sert à métaphoriser. Ni vierge ni épouse mais célibataire, et donc libertine<sup>3</sup>.

Dans l'assimilation du coloris au féminin, en remontant en amont de la querelle du XVII<sup>e</sup> siècle entre dessinateurs poussinistes et coloristes rubenistes, on arrive à la rivalité entre Venise et Florence, sur les mêmes bases ou peu s'en faut<sup>4</sup>. L'archétype du peintre coloriste et érotique<sup>5</sup> est le premier à avoir représenté une Vénus qui n'avait comme alibi divin que le nom qu'on lui a donné : la *Vénus d'Urbino* est une femme nue, ou plutôt déshabillée, courtisane plus que déesse, en un sens la première femme nue de l'histoire de l'art occidental moderne<sup>6</sup>. D. Arasse indique que « progressivement, la peinture du corps nu (masculin ou féminin) devient chez Titien un véritable corps-à-corps avec la peinture elle-même<sup>7</sup> », où les couches de peintures sont de « chair vivante » où l'artiste frotte au doigt pour les « dernières retouches » : « d'une pointe de rouge il rehaussait une carnation comme d'une goutte de sang<sup>8</sup>. »

N. Laneyrie-Dagen analyse les stéréotypes à travers les figurations de Cesare Ripa où l'allégorie de la peinture est une femme, celle du dessin un homme<sup>9</sup>, un tableau de Guido Reni, *L'Union du dessin et de la couleur*, où cette dernière est un « conjoint faible et émotif<sup>10</sup> ». Ce tableau pourrait être une illustration anachronique du texte de Ch. Blanc<sup>11</sup>, preuve que le dessin masculin et que la couleur féminine sont aussi des stéréotypes qui traversent des époques singulièrement variées. Elle met aussi en avant que le succès de Rosalba Carriera repose sur la technique

---

<sup>1</sup>Platon, *Gorgias*, 464 d, *op. cit.*, traduction de Monique Canto, p. 162.

<sup>2</sup>J. Lichtenstein, *La Couleur éloquente*, *op. cit.*, p. 262.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 261-262.

<sup>4</sup>Cf. le chapitre « L'apothéose de la chair » in N. Laneyrie-Dagen, *L'Invention du corps*, *op. cit.*, p. 137-150.

<sup>5</sup>Sur quelques pistes pour penser Titien et sa « peinture carnée » en termes érotiques et préfigurateurs (de Rubens, d'Ingres, de Manet), Cf. Stéphane Guégan, « Sexe année zéro », in F. Bousteau (dir.) *Sexes. Images – pratiques et pensées contemporaines*, *op. cit.*, p. 29.

<sup>6</sup>Cf. D. Arasse, *On n'y voit rien*, *op. cit.*, « La femme dans le coffre », p. 123-173. Cf. également, du même auteur, « La chair, la grâce, le sublime » in Georges Vigarello (dir.) *Histoire du corps, 1. De la Renaissance aux Lumières*, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2005 p. 431-500, particulièrement p. 451-455 pour Titien.

<sup>7</sup>D. Arasse « La chair, la grâce, le sublime », article cité, p. 453.

<sup>8</sup>Marco Boschini cité par D. Arasse, *Ibid.*, p. 453-454.

<sup>9</sup>N. Laneyrie-Dagen, « La peinture : une affaire d'homme ? », article cité, p. 594.

<sup>10</sup>*Ibid.*, p. 596.

<sup>11</sup>Cf. *supra* II.C.3.

particulière du pastel « autrement dit une technique qui confond le dessin et la couleur, ou qui se passe du dessin pour représenter les modèles directement dans la couleur<sup>1</sup>. »

Dans cette égalité peinture = chair = femme, sous le rapport d'un désir moralement réprouvé, le regard porté sur l'incarnat et le rouge, combles des couleurs, est aussi à son comble. L'assignation des femmes à un certain sang y joue son rôle. G. Didi-Huberman relève, dans *Invention de l'hystérie*, une « ostentation hystérique du rouge mystère du féminin<sup>2</sup> » :

Le rouge fut au cœur des délires d'Augustine. Toujours associé au regard. Regards lourds, désirs non partagés, viol. Perte de sang. Souffrance. Secret terrible, à taire. Pâleur<sup>3</sup>.

En traçant l'histoire de la couleur rouge « la couleur première », de sorte que « pour les sciences humaines, parler de "couleur rouge" est presque un pléonasme<sup>4</sup> », M. Pastoureau offre un détour intéressant quand il se penche « sur les marges du rouge : le rose ». Ce dernier a mis du temps avant de pouvoir être utilisé en teinturerie, ce qui sera possible grâce au bois de braise (*brasileum*) importé par les marchand vénitiens des XIV et XVe siècles depuis l'Inde et Sumatra. La mode est lancée et les peintres suivent les teinturiers en utilisant ce bois sous forme de laque.

Un problème cependant demeure : comment nommer cette couleur nouvelle et raffinée [...] c'est un terme existant en dialecte vénitien et en toscan qui finit par s'imposer : *incarnato*. Jusque-là, il ne qualifiait que la carnation du visage ; dorénavant il va s'appliquer à tous les tons de rose et être traduit tel quel dans la plupart des langues européennes<sup>5</sup>.

L'âge d'or du rose est le XVIIIe siècle, à la faveur d'une matière première qui a donné son nom à un pays (le Brésil) : de la même famille que le bois de braise asiatique, mais aux vertus tinctoriales supérieures, et bien meilleur marché puisque « la main d'œuvre qui travaille à l'exploitation des forêts sud-américaines est constituée d'esclaves<sup>6</sup>. » En France, on retient le nom de Mme de Pompadour qui mettra ce rose à la mode dans le décor et l'ameublement. Concernant les vêtements, le rose est encore unisexé. Au XVIIIe siècle encore, ce « rose moderne » reçoit son nom, inspiré par les pétales de la fleur, que des botanistes et jardiniers ont fait évoluer également vers cette couleur (les « roses vraiment roses, inconnues de l'Antiquité et du Moyen Âge étaient devenues courantes<sup>7</sup> »).

Il ne devient « la couleur des filles » que bien plus tard. Le rose et le bleu sont utilisés vers le milieu du XIXe siècle pour la layette des nourrissons issus de familles aristocrates ou bourgeoises indifféremment pour les filles et les garçons ; les classes populaires continuent à habiller leurs bébés de blanc. L'usage des deux couleurs se généralise dans les années 1930 et c'est

---

<sup>1</sup>N. Laneyrie-Dagen, « La peinture : une affaire d'homme ? », article cité, p. 595.

<sup>2</sup>G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie*, op. cit., p. 265.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 264.

<sup>4</sup>M. Pastoureau, *Rouge. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 7.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 147. Il faut rappeler que le latin *rosa* signifie, concernant les couleurs, non pas rose mais « rouge brillant », « vermeil », « très beau rouge ». *Ibid.* p. 146.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 149.

<sup>7</sup>*Id.*

à cette occasion qu'un usage genré se met en place : « C'en est fini du rose pensé comme une déclinaison pour enfant de l'ancien rouge viril des guerriers et des chasseurs. Le rose est désormais féminin [...] A partir des années 1970, la célèbre poupée Barbie le consacre [...] Il est permis de le regretter<sup>1</sup>. » Le « sexe » de cette couleur est historicisable, et réversible. Le rouge est viril autant que féminin, le rose ne fut pas toujours celui de Barbie.

Si l'on quitte un instant cette sexualisation du rouge et de l'incarnat, on peut explorer d'autres pistes, en définitive celles de la couleur et de la peinture elles-mêmes. Commençons par revenir, de manière inattendue, à Félibien. Ce champion de la hiérarchie et de l'*historia*, qui n'était pas lui-même peintre, a pourtant laissé des lignes d'une belle phénoménologie de la traduction picturales des chairs. Après avoir affirmé que la pratique est moins noble que la théorie, il nuance en affirmant que la pratique ne saurait être purement mécanique : « dans la Peinture la main ne travaille jamais qu'elle ne soit conduite par l'imagination », et, soulignant par exemple le défi que représente un portrait réussi, développe sur les couleurs.

[Le portraitiste] compose cependant une masse entière où toutes ces parties soient jointes ensemble avec tant d'union et de douceur, que les différentes teintes qui sont employées presque séparément dans une infinité d'endroits semblent ne faire qu'une seule couleur qui se varie insensiblement selon les endroits où elle est employée, mais de telle sorte encore que cette masse étant éclairée ou obscurcie en des endroits plus qu'en d'autres, les jours et les ombres, les fortes teintes et celles qui sont plus faibles se noient ensemble avec un tel artifice qu'elles donnent du relief et de la rondeur et représentent véritablement de la chair<sup>2</sup>.

De la même manière, on pourrait, en lisant Hegel sur l'incarnat, oublier toutes les catégories genrées et ne nous intéresser avec lui qu'à la peinture, à « l'intime alliage de couleurs affleurant à la surface<sup>3</sup> », et pour ce, à l'art de fondre les trois couleurs primaires :

[La] plus grande difficulté en matière de coloration, l'idéal et le summum, pour ainsi dire, du coloris, est l'*incarnat*, la teinte de la carnation humaine, qui réunit merveilleusement en elle toutes les autres couleurs sans qu'aucune d'entre elles ne se mette en avant de manière autonome. La rougeur juvénile, pleine de santé des joues est certes un pur carmin, sans nulle pointe de bleu, de violet ou de jaune, mais cette rougeur n'est elle-même qu'une légère note de rouge, ou bien plutôt un éclat qui semble transparaître depuis l'intérieur et se perd imperceptiblement dans le reste du teint. Or celui-ci est une fusion idéale de toutes les couleurs cardinales. À travers le jaune transparent de la peau brillent le rouge des artères et le bleu des veines ; et à ces tons clairs et foncés, avec toute leur diversité de luminosités et de reflets, s'ajoutent encore des teintes grises, des nuances de bruns et même de vert, qui ne

---

<sup>1</sup>M. Pastoreau, *Rouge. Histoire d'une couleur*, op. cit., p. 151.

<sup>2</sup>André Félibien, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*. Préface, non paginé, transcription personnelle. <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s/>

<sup>3</sup>G.W.F. Hegel, *Cours d'esthétique III*, op. cit., p. 72.

nous paraissent pas du tout naturelles au premier abord et n'en peuvent pas moins, cependant, avoir leur juste raison d'être et leur effet authentique<sup>1</sup>.

Mais des « quatre siècles de combat entre la chair et le drapé<sup>2</sup> », nous avons reçu l'héritage, selon A. Larue, d'une manière de voir qui reste genrée. « Les préjugés, du XVIIe au XIXe siècle, sur l'opposition sexuée de la couleur et du dessin structurent notre représentation de l'histoire de l'art et dirigent inconsciemment nos critères de valorisation et de dépréciation, notamment du travail pictural des femmes<sup>3</sup>. » Quel sens cela peut-il avoir à l'heure où les artistes, hommes et femmes, ne voient plus leur choix restreint à la peinture ou à la sculpture ?

Dans le couple idéal du Dessin et de la Couleur que peignait Guido Reni, [la couleur] n'occuperait plus la place du conjoint faible et émotif. D'ailleurs, le couple imaginé par le Bolonais n'a plus aucune raison d'être. Le débat artistique ne s'exprime pas en termes de dilemme entre la matière et l'esprit, et le dualisme de la couleur et du dessin est dépassé au temps de la photographie, des installations, de la vidéo, des performances et des images numériques. En a-t-on pour autant fini avec les hiérarchies explicites et implicites<sup>4</sup> ?

Si les constituants plastiques étaient aussi clairement divisés que la tradition esthétique héritée d'Aristote le présente, la richesse dans l'utilisation des couleurs et la référence à la chair seraient, chez les artistes que nous étudions, et chez toutes les artistes femmes, peintres ou non, logiques, pour ne pas dire naturelles. Couleur et chair sont traditionnellement féminines – selon une tradition que nous avons tenté d'interroger, et qui présente bien des failles. Mais alors, si l'on suit cette tradition, comment expliquer ce qui réunit, souvent ostensiblement, ces œuvres créées par des femmes : la composition, la géométrie, c'est-à-dire, en définitive, le dessin ? Ce dessin « sexe masculin de l'art<sup>5</sup> » ? L'importance et le traitement de la couleur chez Moillon, Benoist, Saint Phalle, Pane, Calle sont certes fondamentaux. Nous avons essayé de montrer dans les pages précédentes que le dessin l'est tout autant. Une authentique confrontation à ces œuvres ne saurait faire l'impasse sur les compositions méditées, les organisations géométriques, le puissant dessin de leurs productions. Si nous avons ouvert cette parenthèse coloriste, c'est qu'elle est aussi, de manière plus subtile et détournée, un stigmaté.

La question du plaisir est ici cruciale : qui en éprouve et qui y pourvoit. Déconstruire, ce ne serait pas affirmer que la couleur n'est pas le centre incandescent du plaisir pris à la vision d'une peinture, ni même que ce plaisir est de l'ordre du charnel. Quiconque a éprouvé une authentique émotion esthétique devant une tenture rouge, une carnation, un rayon de lumière caressant un corps ou un visage, sait bien qu'il est question de chair, de commotion,

<sup>1</sup>*Ibid.* p. 71-72. La traduction, plus ancienne, de Charles Bénard propose, à la place de « carnation » et « teint » : « chair ». Elle utilise aussi, à la place de « légère note » : « efflorescence ». Sans pouvoir juger de leur fidélité au texte allemand, les termes chair et efflorescence me semblent plus incarnés, et peut-être davantage dans le sillage ouvert par Diderot, même si j'ai souhaité utiliser la traduction la plus récente.

<sup>2</sup>A. Larue et M. Nachtergaele, *Histoire de l'art d'un nouveau genre, op. cit.*, p. 113-116.

<sup>3</sup>*Ibid.* p. 113.

<sup>4</sup>N. Laneyrie-Dagen, « La peinture : une affaire d'homme ? », article cité, p. 596.

<sup>5</sup>Ch. Blanc, Cf. *supra* II.C.3.

d'ébranlement physique et non pas intellectuel face à la peinture et sa couleur. Le *movere* cicéronien. Mais déconstruire reste possible et nécessaire. Ce serait plutôt : se demander en quoi ce rapport à la chair serait plus féminin que masculin. Pourquoi le plaisir donné et pourquoi la couleur seraient féminins. Déconstruire le regard comme étant nécessairement masculin, même quand c'est une femme qui regarde. Déconstruire la peinture comme étant nécessairement féminine, puisqu'elle est objet du regard.

### III.B.3. Corps des artistes

D'une certaine manière, l'importance du corps dans des œuvres contemporaines produites par des femmes nous paraît être le prolongement, presque en droite ligne, de cette assimilation de la peinture et de sa couleur à la chair féminine. Comme l'écrit S. Bourcier : « Ce n'est sans doute pas un hasard si les œuvres féministes les plus marquantes sont collectives et traitent de la domesticité et du corps<sup>1</sup>. » C'est l'un des rares axes qui, selon C. Morineau, pourrait rapprocher les œuvres produites par des femmes exposées lors de l'accrochage *elles@centrepompidou*<sup>2</sup> : il est selon elle « difficile [...] de trouver un point commun aux artistes rassemblées [...] autre qu'une prédilection pour les nouveaux médiums (la photographie, puis la vidéo et la performance), et peut-être un regard plus aigu sur le corps, peut-être une autre manière de raconter et de se raconter<sup>3</sup>. »

De deux points de vue antagonistes – *queer* activiste et institutionnel universaliste – S. Bourcier et C. Morineau relèvent un investissement significatif (du point de vue du sens mais aussi du nombre d'artistes concernées) de la question du corps par les artistes femmes ou féministes. Il est lié aux assignations traditionnelles et à une posture critique qui « consiste à se distancier des lectures et des images de la femme et de la féminité via tous les médiums et dans tous les médias<sup>4</sup>. »

Le rapport au corps a pris une ampleur inédite dans l'histoire de l'art contemporain lorsque, outrepassant la traditionnelle représentation des corps, il s'est agi de présenter son propre corps, en action, directement face au public, voire en faisant participer ce public. C'est une nouveauté que Pane, qui en est une artiste représentative, présente ainsi :

Le corps est traité pour la première fois comme un matériau, faire de soi-même l'outil de son travail. Le corps est devenu le centre de l'activité transformatrice du processus du travail d'art<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup>M.H/S. Bourcier et A. Moliner, *Comprendre le féminisme*, op. cit., p. 82.

<sup>2</sup>Cf. *supra* I.D.3.d.

<sup>3</sup>C. Morineau, *Artistes femmes de 1905 à nos jours*, op. cit., p. 9.

<sup>4</sup>M.H/S. Bourcier et A. Moliner, *Comprendre le féminisme*, op. cit., p. 81.

<sup>5</sup>G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, op. cit., p. 99.



L'intrication entre une nouvelle manière de faire de l'art (la performance), le renouvellement de la question du corps en art (de la représentation à la présentation) et l'essor du féminisme de la deuxième vague est significatif. C'est en raison de ce tissage artistico-politique que L. Cottingham est fondée à parler d'un « Mouvement artistique féministe », qui n'est pas considéré comme une catégorie valable du point de vue de l'histoire de l'art hégémonique mais qui « a peut-être été l'unique mouvement artistique de masse du XXe siècle aux États-Unis<sup>1</sup>. » Au centre des préoccupations de ces nombreuses artistes se trouve la réappropriation de leur propre image.

En faisant du corps féminin un objet inerte et décoratif, les traditions artistiques occidentales du passé reflétaient, par l'intermédiaire d'œuvres à vocation récréative, le statut de subordination politique qui était imparté aux femmes. Des artistes telles que Emma Amos, Laurie Anderson, Eleanor Antin, Judy Chicago, Mary Beth Edelson, Joan Jonas, Ana Mendieta, Linda Montano, Rita Myers, Adrian Piper, Faith Ringgold, Rachel Rosenthal, Martha Rosler, Miriam Schapiro, Carolee Schneemann, Mira Schor, Joan Semmel, Barbara Smith, Nancy Spero, Mierle Laderman Ukeles, Faith Wilding, Hannah Wilke, Martha Wilson, et d'autres encore, ont réalisé des œuvres qui implicitement et souvent explicitement, critiquaient la représentation traditionnelle qui était faite des femmes<sup>2</sup>.

Il faut remonter le cours d'une autre histoire de la performance que celle habituellement tracée, pour trouver, via Cahun, des noms peu connus de pionnières de l'art corporel : la comtesse de Castiglione (Virginia Oldoini, 1837-1899), et la baronne Elsa von Freytag-Loringhoven (née Else Hildegard Plötz, 1874-1927). Les deux peuvent être assimilées à la figure du « modèle », mais, en définitive, doivent être considérées comme performeuses avant la lettre.

La première s'est mise en scène de manière spectaculaire lors de soirées mondaines mais surtout à travers des centaines de photographies, la deuxième est considérée comme la première artiste dada des États-Unis. Une hypothèse contemporaine lui attribue la maternité de *Fountain*, communément considérée comme une œuvre de Duchamp<sup>3</sup>.

Toutes les deux travaillent la question du vêtement, du déguisement, chacune à sa manière, et peuvent être convoquée dans une « généalogie [...] imaginaire » de Cahun car on voit entre elles « une parenté esthétique fondée sur leur démarche et sur l'usage créatif qu'elles faisaient des arts et des médias dans leur construction d'une image de soi plurielle et mobile, par le biais de *personae* plus spectaculaires les unes que les autres<sup>4</sup>. » Andrea Oberhuber place les mises en scène de soi de la Castiglione sous le signe performatif de la mascarade sans en faire toutefois

<sup>1</sup>L. Cottingham, *Combien de "sales" féministes faut-il pour changer une ampoule ?*, *op.cit.*, p. 34.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 38-39.

<sup>3</sup>Une phrase écrite par Duchamp dans une lettre à sa sœur (« Une de mes amies sous un pseudonyme masculin, Richard Mutt, avait envoyé une pissotière en porcelaine comme sculpture ») corrobore cette hypothèse défendue notamment par Irene Gammel, qui a écrit une biographie de la baronne : *Baroness Elsa: Gender, Dada, and Everyday Modernity—A Cultural Biography*. Cambridge: MIT Press, 2002.

<sup>4</sup>A. Oberhuber « La théâtralité de la comtesse de Castiglione » in A. Oberhuber (dir.), *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation*, *op. cit.*, p. 163.

une artiste de la *gender performance*<sup>1</sup>. La Baronne, elle, peut être considérée comme pionnière, voire inventrice, des jeux de genres de la performance, il s'agit pour elle d'être le futur, d'être l'art<sup>2</sup>, « de jouer avec les identités sexuelles, notamment avec la notion d'androgynie<sup>3</sup> », qui influencera Duchamp<sup>4</sup>.

Il ne s'agit évidemment pas de refaire l'histoire ou d'affirmer que la performance est un médium typiquement féminin ou féministe. Cependant, il faut bien constater que les artistes femmes et féministes se sont saisies de ce médium d'une façon particulière, qui entre en écho avec leur assignation commune aux « choses du corps ». Ce qui explique, hors de tout essentialisme, que les artistes femmes se sont approprié ce médium en nombre, et que leurs appropriations, pour personnelles qu'elles soient – et peut-être la performance est-elle un des médiums les plus personnels qu'on connaisse – présentent des points communs qui font axe pour les réunir.

C'est ce qu'analyse N. Laneyrie-Dagen à travers les exemples de Cindy Sherman, Annette Messager, Sophie Calle, et tant d'autres :

On pourrait multiplier les exemples. Avec Carolee Schneemann, Valie Export, Yoko Ono, Ana Mendieta, Marina Abramovic, l'histoire de la performance depuis le début des années 1960 est indissociable des revendications féministes, et elle s'exprime dans des postures du déshabillage forcé, du viol ou d'un exhibitionnisme fait pour susciter le malaise. De Kiki Smith à New York, de Tracey Emin ou Jenny Saville à Londres, à la photographe Bettina Rheims à Paris, à Marlene Dumas à Amsterdam ou à Valérie Favre à Berlin, les modalités sont évidemment innombrables. Mais ce qu'on peut alors nommer – est-ce souhaitable ? – l'art « féminin » dénonce, moque, parodie, humilie ou caricature les poncifs de l'art adverse : l'art compris comme une exaltation du corps féminin, du plaisir, de la possession, du voyeurisme et, au delà, des habitudes de pensée et de comportement de la société qui s'accommode de cette pratique des rapports sexuels<sup>5</sup>.

Deux axes sont possibles pour saisir ce lien entre femmes et performance : l'apparition simultanée de ce médium et de la deuxième vague du féminisme (parallèle entre art d'action et action politique) et la possibilité de penser ensemble performance et performativité, au sens butlérien (deux mises en crises des rôles sociaux que les corps mettent en scène).

Selon Emma Lavigne, « de nombreuses femmes artistes » ont pris « modèle sur les stratégies activistes mises en œuvre par le mouvement pour les droits civiques et par les courants féministes<sup>6</sup>. » Il est permis de penser que le dialogue entre la sphère artistique et la sphère

---

<sup>1</sup>Ibid. p. 176-177.

<sup>2</sup>Irene Grammel, « La Baronne chauve, Elsa von Feytag-Loringhoven : une trajectoire vers Claude Cahun », in A. Oberhuber (dir.), *Claude Cahun. Contexte, posture, filiation, op. cit.*, p. 200.

<sup>3</sup>Ibid., p. 192-193.

<sup>4</sup>Sur l'art de la baronne comme « origine plutôt que comme résultat » de Rose Selavy, cf. *Ibid.*, p. 194.

<sup>5</sup>N. Laneyrie-Dagen, « La peinture : une affaire d'homme ? », article cité, p. 596-597.

<sup>6</sup>Emma Lavigne, « Corps slogan » in *elles@centrepompidou*, catalogue cité, p. 90.

militante est bien plus organiquement réciproque et qu'il ne saurait se résumer à des artistes qui prennent modèle sur des militant.e.s. Au premier chef : parce que les artistes peuvent être militantes. Mais aussi : parce que le militantisme se nourrit aussi de l'art. Ou encore : parce que certaines « performances » ne sont pas faciles à classer, entre art et politique.

Les différents écrits de L. Cottingham et de F. Dumont, souvent convoqués au cours de ce travail, disent assez que l'on peut être artiste et militante. Il faut cependant nuancer cette équivalence en contextualisant géographiquement. Non que, selon une idée assez communément admise, les artistes féministes seraient plus nombreuses aux États-Unis et que la France se caractériserait par une frilosité des artistes à s'engager politiquement. Le problème se situe ailleurs : dans la reconnaissance institutionnelle. Les artistes féministes françaises ont dû inventer des circuits parallèles – galerie, revues, édition – car les circuits hégémoniques les ignoraient<sup>1</sup>. Ce qui pourrait expliquer l'absence de « grande » artiste ouvertement féministe sur la scène française, de trois manières : soit que les critiques, commissaires et historiens de l'art vont reconnaître de préférence des artistes non engagées, ou engagées de manière peu ostensible, soit que les artistes reconnues ou sur le point de l'être jouent la prudence, conscientes qu'elles sont que des prises de position féministes peuvent nuire à leur carrière, soit que l'engagement réel et assumé de certaines artistes soit atténué par la fabrique de l'histoire de l'art.

Cela étant, nous avons déjà souligné qu'en dehors de la figure de l'artiste activiste, qu'on appelle parfois « artiviste<sup>2</sup> », telle qu'incarnée, par exemple, par Zoe Leonard – artiste reconnue, membre active d'Act up, cofondatrice de deux collectifs féministes – des accointances peuvent aussi se penser entre les actions elles-mêmes. Les actions du MLF en France, des collectifs WITCH aux États-Unis, peuvent sans aucun doute être mise en lien avec des actions, du théâtre de rue, des performances artistiques. Et même, plus en amont dans l'histoire, les actions directes des féministes de la première vague, et en aval avec, par exemple, les actions, tags et théâtre de rue des *Mujeres Creando*<sup>3</sup>. Les actions politiques pourraient même être reçues comme des œuvres. Le *street art* suffragiste, le dépôt de la gerbe à la femme du soldat inconnu, les *coven* en public, les *slutwalks*, les actions des *Mujeres creando* sont-elles si éloignées que ce que peuvent produire des artistes comme Orlan dans ses *mesuRage* (1974-2011), Mona Hatoum avec *Performance Still* (1985), ou Adrian Piper quand elle déambule sous l'identité de *The Mything Being* (1973-1975) ?

Chez les artistes comme chez les militant.e.s : utilisation du corps, appropriation de l'espace urbain et parfois déguisement/travestissement. Les suffragettes ont les premières proposé cette synthèse, pariant sur un impact visuel inédit à une époque où la jeune photographie

---

<sup>1</sup>Cf. les deux premières parties de F. Dumont, *Des sorcières comme les autres*, *op. cit.*, p. 21-202.

<sup>2</sup>Cf. par exemple Stéphanie Lemoine et Samira Ouardi, *Artivisme, art militant et activisme artistique depuis les années 1960*, éditions alternatives, 2010. Le terme est présent également dans l'intitulé du colloque « féminismes et artivisme dans les Amériques, XXe-XXIe siècles », les 27 et 28 septembre 2017 à l'université de Rouen.

<https://blogs.mediapart.fr/anouk-guine/blog/050917/feminismes-et-artivisme-dans-les-ameriques-xxe-xxie-siecles>

<sup>3</sup>Collectif anarcho-féministe bolivien, fondé en 1992 par Julieta Paredes, Maria Galindo et Mónica Mendoza.

devient un relais : l'occupation en masse d'un endroit où les femmes ne sont pas attendues, parfois en usant de costumes ou robes monochromes démultipliant cet impact visuel. Les premières manifestations politiques des féministes sont aussi les premières actions visuelles de femmes dans l'espace de la rue<sup>1</sup>.

Du côté de la sphère artistique, A. Jones analyse la théâtralisation de corps féminins comme une double menace pour la critique d'art formaliste (anti-théâtrale) et masculine :

Le corps performatif a généralement été marginalisé et écarté de la fabrique des histoires de l'art contemporain sans doute parce que, selon l'historien de l'art moderne et critique Michael Fried, il théâtralise la production artistique [...]. Quand le corps de la performance est féminin, la menace redouble pour la critique masculine<sup>2</sup>.

Nous avons déjà étudié la mise au pinacle des limites entre des arts purs par les théoriciens (surtout des hommes) du formalisme, leur appréhension du théâtre comme agent de souillure des arts et comme brouilleur des limites<sup>3</sup>. Il faut donc, selon A. Jones, y ajouter la méfiance, voire la peur, quand ce théâtre et ces arts impurs sont mis en actes par des femmes : double revanche de la marge.

Une autre limite, selon nous, se brouille avec la performance : celle entre art et politique. Et, si l'on regarde, avec S. Bourcier, du côté des subcultures, l'« art féministe » se situe autant dans « les manifestations traditionnelles [qui] méritent d'être investies [...] de même que dans les grands courants artistiques (body art, art environnemental, installation, art conceptuel). Mais elles ne sont pas plus importantes que la critique d'art, l'occupation d'un espace public, un fanzine, un concert de riot grrrl ou des vidéos<sup>4</sup>. »

Une fréquentation même épisodique de la sphère militante corroborera cette affirmation de S. Bourcier : les concerts, les manifestations<sup>5</sup>, les publications, les performances de type artistique se pensent selon une grille et des objectifs militants. On voit et on vit cependant lors de performances drag ou de concerts de punk ou d'électro féministes des moments qui auraient pu se voir et se vivre dans une galerie d'art. Fusion des sphères où seul le contexte (le public, le lieu, le carton d'invitation ou le flyer) aidera le spectateur ou la spectatrice en mal de catégorie à décider s'il s'agit d'art ou de politique.

Quant à l'art corporel, il paraît compliqué de ne pas prendre en compte la dimension intrinsèquement politique qu'il met en œuvre : des corps ensemble dans un espace, une

---

<sup>1</sup>Cf. B.N. Aboudrar, *Qui veut la peau de Vénus ?*, op. cit., p. 152-153, pour « la plus belle fête déguisée » lors du couronnement de Georges V.

<sup>2</sup>Amelia Jones, « Postféminisme, plaisirs féministes et théories incarnées de l'art » [1993], in F. Dumont (ed), *La Rébellion du deuxième sexe*, op. cit., p. 456-457.

<sup>3</sup>Cf. *supra* I.C.2.a

<sup>4</sup>M.H/S. Bourcier et A. Moliner, *Comprendre le féminisme*, op. cit., p. 79.

<sup>5</sup>S. Bourcier met par exemple en parallèle une performance, *In Mourning and in Rage* de Lacy, Labowitz et Lowe en 1977 avec « les marches contre le viol et de réappropriation d'un espace public qui reste *unsafe* pour les femmes – comme *Take Back The Night* et la Marche des salopes (*Slutwalk*) – en sont directement inspirées » *Ibid.*, p. 84-85.

présentation/représentation qui interroge les rapports sociaux de ces corps, comme l'affirme

L. Cottingham :

D'un autre point de vue, le propos du *body art* n'a vraiment jamais été le corps. Beaucoup de processus artistiques qui utilisent le corps de l'artiste visent en fait la transcendance du corps, cherchent à sortir des limitations corporelles de l'être humain, contestent les cadres idéologiques qui règlent le mouvement dans l'espace de certains corps (des corps de couleur, des corps de femmes), et, d'un point de vue plus philosophique, tentent de résoudre « le problème corps/esprit » tel qu'il est ancré dans la métaphysique occidentale<sup>1</sup>.

La découverte récente des neurones miroirs pourrait permettre de penser à nouveaux frais le rapport entre artiste et public lors des performances. P.M. de Biasi nous semble un peu trop rapide en tenant leur fonction pour acquise dans le cerveau humain, mais formule ce que nous prendrons pour une hypothèse à creuser :

En tant qu'autoscopie, l'autoreprésentation du je introduit nécessairement l'écart et la séparation, et par conséquent l'altérité alloscopique, la distance d'un rapport spéculaire et réflexif. Mais du fait que la représentation plastique se trouve également vouée à l'altérité du spectateur, cette fonction alloscopique se prolonge et s'inverse en une autoscopie du regardeur. Le phénomène est sensible par exemple dans le *body art*, en vertu de l'empathie exercée par les neurones miroirs du regardeur<sup>2</sup>.

Découverts fortuitement dans les années 1990 sur des singes rhésus par Giacomo Rizzolatti et son équipe, à l'Université de Parme, les neurones miroirs expliqueraient « le langage, les conduites d'imitation et l'apprentissage, la compréhension d'autrui, l'altruisme et l'empathie, l'orientation sexuelle, les attitudes politiques, l'hystérie de masse, ou encore le bâillement, le tabagisme ou l'obésité<sup>3</sup>. » Ces neurones moteurs s'activent de la même manière lorsque le sujet agit ou lorsqu'il regarde un congénère réaliser la même action<sup>4</sup>. On mesure effectivement à quel point la présence de tels neurones conforte les intuitions d'artistes tels que Pane quand elle affirme « Si j'ouvre mon "corps" afin que vous puissiez y regarder votre sang, c'est pour l'amour de vous : l'autre<sup>5</sup>. »

Le principal divulgateur de la notion des neurones miroirs, le professeur de psychologie Vilayanur S. Ramachandran, les appelle « neurones empathiques » ou « neurones de Gandhi ». Leur importance supposée est nuancée par plusieurs arguments et expériences<sup>6</sup>, mais leur

---

<sup>1</sup>L. Cottingham, « *Are you experienced ?* », article cité, p. 328.

<sup>2</sup>P.M. de Biasi, « Fonctions et genèse du titre en histoire de l'art », article cité, p. 69.

<sup>3</sup>Florence Rosier, « Où sont passés les neurones miroirs ? », *Le Monde*, 27 avril 2015.

[http://www.lemonde.fr/sciences/article/2015/04/27/ou-sont-passes-les-neurones-miroirs\\_4623561\\_1650684.html](http://www.lemonde.fr/sciences/article/2015/04/27/ou-sont-passes-les-neurones-miroirs_4623561_1650684.html)

<sup>4</sup>De ce point de vue, « le comportement de ces neurones humains diffère de celui de leurs homologues simiens. Car les zones du cerveau humain qui s'activent durant l'observation d'une action ne s'activent pas durant son exécution. Or c'est le trait marquant des neurones miroirs du singe ! » *Ibid.*

<sup>5</sup>G. Pane, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, *op. cit.*, p. 16.

<sup>6</sup>F. Rosier, « Où sont passés les neurones miroirs ? », article cité, et Sébastien Bohler, « Empathie : la fin des neurones miroirs ? » in *Pour la science*, 31 mars 2009.

[http://www.pourlascience.fr/ewb\\_pages/a/actu-empathie-la-fin-des-neurones-miroirs-20935.php](http://www.pourlascience.fr/ewb_pages/a/actu-empathie-la-fin-des-neurones-miroirs-20935.php)

existence n'est pas à remettre en cause. « Selon [Gregory Hickok], leur modèle imparfait mérite d'être "recyclé" dans des modèles plus complets des bases neurales de la cognition et de la communication. "Quelque chose doit avoir évolué qui rend le comportement des neurones miroirs humains différent de celui des macaques<sup>1</sup>." »

En tout état de cause, que les neurones miroirs y aient ou non leur part, que cette part soit ou non importante, deux des processus qui leur a été attribués – l'apprentissage par imitation, l'empathie – sont à la base du potentiel subversif et politique des performances artistiques. Voir l'autre agir, me voir agir à sa place, com-pâtir : l'équivalence offre d'importantes perspectives pour qui souhaite œuvrer à des prises de conscience politiques par le biais d'œuvres artistiques.

C'est ce que Beuys, à la fois artiste, performeur et homme politique (il a co-fondé le parti des *Grünen* en Allemagne) appelait sculpture sociale, et qui se théorise en deux pans : chaque personne est artiste (et tout geste peut faire œuvre), l'art peut changer la vie.

Cette corporéité affirmée du contemporain va à l'encontre de plus de trois siècles de pensée cartésienne, et de sa source chrétienne où le corps et l'esprit se vivent comme séparés, voire antagonistes. De ce point de vue, les performances politiques et artistiques reposant sur le corps et visant à de possibles déconstructions des rapports sociaux et des identités seraient davantage héritières de Spinoza, tel que le présente Baldine Saint Girons, lui qui, « le premier sans doute dans l'histoire de la philosophie [...] noue étroitement l'identité à la forme, à l'apparaître du corps, et non à une substance qui se maintiendrait, inchangée, derrière les apparences. Notre identité est fluctuante parce qu'elle repose sur la représentation de notre corps et la manière dont nous nous l'approprions. "Ce qui constitue en premier l'essence de l'esprit n'est rien d'autre que l'idée d'un corps existant en actes<sup>2</sup>". »

*Our bodies, ourselves*. Ce titre d'ouvrage<sup>3</sup> devenu slogan, difficile à traduire (« notre corps, nous-même » est moins évocateur) serait donc spinoziste : si la première lecture indique la nécessaire réappropriation de leur corps par des individus qui en avaient été dépossédées, une deuxième, peut-être impensée par les autrices de l'énoncé, concentre l'identité sur le corps sans que le dualisme les sépare. Nous ne sommes rien d'autre que notre corps, notre corps doit ressembler à ce que nous sommes.

Cette affirmation corporelle ne doit certes pas être lue comme un fatalisme cis poussant à « accepter » le corps qu'on a « reçu », mais ne penchera pas non plus, *a contrario*, vers une appréhension d'un corps qui ne serait que surface, écran de projection – pour la psyché, l'esprit, l'âme, ou tout autre équivalent immatériel. Quand S. Bourcier lit J. Butler, cette dernière est saucissonnée par ouvrages : la première J. Butler (*Trouble dans le genre*) « trop genre sans être

---

<sup>1</sup>F. Rosier, « Où sont passés les neurones miroirs ? », article cité.

<sup>2</sup>B. Saint Girons, *Le Pouvoir esthétique, op. cit.*, p. 126-127. Le propos spinoziste cité se situe dans la démonstration de la Prop. 3 de la partie III (*De Affectibus*) de l'*Éthique*.

<sup>3</sup>Livre collectif traitant de nombreuses questions de santé et de sexualité des femmes, dont la première édition date de 1971, et la dernière en date de 2011.

transgenre », la deuxième J. Butler (*Ces corps qui comptent*) « néo-universaliste » et la dernière J. Butler, celle de *Défaire le genre*<sup>1</sup>. Dans *Ces corps qui comptent*<sup>2</sup>, le raisonnement, qui en principe revient (pour approfondir) sur *Trouble dans le genre*, paraît parfois revenir (plutôt dans un sens de retour en arrière) sur les possibilités que ce premier ouvrage avait ouvertes.

Ainsi, ce raisonnement paraît étrangement circulaire, comme pris au piège d'une matérialité construite par un discours :

Qu'implique le recours à la matérialité dès lors qu'il est clair, dès le départ, que la matière a une histoire (et même plus d'une) et que l'histoire de la matière est en partie déterminée par la négociation de la différence sexuelle ? Il se pourrait que, nous efforçant de revenir à la matière, définie comme antérieure au discours, pour fonder nos affirmations sur la différence sexuelle, nous découvriions finalement que la matière est elle-même entièrement sédimentée par des discours sur le sexe et la sexualité qui préfigurent et limitent les usages auxquels on peut soumettre ce terme<sup>3</sup>.

S. Bourcier parle d'un « triangle infernal » (« Sexe, genre, corps ») « intéressant » et « si agaçant que J. Butler consacre tout un livre au titre effronté et significatif pour essayer de répondre aux accusations de somatophobie qu'ont pu générer *Trouble dans le genre* et *Bodies That Matter* que l'on pourrait gloser en un "les corps comptent" ou bien un "je ne fais pas l'économie de la matérialité des corps". Significativement, le livre rate sa promesse ou, en tout cas, ne parvient pas à proposer autre chose que l'application de deux recettes derridiennes et linguisticistes<sup>4</sup>. »

En effet : J. Derrida, la linguistique, mais aussi une lecture des psychanalyses freudienne et lacanienne, une appropriation du post-structuralisme et de ce que les États-Unis ont curieusement<sup>5</sup> appelé *French feminism* sont les bases conceptuelles, les axiomes de J. Butler. Si ces bases sont problématiques pour penser la matérialité des corps, elles ont été très fructueuses pour théoriser la performativité de ceux-ci.

Performance artistique et performativité du genre butlérienne doivent d'abord être mis en rapport du point de vue étymologique, avec *to perform* qui suppose l'effectuation, l'exécution, la performance (au sens de l'exploit, de la réussite, du score) ou la représentation (théâtrale)<sup>6</sup>. Ce réseau de sens est à vrai dire assez proche de celui de l'étymologie de geste, qui vient du latin

---

<sup>1</sup>Cf. la dernière partie de M.H/S. Bourcier, *Queer zones 3, op. cit.*, « Théorie queer de la première vague et politiques de *disempowerment* : la seconde Butler », p. 293-331 et Bernard Andrieu, « Entretien avec Marie-Hélène Bourcier », *Corps*, 2008/1 (n° 4), p. 5-11. <https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2008-1-page-5.htm>

<sup>2</sup>Ici aussi, la traduction est dans l'impasse et ne peut rendre justice à *Bodies that matters*, qui évoque autant la valeur des corps que leur matérialité, cf. ce qu'en dit S. Bourcier dans une des citations à suivre.

<sup>3</sup>Judith Butler, *Ces Corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* [1993], Éditions Amsterdam, 2009, p. 41.

<sup>4</sup>B. Andrieu, « Entretien avec Marie-Hélène Bourcier », url citée.

<sup>5</sup>Alors que le corpus d'autrices réunies sous cette étiquette sont au mieux non féministes, au pire, antiféministes. Cf. C. Delphy, « L'invention du *French feminism* : une démarche essentielle », in *L'Ennemi principal 2, op. cit.*, p. 315-354.

<sup>6</sup>Cf. les traductions du dictionnaire Anglais de Cambridge.

<http://dictionary.cambridge.org/fr/dictionnaire/anglais-francais/perform>

*gerere* : produire, faire paraître, jouer un personnage, passer le temps<sup>1</sup>... Les subtilités de la polysémie du terme « performance » dans la sphère des arts changent, et sont presque en miroir, entre l'anglais et le français, comme le résume G. Mayen :

Il faut donc encore distinguer la performance au sens d'art-performance, de **la performance au sens anglais**, qui désigne l'effectuation de n'importe quelle action scénique, théâtrale notamment, dans n'importe quel style, y compris des plus conventionnels. Au regard de quoi les Britanniques distingueront l'art-performance comme du *live art*. Or, voici que ce terme se retourne à nouveau complètement si on le traduit en français. En effet, nos propres « arts vivants » ne sont autres que les arts de la scène au sens le plus large qui soit<sup>2</sup>...

Mais au-delà de cette polysémie intrinsèque du terme, c'est bien l'utilisation linguistique par J.L. Austin, et sa relecture par J. Derrida, des énoncés performatifs qui intéressent J. Butler. Les *performances studies* sont un champ entier d'étude dont nous n'allons qu'évoquer les traits les plus saillants. Selon Josette Féral, le concept de performance était « rattachée prioritairement au domaine des arts dans une perspective esthétique » mais « finit par s'échapper à son acception d'origine pour exprimer des actions relevant des champs culturel et sociologique<sup>3</sup>. » Richard Schechner (professeur de *performance studies* à la Tisch School of the Arts, université de New York) la décline en quatre possibilités : être (*being*), faire (*doing*), montrer le faire (*showing doing*) expliquer cette exposition du faire (*explaining showing doing*)<sup>4</sup>.

Ces idées reviennent de façon constante dans toutes les théorisations du phénomène de la performance. La performance est faite d'actions qui *se montrent*, qui se donnent en spectacle (puisque « performer » c'est *montrer le « faire »*<sup>5</sup> )

Ce « faire » est parfois aussi celui des mots, et c'est ce qui intéresse en premier lieu J. Butler : dire c'est faire<sup>6</sup>, nommer, c'est assigner. Ce concept des énoncés performatifs (qui effectuent l'action en l'énonçant : « je te promets », « je vous déclare mari et femme »...) est formulé par J.L. Austin au milieu du XXe siècle et sera repris dans plusieurs champs d'études. Il revient, selon J. Féral, à J. Derrida d'avoir « considérablement élargi le champ d'application du concept et [il] a permis de ce fait l'usage de cette notion dans un sens plus opératoire et applicable au domaine artistique<sup>7</sup>. »

Les discours qui constituent le genre sont donc, selon J. Butler, performatifs : il n'y a pas de substrat biologique pré-discursif, tout est situé, constitué, construit par les mots, les corps sont interpellés (au sens althusserien) par des mots, ainsi que l'explique Irène Jami :

---

<sup>1</sup>Cf. G. Didi-Huberman, *Invention de l'hystérie, op. cit.*, p. 151.

<sup>2</sup>G. Mayen, « Qu'est ce que la performance ? », article cité.

<sup>3</sup>Josette Féral, « De la performance à la performativité », *Communications* 2013/1 (n° 92), p. 205.

<http://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-205.htm>

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 206-207.

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 207.

<sup>6</sup>*Quand dire, c'est faire* traduit le titre *How to do Things with Words*, publié en 1962.

<sup>7</sup>J. Féral, « De la performance à la performativité », article cité, p. 210.



Si les identités de genre sont construites et constituées par le langage, cela signifie qu'il n'y a pas d'identités de genre qui précèdent le langage. Ce sont le langage et le discours qui « font » le genre. Les actes de genre ne sont pas « performés » par le sujet, mais ils constituent de façon performative un sujet qui est l'effet, plutôt que la cause, du discours<sup>1</sup>.

La violence et la haine de certains discours, l'assignation à des vies invivables, mais aussi la puissance d'agir qui peut naître de la réappropriation du mot-stigmate seront développées dans *Le pouvoir des mots – politique du performatif*<sup>2</sup>. Les mots sont à la racine des théories de J. Butler : la théâtralité impliquée par l'emploi du mot *to perform*, lui-même, ne lui a bien sûr pas échappé : en maints endroits elle compare le genre à une comédie, et la parodie et la mascarade *drag* sont un pivot à la fin de *Trouble dans le genre*.

À ma connaissance, J. Butler n'en fait pas mention<sup>3</sup>, mais ce jeu de type théâtral avec le discours performatif de la loi du genre pourrait se rapprocher d'un effet de distanciation brechtienne<sup>4</sup>. La copie est ratée, nécessairement ratée, car l'original n'existe pas ailleurs que dans le discours, et les performances elles-mêmes contribuent à le re-crée sans cesse. Quand cette copie est parodiée dans des performances *drag*, elle permet, par son étrangeté, une prise de conscience aiguë de l'artifice qui « passe » dans d'autres performances, plus quotidiennes et moins étranges, le plus souvent, inaperçu.

Mais le genre ne s'inscrit pas sur le corps comme l'instrument de torture [...] s'inscrit lui-même de manière inintelligible sur la chair de l'accusé<sup>5</sup>. [...] Le « réel » et les « faits sexuels » sont des constructions fantasmatiques – des illusions de substance – que les corps sont forcés d'approcher, mais sans jamais y parvenir. [...] Dans la mesure où les surfaces corporelles sont accomplies *en tant que* nature, elles peuvent donner lieu à une performance dissonante et dénaturisée qui révèle le statut précisément performatif du naturel<sup>6</sup>.

La performance (sociale, de genre) de la féminité peut, dans cette optique, être r appropriée et mise en crise par les performances (artistiques, féministes) :

De ce point de vue, il semble très vite acquis que la féminité est une mascarade, une performance codée dont l'efficacité tient à son caractère répétitif qui peut être retourné, par le biais d'une « décontextualisation » et d'une réappropriation qui permettent d'exhiber son caractère construit. C'est l'une des raisons pour lesquelles la performance en tant que forme artistique va être si présente dans l'art féministe des années soixante-dix à la fin à la fin du XXe siècle<sup>7</sup>.

---

<sup>1</sup> Irène Jami, « Judith Butler, théoricienne du genre », *Cahiers du Genre* 2008/1 (n°44), p. 214.

<https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2008-1-page-205.htm>

<sup>2</sup> J. Butler, *Le pouvoir des mots*, op. cit.

<sup>3</sup> En tout cas Brecht n'apparaît dans aucun des index des livres consultés pour ce travail.

<sup>4</sup> Pour une étude de l'apport de J. Butler aux études théâtrales et le lien possible entre ses concepts et ceux de Brecht, cf. Jena Zelezny, « *Reading Butler: speculations on the limitations of Brecht* ».

<https://performancephilosophy.ning.com/profiles/blogs/reading-butler-speculations-on-the-limitations-of-brecht>

<sup>5</sup> J. Butler fait ici référence à la nouvelle « La colonie pénitentiaire » de Franz Kafka.

<sup>6</sup> J. Butler, *Trouble dans le genre*, op. cit., p. 272.

<sup>7</sup> M.H/S. Bourcier et A. Moliner, *Comprendre le féminisme*, op. cit., p. 81.

Si l'on peut à grands traits résumer les terrains de lutte féministes, il faut constater, après les droits civiques de la première vague, que la deuxième est surtout caractérisée par des conquêtes qui concernent le corps. F. Picq, témoin et actrice du MLF, analyse le numéro de *Partisans* qui a marqué l'année zéro de la libération des femmes : « avortement, viol, sexualité, travail domestique, rapports personnels et politiques entre les sexes<sup>1</sup>... » Ce qui est privé est politique, ce qui est politique peut être mis en scène dans l'artistique, et le corps est un terrain de lutte et d'expérimentation, objet de connaissances à acquérir et de droits à conquérir.

Il faut, avec Mathilde Ferrer, souligner que ce travail féministe avec ou à propos du corps est situé, et que la charge féministe ne va pas de soi, que tout est question de contexte :

Après les années 1970, les artistes conscientes que « *l'art n'a pas de sexe mais l'artiste si* » étaient plus nombreuses. [...] L'art féministe est devenu à la mode, représenté par des stars anglaises ou américaines. Mais une contradiction a émergé au sujet de ce que l'on nommait « art féministe », terme qui pouvait être appliqué sans problème à un art antiféministe. À tous les niveaux, les théories féministes ont permis d'avancer mais, dans la pratique institutionnelle, on considérait comme féministe n'importe quel travail fait par une femme en lien avec le corps. On continuait donc de croire qu'une femme est seulement un corps. Dans les années 1960-70, travailler à partir du corps était courageux, car la transgression du canon était réelle. Aujourd'hui, ce type de travail ne provoque plus rien, et on le dit féministe même lorsque, au fond, il ne l'est pas du tout<sup>2</sup>.

C'est sans doute un des plus grands malentendus de notre temps concernant la reconnaissance institutionnelle de certaines artistes : celles qui sont ou étaient féministes peuvent voir cet engagement effacé par l'histoire de l'art, celles qui ne sont pas féministes, voire sont antiféministes, mais qui travaillent avec ou à propos de leur corps se verront étiquetées féministes, un peu comme Hélène Cixous, Julia Kristeva ou Luce Irigaray sont considérées outre-atlantique, contre leurs propres dits et écrits, comme des *french feminists*. Ces rassurantes « féministes » restent féminines, et travaillent autour du corps et du féminin sans vraiment en interroger les constructions et surtout sans jamais en subvertir les règles.

On aura compris que c'est dans le jeu, le grippage, la subversion, que réside le féminisme comme potentialité de l'art : un effet plutôt qu'un simple thème. Présenter ou représenter un corps ou son propre corps plus ou moins nu, proposer une performance au public, travailler les humeurs et les excréments produites, lister les stigmates ou creuser l'un d'entre eux ne pourra, évidemment, jamais suffire. Un art féministe est possible quand l'intention – plus ou moins dégrossie – de l'artiste rencontre la réception – plus ou moins fidèle – d'un certain public, dans un contexte historique donné. L'équation est fragile.

---

<sup>1</sup>F. Picq, *Libération des femmes, les années mouvement*, op. cit., p. 35.

<sup>2</sup>Mathilde Ferrer, propos recueillis par F. Dumont, S. Sofio et P. Emel Yavuz dans l'entretien « De chaque côté de l'Atlantique, deux parcours féministes en art », article cité.

### III.C. Plasticités

Au terme de ce travail, après avoir étudié les conditions matérielles de l'exercice de l'art quand on est opprimée, les systèmes symboliques utilisés dans le cadre de cette oppression, et deux voies de contournement (le texte, le corps) possibles, il nous reste à affirmer que le noyau même de la pratique plastique – et ce n'est pas un noyau dur – porte la potentialité de ce contournement même. Plasticité, souplesse, malléabilité, labilité des matériaux sur lesquels s'exercent les opérations artistiques : le cœur même de la pratique ne peut que déborder toutes les tables et tous les classements.

Il faut, pour ce faire, congédier l'idée d'engendrement et la métaphore de paternité ou de maternité des arts : la sculpture, l'architecture, la peinture comme enfants du dess(e)in, ou la peinture qui aurait pour père le dessin et pour mère la couleur, ou la peinture mère des autres arts. Il faut (essayer d')abandonner toutes les tables sexistes, racistes<sup>1</sup> qui font entrer les productions artistiques dans les cases comparées entre masculin et féminin, nature et culture, majeur et mineur, optique et haptique, nord et sud, germain et latin. Ce n'est pas facile, notre regard a été dressé à le faire. Selon B. Saint Girons, l'acte même de voir est plastique – en ce qu'il a été modelé :

Nous ne cessons d'apprendre à voir selon des procédures qui nous sont imposées par différents modèles langagiers, mathématiques ou physiques dont la mise en œuvre nous échappe. Voir est l'opération la plus plastique qui soit, la plus concrètement éduicable, la plus efficacement disciplinable, parce que perméable à des modèles dont nous ne saisissons pas l'utilisation au moment où nous sommes le plus sensibles à leurs effets<sup>2</sup>.

Au nombre de ces formateurs de regard, ceux qui ont posé des tables parfois binaires pour voir le monde et les œuvres, avec toujours un partage sexué, Vasari, Alberti, et, pour reprendre la métaphore de l'engendrement qui leur est si chère, le « père » de leurs classements, Aristote.

Dans son « Introduction » aux *Vies*, Vasari, considéré comme le premier historien de l'art, prêche une fraternité généreuse entre les arts de la peinture, de la sculpture et de l'architecture, qui ont tous pour père le dessin, ne reconnaissant que la prééminence du génie en lieu et place d'une querelle entre les arts. Lors de cette introduction, sont présentés les arguments corporatistes concernant la supériorité de tel ou tel art. En ayant compris que Vasari n'y adhère pas et prône une réconciliation de tous les artistes, fils du dessin et admirateurs du génie quoiqu'il crée, nous pouvons toutefois citer les arguments des sculpteurs, qui apparaissent en premier dans le texte.

---

<sup>1</sup>E. Michaud, *Les Invasions barbares*, *op. cit.* Cf. *supra* II.C.3.

<sup>2</sup>Baldine Saint Girons, « Plasticité et paragone », in Catherine Malabou (dir.), *Plasticité*, Edition Léo Scheer, 2000, p. 31.

Les sculpteurs, peut-être doués par la nature et par l'exercice de leur art d'une meilleure constitution, de plus de sang et de force, et par là plus intrépides et fougueux que les peintres, revendiquent le plus haut degré d'honneur pour leur art, arguant comme première preuve de la noblesse de la sculpture, de son antiquité : l'homme créé par le Très-Haut fut la première sculpture<sup>1</sup>.

Suivent d'autres arguments, selon lesquels un domaine d'intervention plus vaste, la création d'œuvres plus rares et moins corruptibles, les matériaux plus chers, la pénibilité du travail, l'engagement du corps plutôt que celui de la seule main, une imitation tridimensionnelle plus proche du réel, et l'erreur qui ne peut être qu'irréparable, feraient de la sculpture un art supérieur à celui de la peinture. Pour la question qui nous intéresse, il faut noter une occurrence des qualités supposées masculines pour la pratique d'un art *dur* : premier, érigé, difficile, courageux, infaillible, plein de santé, de sang et de force. Que Vasari donne la parole aux sculpteurs sans adopter leur propos ne change pas grand chose à l'affaire : après ces premières pages, les artistes peintres apparaîtront, à tout le moins, comme des mauviettes.

Alberti, lui, parle de peinture avec un *a priori* positif : elle serait la mère de tous les autres arts, sculpture comprise. Cependant, la partie sur la couleur « réception des lumières » est reléguée à la fin du traité, tient moins de place que celles sur la « circonscription » et la « composition ». Le dessin-contour prime : « Ni la composition ni la réception des lumières ne mériteront de louanges si la circonscription est fautive. » (II, 31) Les couleurs ne font qu'apporter grâce, vénusté et agrément (II, 46), et Alberti traite presque exclusivement du noir et du blanc, les « autres couleurs n'étant qu'une matière à laquelle on ajoute des degrés de lumière et d'ombre » (II, 46)<sup>2</sup>.

Remontant plus en amont encore, « la première table des contraires que l'histoire nous a fournie et telle qu'elle a été rapportée par Aristote (*Métaphysique*, Livre I, 5, 6) » résumée par M. Wittig sous ces deux colonnes :

Limité	Illimité
Impair	Pair
Un	Plusieurs
Droite	Gauche
Mâle	Femelle
Immobilité	Mouvement
Droit	Courbe
Lumineux	Obscur
Bon	Mauvais
Carré	Rectangulaire <sup>3</sup>

Ce sont ces bases qu'il faut apprendre à rendre instables, ces certitudes qu'il faudrait abandonner, ne serait-ce que pour échapper au ridicule « [le] dessin est le sexe masculin de l'art ;

<sup>1</sup>Giorgio Vasari, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, t. 1, Berger-Levrault, 1981, p. 54.

<sup>2</sup>Leone Battista Alberti, *De Pictura*, [1435] Macula, coll. « Dédale », 1992.

<sup>3</sup>M. Wittig, « Homo sum », in M. Wittig, *La Pensée straight*, *op. cit.*, p. 74.

la couleur en est le sexe féminin » de Ch. Blanc, qui n'est pourtant que l'aboutissement de prémisses autrement plus acceptables et acceptées.

Mais il serait également vain, d'une part de chercher d'autres bases plus saines, et d'autre part d'espérer renoncer à l'idée même de base, de table, de classement. Penser c'est classer, comme le rappelle Georges Vignaux, qui questionne « le démon du classement » : « l'histoire de la pensée est aussi celle d'une lente et patiente obstination à classer les choses, les êtres et les phénomènes pour donner sens au monde<sup>1</sup> », une histoire phylogénétique mais aussi ontogénétique : chaque être humain commence à penser en classant, comme l'a théorisé Jean Piaget<sup>2</sup>.

C'est dans le *jeu* de ces classements que peut se situer le contournement, parfois avec l'aide de ceux qui avaient posé les tables. G. Vignaux qualifie de ce point de vue Aristote de « moderne », en expliquant et développant le rapport forme/matière aristotélien :

Aristote dit encore que la matière qui possède une forme a une propriété, celle de pouvoir changer, de recevoir une autre forme. [...] Toute matière qui possède une forme a une propriété, mais pour changer, elle doit être apte à en recevoir une autre. Aristote dit que cette nouvelle propriété est *en puissance* dans la matière avant d'être *en acte*. La matière est donc puissance, et la forme, acte, et *le changement est toujours l'acte de ce qui est en puissance*. Rien n'est plus moderne du point de vue de nos conceptions scientifiques tant sur le vivant que sur le cosmos. Mais aussi sur les discours : les formes du discours sont-elles des « actes », des réalisations de ce qui est quelque part en puissance<sup>3</sup> ?

Ces rapports forme/matière et en puissance/en acte sont selon nous des rapports plastiques : ce qui advient de la rencontre entre un matériau et une personne qui va le travailler (pour les qualifier en termes aristotéliens, la cause matérielle et la cause efficiente). Le plastique est en puissance dans la matière, mais c'est dans le travail du matériau (dans l'acte) que la plasticité œuvre, et fait œuvre.

La plasticité contourne, dans plusieurs sens du verbe « contourner » : « donner forme », « dessiner les contours » mais aussi : « faire le tour de (pour éviter, pour ne pas pénétrer dans) », « éviter (un obstacle matériel) en suivant ses contours », et dans un sens figuré : « éviter de respecter en employant des moyens détournés<sup>4</sup> ». Contourner les obstacles matériels, se jouer des règles et des attendus avec ruse, le tout en donnant forme, parfois en traçant des contours, tel serait le travail plasticien qui excède les catégories.

C'est la thèse d'Eric Combet, de ce qu'il appelle « art dianouménal » (de « dia », à travers, et « nous », esprit), et qu'il lie de manière significative au contournement de la binarité féminin/masculin :

---

<sup>1</sup>Georges Vignaux, *Le Démon du classement. Penser et organiser*, Éditions du Seuil, coll. « Le temps de penser », 1999, p. 73.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 32-38.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 27-28.

<sup>4</sup>Définitions issues du Trésor de la langue française informatisé : <http://www.cnrtl.fr/definition/contourner>

L'art [...] apparaît comme une puissance transgressive qui fait l'histoire, et qui la fait contre l'ordre établi par les hommes, par lequel ils s'assurent d'une identité relative. Cette déstabilisation de l'identité a pris à de nombreuses reprises les traits remarquables d'une plasticité du genre, contestant, notamment, le partage structurant du féminin et du masculin<sup>1</sup>.

Dans « l'état des lieux de la plasticité », Marc-Williams Debono<sup>2</sup> pose que cette « propriété fondamentale de la matière [...] est passée inaperçue du fait de son ubiquité et de son omniprésence à tous les niveaux d'organisation, d'interaction et de réalité. Paradoxalement, le concept de plasticité jouit d'une reconnaissance étendue dans chacun des couloirs de la connaissance – des arts plastiques à la plasticité cognitive du cerveau en passant par la philosophie – mais pêche par manque de reconnaissance sur un plan plus largement théorique, plus épistémique<sup>3</sup>. »

Ce travail épistémique comprend cinq niveaux : plasticité de la matière, plasticité du vivant, plasticité du sujet, plasticité de l'esprit, métaplasticité. Dans chacun de ces niveaux la plasticité se caractérise comme « foncièrement transdisciplinaire, ouverte au tiers, entre et au-delà des formes. » Le projet est encyclopédique. Il consiste en un « réexamen du concept de plasticité lui-même<sup>4</sup> », qui dépasse son « aspect mineur qu'est la malléabilité ou l'élasticité caractéristique des matières souples, corvéables à loisirs, non productives, n'obéissant aveuglément qu'à la volonté du donneur de forme<sup>5</sup> » où le concept n'est qu'une « propriété descriptive<sup>6</sup>. » Celle-ci est, selon M.W. Debono, « une propriété fondamentale à l'image de ces prodigieuses capacités sur le plan du développement biologique des organes vivants et en particulier du cerveau, de la cognition humaine, mais avec les limites d'une propriété<sup>7</sup> », et il appelle à la reconnaissance, pour dépasser cette propriété limitée à la reconnaissance d'une « *plasticité constituante, dynamique, impliquée*. Une plasticité qui participe de l'instant, de la réalité vécue, l'accompagne, la signifie, la matérialise en quelque sorte<sup>8</sup>. »

Plus modestement, mais en suivant cette hypothèse qu'un même concept pourrait les englober, concept qui reste à travailler dans les termes indiqués par M.W. Debono, nous envisagerons une plasticité artistique – poétique et générique – une plasticité cérébrale qui met en

---

<sup>1</sup>Eric Combet, « L'art et la plasticité des genres », in *Genre & Histoire* 5, Automne 2009.

<http://genrehistoire.revues.org/757>

<sup>2</sup>Neurobiologiste, co-créateur du « Groupe de Recherche Plasticités Sciences Arts », qui édite notamment la revue *Plastir*. <https://www.plasticites-sciences-arts.org/revue-plastir/>

<sup>3</sup>Marc-Williams Debono, « État des Lieux de la Plasticité »

<http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-esthetiques/etat-des-lieux-de-la-plasticite/>

<sup>4</sup>Marc-Williams Debono, « État des Lieux de la Plasticité (2) »

[http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-esthetiques/la-plasticite-de-lesprit/#\\_ftnref13](http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-esthetiques/la-plasticite-de-lesprit/#_ftnref13)

<sup>5</sup>*Ibid.*

<sup>6</sup>*Ibid.*

<sup>7</sup>*Ibid.*

<sup>8</sup>*Ibid.*

jeu les genres, et enfin la plasticité même des genres, non plus artistiques, mais en tant que sexes sociaux.

D'un point de vue étymologique les arts plastiques sont les arts du modelage, comme le rappelle Dominique Chateau :

La plastique, a longtemps désigné les arts du modelage. Le grec *plassein* [πλάσσειν], modeler, façonner, former, est formé sur une racine qui signifie précisément « étendre une couche fine, enduire » (d'où « plâtre », « emplâtre », cf. Chantraine). Il fournit le vocabulaire spécifique du travail de l'argile et du modelage, et sert en particulier à décrire l'activité de Prométhée « dont on dit qu'il nous a façonnés, ainsi que les autres vivants » (Philémon, 89, 1), mais aussi bien celle d'Héphaïstos modelant Pandore, le modèle même de la ruse et de la tromperie, une belle vierge en terre trempée d'eau lancée chez les hommes pour ouvrir la jarre des soucis (Hésiode, Travaux, 70 sq<sup>1</sup>).

Cette première constellation sémantique – modeler, modèle, modelage – est d'une grande polysémie, à mettre en rapport avec celle de la plasticité. Les attestations de modèle ou de modeler sont modernes, emprunté à l'italien *modello*, lui aussi moderne, puisque attesté dans la première moitié du XVI<sup>e</sup> siècle. Le terme est issu du latin vulgaire *\*modellus*, altération par changement de suffixe du latin *modulus* (*moule*)<sup>2</sup>. L'histoire du mot recouvre donc deux opérations plastiques fort différentes : mouler (donner forme par empreinte à une matière molle ou liquide, en la plaçant ou la coulant dans un moule) et modeler (façonner avec ses mains et des outils la même matière molle, lui donner forme par différentes opérations, ajout mais aussi retrait de matière).

À partir du XVI<sup>e</sup> siècle où ils apparaissent, les termes modèle et modeler vont pouvoir signifier, entre autres nombreuses définitions : « figure destinée à être reproduite », « personne ou chose qui possède au plus haut degré les caractéristiques d'une espèce, d'une catégorie, d'une qualité ou d'un défaut », « ce qui doit être imité », « personne dont les qualités morales exemplaires doivent être imitées », « personne qui pose pour un artiste », « système représentant les structures essentielles d'une réalité », « dessin, objet, personne, dont l'artiste veut représenter l'image ou reproduire la forme », « figure façonnée dans l'argile, la cire ou le plâtre et destinée à être reproduite dans la pierre, le marbre ou le bronze », « prototype d'un objet destiné à la fabrication industrielle en série », « représentant-type d'une catégorie » pour modèle ; « rendre semblable », « façonner un objet à partir d'une substance molle », « rendre [en peinture] le relief, les formes d'un sujet », « pétrir (une substance malléable) pour lui donner une certaine forme »,

---

<sup>1</sup>Dominique Chateau, notice « Plastique, arts plastiques, "bildenden Künste" » in Barbara Cassin (dir.) *Vocabulaire européen des philosophies*, Éditions du Seuil/Le Robert, 2004, échantillon en ligne :

[http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages\\_HTML/\\$ART2.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/$ART2.HTM)

<sup>2</sup>Cf. la notice étymologique de modèle du Trésor de la langue française informatisé :

<http://cnrtl.fr/etymologie/modèle>

« donner forme à », « déterminer la nature de, construire peu à peu », « régler quelque chose selon le modèle de quelque chose/quelqu'un, copier » pour modeler<sup>1</sup>.

Modeler, c'est donner forme à ce qui n'en avait pas, imiter, que ce soit en volume ou en peinture, au sens propre ou au sens figuré. La polysémie de modèle est plus conséquente, et parfois contradictoire. On retrouve bien dans différents sens de modèle cette idée de façonnage d'une matière molle (la cire, la terre, le plâtre, la pâte à modeler : les matières « plastiques »), et la forme potentielle à faire advenir, mais le modèle est aussi la forme advenue, à imiter : le modèle vivant, le modèle réduit, le prototype, le modèle type, le modèle du genre, la petite fille modèle. Le modèle est aussi, dans un sens épistémologique un « système physique, mathématique ou logique représentant les structures essentielles d'une réalité et capable à son niveau d'en expliquer ou d'en reproduire dynamiquement le fonctionnement [...] *Modèle explicatif ; modèle logico-mathématique* ». Le terme recouvre le potentiel et le système, la forme à-venir et la forme à imiter.

C'est aussi un rapport contradictoire à la forme qu'implique le terme plasticité, selon Catherine Malabou, qui repère des significations « opposées » quand elles concernent l'adjectif :

La « plastique » désigne l'art de l'élaboration des formes, plus particulièrement la sculpture. L'adjectif « plastique », quant à lui, a deux significations opposées : d'une part « susceptible de changer de forme », malléable (la cire, la terre glaise, l'argile sont dites « plastiques ») ; d'autre part, « susceptible de donner la forme », comme les arts plastiques ou la chirurgie plastique. Est « plastique » le support qui est capable de garder la forme qu'on lui a imprimée, de résister au mouvement d'une déformation infinie. En ce sens « plastique » s'oppose à « élastique », « visqueux » ou encore à « polymorphe » dont on le croit trop souvent synonyme<sup>2</sup>.

À partir de cette opposition sémantique fondamentale – ce qui donne la forme, actif, positif, *vs* ce qui reçoit la forme, passif, négatif ; la souplesse *vs* l'inconstance – B. Saint Girons théorise ce qu'elle considère comme l'« ambiguïté », et peut-être la polyvalence, plutôt que l'opposition ou la contradiction.

Une ambiguïté profonde s'attache au terme « plasticité », comme l'atteste le langage courant qui oscille entre un sens actif et un sens passif, une valence positive et une valence négative. La plasticité est autant ce qui *plastit*, pour reprendre un vieux terme de français, que le résultat de ce plastir : elle est donatrice et réceptrice de forme. De là vient qu'elle désigne la souplesse et la flexibilité, mais aussi l'inconstance et l'instabilité ; le talent de se donner une nouvelle apparence, mais aussi le génie de s'en défaire ; la capacité de se régénérer, mais aussi la fureur de s'autodétruire. Bref, la plasticité est la capacité métamorphique par excellence<sup>3</sup>.

C. Malabou pousse, via l'explosif plastic, l'ambiguïté du terme encore plus loin. La plasticité serait non seulement donatrice et réceptrice de forme, mais aussi à la fois processus de

---

<sup>1</sup>Cf. les étymologies et lexicographies du TLFI pour ces deux termes.

<sup>2</sup>C. Malabou, « Plasticité surprise », in C. Malabou (dir.), *Plasticité, op. cit.*, p. 311-312.

<sup>3</sup>B. Saint Girons « Plasticité et Paragone », article cité, p. 29.



fabrication comme de destruction, sens contradictoires apparus au cours des trois âges de l'histoire du terme : « l'âge grec de son sens esthétique, l'âge moderne de sa signification biologique (plasticité du vivant), l'âge contemporain de sa fonction de substitut et de sa puissance de mort<sup>1</sup>. » B. Saint Girons, quand elle étudie la figure d'Hélène, incarnation de la grâce, indique qu'elle « porte à l'absolu les pouvoirs de la plasticité », qu'elle se caractérise « par une ambivalence foncière, puisqu'elle est à la fois porteuse de vie et de mort<sup>2</sup>. » Selon B. Saint Girons, la figure d'Helène prend une place dans des tripartitions esthétiques (beau, sublime, grâce), auxquelles font échos des triades mythologiques (Héra, Athéna, Aphrodite, ainsi que les Parques) et freudiennes (les mythes des trois sœurs chez Shakespeare) : elle incarne la plasticité dans ce qu'elle participe de la construction et de la démolition (*Aedificabo et destruam*<sup>3</sup>).

La valence poétique du plastique participe de ces réseaux de sens multiples : du modelage et de ses contradictions, entre la forme potentielle à faire advenir de ses mains et le formé déjà-là qui sert de modèle, du sens actif et du sens passif de *plastir*, donner et prendre forme, des extensions de sens successives (modeler, sculpter, peindre ou enduire, action sur des matières molles aussi bien que dures<sup>4</sup>). Il a donné la locution arts plastiques, qui garde en réserve cette richesse sémantique concernant le faire, mais qui a aussi une valence classificatoire : générique.

D. Chateau retrace son histoire en notant que l'expression « arts plastiques » (*plastic arts*) « fait une fugitive et remarquable apparition » chez Shaftesbury au début du XVIIIe siècle, puis « entrera [au cours du XIXe siècle] dans le vocabulaire critique et philosophique français, bien davantage que dans celui des Anglo-Saxons où la notion d'art plastique est globalement rare ». « Dans le domaine germanique, en revanche, l'idée, sinon le mot, a commencé à s'imposer à la fin du XVIIIe » avec notamment Kant qui distingue à l'intérieur des *bildenden Künste*, la plastique (*die Plastik*, sculpture et architecture) et la peinture. « L'occurrence de *Plastik* dans cette classification signale que le terme d'origine grecque se spécialise, enrichissant considérablement le vocabulaire esthétique allemand. » Les esthéticiens de langue germanique postérieurs à Kant creuseront ce sillon lexical, de sorte que « richesse du vocabulaire allemand introduit de nombreuses pistes pour la pensée esthétique [...] plus ou moins fermées aux autres langues<sup>5</sup>. »

En français, le syntagme figé « arts plastiques » nous dit quelque chose de l'histoire de ces arts, surtout aujourd'hui où ils sont mis en concurrence avec celui d'« arts visuels ». Claude Roux définit les « arts plastiques » selon trois sens. Le premier, étymologique, désigne « les arts où les matériaux utilisés se caractérisent par leur malléabilité [...] : ce sont les matériaux qui sont "plastiques"<sup>6</sup> », « un sens plus étendu qui s'installe à partir du XVIIIe siècle [désignant] l'ensemble

---

<sup>1</sup>Catherine Malabou « Le vœu de plasticité », in C. Malabou (dir.), *Plasticité*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>2</sup>B. Saint Girons, *Le Pouvoir esthétique*, *op. cit.*, p. 124.

<sup>3</sup>*Ibid.*, p. 125.

<sup>4</sup>Cf. B. Saint Girons, « Plasticité et Paragone », article cité, p. 36.

<sup>5</sup>D. Chateau, notice « Plastique, arts plastiques, "*bildenden Künste*" » url citée.

<sup>6</sup>C. Roux, *L'Enseignement de l'art*, *op. cit.*, p. 31.

des arts du volume<sup>1</sup> » quels que soient ses matériaux, même rigides : ce sont les formes qui sont plastiques<sup>2</sup>, au troisième sens, encore élargi, « qui se met en place au XIXe siècle » sont concernés « tous les arts qui jouent avec "la" forme, tant à plat qu'en volume (peinture et dessin en font donc partie) : ce sont les éléments visuels constituant la forme qui sont "plastiques"<sup>3</sup>. »

Cette catégorie déjà large devient, à mesure que de nouvelles pratiques artistiques apparaissent, apte à les accueillir. Ainsi, on peut considérer que « c'est la démarche de conception qui est plastique<sup>4</sup> » et même, le « comportement de création<sup>5</sup> ». Au point que C. Roux demande : « où commence et où s'arrête la catégorie "arts plastiques" ? Doit-on la limiter aux modes d'expression "nobles" [...] Faut-il l'élargir aux arts dits "mineurs" [...] Peut-on l'étendre aux formes d'expression mixtes<sup>6</sup> » ? Cette nouvelle catégorie classificatoire semble de fait bien adaptée à l'affolement des catégories, à la subversion des classements (et hiérarchies) des arts antérieurs, qu'a connu l'histoire des arts au XXe siècle.

L'institutionnalisation du syntagme – et l'émergence du champ disciplinaire assorti – date, comme on l'a vu, de la fin des années 1960, et doit également être pensée avec mai 1968 et tous les courants politiques d'émancipation, dont la deuxième vague féministe. Il signifie en premier lieu l'abandon de la place prépondérante de la peinture (« jusqu'à une date récente » écrit J. Lichtenstein, « la question de l'art s'est en effet toujours identifiée à celle de la peinture. [...] On n'est plus peintre ou sculpteur mais artiste ou encore plasticien<sup>7</sup>. ») « Arts plastiques » différencie les arts de la forme au sens étendu d'autres arts (poésie, musique, théâtre) mais pourrait tout aussi bien, comme le souligne D. Chateau, devenir une « définition hégémonique ».

[Une] définition hégémonique qui, fondée sur le sens extensif de la plasticité (capacité de formation de toute matière, y compris sonore) et sur le dépassement des frontières traditionnelles des beaux-arts (readymade, installation, performance, etc.), confère à la notion la garde d'un domaine, sinon illimité, du moins élastique. Toutefois, dans les contextes pragmatiques où elle est employée, elle continue à jouer un rôle institutionnellement distinctif et, corrélativement, des médiums qu'elle prétend annexer, comme la photo, le cinéma et la vidéo, font bande à part quant à nombre de leurs usages, y compris artistiques<sup>8</sup>.

Plusieurs arts, dont ceux que cite D. Chateau, paraissent en effet relever davantage du visuel que du plastique. Nous retrouvons une des tables d'opposition (haptique/optique) qu'il

---

<sup>1</sup>*Id.*

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 32.

<sup>3</sup>*Id.*

<sup>4</sup>*Id.*

<sup>5</sup>*Ibid.*, p. 35.

<sup>6</sup>*Id.*

<sup>7</sup>J. Lichtenstein, *La Tache aveugle*, *op. cit.*, p. 24.

<sup>8</sup>Dominique Chateau, « Défense et illustration de la notion d'arts plastiques (et de celle d'arts appliqués) », Mars 2002, disponible sur le site académique de Nantes.

<http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/arts-plastiques-insitu/articles/didactique/defense-et-illustration-de-la-notion-d-arts-plastiques-et-de-celle-d-arts-appliques-dominique-chateau--840780.kjsp?RH=IA85>

faudrait savoir rendre instable. Avec un sculpteur-théoricien cité par J. Lichtenstein, c'est possible :

*Le Problème de la forme dans les arts plastiques* de Hildebrand, dont la première édition date de 1893, peut être considéré à cet égard comme l'un des textes fondateurs d'une approche de la sculpture qui tourne radicalement le dos à l'histoire du paragone. [...] En tant que telle, la question de la forme plastique, telle qu'elle est traitée par le sculpteur allemand, fait appel à une psychologie de la perception, aux concepts d'espace, de volume et de plan. Le premier acte de la pensée artistique de Hildebrand est de revenir à l'originale, c'est-à-dire à l'expérience perceptive du toucher dans la constitution de la forme : « Toutes nos expériences à propos de la forme plastique de l'objet sont originellement réalisées par la recherche tactile. Que ce soit une recherche tactile avec les mains ou avec les yeux<sup>1</sup>. »

Il ne faut pas saisir ce « tactile avec les yeux » comme une image poétique mais bien comme une phénoménologie de la création plastique particulièrement efficace, où tout le corps est engagé. Et, nous rappelant que le corps et la matière font partie du stigmaté féminin<sup>2</sup>, nous pourrions, à la lumière de ce qui précède, relire tous les autres stigmatés que nous avons listés comme féminins, et, changeant d'angle de vue, les considérer comme constitutifs de toute poïétique. La folie de l'artiste, les cuisines du peintre, la coquetterie et la superficialité de la couleur, la magie de la création. Il faut n'avoir jamais pétri de la glaise, et de ses mains fait émerger une forme qui parfois semble douée d'une volonté propre, ou mélangé des couleurs sans certitude de celle qui sera obtenue, ou assisté à la lente émergence de l'image photographique dans le bain révélateur, qui, en quelques millisecondes et sans qu'on comprenne pourquoi, se précipite vers le noir, pour imaginer que la création pourrait être désincarnée, résultat strict d'une volonté ou pure *cosa mentale*. L'ensemble du corps est engagé, dans une sympathie singulière l'œil semble directement relié à la main, les effluves de terre, de pierre, de métal en fusion, de liants et de solvants, de vinaigre et de chimie marquent ce moment particulier qui a tout d'une *expérience* ; et la part de hasard, qui constitue toute confrontation à la matière, auréole ce moment d'un mystère qui touche parfois des régions secrètes.

Le dessin semble effectivement moins charnel : odeurs moins fortes, bruit plus discret, engagement corporel moindre. Il n'en est pas moins un ouvrage où, de lignes agencées sur le support, une forme émerge qui est d'un autre espace, figuratif ou non, que celui du plan. Il est de l'ordre de la caresse et convoque la main. B. Saint Girons rappelle, avec Alain Rey, que son origine indo-européenne lie probablement le terme plastique à la racine « \*pela-, \*pla-, qui exprime l'idée d'étendue et dont proviennent également "palme", "paume", "pélagien", "plage", "plain", "plan", "planer", "plésio-". C'est à la main et à ses opérations que la plasticité nous ramène

---

<sup>1</sup>J. Lichtenstein, *La Tache aveugle*, *op. cit.*, p. 216.

<sup>2</sup>Ce pourquoi Courbet a pu être reçu comme un peintre « abject » : « comme si la matière picturale, le corps de la peinture, était représentatif de la matérialité du corps figuré », lui-même abject au crible du canon académique. Cf. H. Zerner, « Le regard des artistes », article cité, p. 105.

à travers l'étendue, le plan et la surface : la main qui tantôt devance l'œil et tantôt prend son relais dans un rapport au monde actif et rapproché<sup>1</sup>. » Rien d'incompatible donc, dans une perception étendue de la plasticité, avec le fait de travailler à plat : cela fait même retrouver à la notion ses plus anciennes racines.

Nous pensons, avec C. Malabou, qu'il « n'est pas possible de conceptualiser la plasticité sans élaborer à nouveaux frais un certain type de *matérialisme*, c'est-à-dire sans mettre au jour un rapport ou un ensemble de rapports déterminés entre la matière et l'esprit<sup>2</sup>. » À ce titre, un des « grands » textes fondateurs du rationalisme cartésien qui place l'entendement au dessus des sens et entérine le dualisme corps/esprit, peut être relu dans une autre optique, à nouveaux frais. La description du morceau de cire dans la deuxième méditation métaphysique est certes une étape du raisonnement cartésien, qui suit de près la reformulation du *cogito*, mais il peut également être lu, après un pas de côté matérialiste, avec une grille ontologique : Descartes affirme, avec le sens commun (« personne n'en doute, personne ne juge autrement<sup>3</sup> ») que le morceau de cire, qui a perdu tous ses attributs (et le philosophe convoque les cinq sens pour le décrire, jusqu'au son qu'il rend) en étant rapproché de la flamme, reste le même. Son identité est « flexible et muable<sup>4</sup> », mais elle demeure. La cire est choisie comme exemplaire des processus qui touchent toutes choses, avec plus ou moins de rapidité : toutes les choses, mais aussi tous les corps – et puisque nous ne sommes pas dans le sillage cartésien, nous pouvons affirmer *donc* tous les êtres – sont flexibles et muables.

La plasticité permet d'affirmer une impermanence, ou plutôt une mutabilité de l'être, elle permet aussi, via la terre qui peut être un de ses matériaux de prédilection, d'imaginer départager, de la sexualité ou d'autres gestes, lesquels seraient vraiment primordiaux, comme l'écrit S. de Beauvoir quand elle suggère que l'originnaire ne se trouve pas forcément là où la psychanalyse a pensé devoir nous le montrer :

L'existant est un corps sexué ; dans ses rapports aux autres existants qui sont aussi des corps sexués, la sexualité est donc toujours engagée ; mais si corps et sexualité sont des expressions concrètes de l'existence, c'est aussi à partir de celle-ci qu'on peut en découvrir les significations : faute de cette perspective la psychanalyse prend pour accordés des faits inexplicables. [...] Pétrir la terre, creuser un trou sont des activités aussi originelles que l'étreinte, que le coït : on se trompe en y voyant seulement des symboles sexuels ; le trou, le visqueux, l'entaille, la dureté, l'intégrité sont des réalités premières ; l'intérêt que l'homme leur porte n'est pas dicté par la libido mais plutôt la libido sera colorée par la manière dont elles se sont découvertes à lui<sup>5</sup>.

---

<sup>1</sup>B. Saint Girons, « Plasticité et Paragone », article cité, p. 33.

<sup>2</sup>C. Malabou, « Le vœu de plasticité », article cité, p. 10-11.

<sup>3</sup>René Descartes, *Méditations métaphysiques*, II, Nathan, coll. « Les intégrales de philo », 1983, p. 51.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 52.

<sup>5</sup>S. de Beauvoir, *Le Deuxième sexe*, t. 1, p. 89-90.

Via l'œuvre en tant qu'elle est « trace d'un geste et non simple image », B. Saint Girons nous semble dans la même veine beauvoirienne quand elle affirme l'importance de cet « appel mystérieux vers notre vie la plus intime. Il est donc vrai que la terre peut se faire chair<sup>1</sup>. »

On notera, avec D. Chateau que le « concept de plasticité qui présente la particularité d'être lui-même plastique<sup>2</sup> » et que, si ce concept permet d'excéder<sup>3</sup> les frontières catégorielles des arts, il permet aussi de penser un déconstructivisme effectif du genre sexué : une neurobiologiste féministe comme Catherine Vidal fait de la plasticité cérébrale un des arguments majeurs qui peuvent permettre de penser une véritable déconstruction du genre en tant que système social. Car les neurones, ou plutôt leurs connexions, sont aussi plastiques : « apparaître, se former, s'assembler ou sculpter des graphes ; disparaître, exploser, se désagréger sans laisser de traces : ce double mouvement est à l'œuvre dans le fonctionnement neuronal et dans le fonctionnement cellulaire en général<sup>4</sup>. »

Dans un petit livre de vulgarisation, C. Vidal en donne une définition très simple : « le cerveau, grâce à ses formidables propriétés de "plasticité", fabrique sans cesse de nouvelles connexions entre neurones en fonction de l'apprentissage et de l'expérience vécue<sup>5</sup>. » L'idée est facile à saisir, mais ses effets physiologiques sont parfois étonnants<sup>6</sup> et surtout cette simple affirmation d'une plasticité massive – 90% des connexions neuronales sont formées après la naissance<sup>7</sup> – et continue, tout au long de la vie, contredit le stéréotype du sexe, ou de la sexuation, des cerveaux, dont les capacités cognitives, sociales ou disciplinaires seraient typiquement masculines ou féminines, en leur imaginant un substrat biologique, inné et donné une fois pour toutes à la naissance. S'il existe un sexe du cerveau, il est en lien avec la sensibilité à certaines hormones, par exemple les neurones de l'hypothalamus qui s'activent – ou non – pour déclencher l'ovulation ; ces différences cérébrales sont « directement liées aux fonctions physiologiques de la reproduction<sup>8</sup>. »

---

<sup>1</sup>B. Saint Girons « Plasticité et Paragone », article cité, p. 56-57.

<sup>2</sup>D. Chateau, « Défense et illustration de la notion d'arts plastiques (et de celle d'arts appliqués) », article cité.

<sup>3</sup>Ce verbe excéder, nous le devons au titre *Les Excès du genre*, de G. Fraisse. Ce titre a dans un premier temps surpris, puis inquiété : connaissant l'auteur, il pouvait faire craindre un revirement. Les inquiétudes sont rapidement levées à la lecture : utilisé en philosophe, le terme excès lui semble caractériser au mieux le concept de genre, qui « déborde toujours le cadre donné, de façon positive, ou de façon négative [...] dire qu'il y a de l'excès, c'est d'abord prendre acte d'un événement de pensée qui se manifeste dans l'histoire récente. » p. 10 ; mais aussi sur la perception d'un « féminisme excessif ». « Je constate simplement que c'est lorsque l'affirmation de la Vérité vacille que les femmes s'en emparent. Avec le féminisme, il y a souvent contretemps historique. Et dire la vérité est facilement perçu comme un excès. » p. 83. Geneviève Fraisse, *Les Excès du genre. Concept, image, nudité*, Lignes, 2014. Suivant son choix sémantique, nous utilisons ici excéder tel que : « dépasser », « être supérieur à », « être trop intense pour », « être trop complexe pour être compris par », « dépasser, aller au-delà de » mais aussi, pourquoi pas, dans son sens de « fatiguer, irriter à l'excès », tous sens proposés par le Trésor de la langue française informatisé :

<http://www.cnrtl.fr/definition/exceder>

<sup>4</sup>C. Malabou, « Le vœu de plasticité », article cité, p. 24.

<sup>5</sup>Catherine Vidal, *Hommes, femmes, avons-nous le même cerveau ?*, Le Pommier, coll. « Les petites pommes du savoir », 2012, p. 6.

<sup>6</sup>Voir l'exemple de l'homme, « 44 ans, marié, deux enfants, vie professionnelle normale » présenté lors de la conférence Tedx Paris 2011 : Catherine Vidal, « Le cerveau a-t-il un sexe ? », présenté à partir de la 9ème minute. Conférence disponible : <https://www.youtube.com/watch?v=OgM4um9Vvb8>

<sup>7</sup>Catherine Vidal, *Nos cerveaux, tous pareils, tous différents*, Belin, coll. « Égale à égal », 2015, p. 24.

<sup>8</sup>C. Vidal, *Hommes, femmes, avons-nous le même cerveau ?*, op. cit., p. 12.

Pour le reste, la plasticité cérébrale est un fait biologique qui s'oppose à l'idéologie essentialiste, et notamment à la « psychologie évolutionniste<sup>1</sup>. » La vision réduite d'un destin qui serait tracé dans les premières années de la vie des individus est également battue en brèche, et même, le grand débat entre inné et acquis, nature et culture : « l'interaction avec l'environnement est la condition indispensable au développement et au fonctionnement du cerveau. Toute personne humaine [...] est simultanément un être biologique et un être social<sup>2</sup>. »

S'opposant à ce qu'elle appelle le « neuro-sexisme<sup>3</sup> » (la lecture biaisée d'expériences et de méta-analyses dans le sens du renforcement des stéréotypes), C. Vidal plaide pour une vulgarisation sociale et politique des neurosciences. Contre les controverses sur le sexe du cerveau, et leur médiatisation, elle affirme que :

[La] question de fond n'est pas celle des différences plus ou moins marquées entre les cerveaux des femmes et les cerveaux des hommes, mais celle de l'origine de ces différences. Penser nos différences à la lumière de la plasticité cérébrale rend caduc l'argument de la nature toute puissante<sup>4</sup>.

Une fois admise cette plasticité cérébrale, toutes les luttes féministes constructivistes se retrouvent, pour la plupart de manière rétroactive, justifiées : tout conquis social, politique, linguistique, conceptuel peut se retrouver matérialisé dans notre chair même. À mesure que les femmes étudient, parlent en public, exercent des professions où elles ne sont pas attendues traditionnellement, au nombre desquelles les carrières artistiques, leurs synapses se développent. Et ces « progrès » doivent se penser comme réversibles ; exactement comme les synapses non stimulées qui régressent.

Mais l'aspect le plus contre-intuitif d'une plasticité biologique convoquée pour questionner le dimorphisme sexuel, c'est sans doute qu'elle concerne même ce qu'il y a de moins souple dans le corps humain, son squelette. La première constatation à faire sur un sexe osseux serait que la bi-catégorisation n'est pas sa règle :

[Les] traits osseux sexués répartissent une communauté selon un continuum dont la distribution gaussienne rend impossible la prédiction du sexe chez plus de la moitié de la population et ne permet d'identifier comme hommes et femmes que les sujets dont le squelette extrême est le plus éloigné de la « norme<sup>5</sup> ».

Si É. Peyre parle de traits pour une communauté, c'est que « les critères du sexe osseux sont spécifiques de chaque population<sup>6</sup> », car l'os a lui aussi une capacité plastique d'évolution et

---

<sup>1</sup>*Ibid.* p. 34.

<sup>2</sup>*Ibid.* p. 26.

<sup>3</sup>*Ibid.* p. 59-60.

<sup>4</sup>*Ibid.* p. 67.

<sup>5</sup>Évelyne Peyre, « Le squelette a-t-il un sexe ? », in É. Peyre et J. Wiels (dir.) *Mon corps a-t-il un sexe ?*, *op. cit.*, p. 117. Cf. également, de la même autrice, l'article « Du sexe et des os » in Catherine Vidal (dir.), *Féminin masculin, mythes et idéologies*, Belin, 2006.

<sup>6</sup>É. Peyre, « Le squelette a-t-il un sexe ? », article cité, p. 117.

d'adaptation, comme tout le corps. Il a « une capacité à mémoriser<sup>1</sup> » : « l'environnement, et ses aspects sociaux différentiels de genre, influence fortement la construction de nos corps [...] la société modèle notre anatomie, en inscrivant le genre dans notre corps<sup>2</sup>. » L'os qui cristallise le plus les représentations d'une différence fondamentale entre hommes et femmes, à cause de son importance visuelle dans les silhouettes stéréotypées mais aussi de son rôle dans l'accouchement, n'est pas plus facile à « sexer » que les autres : « l'estimation du sexe à partir du bassin ou d'un fragment de celui-ci n'est pas aisé et les études sur les critères sexués et les méthodes permettant d'améliorer la détermination sexuée de cet os sont toujours nombreuses<sup>3</sup> », les « critères généraux d'estimation sexuée peuvent différer selon les auteurs. La mise en évidence d'un dimorphisme sexué est également liée aux techniques utilisées, encore faut-il que le dimorphisme existe dans la population étudiée, ce qui n'est pas toujours le cas<sup>4</sup>. »

À travers d'autres études et champs scientifiques, que l'on se penche sur les génomes<sup>5</sup>, les organes « génitaux<sup>6</sup> », les hormones<sup>7</sup>, la voix<sup>8</sup>, « la biologie ne peut pas "prouver" que les individus se répartissent strictement en deux classes de sexe<sup>9</sup> » : tout concourt à relativiser le dimorphisme, et à penser, avec A. Fausto-Sterling, les corps comme sexués le long d'un continuum à deux pôles plutôt qu'appartenant à l'une ou l'autre de deux catégories exclusives l'une de l'autre. Il est d'autant plus difficile de s'appuyer sur l'idée de dimorphisme que celui-ci présente des contre-exemples dans chaque champs (gonadique, hormonal, chromosomique, phénotypique) mais aussi que ces champs ne se chevauchent jamais parfaitement, d'autant plus si l'on y superpose des données relevant du genre autant, voire plus que du sexe, telle la voix. C'est en ce sens que A. Fausto-Sterling est fondée à travailler la faille d'un « presque-dimorphisme » :

Nos données sur les humains montrent qu'anatomiquement et physiologiquement, les êtres humains sont presque dimorphes eu égard aux organes génitaux et aux chromosomes, mais lorsque l'on considère les cas d'intersexuation on voit qu'il existe de rares états intermédiaires. À strictement parler, ces états restent discrets et non pas continus. Mais quand on parle de différences sexuées du comportement, des compétences ou des caractères sexuels secondaires, le concept de continuum est plus pertinent. La taille des seins et le timbre de voix sont de bons exemples<sup>10</sup>.

---

<sup>1</sup>*Id.*

<sup>2</sup>*Ibid.* p. 118.

<sup>3</sup>July Bouhaillier, « Le bassin osseux : splendeurs et misères de la clé de voûte du corps humain », *Ibid.*, p. 129.

<sup>4</sup>*Ibid.*, p. 130.

<sup>5</sup>Joëlle Wiels, « La détermination génétique du sexe : une affaire compliquée » *Ibid.*, p. 42-63.

<sup>6</sup>Pierre Jouannet, « Développement et fonction des organes génitaux », *Ibid.*, p. 64-77.

<sup>7</sup>Claire Bouvattier, « La détermination du sexe chez l'humain : aspects hormonaux », *Ibid.*, p. 78-88.

<sup>8</sup>Mireille Ruppli, « La voix a-t-elle un sexe ? » *Ibid.*, p. 142-159.

<sup>9</sup>J. Wiels, « La détermination génétique du sexe », article cité, p. 60.

<sup>10</sup>Anne Fausto-Sterling et Priscille Touraille, « Autour des critiques du concept de sexe. Entretien avec Anne Fausto-Sterling », *Genre, sexualité & société* n°2, Automne 2014. <http://gss.revues.org/3290>

La plasticité des corps humains peuvent se penser sur le temps court et le temps long. Avec les concepts du cyborg de D. Haraway<sup>1</sup> ou de pharmaco-pornographie de P.B. Preciado<sup>2</sup>, les récentes possibilités de modifications technologiques des corps – qu'elles impliquent la chirurgie ou l'absorption d'hormones de synthèse – peuvent donc être mises en rapport avec la plasticité des corps sur le temps long où des corps de type « masculins » et « féminins » se sont spécifiés, ce qui implique qu'ils pourraient, à la faveur de changement sociaux radicaux, aussi bien se dé-spécifier.

La plasticité comme processus, interaction, formation réciproque et articulation du corps et du monde selon M.W. Debono peut alors s'appliquer à tout ce que l'on a pu faire porter au sexe qui ne soit pas sa stricte définition, à savoir la production de gamètes<sup>3</sup>.

Aussi, à l'échelle humaine, un des rôles-clés du concept unitaire de plasticité est-il sans aucun doute d'articuler la rigidité de l'axe génomique au libre-arbitre de l'homme. D'où une véritable plasticité phénotypique qui n'est pas le produit unique d'un déterminisme ou d'une interaction avec le milieu, mais le fruit d'un processus de liage actif que l'on retrouvera au niveau des cultures comme des sociétés animales et humaines : *la plasticité lie, la plasticité unifie*. [...] Ce faisant, nous signifions le monde qui nous a signifié. Il y a reconnaissance par les deux bouts et interaction possible. Une continuité naturelle s'instaure : l'action devient possible<sup>4</sup>.

Soit une dernière œuvre de Pane, pour clore cette réflexion sur la plasticité. Lors de la Documenta 6, en 1977, elle propose *A hot afternoon*, où elle s'incise le bout de la langue, utilise un mannequin de bois d'atelier, photographie les différentes poses qu'elle lui fait prendre avec un polaroid, puis elle photographie un visage de femme et un visage d'homme, et enfin sculpte un corps féminin dans de la glaise<sup>5</sup>. A. Tronche analyse l'androgynie du mannequin, la féminité de la sculpture et les deux genres des personnes du public comme « un appel à s'inventer soi-même, à s'auto-crée, à s'aventurer au-delà de tout système pour vivre son identité sexuelle, assumer sa condition, de femme par exemple<sup>6</sup>. »

Sans perdre de vue que l'intention de Pane est très probablement plus essentialiste que constructiviste, il est permis d'interpréter cette performance comme une « mise en art » des questions de genre qui habitent notre temps et celui de Pane de manières très différentes. À la fin des années 1970, après la deuxième vague, il était bien question « d'assumer sa condition » et la création du secrétariat d'État à la Condition féminine en 1974 par Valéry Giscard d'Estaing

---

<sup>1</sup>D. Haraway, *Des singes, des cyborgs et des femmes*, op. cit.

<sup>2</sup>P.B. Preciado, *Testo Junkie*, op. cit.

<sup>3</sup>Cf. Thierry Hoquet, « Alternaturalisme, ou le retour du sexe », in É. Peyre et J. Wiels (dir.) *Mon corps a-t-il un sexe ?*, op. cit., p. 224-243, et notamment sa partie sur « les sept sens du "sexe" », p. 231-234.

<sup>4</sup>M.W. Debono, « État des Lieux de la Plasticité (2) » url citée.

<sup>5</sup>Pour la description complète de l'action, cf. A. Tronche, *Gina Pane actions*, op. cit., p. 98-100.

<sup>6</sup>*Ibid.*, p. 100.



institutionnalise l'expression, dont G. Fraisse analyse qu'elle « peut donc plaire à tout le monde, [...] ne comporte aucun risque politique, aucune hypothèse théorique<sup>1</sup>. »

Assumant un regard rétroactif sur les œuvres, avec un regard informé d'outils conceptuels qui lui sont postérieurs, nous pourrions voir dans le mannequin de bois androgyne une image désormais périmée du « troisième sexe », figé et uniforme, dans les visages féminin et masculin photographiés un cliché d'un moment donné, une incarnation possible de deux genres, et dans la terre malaxée une issue possible au dilemme : les potentialités infinies d'une identité métamorphique, qui refuse d'avoir à cocher entre seulement deux cases, voire de simplement cocher des cases. Il est aussi question dans cette performance de chaleur, dans le titre et l'enregistrement sonore qui l'accompagne : que fait-elle fondre ?

La plasticité d'un modelage de terre serait alors la métaphore d'une sculpture de soi plotinienne. Les occurrences mythico-religieuses de sculptures issue de l'argile sont nombreuses, qui mettent l'humanité et sa naissance en rapport avec la terre. Les mythes mésopotamiens en sont le prototype : à Sumer, la déesse Namu et son fils Enki moulent de l'argile pour donner forme à l'humanité, à Babylone, la chair et le sang du dieu Wê sont mêlés par la déesse Nintu/Mami à de l'argile pour former et animer les premiers êtres humains. En Egypte, le dieu Khnoum, le potier à tête de bélier, qui utilise le limon du Nil et insuffle le Ka, est le créateur de l'humanité dans certaines cosmogonies.

Certains de ces mythes sont fortement liés à l'invention du sexe comme critère discriminant, et permanent, pour l'humanité entière, pensée en deux camps inconciliables : Pandore, d'où sort l'engeance maudite, modelée dans de la terre par Héphaïstos, Adam le glébeux façonné par YHVH, dont sera tiré Eve, mère des tentatrices et pécheresses. De ce qui aurait été tiré de la terre malléable, on croirait que cela a été gravé dans le marbre : fixé une fois pour toutes, incapable des métamorphoses qui caractérisent ces temps mythiques.

Il faut aussi retrouver un autre mythe de la naissance, celle des arts<sup>2</sup>, avec la lecture en termes de genre qu'en fait F. Frontisi-Ducroux : « Butadès figure dans la liste des inventeurs, tandis que sa fille anonyme n'est mentionnée que comme "à l'origine" de sa trouvaille. Et n'étant elle-même que l'instrument de l'Amour<sup>3</sup>. » F. Frontisi-Ducroux remet en perspective cette inventrice anonyme dans le schéma patriarcal grec et le système aristotélien de la naissance où la femme n'est que matière et matrice. En appliquant de la terre le long de la ligne que sa fille n'a fait « que » détourner, Butadès est bien, pour les grecs, l'inventeur de l'art<sup>4</sup>. Ainsi, comme le formule

---

<sup>1</sup>G. Fraisse « En finir avec la "condition" féminine ? », in C. Vidal (dir.), *Féminin masculin*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>2</sup>Nous l'avons déjà évoqué, cf. *supra* I.B.4.c.

<sup>3</sup>F. Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames*, *op. cit.*, p. 35.

<sup>4</sup>Les présupposés populaires mais aussi scientifiques qui n'envisagent dans les grottes ornées paléolithiques que des « hommes » préhistoriques sont-ils si différents des cadres de pensée patriarcaux des grecs ?

B. Saint Girons : « l'homme était deux fois au cœur de la plasticité : comme créature formée à partir du limon et comme artisan et artiste<sup>1</sup>. »

La plasticité du matériau convoqué dans ces mythes, et l'exercice de l'art inventé dans le dernier nous semblent être une voie de choix pour le contournement des catégories que ces mythes établissent. Il se joue quelque chose de fondamental dans toute fabrication d'objet à l'aide de matériaux plastiques, quelque part entre une première prise de conscience (de sa propre puissance à donner forme, à infléchir les formes) et d'une deuxième avec laquelle elle interagit (le devenir en puissance de la matière, fut-elle corporelle, jamais figée). Héraclite contre les éléates, rien de moins<sup>2</sup> ; transposée au genre et au sexe, la même bataille ontologique de l'être ou du devenir.

Rappelons, avec P. Touraille, qu'être un sexe et avoir un sexe, le sexe et les sexes ne devraient pas être pensés comme des équivalences :

Prenons les définitions de mâle/femelle. Mâle : « individu appartenant au sexe qui possède le pouvoir de fécondation ». Femelle : « animal appartenant au sexe apte à produire des ovules ». Est-ce une formulation si banale qu'on ne l'entend même plus ? Qu'est-ce que cela veut dire : « appartenir » à son sexe ? [...] Les mâles et les femelles relèvent bien d'une réalité idéale, contrairement au sexe qui, lui, désigne effectivement une réalité matérielle, analysable comme telle (au-delà de toutes les discussions menées par les biologistes pour en donner une définition). Les sexes et le sexe sont donc deux choses radicalement différentes du point de vue de la notion de réalité<sup>3</sup>.

Si le sexe est une « réalité » pour chaque espèce, en revanche « être » un mâle ou une femelle ne repose sur aucune autre réalité que celle d'une métonymie. Ou, pour le dire à nouveau avec C. Delphy : « pourquoi le sexe donnerait-il lieu à une classification quelconque<sup>4</sup> ? » Porteurs et porteuses d'organes plus ou moins différenciés, mais aussi plus ou moins fonctionnels pour la reproduction de l'espèce, nous évoluons dans des sociétés où ces organes sont l'alpha et l'omega, la première chose qu'on annonce en début de vie, la première chose que l'on doit connaître pour saluer quelqu'un.e. Il n'est pas étonnant que dans ce cadre hétérosexuel, que M. Wittig a été la première à qualifier de politique plutôt que sexuel, les pirates du genre puissent faire naître la panique.

Deux options s'offrent à nous : abolir le genre, pirater le genre. Ce choix serait un dernier moyen de différencier encore le féminisme matérialiste et l'activisme *queer*. Là où l'un lutterait contre un système, l'autre ne ferait que jouer avec. C. Delphy affirme à juste titre qu'« introduire plus de degrés dans le continuum n'abolit pas ce continuum », mais prête à J. Butler une vision qu'elle n'a sans doute pas, celle d'un « genre comme dimension indispensable et nécessairement

<sup>1</sup>B. Saint Girons « Plasticité et Paragone », article cité, p. 36.

<sup>2</sup>Ces figures philosophiques sont convoquées par B. Saint Girons, quand elle affirme qu'« invoquer la plasticité, c'est, en effet, toucher aux questions philosophiques les plus radicales », *Ibid.*, p. 31.

<sup>3</sup>P. Touraille, « Déplacer les frontières conceptuelles du genre », entretien cité, p. 63.

<sup>4</sup>C. Delphy, « Penser le genre : problèmes et résistance », in *L'Ennemi principal 2, op. cit.*, p. 246.

présente de la sexualité. Le genre est ainsi re-naturalisé par un trait psychologique présumé universel<sup>1</sup>. » J. Butler, à la fin de *Trouble dans le genre*, affirme, après avoir pris acte du genre comme système et de la difficulté à observer un véritable « nous », sujet du féminisme, que « le désespoir n'est du moins pas la *seule* chose qu'il nous reste<sup>2</sup>. » On pourrait multiplier les autrices, et les citations de leur pensée qui évolue, change parfois de cap, d'un ouvrage ou d'un article à l'autre. Le fait est que les choses ne paraissent pas si tranchées.

Prendre acte de la plasticité des corps, des genres et des rapports sociaux semble au minimum permettre de ne pas enkyster les catégories au risque de l'essentialisme. Et peut-être que le jeu des genres – certainement pas dans sa définition ludique<sup>3</sup>, mais plutôt au sens mécanique, la trop grande facilité de mouvement, le défaut de serrage entre deux pièces<sup>4</sup> – incarné et/ou mis en scène par ce que P.B. Preciado appelle les « multitudes *queer* », a ce potentiel d'abolition du système. Plusieurs scénarios utopiques sont possibles, car il est encore permis d'être utopiste. Par exemple : à force de les multiplier et de les rendre vraiment conformes à des identités de toute façon mouvantes, les genres n'ont plus aucun sens, ou, en affirmant et en revendiquant une multiplication exponentielle, une prise de conscience générale de l'absurdité binaire a lieu, etc. Le fait est que, pour ce dont nous avons la certitude, le genre fait aujourd'hui toujours système, et la lutte contre ce système n'exclut certes pas un travail individuel et collectif de redéfinition des identités, à même de possiblement le saboter.

C'est dans cette optique de sabotage que les genres et leur plasticité doivent rester subversifs, ainsi que l'indique S. Bourcier :

Lorsque « genre » renvoie simplement à la différence « homme/femme » dans l'acception qu'en donnent les institutions internationales qui ont imposé le *gender mainstreaming* ou le féminisme réformiste de l'égalité des droits, le terme redevient synonyme d' « homme » ou de « femme » et le gain est nul. Voire, cette acception contribue à la dépolitisation du féminisme et à l'effacement des diversités des genres. Voilà qui retarde la prise en compte de genres différents avérés mais aussi d'une malléabilité, d'une plasticité des genres qui concerne et peut intéresser tout le monde et pas simplement les minorités sexuelles et de genre<sup>5</sup>.

Les recherches sur les minorités sexuelles et de genre, notamment les personnes intersexes et trans, mais surtout leur militantisme, ont permis une réappropriation militante du concept de genre, pensé comme traduction arbitraire de sexes dont la définition présente de

---

<sup>1</sup>C. Delphy, *L'Ennemi principal 2*, *op. cit.*, p. 48.

<sup>2</sup>J. Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 267.

<sup>3</sup>On a assez reproché à J. Butler une vision outrancière du libre-arbitre, qui va de pair avec une légèreté ludique dans la performativité du genre : on choisirait son genre comme on choisit ses vêtements le matin. Une quelconque lecture honnête d'un seul de ses livres lèvera ce soupçon. Cf. par exemple la préface de *Ces corps qui comptent*, où elle reprend la métaphore du placard où l'on ferait le choix de son genre. J. Butler, *Ces corps qui comptent*, *op. cit.*, p. 12.

<sup>4</sup>Cf. la définition du Trésor de la langue française informatisé : <http://cnrtl.fr/definition/jeu>

<sup>5</sup>M.H/S. Bourcier et A. Moliner, *Comprendre le féminisme*, *op. cit.*, p. 103.

faïlles<sup>1</sup>. Issue de la marge, cette remise en cause peut, comme le dit S. Bourcier, « intéresser tout le monde. »

E. Dorlin résume de manière éclairante un double mouvement problématique de cette appropriation : le genre précède le sexe, certes, mais la sexualité (l'hétérosexualité en tant que système politique) précède le genre<sup>2</sup>. « Autrement dit, la plasticité de la chair des corps peut être reconnue, il n'en demeure pas moins que, pour un certain discours, l'hétérosexualité est, à un niveau symbolique, la structure psychique sans dehors dans laquelle chaque individu, non seulement se socialise, mais parvient au statut de *sujet*<sup>3</sup>. » En effet, si l'on peut fort bien et dès à présent envisager et constater une myriade de genres au pluriel qui outrepassent le binaire, une telle prolifération n'est pas pensable par l'hétérosexualité comme système politique, et ses avatars – psychanalyse, Nature majuscule, féminisme essentialiste – qui ne reposent que sur la binarité et la bi-catégorisation, et sur la supériorité hiérarchique d'une des catégories sur l'autre.

La remise en question du cadre du genre et du système politique de l'hétérosexualité n'obligent pas à un choix définitif entre lutte micro et macro, chaque individu.e, chaque groupe, chaque société pouvant fort bien manier les deux échelles. Dans les deux cas, la plasticité nous semble à l'œuvre : donner une forme inédite à un matériau préexistant et qui a une part considérable de contrainte. Il s'agit de travailler les rapports de pouvoir « sans jamais dématérialiser ou déréaliser leur violence<sup>4</sup> » : la colère ne peut disparaître face à deux systèmes qui tuent avec une régularité et une ampleur désespérantes, mais on peut envisager que la ruse – la *mêtis* en tant qu'intelligence pratique, qui détourne et tisse<sup>5</sup> – la plasticité des corps, des rapports et des affects, sont des voies de contournement possibles dès lors que le rapport de force est désavantageux pour pouvoir confronter et renverser.

L'art a sa part dans ce cheminement, à toutes les étapes : prise de conscience, réservoir de figures et de postures pour l'identification, outil de lutte, pratique de résistance. G. Pollock explique que c'est par l'histoire de l'art que son féminisme a commencé à prendre corps :

Les questions féministes ont donc commencé, pour moi, par une interrogation du discours de l'histoire de l'art. Bien avant que je ne rencontre les écrits de Foucault ou de Derrida, j'ai élaboré une déconstruction du langage de l'histoire de l'art et une analyse des formations discursives dans lesquelles on peut lire le refoulement, la suppression et l'exclusion qui découlent de l'opposition binaire entre la masculinité, terme toujours conçu comme positif, et le féminin. Le féminin, la féminité, telle qu'elle est inventée par l'histoire de l'art, ne peut jouer un rôle que comme miroir négatif, un signe d'infériorité, de manque<sup>6</sup>.

---

<sup>1</sup>Cf. E. Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, *op. cit.*, p. 38-42.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 55.

<sup>3</sup>*Ibid.* p. 56.

<sup>4</sup>E. Dorlin, « Vers une épistémologie des résistances », in E. Dorlin (dir.) *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, *op. cit.*, p. 7.

<sup>5</sup>Cf. F. Frontisi-Ducroux, *Ouvrages de dames*, *op. cit.*, et notamment le chapitre sur Pénélope, p. 85-115.

<sup>6</sup>G. Pollock et J. Lichtenstein, « Griselda Pollock : Féminisme et histoire de l'art. Débat avec Jacqueline Lichtenstein » in *Perspective 2007-4 Genre et histoire de l'art*, décembre 2007, *op. cit.*

Ainsi que le formule J.M. Lachaud, les pratiques de résistances actuelles prennent acte que « les lendemains qui chantent, tels qu'ils furent *programmés* par les méta-récits et sauvagement *trahis* ne sont plus d'actualité. Oui, la notion agressive d'avant-garde, détentrice d'une vérité absolue, n'est plus pertinente<sup>1</sup>. » S'y substituent des pratiques plus souples, plus instables, qui reposent sur des sujets politiques qui sont également moins catégoriquement affirmés. Depuis la remise en cause, à l'intérieur du sujet politique « nous les femmes », par toutes les femmes qui n'y étaient pas<sup>2</sup>, la catégorie « femme » est, selon J. Butler, d'une « instabilité fondamentale » qui « met en question les limites de la théorie politique féministe en termes de fondement ; elle inaugure de nouvelles configurations, non seulement au niveau des genres et des corps, mais aussi sur le plan politique<sup>3</sup>. » Ce qui, selon E. Dorlin, implique que « la philosophie politique du féminisme doit donc se résoudre à produire constamment une identité en devenir<sup>4</sup>. »

La catégorie « femme » peut y être utilisée, à condition qu'elle ne soit pas un préalable<sup>5</sup>. Ce qui nous semble, en définitive, être l'usage le moins maladroit des catégories, puisque catégorie il y a et il doit y avoir : ne pas les prendre comme des axiomes, des principes ou des évidences, mais comme des objets à sans cesse questionner et à remettre en question.

---

<sup>1</sup>Jean-Marc Lachaud, « Critique, utopie et résistance... » in Lydie Pearl, Patrick Baudry et Jean-Marc Lachaud (dir.), *Corps, art, société, Chimères et utopies*, L'harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 1998, p. 335.

<sup>2</sup>Cf. E. Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, *op. cit.*, p. 81-99.

<sup>3</sup>J. Butler, *Trouble dans le genre*, *op. cit.*, p. 267.

<sup>4</sup>Cf. E. Dorlin, *Sexe, genre et sexualités*, *op. cit.*, p. 99.

<sup>5</sup>*Id.*

# CONCLUSION

Si le mot genre est utilisé pour décrire les sujets artistiques et les sexes sociaux, si les moments qu'on appelle « vagues » dans l'historiographie féministe sont contemporaines de changements épistémiques et classificatoires en art, cela n'est donc en rien dû au hasard. Genre : une même logique est à l'œuvre pour désigner, et classer, des objets et des personnes. Cette logique a à voir avec une place assignée à la naissance, avec une Nature majuscule, avec le rang, la classe, la race et la nation. Un ordre et une échelle classent une fois pour toutes. De même, en art, le classement générique, de la nature morte à l'allégorie, comporte, en haut de l'échelle, *naturellement*, peu de femmes peintres d'histoire, peu de sculptrices monumentales. Mais aussi, et surtout, cette antique classification perdure d'une couleur, donc de la peinture, qui serait féminine, contre un dessin masculin – masculinité dont la prise en charge peut être accordée à la sculpture, ou l'architecture, selon les auteurs et les époques, l'essentiel étant de déprécier la couleur.

Quel sens cela peut-il encore avoir alors que les Beaux-arts sont devenus les arts plastiques, catégorie elle-même plastique et bien peu génératrice de hiérarchie, qui accueille, à mesure qu'ils apparaissent, tous les nouveaux médiums, toutes les nouvelles manières de pratiquer l'art, jusqu'à la dématérialisation même ? Sans doute encore beaucoup de sens, un sens honteux puisque les « artistes femmes » – catégorie qu'il convient de conserver comme catégorie d'analyse, tant qu'il le faudra – malgré toute la démocratisation affichée et vécue, ont toujours majoritairement besoin d'être « filles de » ou « femmes de » pour être reconnues d'un point de vue institutionnel. Cela n'a pas été la moindre des surprises de ce travail. On peut avoir l'intuition que des schémas de pensée et des circuits de reconnaissance perdurent, mais la proportion d'artistes « du sérail » parmi un échantillon d'artistes reconnues institutionnellement a de quoi étonner.

C'est une tension persistante entre progrès et permanence qu'il nous a été donné d'observer en nouant les questions de l'art et du genre, du genre de l'art et du genre des artistes. Les progrès sociaux sont indubitables – en gardant à l'esprit qu'ils sont toujours réversibles – et concernent des droits conquis, les possibilités, ouvertes au moins en principe, de choisir, notamment en ce qui concerne le corps et la reproduction, le travail et la carrière. Les évolutions artistiques ont fondé une certaine manière de faire de l'histoire de l'art, positiviste. Mais même en laissant à la logique des avant-gardes ces idées de progrès, il faut toutefois constater qu'être artiste, produire des œuvres aujourd'hui n'a rien à voir avec ce que ces mots pouvaient recouvrir il y a un siècle ou deux : de nouvelles techniques sont apparues, de nouvelles façons d'apprendre, de nouvelles manières de nommer, de nouveaux circuits de reconnaissance.

Les permanences contreviennent et contredisent ces progrès minuscules. Elles se nichent partout, principalement dans la réception des œuvres des subalternes par le regard des dominants. Le mépris ou la condescendance en sont les principaux outils. La réception des tableaux de Louise Moillon comme « chefs-d'œuvre ménagers » d'une « bourgeoise », l'appréhension de Camille Claudel comme « révolte de la nature », la description du travail de Sophie Calle comme « trop fou [...] trop personnel, trop singulier » en témoignent.

Il nous a été donné d'observer plusieurs motifs très anciens qui permettent de décrédibiliser le travail artistique des femmes en le plaçant sous la catégorie d'un « art féminin » qui comprend les folles, les cuisinières, les coquettes, les médiocres et les sorcières. Mis à part pour le soupçon de la folie, qui semble trop douloureux et trop dangereux, les artistes femmes peuvent jouer et se jouer du stéréotype. Dans un mouvement similaire à la réappropriation du stigmaté militant, leurs œuvres mettent en scène la nourriture dans tout ce qu'elle peut avoir à la fois d'hédoniste et d'aliénant. Le tissage, les vêtements et le fil, se retrouvent dans des pratiques qui relèvent à la fois de la nostalgie d'une tradition féminine et un désir de questionnement voire d'émancipation. Les catégories considérées comme médiocres ou typiquement féminines, sont investies, sur le mode ironique ou nostalgique, ici encore, jusqu'à la revalorisation de catégories historiquement dépréciées. La figure de la sorcière semble être parmi les plus investies par ce retournement de stigmaté. Sa longue histoire et les nombreuses strates sémantiques qui la composent permettent en effet une composition de cette figure souple et adaptative à des projets divers, entre art et militantisme.

Le jeu, le détournement, le contournement caractérisent plusieurs postures militantes et artistiques face aux hiérarchies du genre. Il est question de failles à creuser, d'absurdités à pointer, de jeux de rôles et d'incarnations. Le contournement des catégories va jusqu'à mêler art et militantisme, ou à constater les co-incidences dont nous avons l'intuition : parfois seul le contexte va permettre de trancher s'il est question d'art ou de politique, si la question a toutefois la moindre importance, et les œuvres comme les actions directes vont pouvoir s'influencer les unes les autres et suivre des évolutions parallèles.

Les hiérarchies du genre, en art, prennent différentes formes selon les contextes, parfois en superposition. Nous avons relevé, en plus de l'échelle de valeur félibienne, des couples antagoniques : les attendus majeur/mineur, arts féminins/arts masculins, mais aussi, au fil de l'analyse, la pureté du formalisme contre la prolifération des nouveaux médiums, les arts du temps face à ceux de l'espace, le littéraire contre le plastique

Pensées globalement, ces échelles et ces couples antagoniques font sens et s'inscrivent dans les tables de classement qui dépassent l'art pour penser le monde, des catégorisations souvent binaires, toujours hiérarchiques. À ce titre, il importe de souligner que l'intuition première reposait sur la hiérarchie des genres de Félibien, mais qu'après la réflexion menée au cours de ce travail, c'est bien une binarité qui semble structurante du partage des arts, et non plus

une échelle. Il y a bien gradation des arts mineurs aux arts majeurs, et des genres humbles aux genres nobles, mais cela semble moins prégnant dans la constitution et la réception des arts plastiques que la bipartition selon les deux pôles féminin/couleur vs masculin/dessin, hiérarchie binaire qui traverse l'ensemble de l'histoire de l'art occidental et filtre les regards.

C'est une des manifestations de ce que Derrida, sur le terrain de la littérature, nomme « la loi du genre », la limite qui « vient à s'assigner » à travers « la norme et l'interdit ». Cette loi peut se dire « du genre en tout genre qu'il s'agisse d'une détermination générique ou générale de ce qu'on appelle la « nature » ou la *physis* [...] ou qu'il s'agisse d'une typologie dite non naturelle et relevant d'ordres ou de lois qu'on a cru, à un moment donné, opposer à la *physis* selon les valeurs de *tekhnè*, de *thesis*, de *nomos* (par exemple un genre artistique, poétique ou littéraire<sup>1</sup>). » Son énigme « se tient peut-être au plus près de ce partage entre les deux genres du genre qui ne sont ni séparables ni inséparables, couple irrégulier de l'un sans l'autre dont chacun se cite régulièrement à comparaître ». Son défi, son pari impossible serait d'être respectée : « Et s'il y avait, logée au cœur de la loi même, une loi d'impureté ou un principe de contamination ? Et si la condition de possibilité de la loi était l'*a priori* d'une contre-loi, un axiome d'impossibilité qui en affolerait le sens, l'ordre et la raison<sup>2</sup> ? »

Au sein de l'entreprise de création, régie par la loi du genre artistique, cette loi d'impureté trouve un point d'incandescence avec l'existence même de créatrices. Elles incarnent une émancipation du traditionnel binôme créateur masculin/créature féminine. Trois pistes de contournement de la loi du genre ont été explorées grâce aux figures des sept créatrices qui ont accompagné ce travail.

Le rapport des œuvres d'arts plastiques au texte et à la production intellectuelle assumée par les femmes est l'une de ces pistes. Du simple titre jusqu'à l'écriture de livres, quand les plasticiennes travaillent les mots, elles se placent à la faille de plusieurs couples irréguliers, pour reprendre les termes derridiens. Une plasticienne qui produit du texte se joue de la bipartition entre littérature et arts plastiques, intellect et sensible, et par la loi du genre, masculin et féminin. Le rapport du texte aux œuvres a permis d'affirmer une porosité de ces frontières, jusqu'aux œuvres plastiques constituées du texte lui-même.

Le corps est au centre de préoccupations féministes autant qu'artistiques. La polysémie du terme, la polyvalence du concept font que nous avons pu nous intéresser aux corps représentés par les œuvres, puis au corps des œuvres, et enfin au corps des artistes dans l'art incarné de la performance, lequel est contemporain d'actions directes qui partagent nombre de ses traits. Un regard focalisé sur les œuvres, attentif à ce qui les constitue, met en branle les tables et les classements. Jamais une œuvre ne relève que de la seule couleur, du seul dessin, ou d'une

---

<sup>1</sup>J. Derrida, « La loi du genre » in *Parages*, *op. cit.*, p. 253.

<sup>2</sup>*Ibid.*, p. 254.



féminité, d'une masculinité supposées. Un authentique rapport aux œuvres est à même de révoquer l'héritage de manières de voir qui taisaient leur complexité intrinsèque.

La plasticité nous semble décrire le même type rapport aux objets de l'art, complexe et débordant les tables, mais du côté de leur création plus que de leur réception. C'est sans doute pourquoi des femmes artistes ont produit des œuvres à toute époque, malgré une hostilité plus ou moins forte mais toujours présente. La confrontation à la matière, le sentiment de puissance qui naît de cette confrontation pourrait expliquer que des femmes se soient entêtées à devenir et à rester artistes. La forme à venir, en puissance dans la matière, qui n'advient que parce le bon geste a été trouvé rejoint l'idée de l'impermanence, de la mutabilité des êtres et des choses : un regard plastique posé sur le monde permet quelque espoir et peut aussi expliquer l'engagement politique. Les rapports sociaux sont plastiques, de même que le langage, notre cerveau, notre corps. Les choses peuvent certainement changer, et ce qu'on appelle l'art y contribuer.

# Bibliographie

Conformément à la volonté de l'autrice, le nom de bell hooks apparaît en minuscules. En revanche, les ouvrages de Bourcier et de Preciado sont référencés ici avec les prénoms qui apparaissent sur les couvertures, c'est-à-dire ceux qui les identifiaient avant leur changement de prénom. Il ne faut y voir qu'un souci de rigueur bibliographique, et en aucun cas un refus ou un évitement d'employer aujourd'hui celui qu'ils ont choisis.

Toutes les url ont été vérifiées une dernière fois le 27 janvier 2017. Sauf mention contraire, les liens étaient actifs à cette date.

Sauf mention contraire, le lieu d'édition des ouvrages est Paris.

## Ouvrages

*Amour et sexualité en Occident*, collectif L'Histoire, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 1991.

*Féminisme, art et histoire de l'art*, actes du colloque, énsb-a, coll. « Espaces de l'art », 1994.

MLF. *Textes premiers*, collectif (textes réunis par Bernheim Cathy, Kandel Liliane, Picq Françoise, Ringart Nadja), Stock, 2009.

Abouddrar Bruno Nassim, *Qui veut la peau de Vénus ? Le destin scandaleux d'un chef-d'œuvre de Velázquez*, Flammarion, 2016.

Alberti Leone Battista, *De Pictura*, Macula, coll. « Dédale », 1992.

Albistur Maïté et Armogathe Daniel, *Histoire du féminisme français du moyen âge à nos jours*, t. 1, Éditions des femmes, coll. « Pour chacune », 1977.

Alpers Svetlana, *L'Art de dépeindre. La peinture hollandaise au XVIIe siècle*, [1983], Gallimard, coll. « Nrf, Bibliothèque illustrée des histoires », rééd. 1990.

Alsina Dominique, *Louyse Moillon (Paris, vers 1610-1696). La nature morte au grand siècle. Catalogue Raisonné*, Faton, Dijon, 2009.

Anderson Perry, *Les Origines de la postmodernité* [1998], Les prairies ordinaires, coll. « Penser/croiser », rééd. 2010.

Aragon Louis, *Le Fou d'Elsa* [1963], Gallimard, coll. « Nrf », 2002.

Arasse Daniel, *On n'y voit rien. Descriptions*, Denoël, 2000, rééd. Gallimard coll. « Folio essais », 2003.

Auster Paul, *Léviathan*, [1992] Actes sud, coll. « Babel », Arles, 1993.

Ayral-Clause Odile, *Camille Claudel, sa vie*, Hazan, coll. « Bibliothèque », 2008.

Badinter Élisabeth, *Fausse route*, Odile Jacob, 2003.

Bailly Anatole et Egger Emile, *Manuel pour l'étude des racines grecques et latines*, 1869.

<https://archive.org/details/manuelpourlituded00bail>

Bard Christine, avec la collaboration de Chaperon Sylvie (dir.), *Dictionnaire des féministes. France XVIIIe-XXIe siècle*, Puf, 2017.

Bard Christine, *Les Femmes dans la société française au 20e siècle*, Armand Colin, coll. « U Histoire », 2001.

Bard Christine, *Une histoire politique du pantalon*, Éditions du Seuil, 2010.

- Barthes Roland, *Roland Barthes par Roland Barthes*, Éditions du Seuil, coll. « Écrivains de toujours », 1975.
- Bartolena Simona, *Femmes artistes. De la Renaissance au XXIe siècle*, Gallimard, 2003.
- Baudelaire Charles, *Le Peintre de la vie moderne*, [1873].  
[https://fr.wikisource.org/wiki/Le Peintre de la vie moderne](https://fr.wikisource.org/wiki/Le_Peintre_de_la_vie_moderne)
- Beauvoir Simone de, *Le Deuxième sexe* [1949, renouvelé en 1976], Gallimard, rééd. 1986, édition consultée 2014.
- Bechtel Guy, *Les Quatre femmes de Dieu. La putain, la sorcière, la sainte & Bécassine*, Plon, coll. « Agora », 2000.
- Benjamin Walter, *Œuvres III*, Gallimard, coll. « Folio », 2000.
- Benjamin Walter, *Origine du drame baroque allemand*, [1928], Flammarion, coll. « La philosophie en effet », 1985.
- Benjamin Walter, *Paris, capitale du XIXe siècle. Le livre des passages*, Cerf, 1989.
- Benjamin Walter, *Sur le concept d'histoire*, [1940] consulté dans la traduction du recueil *Sur le concept d'histoire*, Payot & Rivages, coll. « Petite bibliothèque Payot philosophie », 2013.
- Biasi Pierre-Marc de, Jakobi Marianne, Le Men Ségolène (dir.), *La Fabrique du titre. Nommer les œuvres d'art*, CNRS éditions, 2012.
- Bible*, traduction sous la direction de l'école biblique de Jérusalem, Desclée de Brouwer, 1975.
- Blanc Charles, *Grammaire des arts du dessin : architecture, sculpture, peinture, jardins, gravure en pierres fines, gravure en médailles, gravure en taille-douce, eau-forte, matière noire, aquarelle, gravure en bois, camaïeu, gravure en couleurs, lithographie*, [1867].  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k134266z>
- Blumenbach Johann Friedrich, *De generis humani varietate nativa*, 1775. Édition consultée : *De l'unité du genre humain et de ses variétés*, traduite, 3e édition, 1804.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9400449d>
- Bonnet Marie-Jo, *Les Femmes artistes dans les avant-gardes*, Odile Jacob, 2006.
- Bonnet Marie-Jo, *Les Relations amoureuses entre les femmes. XVIe-XXe siècle*, Odile Jacob, coll. « Poches », 2001.
- Bourcier Marie-Hélène et Moliner Alice, *Comprendre le féminisme*, Max Milo, coll. « Comprendre/Essai graphique », 2012.
- Bourcier Marie-Hélène, *Queer Zones, Politiques des identités sexuelles et des savoirs*, (2001), Éditions Amsterdam, 2006.
- Bourcier Marie-Hélène, *Sexpolitiques, Queer Zones 2*, La fabrique éditions, 2005.
- Bourcier Marie-Hélène, *Queer Zones 3, identités, cultures, politiques*, Éditions Amsterdam, 2011.
- Bourneville et Regnard, *Iconographie photographique de la Salpêtrière*, 1878.  
[http://jubilotheque.upmc.fr/fonds-iconosalp/CH\\_00000124/document.pdf?name=CH\\_00000124\\_pdf.pdf](http://jubilotheque.upmc.fr/fonds-iconosalp/CH_00000124/document.pdf?name=CH_00000124_pdf.pdf)
- Bousteau Fabrice (dir.) *Sexes. Images – pratiques et pensées contemporaines*, Beaux arts magazine livres, 2004.
- Brogowski Leszek, *Ad Reinhardt : Peinture moderne et responsabilité esthétique*, les éditions de la Transparence, 2011, coll. « Essais d'esthétique », Cyrille Habert.  
<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01320528/document>
- Bugnon Fanny, *Les « Amazones de la terreur » : Sur la violence politique des femmes, de la Fraction armée rouge à Action directe*, Payot et rivages, 2015.

- Butler Judith, *Ces Corps qui comptent. De la matérialité et des limites discursives du « sexe »* [1993], Editions Amsterdam, 2009.
- Butler Judith, *Défaire le genre* [2004], Éditions Amsterdam, 2006.
- Butler Judith, *Le Pouvoir des mots. Politique du performatif*, [1997], Éditions Amsterdam, 2004.
- Butler Judith, *Trouble dans le genre. Le féminisme et la subversion de l'identité*, [1990], La Découverte/Poche, 2005/2006.
- Cahun Claude, *Écrits*, (édition présentée et établie par François Leperlier), Jean-Michel Place, 2002.
- Calle Sophie, *Des histoires vraies*, Actes sud, Arles, 2002.
- Calle Sophie, *Les Dormeurs*, Actes sud, Arles, 2000.
- Calle Sophie, *Doubles-jeux*, coffret de sept livres (*De l'obéissance, Le Rituel d'anniversaire, Les Panoplies, À suivre..., L'Hôtel, Le Carnet d'adresses, Gotham handbook*), Actes sud, Arles, 1998.
- Calle Sophie, *Prenez soin de vous*, Actes sud, Arles, 2007.
- Cassar Jacques, *Dossier Camille Claudel*, Klincksieck et Archimbaud, 2011.
- Chateau Dominique, *Arts plastiques. Archéologie d'une notion*, Éditions Jacqueline Chambon, coll. « Rayon art », Nîmes, 1999.
- Chollet Mona, *Beauté fatale Les nouveaux visages d'une aliénation féminine* [2012], La Découverte/Poche, 2015.
- Claudé Paul, *L'Œil écoute*, [1946], Gallimard, rééd. coll. « Folio essais », 1990.
- Cohen Claudine, *Femmes de la préhistoire*, Belin, 2016.
- Cohen Claudine, *La Femme des origines. Images de la femme dans la préhistoire occidentale*, Herscher [2003], rééd. Belin-Herscher, 2006.
- Colville Georgiana, *Scandaleusement d'elles. Trente-quatre femmes surréalistes*, Jean-Michel Place, 1999.
- Condorcet, Nicolas de Caritat, marquis de, *Réflexions sur l'esclavage des Nègres* [1781], Le Monde/Flammarion, coll. « Les livres qui ont changé le monde », 2009.
- Condorcet, *Sur l'admission des femmes au droit de cité*, 1790.  
[http://classiques.uqac.ca/classiques/condorcet/admission\\_femmes\\_droit\\_de\\_cite/condorcet\\_droit\\_de\\_cite\\_des\\_femmes.pdf](http://classiques.uqac.ca/classiques/condorcet/admission_femmes_droit_de_cite/condorcet_droit_de_cite_des_femmes.pdf)
- Corbin Alain (dir.) *Histoire du corps, t. 2. De la Révolution à la Grande Guerre*, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2005.
- Cottingham Laura, *Combien de "sales" féministes faut-il pour changer une ampoule? Antiféminisme et art contemporain*, Tahin party, Lyon, 2000.
- Courtine Jean-Jacques (dir.), *Histoire du corps, t.3. Les mutations du regard. Le XXe siècle*, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2006.
- Creissels Anne, *Prêter son corps au mythe. Le féminin et l'art contemporain*, Éditions du Félin, coll. « Les marches du temps », 2009.
- Cunningham Scott, *La Wicca, magie blanche et art de vivre*, Éditions du Roseau, 1999.
- Cunningham Scott, *La Wicca vivante. La pratique individualisée*, Éditions du Roseau, 2000.

- Cusset François, *French Theory. Foucault, Derrida, Deleuze & cie et la mutation de la vie intellectuelle aux États-Unis*, La Découverte poche, 2005.
- Cusset François, *Queer critics. La littérature française déshabillée par ses homo-lecteurs*, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2002.
- Dallier-Popper Aline, *Art, féminisme et post-féminisme. Un parcours de critique d'art*, L'Harmattan, coll. « Histoire et idées des Arts », 2009.
- Dardigna Anne Marie, *Les Châteaux d'Éros ou les infortunes du sexe des femmes*, Maspero, 1981.
- Daugey Fleur, *Les Plantes ont-elles un sexe ? Histoire d'une découverte*, Éditions Ulmer, 2015.
- Deleuze Gilles & Guattari Félix, *Capitalisme et schizophrénie 1. L'anti-Œdipe*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1972.
- Deleuze Gilles, *Présentation de Sacher-Masoch*, [1967] Éditions de Minuit, rééd. coll. « Arguments », 2007.
- Delphy Christine, *Classer, dominer. Qui sont les « autres » ?*, La fabrique, 2008.
- Delphy Christine, *L'Ennemi principal 1. Économie politique du patriarcat* [1998], Syllepses, rééd. 2009.
- Delphy Christine, *L'Ennemi principal 2. Penser le genre* [2001], Syllepses, rééd. 2009.
- Descartes René, *Méditations métaphysiques*, II, Nathan, coll. « Les intégrales de philo », 1983.
- Despentes Virginie, *King Kong Théorie*, Grasset, 2006.
- Diderot Denis et d'Alembert Jean le Rond (dir.), *L'Encyclopédie*, première édition, Briasson, David l'aîné, Le Breton, Durand, 1766, tome 8.  
[https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re\\_édition/INCARNAT](https://fr.wikisource.org/wiki/L'Encyclopédie/1re_édition/INCARNAT)
- Diderot Denis, *Essais sur la peinture*, in *Œuvres complètes*, XIV, Hermann, 1984.
- Diderot Denis, *Salon de 1763*, in *Œuvres complètes*, t. 5, Le club français du livre, 1970.
- Diderot Denis, *Salon de l'année 1767*, in *Œuvres complètes*, XVI, Hermann, 1990.
- Didi-Huberman Georges, *Ce que nous voyons, ce qui nous regarde*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1992.
- Didi-Huberman Georges, *Invention de l'hystérie. Charcot et l'Iconographie photographique de la Salpêtrière*, Macula, 1982.
- Didi-Huberman Georges, *La Peinture incarnée*, [1984] Éditions de Minuit, coll. « Critique », 2001.
- Didi-Huberman Georges, *La Ressemblance par contact, archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, [1997] Éditions de Minuit, rééd. 2008.
- Dorlin Elsa, *La Matrice de la race*, [2006] La découverte/Poche, 2009.
- Dorlin Elsa, *Sexe, genre et sexualités. Introduction à la théorie féministe*, PUF, coll. « Philosophie », 2008.
- Dorlin Elsa (dir.) *Sexe, race, classe, pour une épistémologie de la domination*, PUF, coll. « Actuel Marx confrontation », 2009.
- Dumont Fabienne, *Des sorcières comme les autres. Artistes et féministes dans la France des années 1970*, Presses Universitaires de Rennes, coll. « Archives du féminisme », Rennes, 2014.
- Dumont Fabienne (éd), *La Rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines (1970-2000)*, les presses du réel, coll. « Œuvres en sociétés - Anthologies », Dijon, 2011.

- Eaubonne Françoise d', *Le Sexocide des sorcières*, L'esprit frappeur, 1999.
- Eco Umberto (dir.), *Histoire de la beauté*, Flammarion, 2004.
- Eco Umberto (dir.), *Histoire de la laideur*, Flammarion, 2007.
- Ehrenreich Barbara et English Deirdre, *Sorcières, sages-femmes et infirmières*, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2015.
- Eliade Mircea, *Le Sacré et le profane*, [1957] Gallimard, 1965.
- Elsig Frédéric, Darbellay Laurent, Kiss Imola (dir.), *Les Genres picturaux. Genèse, métamorphoses et transpositions*, Métis Presses, coll. « Voltiges », Genève, 2010.
- Faludi Susan, *Backlash, la guerre froide contre les femmes*, [1991] Éditions des femmes, 1993.
- Faré Michel, *La Nature morte en France, son histoire et son évolution du XVII au XXe siècle*, Pierre Cailler, Genève, 1962.
- Faré Michel et Fabrice, *La Vie silencieuse en France. La nature morte au XVIIIe siècle*, Office du livre, Fribourg, 1976.
- Fauré Christine (dir.), *Nouvelle encyclopédie politique et historique des femmes*, Les Belles Lettres, 2010.
- Favret-Saada Jeanne et Contreras Josée, *Corps pour corps. Enquête sur sorcellerie dans le Bocage*, Gallimard, 1981.
- Favret-Saada Jeanne, *Désorveler*, Éditions de l'Olivier, coll. « Penser/rêver », 2009.
- Favret-Saada Jeanne, *Les Mots, la mort, les sorts. La sorcellerie dans le Bocage*, Gallimard, 1977.
- Félibien André, *Conférences de l'Académie royale de peinture et de sculpture, pendant l'année 1667*.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626828s/>
- Fidière Octave, *Les Femmes artistes de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, Chavaray frères, 1885.  
<https://archive.org/details/lesfemmesartist00fidigoog>
- Foucault Michel, *Histoire de la folie à l'âge classique*, Gallimard, 1972.
- Foucault Michel, *Histoire de la sexualité I. La volonté de savoir*, [1976] Gallimard, rééd. coll. « Tel », 1994.
- Foucault Michel, *Histoire de la sexualité II. L'usage des plaisirs*, [1984] Gallimard, rééd. coll. « Tel », 1997.
- Foucault Michel, *Histoire de la sexualité III. Le souci de soi*, [1984] Gallimard, rééd. coll. « Tel », 1997.
- Foucault Michel, *Les Mots et les choses. Une archéologie des sciences humaines*, [1966], Gallimard, rééd. coll. « Tel », 2008.
- Foucault Michel, *Surveiller et punir. Naissance de la prison*, [1975], Gallimard, rééd. coll. « Tel », 2003.
- Fraisse Geneviève, *Les Excès du genre. Concept, image, nudité*, Lignes, 2014.
- Fraisse Geneviève, *Les Femmes et leur histoire*, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1998.
- Fraisse Geneviève, *La Sexuation du monde, Réflexions sur l'émancipation*, SciencesPo les presses, 2016.
- Francblin Catherine, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, Hazan, 2013.
- Fraser Nancy, *Le Féminisme en mouvements. Des années 1960 à l'ère néolibérale*, La découverte, coll. « Politique & société », 2012.
- Frontisi-Ducroux Françoise, *Arbres filles et garçons fleurs. Métamorphoses érotiques dans les mythes grecs*, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2017.

- Frontisi-Ducroux Françoise, *Ouvrages de dames. Ariane, Hélène, Pénélope...*, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXI<sup>e</sup> siècle », 2009.
- Gaffiot Félix, *Dictionnaire Latin Français*, Hachette, 1934.  
<https://www.lexilogos.com/latin/gaffiot.php?q=>
- Genette Gérard, *Des genres et des œuvres* [1999 à 2002], Éditions du Seuil, rééd., coll. « Points Essais » 2012.
- Georges M., *Catalogue raisonné des tableaux du musée de Toulouse*, Viguier, Toulouse, 1864.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k62341589>
- Gobineau Arthur de, *Essai sur l'inégalité des races*, 1855.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8626717n/f367>
- Godineau Dominique, *Les Femmes dans la France moderne. XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècle*, Armand Collin, 2015.
- Goffman Erving, *L'Arrangement des sexes* [1977], rééd. La dispute, coll. « Le genre du monde », 2002.
- Goffman Erving, *Asiles. Études sur la condition sociale des malades mentaux et autres reclus*, [1961], Éditions de Minuit, coll. « Le sens commun », 1979.
- Goffman Erving, *Stigmate. les usages sociaux des handicaps* [1963], Éditions de Minuit, rééd. 1975.
- Gonnard Catherine et Lebovici Élisabeth, *Femmes artistes/artistes femmes. Paris, de 1800 à nos jours*, Hazan, 2007.
- Gouges Olympe de, *Déclaration des Droits de la Femme et de la Citoyenne*, [1791].  
<http://www.fondamentaux.org/2011/olymp-de-gouges-declaration-des-droits-de-la-femme-et-de-la-citoyenne>
- Grosenick Uta (ed), *Women Artists. Femmes artistes du XX<sup>e</sup> et du XXI<sup>e</sup> siècle*, Taschen, Cologne, 2001.
- Groult Benoite, *Ainsi soit-elle*, Grasset, 1975.
- Groult Benoite, *Le Féminisme au masculin*, [Denoël/Gontier, 1977], rééd. Grasset & Fasquelle, 2010.
- Gualdoni Flaminio, *Dadaïsme*, Skira, coll. « Skira Mini ART books », Milan, 2009.
- Guillaumin Colette, *Sexe, race et pratique du pouvoir. L'idée de Nature*, [Côté-femmes, coll. « Recherches », 1992] rééd. iXe, coll « Racines de iXe », Donnamarie-Dontilly, 2016.
- Haillet de Couronne Jean-Baptiste, *Mémoires inédits sur la vie et les ouvrages des membres de l'Académie royale de peinture et de sculpture*, t. 2.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k9661771q>
- Haraway Donna, *Des singes, des cyborgs et des femmes. La réinvention de la nature*, Éditions Jacqueline Chambon, Actes sud, Nîmes, 2009.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Cours d'esthétique III*, traduction de Jean-Pierre Lefebvre et Veronika von Schenck, Aubier, coll. « Bibliothèque philosophique », 1997.
- Hegel Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique III*, trad. Ch. Bénard, Joubert, 1848.
- Héritier Françoise, *Masculin/Féminin I. La pensée de la différence*, Odile Jacob, 1996.
- Héritier Françoise, *Masculin/Féminin II. Dissoudre la hiérarchie*, Odile Jacob, 2002.
- hooks bell, *Ne suis-je pas une femme ? Femmes noires et féminisme*, Cambourakis, coll. « Sorcières », 2015.

Jameson Fredric, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif*, [1991], rééd. École nationale supérieure des Beaux-arts de Paris, 2011.

Jauss Hans Robert, *Pour une esthétique de la réception*, [1972-1975], Gallimard, 1978.

Joly Martine, *Introduction à l'analyse de l'image*, [1993] Armand Colin, rééd. 2005.

Kosofsky Sedwick Eve, *Épistémologie du placard* [1990] rééd. Amsterdam, 2008.

Laneyrie-Dagen Nadeije, *L'Invention du corps. La représentation de l'homme du Moyen-Âge à la fin du XIXe siècle*, Flammarion, coll. « Histoire. Tout l'art », 2006.

Laqueur Thomas, *La Fabrique du sexe. Essai sur le corps et le genre en Occident*, [1990], Gallimard, 1992.

Larue Anne, avec la participation de Nachtergaele Magali, *Histoire de l'art d'un nouveau genre*, Max Milo, coll. « Beaux livres », 2014.

Lascaux Gilbert, *Figurées, défigurées. Petit vocabulaire de la féminité représentée* [1977] Éditions du Félin, coll. « Les marches du temps », rééd. 2008.

Lauretis Teresa de, *Théorie queer et culture populaire. de Foucault à Cronenberg*, La dispute, coll. « Le genre du monde », 2007.

Le Breton David, *La Peau et la trace. Sur les blessures de soi*, Métailié, coll. « Traversées », 2003.

Le Goff Jacques, *Faut-il vraiment découper l'histoire en tranches ?*, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2014.

Le Jars de Gournay Marie, « Égalité des hommes et des femmes » (1622) et « Grief des dames » (1626).  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1105z>

Lejeune Philippe, *Le Pacte autobiographique*, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1975.

Le Mens Magali, *L'Hermaphrodite de Nadar*, BNF/Creaphis éditions, 2009.

Lemoine Stéphanie et Ouardi Samira, *Artivisme, art militant et activisme artistique depuis les années 1960*, Éditions alternatives, 2010.

Le Normand-Romain Antoinette, *Camille Claudel & Rodin. Le temps remettra tout en place*, Éditions du musée Rodin, 2011.

Leperlier François, *Claude Cahun. L'exotisme intérieur*, Fayard, 2006.

Le Thorel-Daviot Pascale, *Petit dictionnaire des artistes contemporains*, Larousse, 1996.

Lichtenstein Jacqueline, *La Couleur éloquente. Rhétorique et peinture à l'âge classique*, [1989] Flammarion, rééd. coll. « Champs arts », 2013,

Lichtenstein Jacqueline, *La Tache aveugle. essai sur les relations de la peinture et de la sculpture à l'âge moderne*, Gallimard, coll. « Nrf essais », 2003.

Lichtenstein Jacqueline, *Les Raisons de l'art. Essai sur les théories de la peinture*, Gallimard, coll. « Nrf essais », 2014.

Linné Carl von, *Systema Naturae*, 1758. Édition consultée : Charles de Linné, *Système de la nature. Classe 1re du règne animal contenant les quadrupèdes vivipares et les cétacés*, traduction française par Mr. Vanderstegen de Putte, d'après la 13e édition latine corrigée par J. F. Gmelin, 1793.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6565912x>

Littré Émile, *Dictionnaire de la langue française*, [1863-1877] ; édition consultée : Gallimard Hachette, 1966.



- Lucrèce, *De la Nature*, [Ier siècle avant J.C.], traduction d'Henri Clouart pour Garnier-Flammarion, 1964.
- Liotard Jean-François, *La Condition postmoderne. Rapport sur le savoir*, Éditions de Minuit, coll. « Critique », 1979.
- Macé Eric *L'Après-patriarcat*, Éditions du Seuil, coll. « La couleur des idées », 2015.
- Malabou Catherine (dir.), *Plasticité*, Éditions Léo Scheer, 2000.
- Martin Jean-Clément, *La Révolte brisée. Femmes dans la Révolution française et l'Empire*, Armand Colin, 2008.
- Mathieu Nicole-Claude, *L'Anatomie politique. Catégorisations et idéologies du sexe*, Côté-femmes, 1991.
- Meier-Brügger Michel, *Indo-European Linguistics*, Walter de Gruyter, Berlin, New-York, 2003.
- Mernissi Fatema, *Le Harem et l'Occident*, Albin Michel, 2000.
- Michaud Éric, *Les Invasions barbares. Une généalogie de l'histoire de l'art*, Gallimard, coll. « Nrf essais », 2015.
- Michon Pierre, *Le Roi vient quand il veut : Propos sur la littérature*, Albin Michel, 2007.
- Millet Catherine, *L'Art contemporain*, Flammarion, coll. « Dominos », 1997.
- Montreynaud Florence, *Appeler une chatte... Mots et plaisirs du sexe*, Calman-Lévy, 2004.
- Morineau Camille, *Artistes femmes de 1905 à nos jours*, Centre Pompidou, 2010.
- Murat Laure, *La Loi du genre. Une histoire culturelle du « troisième sexe »*, Fayard, coll. « Histoire de la pensée », 2006.
- Muzzarelli Federica, *Femmes photographes. Émancipation et performance (1850-1940)*, Hazan, 2009.
- Nietzsche Friedrich, *Le Gai savoir*, in *Œuvres*, Robert Laffont, coll. « Bouquins », 1993.
- Nochlin Linda, *Femmes, art et pouvoir*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1993.
- Oberhuber Andrea (dir.), *Claude Cabun. Contexte, posture, filiation. Pour une esthétique de l'entre-deux*, département des littératures de langue française, Université de Montréal, coll. « Paragraphe », Montréal, 2007.
- Ovide, *Les Métamorphoses* [752-768], traduction de Joseph Chamonard, GF Flammarion, 1966.
- Pane Gina, *Lettre à un(e) inconnu(e)*, textes réunis par Blandine Chavanne et Anne Marchand, avec la collaboration de Julia Hountou, École nationale supérieure des Beaux-arts, 2003.
- Paris Reine-Marie, *Camille Claudel (1864-1943)*, Éditions Economica, coll. « Culture », 2012.
- Pastoreau Michel, *Bleu. Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, coll. « Points », 2002.
- Pastoreau Michel, *Noir. Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, 2008.
- Pastoreau Michel, *Rouge. Histoire d'une couleur*, Éditions du Seuil, 2016.
- Pearl Lydie, Baudry Patrick et Lachaud Jean-Marc (dir.), *Corps, art, société, Chimères et utopies*, L'Harmattan, coll. « Nouvelles études anthropologiques », 1998.
- Perec Georges, *Penser/classer*, [Hachette, 1985] rééd., Éditions du Seuil, coll. « La librairie du XXIe siècle », 2003.
- Perrot Michelle, *Les Femmes ou les silences de l'histoire*, Flammarion, coll. « Champs », 2001.
- Perrot Michelle, *Mon histoire des femmes*, France Culture/Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2006.

- Peyre Évelyne et Wiels Joëlle (dir.), *Mon corps a-t-il un sexe ?*, La découverte, coll. « Recherches », 2015.
- Picq Françoise, *Libération des femmes, les années mouvement*, Éditions du Seuil, 1993.
- Piguet Marie-France, « Classe ». *Histoire du mot et genèse du concept, des physiocrates aux historiens de la Restauration*, Presses Universitaires de Lyon, Lyon, 1996.
- Platon, *Gorgias* [390-385 ], traduction de Monique Canto, [1987], GF-Flammarion, 1993.
- Platon, *Le Banquet* [385 -370 ], traduction P. Jaccottet pour Le Livre de Poche, coll. « Classiques de la philosophie », 1991.
- Platon, *Le Banquet. Phèdre* [385 -370 ], traduction Émile Chambry, GF Flammarion, 1964, ed. consultée 1992.
- Platon, *Timée. Critias* [370-345 ], présentation et traduction de Luc Brisson, avec la collaboration de Michel Patillon pour la traduction, G.F. Flammarion, [1992], 5e édition corrigée et mise à jour, 2001.
- Pline l'Ancien, *Histoire Naturelle* [v.77 après J.C.], traduction Émile Littré, édition d'Hubert Zehnacker, Gallimard, coll. « Folio classiques », 1999.
- Pluchart François, *L'Art corporel*, Limage2, 1983.
- Postel-Vinay Olivier, *La Revanche du chromosome X. Enquête sur les origines et le devenir du féminin*, J.C. Lattès, 2007.
- Poullain de la Barre François, *De l'égalité des deux sexes, discours physique et moral où l'on voit l'importance de se défaire des préjugés*, [1673], Fayard, 1984.
- Preciado Beatriz, *Testo Junkie. Sexe, drogue et biopolitique*, Grasset, 2008.
- Proust Françoise, *L'Histoire à contretemps. Le temps historique chez Walter Benjamin*, [1994], Le livre de poche, coll. « Biblio essais », 1999.
- Proust Tanguy Julie, *Sorcières ! Le sombre grimoire du féminin*, Les moutons électriques, coll. « Bibliothèque des miroirs », 2015.
- Rancière Jacques, *Le Destin des images*, La fabrique, 2003.
- Rancière Jacques, *Le Partage du sensible. Esthétique et politique*, La fabrique, 2000.
- Reckitt Helena et Phellan Peggy, *Art et Féminisme*, Phaidon, 2005.
- Rennes Juliette (dir.) *Encyclopédie critique du genre*, La découverte, 2016.
- Rennes Juliette, *Le Mérite et la nature. Une controverse républicaine : l'accès des femmes aux professions de prestige 1880-1940*, Fayard, 2007.
- Rey Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Le Robert [1993], édition consultée 2010.
- Roque George (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2000.
- Roux Claude, *L'Enseignement de l'art : la formation d'une discipline*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 1999.
- Saint Girons Baldine, *Le Pouvoir esthétique*, Editions Manucius, coll. « Le Philosophe », 2009.
- Saint Phalle, Niki de, *Mon secret* [1994], Les éditions de la Différence, rééd. 2010.
- Saint Phalle Niki de , *Harry et moi, les années en famille, 1950-1960*, Les éditions de la Différence, 2014.

- Saint Phalle Niki de, *Traces. Une autobiographie. 1930-1949*, Les éditions de la Différence, 2014.
- Sartre Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Gallimard, 1943.
- Sauvageot Anne, *Sophie Calle, l'art caméléon*, PUF, coll. « Perspectives critiques », 2007.
- Sauvanet Pierre, *Éléments d'esthétique*, Ellipses, coll. « Domaines philosophiques », 2004.
- Schmitt Jean-Claude (dir.), *Eve et Pandora, la création de la première femme*, Gallimard, coll. « Le temps de images », 2001.
- Schneider Norbert, *Les Natures mortes. Réalité et symbolique des choses. La peinture de natures mortes à la naissance des temps modernes*, Taschen, Cologne, 2009.
- Schwarzer Alice, *La Petite différence et ses grandes conséquences* [1975], Éditions des femmes, 1977.
- Scudéry Georges de, *Le Cabinet de M. de Scudéry*, Courbé, 1646.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k577714>
- Siméant Johanna, *La Grève de la faim*, Presses de Sciences Po, coll. « Contester », 2009.
- Sofio Séverine, *Artistes femmes. La parenthèse enchantée XVIIIe-XIXe siècles*, CNRS Éditions, 2016.
- Solanas Valerie, *SCUM Manifesto*, auto-édition, 1967, traduit par Emmanuelle de Lesseps  
<https://infokiosques.net/spip.php?article4>
- Souriau Étienne, *Vocabulaire d'esthétique*, Quadrige/PUF, [1990], 1999.
- Starhawk, *Rêver l'obscur. Femmes, magie et politique*, [1982], Cambourakis, coll. « Sorcières », 2015.
- Stella, *Manuel d'économie domestique et d'instruction ménagère*, 1903, introduction à la deuxième partie, « leçons de cuisine »,  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k55310611>.
- Tin Louis-Georges, *L'Invention de la culture bétérosexuelle*, Éditions Autrement, coll. « Mutations/Sexe en tous genres », 2008.
- Tronche Anne, *Gina Pane actions*, Fall édition, 1997.
- Vasari Giorgio, *Les Vies des meilleurs peintres, sculpteurs et architectes*, Berger-Levrault, Boulogne-Billancourt, 1981-1986.
- Vernant Jean-Pierre, *La Mort dans les yeux. Figures de l'Autre en Grèce ancienne* [1985], Hachette Littératures, coll. « Pluriel », rééd. 1998.
- Verschaffel Bart, *Essais sur les genres en peinture. Nature morte, portrait, paysage*, La lettre volée, coll. « Essais », Bruxelles, 2007.
- Veyne Paul, Lissarrague François, Frontisi-Ducroux Françoise, *Les Mystères du gynécée*, Gallimard, coll. « Nrf », 1998.
- Vidal Catherine (dir.), *Féminin masculin, mythes et idéologies*, Belin, 2006.
- Vidal Catherine, *Hommes, femmes, avons-nous le même cerveau ?*, Le Pommier, coll. « Les petites pommes du savoir », 2012.
- Vidal Catherine, *Nos cerveaux, tous pareils, tous différents*, Belin, coll. « Égale à égal », 2015.
- Viennot Éliane, *Non, le masculin ne l'emporte pas sur le féminin ! Petite histoire des résistances de la langue française*, iXe, Donnemarie-Dontilly, 2014.
- Vigarello Georges (dir.), *Histoire du corps. t. 1. De la Renaissance aux Lumières*, Éditions du Seuil, coll. « Points Histoire », 2005.

Vigarelo Georges, *Histoire du viol. XVIe-XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'univers historique », 1998.

Vignaux Georges, *Le Démon du classement. Penser et organiser*, Éditions du Seuil, coll. « Le temps de penser », 1999.

Vinci Léonard de, *Traité de la peinture*, Berger Levrault 1987.

Vitet Ludovic, *L'Académie royale de peinture et de sculpture. Étude historique*, Michel Lévy frères, 1861.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58322551>

Wittig, Monique, *Le Corps Lesbien*, Éditions de Minuit, 1973.

Wittig Monique, *La Pensée Straight*, [2001, Balland] rééd. Amsterdam, 2007.

Woolf Virginia, *Une chambre à soi* [1928], Denoël, 1977, rééd. 10 | 18, 1996.

Zabunyan Elvan, Besse Chrystel, Fontan Arlette, Gaillard Françoise, Bertini Marie-Joséph, *Cachez ce sexe que je ne saurais voir*, Dis Voir, 2003.

Zwang Gérard, *Le Sexe de la femme*, La Jeune Parque, 1967.

### **Catalogues d'exposition et monographies**

*L'Art au corps. le corps exposé de Man Ray à nos jours*, Musées de Marseille, rmn, 1996.

*Bacchantes modernes ! Le nu, l'ivresse et la danse dans l'art français du XIXe siècle*, catalogue de l'exposition de la galerie des Beaux-Arts de Bordeaux (12 février-23 mai 2016) et au Palais Fesch-musée des Beaux-Arts d'Ajaccio (1er juillet-3 octobre 2016), Silvana Editoriale, Milan, 2016.

*Camille Claudel, 1864-1943*, catalogue des expositions à Madrid, fundacion Mapfre et Paris, Musée Rodin, Gallimard, 2008.

*Claude Cahun*, catalogue de l'exposition du 24 mai au 25 septembre 2011, commissariat de Juan Vicente Aliaga et François Leperlier, Jeu de Paume-Hazan, 2011.

*De Klein à Warhol, face-à-face France/États-Unis*, catalogue de l'exposition du 14 novembre 1997 au 16 mars 1998 au Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice, éditions du Centre Georges Pompidou, Musée d'art moderne et d'art contemporain de Nice, rmn, 1997.

*fémininmasculin. Le sexe de l'art*, Bernadac Marie-Laure et Marcadé Bernard, catalogue de l'exposition, Gallimard/Electa, Centre George Pompidou, 1995.

*Femmes peintres 1550-1950*, Nochlin Linda et Sutherland Harris Ann, Éditions des femmes, 1981.

*Gina Pane*, catalogue publié à la suite de l'exposition *Gina pane Situation idéale*, musée des Beaux-arts de Nantes et Frac des Pays de la Loire, au Hangar à bananes, Nantes, du 6 février au 26 avril 2009, les presses du réel, Dijon, 2011.

*Hors d'œuvre. Ordre et désordres de la nourriture*, catalogue de l'exposition du 9 octobre 2004 au 13 février 2005, CAPC-Fage édition.

*More than Meat Joy : Performance Works and Selected Writings*, Carolee Schneemann, Kingston, N.Y., McPherson & Co., 1997.

*Natacha Lesueur, Surfaces, merveilles et caprices*, Thierry Davila, Genève, Mamco, 2011.

*Niki de Saint Phalle. My art My dreams*, catalogue édité par Carla Schulz-Hoffmann, Prestel, 2003 (rééd. 2008).

*Niki de Saint Phalle*, Camille Morineau (dir.), Collectif Grand Palais, rmn, 2014.

*Ombres et lumières. Quatre siècles de peinture française*, catalogue de l'exposition à Budapest : Mucsarnok-Kunsthalle, 16 décembre 2004-27 février 2005 ; Varsovie : Château-Royal, 18 mars-19 juin 2005 ; Bucarest : musée National d'Art de Roumanie, 14 juillet-2 octobre 2005), rmn, 2005.

*Les Papes*, catalogue de l'exposition du 9 juin au 11 novembre 2013, collection Lambert en Avignon, Palais des Papes, Eric Mézil, Actes sud, collection Yvon Lambert en Avignon, Arles, 2013.

*Les Peintres de la réalité en France au XVIIe siècle*, catalogue de l'exposition du musée de l'Orangerie, 1934, notice sur Moillon p. 126 à 128.

*Photo/Femmes/Féminisme. 1860-2010*, collection de la bibliothèque de Marguerite Durand, Metz Annie, Rochefort Florence (dir.), Paris Bibliothèques Éditions, 2010.

*Traces du sacré*, Centre Pompidou, catalogue de l'exposition à Paris du 7 mai au 11 août 2008, à Munich, Haus der Kunst, du 19 septembre au 11 janvier 2009, Éditions du Centre Pompidou, 2008.

## **Revues et articles**

Albigès Luce-Marie, analyse de l'œuvre *Portrait d'une négresse*,  
<https://www.histoire-image.org/etudes/portrait-negresse>

Alizart Mark, « Un postmodernisme sans réserves », dossier « Nous n'avons jamais été postmodernes », in *Art Press* n°292, juillet-août 2003, p. 35-39.

Ancery Pierre et Guillet Clément, « Quand l'homosexualité était une maladie », 24 juillet 2011, in Slate.fr.  
<http://www.slate.fr/story/41351/homosexualite-maladie>

Andrieu Bernard, « Entretien avec Marie-Hélène Bourcier », in *Corps*, 2008/1 (n° 4), p. 5-11.  
<https://www.cairn.info/revue-corps-dilecta-2008-1-page-5.htm>

Aragon Louis et Breton André, « Le Cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928) », in *Révolution surréaliste*, n°11, 15 mars 1928.  
<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845163f/f24.item>

Assas Daniel, « Sept réflexions sur la préhistoire de la peinture de genre », in Georges Roque (dir.), *Majeur ou mineur ? Les hiérarchies en art*, Éditions Jacqueline Chambon, Nîmes, 2000.

Artaud Antonin, « Lettre aux médecins-chefs des asiles de fous », in *La Révolution surréaliste*, n°3, 15 avril 1925.  
[http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58450863/f31.image.r=révolution surréaliste](http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k58450863/f31.image.r=révolution%20surréaliste)

Azimi Vida, *La Féminisation des Administrations Françaises : étapes et historiographie (XVIIIe siècle-1945)*, in *Revue française d'administration publique*, 2013, 1 (145)  
<https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00828967v2/document>

Baillette Frédéric « Organisations pileuses et positions politiques. À propos de démêlés idéologico-capillaires » in *Quasimodo* n°7, *Modifications corporelles*, printemps 2003, p. 121-159.

Bard Christine, « La crise du féminisme en France dans les années trente. L'impossible transmission », in *Continuités et discontinuités du féminisme*, *Les cahiers du Cedref*, n°4-5, 1995, p. 13-27.

Barthes Roland, « Rhétorique de l'image », in *Communications* n°4, Éditions du Seuil, 1964.  
[http://www.persee.fr/doc/comm\\_0588-8018\\_1964\\_num\\_4\\_1\\_1027](http://www.persee.fr/doc/comm_0588-8018_1964_num_4_1_1027)

Barthes Roland, article « Théorie du texte », *Encyclopædia Universalis*.  
<http://www.universalis.fr/encyclopedie/theorie-du-texte/>

Bénévent Christine, « Folie et société(s) au tournant du Moyen Âge et de la Renaissance », in *Babel*, 25, 2012, p. 121-148.  
<http://babel.revues.org/2013>

Benveniste Émile, « Catégories de pensée et catégories de langue », *Les Études philosophiques* n° 4, oct.-déc. 1958, P.U.F., Paris, reproduit in *Problèmes de linguistique générale*, Gallimard, coll. « Tel », t. 1, p. 64-74.

Bertini Marie-Joseph, « Genre 2.0. Le Web, un champ structuré en domination. Vers une économie politique des pratiques langagières en ligne. » in Laetitia Biscarrat, Gwénaëlle Le Gras et Sarah Lécossais (coord.) *Genre en séries : cinéma, télévision, médias* n°2016/3, *Dynamique des études de genre appliquées aux objets médiatiques. Retour sur le congrès de l'Institut du Genre 2014*, p. 23-44.

Bilge Sirma, « Le blanchiment de l'intersectionnalité » in *Intersectionnalités, Recherches féministes* 28 (2), 2015, p. 9-32.  
<https://www.erudit.org/fr/revues/rf/2015-v28-n2-rf02280/1034173ar.pdf>

Bohler Sébastien, « Empathie : la fin des neurones miroirs ? » in *Pour la science*, 31 mars 2009.  
[http://www.pourlascience.fr/ewb\\_pages/a/actu-empathic-la-fin-des-neurones-miroirs-20935.php](http://www.pourlascience.fr/ewb_pages/a/actu-empathic-la-fin-des-neurones-miroirs-20935.php)

Bona Dominique, « Genre : accord ou désaccord ».  
<http://institutens.fr/dictionnaire-ecole-femmes-genre>.

Bonnet Marie-Josèphe, « L'avant-garde, un concept masculin ? » in *Itinéraires* 2012-1, 2012.  
<http://itineraires.revues.org/1336>

Bonnet Marie-Jo, « Quelle place et quelle visibilité des femmes dans le champ de la création artistique ? »  
<http://mariejobon.net/?p=80>

Bonnet Marie-Jo, « Un couple littéraire et artistique des années vingt précurseur du genre "neutre". Claude Cahun et Marcel Moore », non référencé, article consulté sur le site Les Pénélopes, février 2004.  
<http://penelopes.rezo.net/article4602.html>

Bueltzingsloewen Isabelle von, « Les "aliénés" morts de faim dans les hôpitaux psychiatriques français sous l'Occupation », in *Vingtième Siècle. Revue d'histoire* 2002/4 (no 76), p. 114.  
<https://www.cairn.info/revue-vingtieme-siecle-revue-d-histoire-2002-4-page-99.htm#re12no11>

CAAP (Comité des Artistes-Auteurs Plasticiens), « La sous rémunération des femmes parmi les artistes-auteurs affiliés est générale et encore pire que celle observée chez les salariés », enquête de 2015.  
<http://caap.asso.fr/spip.php?article335>

Calle-Gruber Mireille, « Créer à la proue de soi-même. L'œuvre photographique de Claude Cahun », in *Sens public*, mars 2007.  
[http://www.sens-public.org/article.php?id\\_article=421](http://www.sens-public.org/article.php?id_article=421)

Cameron Vivian P., notice « Marie-Guillemine Le Roux de la Ville », base SIEFAR.  
[http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Marie-Guillemine\\_Le\\_Roux\\_de\\_La\\_Ville](http://www.siefar.org/dictionnaire/fr/Marie-Guillemine_Le_Roux_de_La_Ville)

Chardronnet Ewen, « GynePunk, les sorcières cyborg de la gynécologie DiY », in *Makery, le média de tous les labs*, 30 juin 2015.  
<http://www.makery.info/2015/06/30/gynepunk-les-sorcieres-cyborg-de-la-gynecologie-diy/>

Chateau Dominique, « Défense et illustration de la notion d'arts plastiques (et de celle d'arts appliqués) », mars 2002, disponible sur le site académique de Nantes :  
<http://www.pedagogie.ac-nantes.fr/arts-plastiques-insitu/articles/didactique/defense-et-illustration-de-la-notion-d-arts-plastiques-et-de-celle-d-arts-appliques-dominique-chateau--840780.kjsp?RH=IA85>

Chateau Dominique, notice « Plastique, arts plastiques, "bildenden Künste" » in Cassin Barbara (dir.) *Vocabulaire européen des philosophies*, Éditions du Seuil/Le Robert, 2004, échantillon en ligne :  
[http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages\\_HTML/\\$ART2.HTM](http://robert.bvdep.com/public/vep/Pages_HTML/$ART2.HTM)

Chatenet Aurélie, « La femme, maîtresse de maison ? Rôle et place des femmes dans les ouvrages d'économie domestique au XVIIIe siècle », in *Histoire, économie & société* 2009/4 (28e année), p. 21-34.  
<https://www.cairn.info/revue-histoire-economie-et-societe-2009-4-page-21.htm>

Colard Jean-Max et Moulène Claire, « L'art est-il macho ? » in *Les Inrockuptibles*, 24 juin 2009.

<http://www.lesinrocks.com/2009/06/24/actualite/lart-est-il-macho-1139880/>

Colville Georgiana, « De l'Éros des femmes surréalistes et de Claude Cahun en particulier », 2006.

<http://melusine-surrealisme.fr/site/astu/Colville.pdf>

Combet Eric, « L'art et la plasticité des genres », in *Genre & Histoire* 5, Automne 2009.

<http://genrehistoire.revues.org/757>

Communiqué de presse de l'exposition *fémininmasculin*, comprenant un entretien avec les commissaires Marie-Laure Bernadac, Bernard Marcadé.

<https://www.centrepompidou.fr/media/document/c4/33/c433c72924f643f0076d132f204f1711/normal.pdf>

Coppel-Batsch Marthe, « Artemisia Gentileschi (1593-1653). Sexualité, violence, peinture », in *Adolescence* 2008/2 (n° 64), p. 365-387.

<http://www.cairn.info/revue-adolescence1-2008-2-page-365.htm>

Costa de Beauregard Gabrielle, « elles@centrepompidou est faussement féministe », in Slate.fr, 11 septembre 2009.

<http://www.slate.fr/story/10201/le-centre-georges-pompidou-nest-pas-en-phase-avec-son-temps>

Creissels Anne, « Le féminin, le féminisme et "elles" », blog de l'exposition elles@centrepompidou, publié le lundi 26 avril 2010. Le blog n'est plus en ligne. <http://elles.centrepompidou.fr/blog/?p=760>

Danner Magali et Galodé Gilles, « L'orientation professionnelle des diplômés des beaux-arts : étude des stratégies de positionnement », in *L'orientation scolaire et professionnelle*, 2006.

<http://osp.revues.org/906>

Dasen Véronique, « Métamorphoses de l'utérus, d'Hippocrate à Ambroise Paré », article issu de sa conférence d'habilitation, « Hystérie et *Diva Matrix* », prononcée à l'Université de Fribourg le 16 mars 2000.

[http://www.academia.edu/3589494/Métamorphoses de l'utérus d'Hippocrate à Ambroise Paré](http://www.academia.edu/3589494/M%C3%A9tamorphoses_de_l%27ut%C3%A9rus_dHippocrate_%C3%A0_Ambroise_Par%C3%A9)

Debono Marc-Williams, « État des Lieux de la Plasticité »

<http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-esthetiques/etat-des-lieux-de-la-plasticite/>

Debono Marc-Williams, « État des Lieux de la Plasticité (2) »

[http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-esthetiques/la-plasticite-de-lesprit/#\\_ftnref13](http://www.implications-philosophiques.org/langage-et-esthetique/implications-esthetiques/la-plasticite-de-lesprit/#_ftnref13)

Defourny Maurice, « La philosophie de l'histoire chez Condorcet », in *Revue néo-scholastique*, 11e année, N°42, 1904 .

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou\\_0776-5541\\_1904\\_num\\_11\\_42\\_1833](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/phlou_0776-5541_1904_num_11_42_1833)

Delphy Christine, « La non-mixité : une nécessité politique », communication orale le 8 mai 2006, à l'occasion de la Fête des 50 ans du *Monde diplomatique*, disponible sur le site « Les mots sont importants » :

<http://lmsi.net/La-non-mixite-une-necessite>

Derrida Jacques, « La pharmacie de Platon »[1968], in *La dissémination*, Édition du Seuil, coll. « Points essais », 1972, p. 79-213.

Derrida Jacques, « La loi du genre » [1979], in *Parages*, Paris, Galilée, 1986, p. 249-287.

Duchen Claire, « Une femme nouvelle pour une France nouvelle ? » in *Clio. Femmes, Genre, Histoire*, 1.1995.

<http://clio.revues.org/520>.

Durnova Anna, « "Et Dieu créa la femme..." La condition féminine chez Jean-Jacques Rousseau », in *Sens public*, 20 septembre 2004.

<http://www.sens-public.org/spip.php?article96>

Dussy Dorothée et Le Caisne Léonore, « Des maux pour le taire, de l'impensé de l'inceste à sa révélation », in *Terrain* n°48, février 2007.

<http://terrain.revues.org/5000>

Eidenbenz Céline, « L'hypnose au Parthénon. Les photographies de Magdeleine G. par Fred Boissonnas », in *Études photographiques*, 28 novembre 2011.

<http://etudesphotographiques.revues.org/3227>

Fabre Clarisse, « Liberté de création et respect de la vie privée », in *Le Monde*, 4 avril 2006.

[http://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/04/04/liberte-de-creation-et-respect-de-la-vie-privee\\_757844\\_3476.html](http://www.lemonde.fr/cinema/article/2006/04/04/liberte-de-creation-et-respect-de-la-vie-privee_757844_3476.html)

Falquet Jules, « Pour une anatomie des classes de sexe : Nicole-Claude Mathieu ou la conscience des opprimé e s », in *Cahiers du Genre* 2011/1 (n° 50), p. 193-217.

<https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2011-1-p-193.htm>

Fassin Éric, « L'empire du genre. L'histoire politique ambiguë d'un outil conceptuel », in *L'Homme*, 2008/3 n° 187-188, p. 375-392.

<https://www.cairn.info/revue-l-homme-2008-3-p-375.htm>

Fausto-Sterling Anne, « *The five sexes, why male and female are not enough* », in *The Sciences*, mars-avril 1993, p. 20-25.

[http://www.fd.unl.pt/docentes\\_docs/ma/TPB\\_MA\\_5937.pdf](http://www.fd.unl.pt/docentes_docs/ma/TPB_MA_5937.pdf)

Fausto-Sterling Anne, « *The five sexes, revisited. The emerging recognition that people come in bewildering sexual varieties is testing medical values and social norms* », in *The Sciences*, juillet-août 2000, p. 18-23.

<https://pdfs.semanticscholar.org/21a4/4d10b40354a974c8d1d3a9a0e66fef731e75.pdf>

Fausto-Sterling Anne et Touraille Priscille, « Autour des critiques du concept de sexe. Entretien avec Anne Fausto-Sterling », in *Genre, sexualité & société* n°2, Automne 2014.

<http://gss.revues.org/3290>

Féral Josette, « De la performance à la performativité », in *Communications* 2013/1 (n° 92).

<http://www.cairn.info/revue-communications-2013-1-page-205.htm>

Fine Agnès, « "Valence différentielle des sexes" et/ou "domination masculine" ? », in *Travail, genre et sociétés* 2/2003, n°10, p. 174-180.

[www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2003-2-page-174.htm](http://www.cairn.info/revue-travail-genre-et-societes-2003-2-page-174.htm).

Forero Sabine, « De l'artisan au créateur. Généalogie d'une divinisation », in *Où est l'artiste ?*, *Les cahiers d'Artes* n°3, 2007, Presses Universitaires de Bordeaux.

Foucault Michel, « Le vrai sexe » [1980], *Arcadie* 27e année, n°323, reproduit en préface d'*Herculine Barbin dite Alexina B.*, Gallimard, coll. « NRF », 2014.

Fournier Tristan, Jarty Julie, Lapeyre Nathalie, Touraille Priscille, « L'alimentation, arme du genre ? », in *Journal des anthropologues* 2015/1, (n° 140-141), p. 19-49.

<http://journals.openedition.org/jda/6022>

Frontisi-Ducroux Françoise, « "La fille de Dibutade", ou l'inventrice inventée », in *Cahiers du Genre* 2007/2 (n° 43), p. 133-151.

<http://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2-page-133.htm>,

Galodé Gilles et Michaut Christophe, « Le cheminement des étudiants dans les écoles supérieures d'art. », in *Revue française de pédagogie*, volume 143, 2003.

[http://www.persee.fr/doc/rfp\\_0556-7807\\_2003\\_num\\_143\\_1\\_2955](http://www.persee.fr/doc/rfp_0556-7807_2003_num_143_1_2955)

Gonnard Catherine et Lebovici Élisabeth, « Comment elles ont pu dire je », Bagdam Espace Lesbien.

<http://www.bagdam.org/articlecahun.html>

Greenberg Clement, « *Towards a newer Laocoön* », juillet 1940, in *Partisan Review*.

<http://west.slcschools.org/academics/visual-arts/documents/Laocoon.pdf>



Guyon Marie et Patureau Frédérique, « Les métiers artistiques : des conditions spécifiques, des disparités de revenus marquées », in INSEE, France, portrait social, 2013.

[http://www.insee.fr/fr/ffc/docs\\_ffc/FPORSOC13j\\_D4\\_artistiques.pdf](http://www.insee.fr/fr/ffc/docs_ffc/FPORSOC13j_D4_artistiques.pdf)

Horvilleur Delphine, « Le fruit défendu, une savoureuse énigme », in *Le Monde des religions* n°61, septembre-octobre 2013.

[http://www.lemondedesreligions.fr/savoir/le-fruit-defendu-une-savoureuse-enigme-02-10-2013-3414\\_110.php](http://www.lemondedesreligions.fr/savoir/le-fruit-defendu-une-savoureuse-enigme-02-10-2013-3414_110.php)

Hountou Julia, « Le corps au mur. La méthode photographique de Gina Pane », in *La tentation de l'art/Voici venir le nouveau photographe/Paradoxes du moderne, Études photographiques* n°8, novembre 2000, mis en ligne le 20 septembre 2008.

<http://etudesphotographiques.revues.org/229>

Jami Irène, « Judith Butler, théoricienne du genre », in *Cahiers du Genre* 2008/1 (n°44).

<https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2008-1-page-205.htm>

Junod Philippe, notice « Œuvre d'art totale », *Encyclopédie Universalis*.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/oeuvre-d-art-totale/>

Klapisch-Zuber Christiane, « Guda et Claricia : deux "autoportraits" féminins du XIII<sup>e</sup> siècle », in *Femmes et images, Clio, Femmes, Genre, Histoire*, n°19, 2004.

<https://clio.revues.org/1602>

Klejman Laurence « Les Congrès féministes internationaux » in *Cahiers Geoges Sorel* n°7, 1989, p. 71-86.

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mcm\\_0755-8287\\_1989\\_num\\_7\\_1\\_979](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/mcm_0755-8287_1989_num_7_1_979)

Kosofsky Sedwick Eve, « Construire des significations queer », in *Les études gay et lesbiennes*, Colloque du Centre Georges Pompidou, 23 et 27 juin 1997, Éditions du Centre Georges Pompidou, 1998, p. 109-116.

Lachaud Jean-Marc, « De l'usage du collage en art au XX<sup>e</sup> siècle », in *Socio-anthropologie* 8, 2000.

<http://socio-anthropologie.revues.org/120>

Lagrange Léon, « Du rang des femmes dans les arts », in *Gazette des Beaux-Arts*, 1er octobre 1860.

[http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1860\\_4/0043?sid=e4d0a77be2c5e5c8bb7edca5900cd731](http://digi.ub.uni-heidelberg.de/diglit/gba1860_4/0043?sid=e4d0a77be2c5e5c8bb7edca5900cd731)

Lai Yi-Lin, « Les impossibles autoportraits de Claude Cahun », in *Sens public*, 23 mars 2007.

[http://www.sens-public.org/article.php?id\\_article=418](http://www.sens-public.org/article.php?id_article=418)

Lebovici Élisabeth, Zapperi Giovanna, « Découvertes excitantes. Emplois et contre-emplois du féminisme dans les expositions », in *Multitudes* 2007/4 (n° 31), p. 191-200.

<http://www.cairn.info/revue-multitudes-2007-4-page-191.htm#no7>

Lebovici Élisabeth, « François Leperlier. Claude Cahun », in *Critique d'art* 16, 2000.

<https://critiquedart.revues.org/2310>

Lebovici Élisabeth, « Le féminisme, strapontin de l'art ? Vraiment. », in *Libération*, 17 avril 1997

[http://next.liberation.fr/culture/1997/04/17/le-feminisme-strapontin-de-l-art-vraiment\\_202529](http://next.liberation.fr/culture/1997/04/17/le-feminisme-strapontin-de-l-art-vraiment_202529)

Lempérière Thérèse, notice « Hystérie », *Encyclopédie Universalis*.

<http://www.universalis.fr/encyclopedie/hysterie/>

Lequeux Emmanuelle, notice de l'œuvre de Martha Rosler, *Semiotics of the kitchen*, sur le site du FRAC Lorraine.

<http://collection.fracloorraine.org/collection/print/469?lang=fr>

Lequeux Emmanuelle, « Le Centre Pompidou glorifie les femmes au risque de les placer dans un ghetto », in *Le Monde*, 28 mai 2009 ;

[http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/05/28/le-centre-pompidou-glorifie-les-femmes-au-risque-de-les-placer-dans-un-ghetto\\_1199173\\_3246.html](http://www.lemonde.fr/culture/article/2009/05/28/le-centre-pompidou-glorifie-les-femmes-au-risque-de-les-placer-dans-un-ghetto_1199173_3246.html)

Leyre Julien, « Un homme et une femme, ce n'est pas la même chose » in *Masculin/Féminin, terrain miné, revue Chantiers politiques*, n°3, second semestre 2005.

Lhermitte Agnès, « "Claude l'inconvenante" : les discordances de Claude Cahun », in Béatrice Laville, Elisabeth Magne et Florence Plet (dir.), *L'Inconvenance, Eidolon 121*, 2017, Presses universitaires de Bordeaux, p. 211-221.

Lhermitte Agnès, « Panorama critique autour de Claude Cahun », in *Mélusine* n°29, Lausanne, L'âge d'homme, 2009.

Lorriaux Aude et Patri Alexis, « Qu'est-ce qu'un « mogai »? Et autres considérations LGBTQQIAAP », in Slate.fr, 20 mai 2016.

<http://www.slate.fr/story/118325/mogai-lgbtqiaap>

Luauté Jean-Pierre, Saladini Olivier, Walusinski Olivier, « L'arc de cercle des hystériques. Historique, interprétations », in *Annales médico-psychologiques* 173, 2015, p. 391-398.

[http://www.baillement.com/recherche/arc\\_de\\_cercle\\_hysterie.pdf](http://www.baillement.com/recherche/arc_de_cercle_hysterie.pdf)

Manchester Elizabeth, notice de l'œuvre *Genital Panic* sur le site de la Tate,

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/export-action-pants-genital-panic-p79233>

« Manifeste des dix » pour la parité en politique. Michèle Barzach, Frédérique Bredin, Edith Cresson, Hélène Gisserot, Catherine Lalumière, Véronique Neiertz, Monique Pelletier, Yvette Roudy, Catherine Tasca, Simone Veil, publié par *L'Express* le 6 juin 1996,

[http://www.lexpress.fr/actualite/politique/le-manifeste-des-dix\\_492498.html](http://www.lexpress.fr/actualite/politique/le-manifeste-des-dix_492498.html)

Maresca Sylvain, « L'introduction de la photographie dans la vie quotidienne », in *Études photographiques*, n°15, novembre 2004, p. 61-77.

<http://etudesphotographiques.revues.org/395>

Martet Christophe, « Il y a 30 ans, l'Assemblée nationale dépénalisait l'homosexualité », in Yagg.com, 27 juillet 1972.

<http://yagg.com/2012/07/27/il-y-a-30-ans-lassemblee-nationale-depenalisait-lhomosexualite/>

Mayen Gérard, « Qu'est ce que la performance ? », dossiers pédagogiques du centre Pompidou, spectacles vivants et arts visuels.

<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-Performance/#haut>

Moore Michael Scott, « A Shot at the Stage. *Up Your Ass* », in *Sf weekly*, 19 janvier 2000.

<https://archives.sfweekly.com/sanfrancisco/a-shot-at-the-stage/Content?oid=2137867>

*Multitudes* n°12, *Féminismes, queer, multitudes*, printemps 2003.

Mulvey Laura, « *Visual Pleasure and Narrative Cinema* », in *Screen* 16.3 [Automne 1975].

[http://www.composingdigitalmedia.org/f15\\_mca/mca\\_reads/mulvey.pdf](http://www.composingdigitalmedia.org/f15_mca/mca_reads/mulvey.pdf)

Musée d'art Moderne de Saint-Etienne, glossaire des techniques de photographie.

[http://www.mam-st-etienne.fr/data/documents/glossaire\\_photo.pdf](http://www.mam-st-etienne.fr/data/documents/glossaire_photo.pdf)

Observatoire de l'égalité entre hommes et femmes dans la culture et la communication, rapport 2016.

<http://www.culturecommunication.gouv.fr/Politiques-ministerielles/Egalite-entre-femmes-et-hommes/L-Observatoire/Observatoire-2016-de-l-egalite-entre-femmes-et-hommes-dans-la-culture-et-la-communication>

Paicheler Geneviève, « Charcot, l'hystérie et ses effets institutionnels : du "labyrinthe inextricable" à l'impasse (Commentaire) », in *Sciences sociales et santé*, volume 6, n°3-4, 1988.

[http://www.persee.fr/doc/sosan\\_0294-0337\\_1988\\_num\\_6\\_3\\_1107](http://www.persee.fr/doc/sosan_0294-0337_1988_num_6_3_1107)

*Partisans* n°54-55, juillet-octobre 1970, « Libération des femmes. Année Zéro ».

Pavard Bibia, « Faire naître et mourir les vagues : comment s'écrit l'histoire des féminismes », in *Féminismes quatrième génération. Textes, corps, signes, Itinéraires*, 2017-2 2018.

<http://journals.openedition.org/itineraires/3787>

Perrot Michelle, « Histoire des femmes et féminisme », in *Journal français de psychiatrie*, n°40, 2011, p. 6-9.  
<https://www.cairn.info/revue-journal-francais-de-psychiatrie-2011-1-page-6.htm>

*Perspective* 2007-4 *Genre et histoire de l'art*, décembre 2007,

Consultée en ligne le 16 décembre 2011, l'intégralité de cette revue n'est plus disponible en ligne à ce jour.  
<https://www.inha.fr/fr/ressources/publications/publications-periodiques/perspective.html>

Potter Julia, Bouyer Jean, Trussell James, Moreau Caroline, « Premenstrual Syndrome Prevalence and Fluctuation over Time: Results from a French Population-Based Survey », in *Journal of Women's Health*, vol. 18, n° 1, janvier 2009.  
<https://www.ncbi.nlm.nih.gov/pmc/articles/PMC3196060/>

Rancière Jacques, « L'art politique est-il réactionnaire ? », entretien avec Marion Rousset, in *Regards* n°58, janvier 2009.  
<http://www.regards.fr/acces-payant/archives-web/l-art-politique-est-il,3698>

Rechtman Richard, « Remarques sur le destin de la psychanalyse dans les usages sociaux du traumatisme », in *Revue française de psychosomatique* n°28, 2005/2, p. 27-38.  
<https://www.cairn.info/revue-francaise-de-psychosomatique-2005-2-page-27.htm>

Reinhardt Ad, « *Twelve Rules for a New Academy* », *Art News* 56 n°3, mai 1957, reproduit sur le site de Art News le 24/01/2015, « *Less Is More: Ad Reinhardt's 12 Rules for Pure Art* ».  
<http://www.artnews.com/2015/01/24/less-is-more-ad-reinhardts-twelve-rules-for-pure-art/>

Reynes-Delobel Anne, « Point d'arrêt-point d'ouverture. Claude Cahun et la photographie de l'objet surréaliste dans Le Cœur de Pic », in *Image [e] Narrative*, Vol. 15, n°2, 2014.  
<https://hal.archives-ouvertes.fr/hal-01136166/document>

Roque Georges, « Les couleurs complémentaires : un nouveau paradigme », in *Revue d'histoire des sciences*, tome 47, n°3-4, 1994, p. 405-434.  
[http://www.persee.fr/doc/rhs\\_0151-4105\\_1994\\_num\\_47\\_3\\_1212](http://www.persee.fr/doc/rhs_0151-4105_1994_num_47_3_1212)

Rosenberg Harold, « *The American Action Painters* » (1952) in *Art News* 51/8, décembre 1952, republié dans son ouvrage *Tradition of the New*, 1959.

Rosier Florence, « Où sont passés les neurones miroirs ? », in *Le Monde*, 27 avril 2015.  
[http://www.lemonde.fr/sciences/article/2015/04/27/ou-sont-passees-les-neurones-miroirs\\_4623561\\_1650684.html](http://www.lemonde.fr/sciences/article/2015/04/27/ou-sont-passees-les-neurones-miroirs_4623561_1650684.html)

Rouch Hélène, « L'idée de sexuation » in *On ne naît pas femme, on le devient !, Science et avenir Dossier*, février 2000.

Saint-Simon Henri de, « L'Artiste, le savant et l'industriel », *Œuvres complètes de Saint-Simon et d'Enfantin*, vol. 10, 1875, p. 201-258. Extrait p. 209-213 disponible sur les collections électroniques de l'INHA.  
<https://inha.revues.org/5083>

Scott Joan W., « Genre : Une catégorie utile d'analyse historique », trad. Éléni Varikas, in *Les Cahiers du GRIF*, N. 37-38, 1988, « Le genre de l'histoire » p. 125-153.  
[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif\\_0770-6081\\_1988\\_num\\_37\\_1\\_1759](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/grif_0770-6081_1988_num_37_1_1759)

Smalls James, « *Slavery is a Woman: "Race", Gender, and Visuality in Marie Benoist's Portrait d'une négresse (1800)* », in *Nineteenth-Century Art Worldwide, a journal of nineteenth-century visual culture*, Volume 3, Issue 1, Spring 2004.  
<http://www.19thc-artworldwide.org/spring04/70-spring04/spring04article/286-slavery-is-a-woman-race-gender-and-visuality-in-marie-benoists-portrait-dune-negresse-1800>

Sofio Séverine, Yavuz Perin Emel, Molinier Pascale (dir.), *Genre, féminisme et valeur de l'art, Cahiers du genre*, 2007/2, n°43.  
<https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2007-2.htm#about>

Szanto Mickaël, « Les peintres flamands à Paris dans la première moitié du XVIIIe siècle. Géographie d'une communauté » in Marie-Claude Chaudonneret (dir.), *Les Artistes étrangers à Paris, de la fin du Moyen-Âge aux années 1920*,

actes des journées d'étude organisées par le Centre André Chastel les 15 et 16 décembre 2005, Perter Lang, 2005, p. 71-84.

Terroni Cristelle, dossier « Art et engagement », in *La vie des idées*, octobre 2012.

<http://www.laviedesidees.fr/Art-et-engagement.html>

Touraille Priscille, « Déplacer les frontières conceptuelles du genre », in *Les rapports de sexe sont-ils solubles dans le genre ?*, *Journal des anthropologues*, A.F.A., n°124-125, 2011.

<http://jda.revues.org/5267>

Trillat Étienne, « Promenade à travers l'histoire de l'hystérie » in *Histoire, économie et société*, 1984, 3e année, n°4. Santé, médecine et politiques de santé.

[http://www.persee.fr/doc/hes\\_0752-5702\\_1984\\_num\\_3\\_4\\_1371](http://www.persee.fr/doc/hes_0752-5702_1984_num_3_4_1371)

Vanderschelden Mélanie, Insee « L'écart d'âge entre conjoints s'est réduit », 2006.

<https://www.epsilon.insee.fr/jspui/bitstream/1/190/1/ip1073.pdf>

Verner Lorraine, « L'interdiscipline à l'œuvre dans l'art », in *Marges* 04 2005.

<http://marges.revues.org/726>

Vouilloux Bernard, « Les trois âges de la critique d'art française », in *Revue d'histoire littéraire de la France* 2011/2 (Vol. 111).

<https://www.cairn.info/revue-d-histoire-litteraire-de-la-france-2011-2-page-387.htm>

Wilhelm Jacques, « Louise Moillon », in *l'Œil*, n.21, septembre 1956, p. 6-13.

Winocour Alice, « Augustine : échos dans les temps présents », in *Revue d'histoire du XIXe siècle*, 47, 2013.

<http://rh19.revues.org/4553>

Zelezny Jena, « *Reading Butler: speculations on the limitations of Brecht* ».

<https://performancephilosophy.ning.com/profiles/blogs/reading-butler-speculations-on-the-limitations-of-brecht>

Zschachlitz Ralf, « Textes sur l'Histoire : La notion du progrès dans la philosophie de l'histoire de Walter Benjamin. Du *Livre des passages* aux thèses *Sur le concept de l'Histoire* », in *Histoires de textes. Mélanges pour Marie-Hélène Pérennec*, Université de Lyon 2.

[http://langues.univ-lyon2.fr/medias/fichier/zschachlitz-2009\\_1417601082382-pdf](http://langues.univ-lyon2.fr/medias/fichier/zschachlitz-2009_1417601082382-pdf)

Zvakova Radana, « La conception sexuelle de la création artistique. A propos des métaphores du genre perpétuées dans la théorie de la peinture », 6 octobre 2003, in *Sens public*, dossier « La différence des sexes : enjeux et débats contemporains », 9 avril 2008.

<http://www.sens-public.org/spip.php?article41>

### **Documents d'archive**

« Requête des dames, à l'Assemblée Nationale », 1792.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k426587>

« Vœu de Champagny », article 29 du cahier de doléances des habitant.e.s de cette commune.

<http://www.maisondelanegritude.fr/index.php?IdPage=1328093359>

*Code Napoléon, édition originale et seule officielle*, 1807.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1061517>

### **Thèses et travaux universitaires**

Crenn Julie, *Arts textiles contemporains : quêtes de pertinences culturelles. Art et histoire de l'art*. Thèse de doctorat, Université Michel de Montaigne - Bordeaux III, 2012.

Gauthier Sophie, *Les images de Camille Claudel dans le discours critique de son époque*, mémoire de maîtrise, 2002-2003, UFR de Lettres modernes de Reims Champagne-Ardenne.

Maria Charlotte, *Correspondances de Claude Cabun : la lettre et l'œuvre*, Thèse de doctorat, Université de Caen Basse Normandie, 2013.

Perrin Sophie, *L'inceste : anthropologie d'une entreprise de démolition systématique de la personne*, mémoire de M1, Lyon 2, 2008.

Perrin Sophie, *L'inceste : consistance du silence*, mémoire de M2, Lyon 2, 2010.

### **Filmographie (cinéma, émissions, œuvres de plasticiennes et de vidéastes)**

Blanc Manuelle, *Artistes femmes, à la force du pinceau*, Ex Nihilo, Arte France, 2015.

Calle Sophie et Shepard Greg, *No sex last night*, 1994, vidéo, couleur et sonore, 75'.

Dumont Bruno, *Camille Claudel 1915*, 2013, 3B production Arte France, 97'.

Julien Anne et Faure Louise, *Niki de Saint Phalle : un rêve d'architecte*, 2014, rmn/INA-Grand Palais.

Kriel Jean-Pierre, *Contact. Sophie Calle*, 1999, La sept Arte, KS vision, Le centre national de la photographie.

Marciano Yvon, *Le Cri de la soie*, 1996, 110'.

Nuytten Bruno, *Camille Claudel*, 1988, Gaumont, 175'.

Poncet Christophe et Truffaut Philippe, *Les Mystères du Tarot de Marseille*, Arte France, 2014.

Provost Martin, *Séraphine*, 2008, Diaphana films, 125'.

Rosler Marta, *Semiotics of the kitchen*, 1975, vidéo, PAL, noir et blanc, son, 6'09".

Saint Phalle Niki de et Whitehead Peter, *Daddy*, 1973, 35mm, couleur, sonore, 83'.

Taylor-Johnson Sam, *Still Life*, 2001, 3'44", 35mm, silencieux, projection sur écran unique.

Tissot Florence et Sylvie, *Je ne suis pas féministe, mais...*, Les mots sont importants, 2015, 52'.

Winocour Alice, *Augustine*, 2012, ARP, 102'.

Xainte Arnaud et Thibault Jean-Frédéric, *Le fabuleux destin d'Élisabeth Vigée Le Brun, peintre de Marie-Antoinette*, ARTE France, Illégitime Défense, en partenariat avec la rmn, 2014.

### **Sites internet**

#### **Chercheur.e.s et revues en lignes**

Revue *Clio. Femmes, Genre, Histoire* : <https://clio.revues.org/>

Revue *Comment s'en sortir ?* <https://commentssortir.org/>

Blog de Christine Delphy : <https://delphysyllepse.wordpress.com/>

Blog « féministes en tous genres », tenu par Sylvia Duverger : <http://feministesentousgenres.blogs.nouvelobs.com/>

EFIGIES (Association de Jeunes Chercheuses et Chercheurs en Études Féministes, Genre et Sexualités) : <http://www.efigies.org/>

GenERe (Genre : Épistémologie & Recherches) : <http://genere.hypotheses.org/>

*Genre et histoire*, Revue de l'association Mnémosyne : <http://genrehistoire.revues.org/>

*Genre, sexualité et société* : <http://gss.revues.org/3203>

*L'histoire par l'image*, hors-série Femmes : <https://www.histoire-image.org/hors-series/femmes>

Blog d'Elisabeth Lebovici : <http://le-beau-vice.blogspot.fr/>

Site de Marie-Victoire Louis : <http://www.marievictoirelouis.net>

Compilation d'articles de Louis Marin : <http://www.louismarin.fr>

Muséa, musée virtuel sur l'histoire des femmes, Université d'Angers et Université Virtuelle en Pays de la Loire : <http://musea.univ-angers.fr/>

Chroniques de Paul B. Preciado : <http://www.liberation.fr/auteur/13780-paul-b-preciado>

Observatoire critique de la vulgarisation, tenu par Odile Fillod : <http://allodoxia.blog.lemonde.fr/>

Site de la SIEFAR (Société Internationale pour l'Étude des Femmes de l'Ancien Régime) : <http://siefar.org/>

Blog de Joelle Zask : <http://joelle.zask.over-blog.com>

#### **Artistes**

Notices d'œuvres issues de sites de musées :

<http://www.tate.org.uk>, <https://www.centrepompidou.fr/>, <http://cartelfr.louvre.fr>, [www.musee-rodin.fr](http://www.musee-rodin.fr),  
<http://www.musee-orsay.fr>

Blog « aux arts citoyens ! » tenu par Marie-Noëlle Grison : <https://auxartscitoyens.me/tag/feminisme/>

Liste de femmes artistes sur le site Art History Archive :

<http://www.arthistoryarchive.com/arthistory/feminist/List-of-Women-Artists-from-History.html>

Site AWARE (Archives of Women Artists Research and Exhibitions) : <https://awarewomenartists.com/artistes/>

Site sur Camille Claudel, par Reine Marie Paris : <http://www.camille-claudel.fr/-Camille-Claudé1,9-.html>

Comité des Artistes-Auteurs Plasticiens : <http://caap.asso.fr>

Fresque interactive de l'exposition elles@centrepompidou : <http://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/>

Site de VALIE EXPORT : <http://www.valieexport.at/en/werke/nach-jahrgang/1960-1969/>

Site « Femmes peintres » : <http://www.femmespeintres.net/index.htm>

Site « Figuration féminine, peinture de la femme par la femme » : <https://figurationfeminine.blogspot.fr/>

Site sur Louise Moillon, par Dominique Alsina. N'est plus en ligne, dernière consultation le 13 juillet 2017.

<http://www.louise-moillon.com>

National Museum of Women in Arts : <http://nmwa.org/> et sa base Clara : <http://clara.nmwa.org/>

Site sur Gina Pane : <https://ginapane.wordpress.com/>

Site de l'association Carole Roussopoulos : <http://www.carole-roussopoulos.fr/>

Site du Jardin des Tarots de Saint Phalle : <http://ilgiardinodeitarocchi.it/>

Site de la Niki Charitable Art Foundation : <http://nikidesaintphalle.org/>

Site de Carole Schneemann : [www.caroleeschneemann.com](http://www.caroleeschneemann.com)

Page du musée de Senlis consacrée à Séraphine Louis, dite Séraphine de Senlis :  
<http://www.musees-senlis.fr/Dossiers-thematiques/seraphine-louis-dite-seraphine-de-senlis.html>

Site d'Annie Sprinkle : <http://anniesprinkle.org>

Site du Vagina Museum : <http://www.vaginamuseum.at/index.php/home-en>

Site d'Hanna Wilke : <http://www.hannahwilke.com>

### **Féminisme, politique et militantisme**

Site « les abolitions de l'esclavage » : <http://lesabolitions.culture.fr>

Archives du féminisme : <http://www.archivesdufeminisme.fr/>

Blog Ça fait genre ! : <https://cafaitgenre.org/>

Site du C.D.G.M. (Comité de Défense de la Gynécologie Médicale) :  
[http://www.cdgm.org/article.php?id\\_article=27](http://www.cdgm.org/article.php?id_article=27)

Centre Hubertine Auclert : [www.centre-hubertine-auclert.fr](http://www.centre-hubertine-auclert.fr)

Site de la CLF (Coordination Lesbienne en France) : <http://coordinationlesbienne.org/>

Site du CNIDFF (Centre National d'Information sur les Droits des Femmes et des Familles) :  
<http://www.infofemmes.com>

Blog Crêpe Georgette : <http://www.crepegeorgette.com/>

Cli'info, site consacré au clitoris par Odile Fillod : <https://odilefillod.wixsite.com/clitoris>

Blog de Ms. Dreyful : <https://msdreydful.wordpress.com/>

Les Entrailles de Mademoiselle (dernier texte posté en 2012) : <http://blog.entrailles.fr/>

Site de Jo Freeman : <http://www.jofreeman.com/photos.htm>

Site gyn&co : <https://gynandco.wordpress.com/faq/>

Site de l'IEC (Institut Émilie du Châtelet) : [www.institutemilieduchatelet.org/](http://www.institutemilieduchatelet.org/)

Plate-forme de brochures et de zines Infokiosques : <https://www.infokiosques.net/>

Site de l'International Planned Parenthood Federation : <http://www.ippf.org>

Site de l'IREL (Institut de Recherches et d'Études de la Libre Pensée) : <http://www.irelp.fr>

Tumblr je connais un violeur : <http://jeconnaisunvioleur.tumblr.com/>

Blog (québécois) Je suis féministe : <http://jesuisfeministe.com>

Les articles « féminisme » du magazine en ligne MadmoiZelle : <http://www.madmoizelle.com/motsclefs/feminisme>

Revue *Minorités* (archive des anciens numéros de [minorites.org](http://www.minorites.eu)) : <http://www.minorites.eu/index.php/1-accueil.html>

Le blog de Miss Koala : <http://misskoala.canalblog.com/>

Les Mots sont importants : <http://lmsi.net/>

Site de l'OII (Organisation Internationale des Intersexes) Francophonie : <http://oii francophonie.org>

Paye ta shneck, témoignages de harcèlement sexiste dans l'espace public : <http://payetashnek.tumblr.com/>

*Queer code*, espace numérique collaboratif qui rend visible les parcours de vie des femmes ayant aimé des femmes, qu'elles furent cisgenres ou transgenres durant la Seconde Guerre Mondiale : <http://www.queercode.net/>

Site du Planning familial : <http://www.planning-familial.org>

Site de presse Yagg : <http://yagg.com/>

### **Langue, linguistique, étymologies, dictionnaires**

Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales (incluant le Trésor de la Langue Française Informatisé) : <http://www.cnrtl.fr/>

Étymologie Français Latin Grec Sanskrit : <https://sites.google.com/site/etymologielatingrec/>

Haut conseil à l'égalité entre les femmes et les hommes, *Guide pratique pour une communication publique sans stéréotype de sexe*  
[http://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/IMG/pdf/hcefh\\_guide\\_pratique\\_com\\_sans\\_stereo\\_vf-2015\\_11\\_05.pdf](http://www.haut-conseil-egalite.gouv.fr/IMG/pdf/hcefh_guide_pratique_com_sans_stereo_vf-2015_11_05.pdf)

Lexilogos : <http://www.lexilogos.com/>

Site contributif Palaeolexicon : [www.palaeolexicon.com](http://www.palaeolexicon.com)

Jean-Claude Rolland, *Les Grandes familles de mots*, consulté sur : <http://projetbabel.org/mots>

Site *The Tower of Babel*, initié par le linguiste Sergeï Starostine (1953-2005) : <http://starling.rinet.ru/>

Vocabulaire Européen des Philosophies (VEP), Dictionnaire des intraduisibles, échantillon « image » : <http://robert.bvdep.com/public/vep/accueil.html>



# Iconographie

## I. Cadres – Histoire.

### I.A. Prémices. L'âge classique.

Louise Moillon, *Nature morte aux abricots*, 1634, huile sur bois, 38 x 52 cm, musée des Augustins, Toulouse.

<http://www.augustins.org/fr/œuvre/-/œuvre/36149>

Le Caravage (Michelangelo Merisi da Caravaggio), *Corbeille de fruits*, 1597, 31 x 47 cm, h/t, Pinacoteca Ambrosiana, Milan. [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

Jean-Siméon Chardin, *Panier de pêches*, 1768, 32 x 39 cm, h/t, musée du Louvre, Paris. [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

### I.B. Première vague féministe. Premières avant-gardes artistiques. Les révolutions.

#### I.B.1.

Marie-Guillemine Benoist, *Portrait d'une négresse*, 1800, h/t, 81 x 65 cm, musée du Louvre, Paris.

[http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=18871](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=18871)

Camille Claudel, *Clotho*, 1893, étude en plâtre, 89,9 x 49,3 x 43 cm, musée Rodin, Paris.

<http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/clotho>

Claude Cahun, *Autoportrait*, vers 1928, épreuve gélatino-argentique, 7,1 x 6 cm, Jersey Heritage Collection. Reproduit in *Claude Cahun*, Jeu de Paume-Hazan, 2011. Exposition du 24 mai au 25 septembre 2011, p. 34.

#### I.B.2.

Marie-Guillemine Benoist, *Portrait d'une négresse*, 1800, huile sur toile, 81 x 65 cm, musée du Louvre, Paris.

[http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=18871](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=18871)

Raffaello Sanzio, *Portrait d'une jeune femme dit La Fornarina*, 1518, huile sur bois, 85 x 60 cm, Palais Barberini, Rome. [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

Anna Bilinska-Bohdanowicz, *Une négresse*, 1884, h/t, 63 x 48,8 cm, musée national de Warsaw, Pologne. [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Murzynka\\_-\\_Anna\\_Bilińska-Bohdanowiczowa.jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Murzynka_-_Anna_Bilińska-Bohdanowiczowa.jpg)

Robert Mapplethorpe, *Ada*, 1982, photographie gélatino-argentique, 48,6 x 38,7 cm. Prise de vue personnelle de l'œuvre réalisée lors de l'exposition « Mapplethorpe Rodin », musée Rodin, du 8 avril au 21 septembre 2014. La photographie a été légèrement retouchée afin d'atténuer l'anamorphose et les reflets dus aux conditions de la prise de vue.

Sculpture de St Maurice, XIIIe s., cathédrale St Mauritius, Magdebourg.

<http://www.digi-archives.org/pages/besancon/besancontdm2.html>

Hans Memling, *Adoration des mages*, vers 1470, h/bois, 96,4 x 147 cm, Museo del Prado, Madrid. [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

Jean Poyer, *L'Adoration des mages*, extrait du *Livre d'heures d'Henri VIII*, Pierpont Morgan Library, New York. <https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/41/Chirst-child.jpg>

Matthias Grünewald, *Rencontre de St Erasme et St Maurice*, 1517-23, h/bois, 226 x 176 cm, Alte Pinakothek, Munich. [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

Le Corrège, *Adoration des mages*, 1516-18, h/t, 84 x 108 cm, Pinacoteca di Brera, Milan. [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

Lucas Cranach le Vieux, *Saint Maurice*, vers 1522-25, huile sur bois, 137,2 x 39,4 cm, Met, NY. <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/439081>

Pieter Bruegel le Vieux, *Adoration des rois*, 1564, h/bois, 111 x 84 cm, National Gallery, Londres. [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

Diego Rodriguez de Silva y Velázquez, *Adoration des mages*, 1619, h/t, 203 x 125 cm, Museo del Prado, Madrid. [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

Pierre-Paul Rubens, *Adoration des mages*, 1626-29, h/t, 283 x 219 cm, Musée du Louvre, Paris. [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

Nicolas Poussin, *Adoration des mages*, 1633, h/t 160 x 182 cm, Gemäldegalerie, Dresden. [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

Jan I van Kessel, *Les Quatre continents : l'Afrique*, huile sur cuivre, XVIIe siècle, Allemagne, Munich, Bayerische Staatsgemäldesammlungen, Alte Pinakothek. [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

Rosalba Giovanna Carriera, *Afrique*, pastel, 34 x 28 cm, début XVIIIe siècle, Allemagne, Dresde, Staatliche Kunstsammlungen, Gemäldegalerie Alte Meister. <https://www.photo.rmn.fr>

Albrecht Dürer, *La Négresse Katherina*, 1521, pointe d'argent sur papier, 20 x 14 cm, Galleria degli Uffizi, Florence. [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

École de François Boucher, *Tête de négresse*, XIXe siècle, lithographie, 24 x 18,7 cm, Quai Branly, Paris. <https://www.photo.rmn.fr>

Eugène Delacroix, *Juive d'Alger*, 1833, 1er état, lithographie, musée Delacroix, Paris. <https://www.photo.rmn.fr>

Édouard Manet, *Olympia*, 1863, h/t, 131 x 90 cm, Musée d'Orsay, Paris. [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

Frédéric Bazille, *La négresse aux pivoines*, 1870, h/t, 60,3 x 75,2 cm, musée Fabre, Montpellier. <https://www.photo.rmn.fr>

Charles Le Brun, *Les différentes nations d'Afrique*, vers 1674, carton pour décor Versailles, mise au carreau sur papier, 179 x 233 cm, Louvre, Paris. <https://www.photo.rmn.fr>

Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, *Jean-Baptiste Belley, député de Saint-Dominique à la Convention*, h/t, 159,5 x 112,8 cm, 1797, Versailles, musée national du château et de Trianon. <https://www.photo.rmn.fr>

### **I.B.3.**

*Clotho*, 1893, plâtre, 89,9 x 49,3 x 43 cm, détail, Musée Rodin, Paris. <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/clotho>

*Clotho*, marbre, 1895, photographies du marbre disparu, in Antoinette Le Normand-Romain, *Camille Claudel & Rodin, Le temps remettra tout en place*, 2011, Musée Rodin, p. 50.

*La Valse/les Valseurs* (petit modèle), 1889-1905, bronze, fondu par E. Blot 1905 ?, 23,5 x 16,5 x 10 cm, col. part., in *Camille Claudel, 1864-1943*, catalogue des expositions à Madrid, fundacion Mapfre et Paris, Musée Rodin, Gallimard, 2008, p. 240.

*La Valse*, 1889-1905, version du musée Rodin, détail, (fondu par Alexis Rudier ?) Vers 1895, bronze, 43,2 x 23 x 34,3 cm, *Ibid.*, p. 27.

*Clotho*, plâtre, vue de face en contre-plongée *Ibid.*, p. 27 et de dos *Ibid.*, p. 262.

*La Vague*, 1897, marbre-onyx et bronze sur socle de marbre, 62 x 56 x 50 cm, musée Rodin, *Ibid.*, p. 307.

*Les Causeuses (avec paravent)*, 1893-1905, marbre-onyx et bronze, 1897, 44,9 x 42,2 x 39 cm, musée Rodin, *Ibid.*, p. 303.

*Rêve au coin du feu*, 1899-1905, marbre et bronze, 26 x 31 x 24 cm, col. part., *Ibid.*, p. 313

Comparaison entre *Clotho* et la *Madeleine pénitente* :

*Clotho*, 1893, plâtre, hauteur 89,9 cm prises de vue personnelles au musée Rodin, le 8 mai 2013.

*Marie-Madeleine* ou *Madeleine pénitente*, 1453-1455, bois polychrome, hauteur 188 cm, prises de vue personnelles au Museo dell'Opera del Duomo, Florence, le 30 décembre 2010.

Auguste Rodin, *Celle qui fut la belle Heaulmière*, 1887, bronze, 50 x 30 x 26 cm, musée Rodin, Paris.

<http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/celle-qui-fut-la-belle-heaulmiere>

Jules Desbois, *La Misère*, après 1894, terre cuite, 37,5 x 17,7 x 24,6 cm, musée Rodin, Paris.

<http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/la-misere>

Claudé, *La Vieille Hélène*, 1882-1906, bronze, 28 x 18 x 21 cm, fondu par Fumière et cie, 1906-1926, catalogue *Camille Claudé, 1864-1943, op. cit.* p. 171.

*Torse de Clotho*, plâtre, vers 1892, Musée d'Orsay, in Antoinette Le Normand-Romain, *Camille Claudé & Rodin, Le temps remettra tout en place, op. cit.*, p. 41.

*L'Âge mûr*, détail, bronze, fonte de 1913, 121 x 181,2 x 73 cm, musée Rodin, Paris.

<http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/lage-mur-ou-la-destinee-ou-le-chemin-de-la-vie-ou-la-fatalite>

#### **I.B.4.**

Claude Cahun, *Autoportrait*, vers 1928, épreuve gélatino-argentique, 7,1 x 6 cm, Jersey Heritage Collection. Reproduit in *Claude Cahun*, Jeu de Paume-Hazan, 2011. Exposition du 24 mai au 25 septembre 2011, p. 34.

Claude Cahun, *Que me veux-tu ?* 1928 Epreuve gélatino-argentique, 23 x 18 cm, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, *Ibid.*, p. 49.

Dessin d'après *Que me veux-tu ?* de Claude Cahun, pour la jaquette de *Frontières Humaines* de Georges Ribemont-Dessaignes, 1928-1929, mine de plomb sur calque, 19,6 x 26 cm, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, *Ibid.*, p. 89.

Fac-similé de la couverture de l'ouvrage de Ribemont-Dessaigne (source : site de vente en ligne).

*Frontière humaine*, reproduit in *Bijur* n°5, avril 1930, in *Claude Cahun*, catalogue cité, p. 88.

Claude Cahun, *Autoportrait*, vers 1932, Epreuve gélatino-argentique, 17,5 x 13 cm, Jersey Heritage Collection, *Ibid.*, p. 99.

Claude Cahun, *Un air de famille*, 1936, Epreuve gélatino-argentique, 14 x 9 cm Jersey Heritage Collection, *Ibid.*, p. 145.

Couverture de Lise Deharme, *Le Coeur de Pic*, José Corti, Paris, 1937, 28,5 x 23 cm, *Ibid.*, p. 158.

Planche pour la section III d'*Aveux non avendus*, reproduite in Claude Cahun, *Écrits*, p. 225.

*La déesse Hathor accueille Séthi Ier*, (fragment d'un bas-relief de la Vallée des Rois), calcaire peint, 2,26 x 1,05 m, Louvre, Paris. [www.louvre.fr](http://www.louvre.fr)

*Méduse*, cabinet des médailles et estampes de la BNF, camée.158, sardonix (brune et blanche, à deux couches, taille en camée), or (monture), 2,5 x 2,2 cm. <http://medaillesetantiques.bnf.fr>

*Jean II le Bon (1319 - 1364), roi de France*, avant 1350, 60 x 45 cm, dépôt de la BNF, R.F. 2490, Louvre, Paris. [www.louvre.fr](http://www.louvre.fr)

Léonard de Vinci, *Isabella d'Este*, 1500, pierre noire, sanguine et pastel sur papier, 63 x 46 cm, Louvre, Paris. [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

Sandro Botticelli, *Portrait de Dante*, vers 1495, tempera sur toile, 54,7 x 47,5 cm, collection privée. [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

Photomontage de la deuxième partie des *Aveux non avendus* in C. Cahun, *Écrits*, p. 205.

Claude Cahun, *Autoportrait*, vers 1928, épreuve gélatino-argentique, 7,1 x 6 cm, Jersey Heritage Collection. Reproduit in *Claude Cahun*, Jeu de Paume-Hazan, 2011. Exposition du 24 mai au 25 septembre 2011, p. 34.

Portrait de Maurice Schwob, 1917, in François Leperlier, *Claude Cabun. L'exotisme intérieur*, fig. 5.

*Autoportrait*, vers 1920, *Ibid.*, fig. 35.

Man Ray, *Marcel Duchamp, Tonsure*, 1920, <http://www.manray-photo.com>

### **I.C. Deuxième vague féministe. Radicalisation des avant-gardes artistiques.**

#### **I.C.2.**

Niki de Saint Phalle, *Tir*, 1961, plâtre, peinture, métal et objets divers sur aggloméré, 175 x 80 cm, 60 à 80 kg.

<https://www.centrepompidou.fr/>

Pierre Restany, *Déclaration constitutive du Nouveau Réalisme* signée au domicile de Yves Klein, 14 rue Campagne Première, Paris signatures de Arman, Dufrené, Hains, Klein, Raysse, Spoerri, Tinguely et Villeglé, 27 octobre 1960 94,5 x 63,5 cm Paris, musée national d'Art moderne - Centre Georges Pompidou.

<http://www.grandpalais.fr/fr/article/le-nouveau-realisme-0>

Saint Phalle, *I shot against*, dessin pour le catalogue *Niki de Saint Phalle. My art My dreams*, catalogue édité par Carla Schulz-Hoffmann, Prestel, 2003 (rééd. 2008).

VALIE EXPORT, *Aktionsbose : Genitalpanik*, 1969, photographie de Peter Hassmann.

<http://www.valieexport.at/en/werke/>

Carolee Schneemann, *Letter to Lou Andreas Salome*, 1965, techniques mixtes sur isorel : tissu, photographie de Salome, Rilke, Nietzsche, ruban de cassette magnétique, gants, toile, peinture à l'huile, 195,58 x 121,92 x 7,6 cm (77.5" x 48" x 3.5")

source légende : <http://www.caroleeschneemann.com/works.html>

source image : <http://www.artperformance.org/article-20183363.html>

#### **I.C.3.**

Gina Pane, *Azione sentimentale*, 9 novembre 1973, Constat de l'action réalisée à la galerie Diagramma, Milan : 7 photographies couleur assemblées sur panneau 122,5 x 102 cm, in Anne Tronche, *Gina Pane actions*, Fall édition, 1997, p. 6.

Gina Pane, *Sans Titre*, vers 1964, h/t, 99,6 x 64,8 cm, collection Anne Marchand, dépôt au Frac Pays de le Loire, inv. D01030222, catalogue *Gina Pane*, publié à la suite de l'exposition *Gina pane Situation idéale*, musée des Beaux-arts de Nantes et Frac des Pays de la Loire, au Hangar à bananes, Nantes, du 6 février au 26 avril 2009, les presses du réel, 2011, p. 44.

Gina Pane, *Enfoncement d'un rayon de soleil*, 1969, Ecos, Eure, 4 photographies couleur, 110 x 163 cm l'ensemble, collection Anne Marchand, dépôt au Frac Pays de le Loire, inv. D01010229, *Ibid.*, p. 66.

Gina Pane, *La pêche endeuillée*, 1968-1969, installation, bois peint, cordage teint, tissu, 15 x 500 x 530 cm, collection Frac Pays de la Loire, inv. 998026503, *Ibid.*, p. 25.

Gina Pane, *Blessure théorique*, 1970, photographie noir et blanc, 16 x 24 cm hors cadre, collection Anne Marchand, dépôt au Frac Pays de le Loire, inv. D01010157, *Ibid.*, p. 82.

Gina Pane, *Saint Georges et le dragon d'après une posture d'une peinture de Paolo Uccello. Partition pour un combat*, 1984-1985, Feutre, aluminium poli, bois, plomb, verre, photographie couleur et cuivre, 228 x 475 x 7 cm, collection Anne Marchand, dépôt au Frac Pays de le Loire, inv. D01020344, *Ibid.*, p. 148.

Gina Pane, *Situation idéale : Terre-Artiste-Ciel*, 1969, Ecos, Eure, photographie couleur contrecollée sur bois peint, 51,8 x 68 x 1,8 cm, collection Frac Pays de la Loire, inv. 998016502, *Ibid.*, p. 70.

### **I.D. Troisième(s) vague(s). L'ère des « post- ».**

#### **I.D.1.**

*I'll be a post-feminist in post-patriarchy*, carte postale, design Christine Hankinson, 1986.

<http://www.leedspostcards.co.uk/products/175-post-patriarchy-lp643.aspx>

## I.D.2

Sophie Calle, *Régime chromatique*, menus présents dans le livre *De l'obéissance*, in coffret *Doubles-jeux*, Actes sud, 1998.

Sophie Calle, double page du livre *De l'obéissance*, « lundi : orange ».

Sophie Calle, vue du dispositif d'exposition du Régime chromatique, in Uta Grosenick (ed), *Women Artists. Femmes artistes du XXe et du XXIe siècle*, Taschen, Cologne, 2001, p. 76.

## II. Transversales – Stigmates

### II.A. Toutes des...

#### II.A.1.

Pierre Aristide André Brouillet, *Une leçon clinique à la Salpêtrière*, 1887, 290 x 430 cm, huile sur toile, Université Paris Descartes, Paris.

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Une\\_leçon\\_clinique\\_à\\_la\\_Salpêtrière/media/File:Une\\_leçon\\_clinique\\_à\\_la\\_Salpêtrière.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Une_leçon_clinique_à_la_Salpêtrière/media/File:Une_leçon_clinique_à_la_Salpêtrière.jpg)

J. L. Gérôme, *Phryné devant l'Aréopage*, Huile sur toile, 1861, 80 x 128 cm, Inv. 1910, Hamburger Kunsthalle, Hambourg.

[http://mini-site.louvre.fr/praxitele/html/1.4.6\\_fr.html](http://mini-site.louvre.fr/praxitele/html/1.4.6_fr.html)

« Illustrations » page 21 de l'article d'Aragon et Breton, « Le cinquantenaire de l'hystérie (1878-1928) », in *Révolution surréaliste*, 15 mars 1928.

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5845163f/f25.item>

Jean Tinguely, Niki de Saint Phalle, *Le Grand Oiseau Amoureux*, 1988-89, ferraille, rails, moteur électrique, sculpture en polyester de Niki de Saint Phalle, 725 x 700 x 770 cm, Museum Tinguely, Basel, Donation Niki de Saint Phalle

<https://www.tinguely.ch/fr/sammlung/sammlung.html?period=1988-1989&material=&detail=f79b1841-c69e-4bef-8833-9731361d765b>

#### II.A.2.

Louise Moillon, *Nature morte aux abricots*, 1634, huile sur bois, 38 x 52 cm, musée des Augustins, Toulouse, source citée.

Sophie Calle, détail de la double page du livre *De l'obéissance*, « lundi : orange », source citée.

Sam Taylor-Johnson, *Still Life*, 2001, 3'44", 35mm, silencieux, projection sur écran unique. Captures d'écran à 0'23", 1'10", 1'58" et 3'14", réalisées sur son site : <http://samtaylorjohnson.com/moving-image/art/still-life-2001>

Martha Rosler, *Semiotics of the Kitchen*, 1975, Vidéo, PAL, noir et blanc, son, 6'09", captures d'écran sur la fresque INA de l'exposition [elles@centrepompidou](mailto:elles@centrepompidou) enregistrée le 13 décembre 2016.

<http://fresques.ina.fr/elles-centrepompidou/liste/recherche/martha%20rosler/s#sort/-pertinence-/direction/DESC/page/1/size/10>

Judy Chicago, *The Dinner Party*, 1974-79. Céramique, porcelaine, textile, 1463 x 1463 cm, Brooklyn Museum, Don de l'Elizabeth A. Sackler Foundation, 2002.10.

[https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner\\_party/](https://www.brooklynmuseum.org/exhibitions/dinner_party/)

[https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner\\_party/place\\_settings/sojourner\\_truth](https://www.brooklynmuseum.org/eascfa/dinner_party/place_settings/sojourner_truth)

Carolee Schneeman, *Meat Joy*, 1964, performance de groupe, Église Judson, NYC. Poisson cru, poulets, saucisses, peinture fraîche, plastique, corde, papier de brouillon. Présenté pour la première fois au Festival de la libre expression, Centre américain de Paris, puis à l'église Judson.

<http://www.caroleeschneemann.com/works.html>

Jana Sterbak, *Vanitas : robe de chair pour albinos anorexique*, 1987, Viande de bœuf crue sur mannequin et photographie couleur, 113 cm, (Photographe : Louis Lussier). Cette robe doit être confectionnée à chaque nouvelle présentation afin que soit donné à voir le processus de vieillissement. Robe en bavettes de bœuf entières et parées exposée sur un mannequin de couture et accompagnée d'une photographie couleur montée au mur à proximité de la sculpture.

<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cjyy4gx/ryjdGjo>

Natacha Lesueur, *Sans titre*, 1999, épreuve chromogène brillante C-print, 150 x 80 cm.

<http://natachalesueur.com/>

Gina Pane, *Nourriture – Actualités télévisées – Feu*, (détail) chez M. et Mme Frégnac, 1971, in Anne Tronche, *Gina Pane actions, op. cit.*, p. 68-69.

### II.A.3.

Claude Cahun, *Autoportrait*, 1927, épreuve gélatino-argentique, 19,5 x 14 cm, musée des Beaux-Arts de Nantes, in *Claude Cahun*, catalogue cité, p. 22.

Claude Cahun, *Sans titre*, vers 1926, épreuve gélatino-argentique, 23,7 x 17,8 cm, Jersey Heritage Collection, *Ibid.*, p. 95.

Claude Cahun, *Autoportrait*, 1939, épreuve gélatino-argentique, 10 x 8 cm, Jersey Heritage Collection, *Ibid.*, p. 104.

Claude Cahun, *Autoportrait*, 1927, épreuve gélatino-argentique, 10,4 x 7,6 cm, Jersey Heritage Collection, *Ibid.*, p. 27.

Niki de Saint Phalle dans son atelier en 1964, tournage de l'émission "Pour le plaisir", archive ina :

<http://www.ina.fr/contenus-editoriaux/articles-editoriaux/niki-de-saint-phalle-l-autodidacte-engagee/>

Niki de Saint Phalle tirant, 1962, séance de tir sponsorisée par la Everett Ellin Gallery

<https://www.boumbang.com/niki-de-saint-phalle/>

Niki de St Phalle lors de la soirée de lancement du parfum Niki de Saint Phalle, New York, 30 aout 1982, in Catherine Francblin, *Niki de Saint Phalle. La révolte à l'œuvre*, Hazan, 2013, planche 29.

Gina Pane, *La mise en action imagée d'une séquence : le secret* (détail), galerie Stadler, Paris, 1976, in Anne Tronche, *Gina Pane actions, op. cit.*, p. 125.

Niki de Saint Phalle, *The Bride or Miss Haversham's dream*, 1965, *Niki de Saint Phalle. My art My dreams*, catalogue cité, p. 64.

Sophie Calle, « Le Mari VII, Le faux mariage », in *Des histoires vraies*, Actes sud, 2002, p. 68-69.

Sophie Calle, « Noces de rêve », *Ibid.*, p. 76-77.

Sophie Calle, « La robe de mariée », *Ibid.*, p. 28-29.

Sophie Calle, « Chambre avec vue », *Ibid.*, p. 82-83.

Vélasquez, *Les fileuses*, vers 1657, h/t, 167 x 252 cm, Prado.

[https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Velazquez-las\\_hilanderas.jpg](https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/a/a3/Velazquez-las_hilanderas.jpg)

### II.A.4.

Artémisia Gentileschi, *Susanne et les vieillards*, h/t, 170 x 121 cm, Château Weissenstein, Pommersfelden.

[www.wga.hu](http://www.wga.hu)

Guda, Lettrine, XIIe siècle, Francfort, Stadt- und Universitätsbibliothek, Ms. Barth. 42, f° 110vb.

Claricia, Lettrine, XIIe siècle, Baltimore, Walters Art Gallery, ms W 26, f° 64.

Enregistrées le 25 avril 2016 sur la page aujourd'hui disparue :

<http://public.wsu.edu/~fa308310/fa308/middleages.html>

Kara Walker, *Grub for Sharks: A Concession to the Negro Populace*, 2004, Tate, Londres.

<http://www.tate.org.uk/art/artworks/walker-grub-for-sharks-a-concession-to-the-negro-populace-t12906>

Marisa Merz, *Disegnare disegnare ridisegnare il pensiero immagine che cammina*, 2012, exposition à la fondation Merz, Turin.

<http://fondazionemerz.org/mostre-esposizioni/disegnare-disegnare-ridisegnare/>

Diagrammes circulaires présentant les statistiques : réalisations personnelles.

#### II.A.5.

Hans Baldung Grien, *Les trois âges de la vie*, (détail) 1539, h/bois, 151 x 61, Prado. [www.wga.hu](http://www.wga.hu)

Albrecht Dürer, *La sorcière*, 1500-1501, [Recueil. Œuvre d'Albrecht Dürer. Burins et eaux-fortes : Œuvre de réserve] ; 73, bnf, <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b69512645>

Camille Claudel, *Clotho*, 1893, plâtre, 89,9 x 49,3 x 43 cm, détail, Musée Rodin, Paris <http://www.musee-rodin.fr/fr/collections/sculptures/clotho>

Niki de Saint Phalle, *La sorcière rouge*, 1962, assemblage, 198 x 122 cm, collection Niki Museum, Japon, in *Niki de Saint Phalle, My Art. My Dreams*, catalogue cité, p. 61.

Saint Phalle, Tinguely, Ultvedt, *Hon*, Avril-juillet 1966, 6 x 23,5 x 10m, Moderna Museet, Stockholm, *Ibid.*, p. 79.

Saint Phalle, croquis pour *Hon*, *Ibid.*, p. 78

L'Impératrice, tarot de Jean Dodal, vers 1701. <http://letarot.com/jean-dodal/pages/pages-images/01.html>, site présentant un tarot dont l'original (Lyon c. 1701), est conservé à la Bibliothèque Nationale et sa restauration de Jean-Claude Flornoy, 2002.

Niki de Saint Phalle, *L'Impératrice*, Jardin des Tarots, 1978-1998, Garraviccio, Italie. <http://ilgiardinodeitarocchi.it>

Une des cinq carte tirées par Maud Kristen et son interprétation in Sophie Calle, *Prenez soin de vous*, Actes Sud, 2007, non paginé.

Photographie d'une préparation de sortilège W.I.T.C.H., Université de Chicago. [www.jofreeman.com/photos/witch.html#photos](http://www.jofreeman.com/photos/witch.html#photos)

Ensemble magique, IVe siècle après J.-C. Argile, plomb, métal. Vase d'argile contenant une tablette d'exécration en plomb portant les invocations en grec d'un Sarapamon à l'encontre d'une Ptolémaïs et une statuette d'envoûtement féminine (Ptolémaïs) percée de treize épingles métalliques. N° E 27145 ABC. [http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car\\_not\\_frame&idNotice=28021](http://cartelfr.louvre.fr/cartelfr/visite?srv=car_not_frame&idNotice=28021)

Détail de l'ensemble magique du Louvre : « statuette d'envoûtement féminine (Ptolémaïs) percée de treize épingles métalliques. » <http://art.rmngp.fr/fr/library/artworks/figurine-d-envoûtement-a-aiguilles-terre-cuite>

Claude Cahun, *Poupée I (Prends un petit bâton pointu)*, 1936, épreuve gélatino-argentique, 20 x 15 cm, centre Pompidou, MNAM, *Claude Cahun*, catalogue cité, p. 121.

#### II. B. Toutes en leur sexe

Planche in André Vésale, *De fabrica humani corporis*, XVIe siècle. <http://www.fas.harvard.edu/~chsi/bok/02vesaliuspenis.html>

Judy Chicago, *Primordial Goddess Plate*, assiette de *The Dinner Party*, 1979, porcelaine chinoise peinte, 35,56 cm de diamètre, Brooklyn Museum. <http://www.judychicago.com/gallery/the-dinner-party/dp-artwork/#8>

Zoe Leonard, *Sans titre*, 1992, installation, Neue Galerie, Dokumenta IX, Kassel, 1992, in Uta Grosenick (ed), *Women Artists, op. cit.*, p. 313.

#### III. Contournements – Possibles

##### III.A. Textes

Cartel de la *Nature morte aux abricots*, prise de vue personnelle au musée des Augustins, le 7 août 2012.

Cartel de *Portrait d'une négresse*, prise de vue personnelle au Louvre le 20 février 2012.

Camille Claudel, *Sakountala*, plâtre mutilé, 1888, 190 x 110 x 60 cm, musée Bertrand de Châteauroux, inv. 518, in *Camille Claudel, 1864-1943*, catalogue cité, p. 223, cat. 42.

Camille Claudel, *Vertumne et Pomone*, marbre, 1905, 91 x 80,6 x 41,8 cm, musée Rodin, Paris, inv. s. 1293, *Ibid.*, p. 225, cat. 43.

Camille Claudel, *L'abandon* (grand modèle), bronze, Eugène Blot, 1905, 62 x 57 x 27 cm, collection particulière, *Ibid.*, p. 229, cat. 45.

Claude Cahun, *Vues et Visions* [1919] section XXIV, p. 94-95, dessins de Moore, reproduits dans *Écrits, op. cit.*, p. 116-117.

Niki de Saint Phalle, scans de pages de *Mon secret*, non paginé, *Traces*, p. 78, et *Harry et moi*, p. 77.

Niki de Saint Phalle, *Mon secret*, scan de la quatrième de couverture.

Quelques ouvrages et coffrets de Calle édités chez Actes Sud, photographie prise le 24 juillet 2017.

### III.B. Corps

#### III.B.2.

Analyses sémiotiques : schémas et images étudiant des œuvres du corpus. Productions personnelles et détails des images déjà reproduites en I.

Photographies de détail de la *Nature morte aux abricots* prises le 7 août 2012 au musée des Augustins.

Le Kodak N°3 Folding Pocket, peut-être le modèle utilisé par Moore et Cahun. <http://www.collection-appareils.fr/>

Photographies de détail du *Tir* prises lors de l'exposition Niki de Saint Phalle au Grand Palais, le 27 octobre 2014.

#### III.B.3.

La comtesse de Castiglione posant devant l'objectif de Pierre-Louis Pierson, dans les années 1860.

[https://fr.wikipedia.org/wiki/Virginia\\_de\\_Castiglione#/media/File:Pierson\\_castiglione.jpg](https://fr.wikipedia.org/wiki/Virginia_de_Castiglione#/media/File:Pierson_castiglione.jpg)

Elsa von Freytag-Loringhoven dans son appartement à Greenwich Village, 1915, collection particulière.

<https://awarewomenartists.com/artiste/elsa-von-freytag-loringhoven/>

Deux suffragettes écrivant sur le trottoir : « *Chalking for C.P.'s first Dublin meeting* », auteur inconnu, 1909, inv. 013147, Museum of London

<http://www.museumoflondonprints.com/image/1163918/unknown-image-of-two-suffragettes-writing-on-a-pavement-1909>

Un policier tente de refouler une dizaine de femmes qui participent le 26 août 1970 sur la place de l'Étoile à Paris, AFP.

<https://www.franceculture.fr/societe/la-naissance-du-mlf-il-y-encore-plus-inconnu-que-le-soldat-inconnu-sa-femme>

Coven W.I.T.C.H.

<https://www.theodysseyonline.com/get-witchy>

Slutwalk, Chicago, 2013

[http://www.huffingtonpost.com/2013/09/10/slutwalk-chicago-2013\\_n\\_3901085.html](http://www.huffingtonpost.com/2013/09/10/slutwalk-chicago-2013_n_3901085.html)

*Mujeres creando*, action pour la dépénalisation de l'avortement, mars 2017.

[http://www.mujerescreando.org/pag\\_menu/enlacalle/acciones.html](http://www.mujerescreando.org/pag_menu/enlacalle/acciones.html)



# Index des noms cités

<b>ARTISTES.....</b>	
Abbott.....	94
Abel de Pujol.....	58
Abramovic.....	337
Alberti.....	33, 346 sv
Alÿs.....	167
Amer.....	161, 201, 305
Amos.....	336
Anaxandra.....	220
Anderson.....	336
Andre.....	101, 158
Anguissola.....	27, 202, 220
Antin.....	336
Antoni.....	162
Apelle.....	303, 329
Apfelbaum.....	161
Arman.....	108, 153
Bacon.....	166
Baldung Grien.....	225
Bashkirtseff.....	73
Baugin.....	28, 30, 187
Beardsley.....	84
Beck.....	121
Benoist.....	11 sv, 21, 37, 40, 43 sv, 47 sv, 52, 54 sv, 57 sv, 70, 72, 224, 277, 288, 304 sv, 314 sv, 320, 328, 334
Berger.....	201
Bertaux.....	74, 164, 251
Beuys.....	101, 166, 187, 341
Blazy.....	187, 197
Boltanski.....	153, 166
Bonheur.....	116, 203
Bosch.....	118
Boucher (Alfred).....	69, 75
Boulogne.....	56 sv
Bourgeois.....	158, 162, 167, 169, 305
Bourgot.....	216
Bouzonnet-Stella.....	221
Brancusi.....	158, 210
Brecht (George).....	111
Bricci.....	221
Brooks.....	94
Brouillet.....	175
Bruegel.....	118
Buñuel.....	122
Cabanel.....	39
Cage.....	84, 111, 121 sv
Cahun.....	11 sv, 37 sv, 40, 77 sv, 153, 178 sv, 184, 201, 222, 224, 234 sv, 288, 290, 295 sv, 304 sv, 308, 318 sv, 328, 336
Calle.....	8, 10 sv, 142, 144 sv, 152 sv, 160, 186, 195, 199 sv, 204 sv, 224, 231 sv, 253, 288, 291 sv, 300 sv, 325 sv, 334, 337
Campan.....	58
Cantofoli.....	221
Capomazza.....	220
Carriera.....	48, 57, 331
Castiglione.....	89, 336
Cennini.....	329
César.....	109, 153
Cézanne.....	187
Chardin.....	20 sv, 34, 58, 187, 193 sv
Chéron.....	56 sv
Cheval.....	118
Chicago.....	162, 196 sv, 253, 256 sv, 336
Chirico.....	84
Christo.....	109
Claesz.....	187
Claudet.....	11 sv, 37, 65 sv, 75, 94, 102, 120, 167 sv, 173, 183 sv, 203, 210, 225 sv, 251, 288 sv, 292 sv, 304, 306, 316 sv
Clérambault.....	170
Courbet.....	158, 244, 257
Cousin.....	242
Cranach.....	290
Da Vezzo.....	221
Daumier.....	39
David.....	43 sv, 49, 55, 57 sv, 75
De Bruyckere.....	167, 169
de Maria.....	101

De' Rossi.....	220	Haverman.....	57
Delacroix.....	39, 48, 194	Henri.....	94
Delaunay.....	222	Hicks.....	135
Delvoye.....	163, 187	Higgins.....	121
Démétrios.....	33	Holzer.....	301 sv
Desbois.....	317	Horn.....	305
Deschamps.....	109	Itten.....	327
Dibbets.....	101	Janicot.....	102
Dolce.....	329	Johns.....	107, 110, 166
Donatello.....	68 sv, 317	Jonas.....	336
Dubuffet.....	118, 185	Journiac.....	187, 198
Duchamp.....	109 sv, 119, 122, 124, 157 sv, 336 sv	Kalf.....	187
Duchemin.....	57	Kaprow.....	111, 121
Dumas.....	337	Khalo.....	80
Duncan.....	176	Kienholz.....	110
Dürer.....	225, 308	Klein.....	101, 108 sv, 124, 166
Dyke Action Machine !.....	161	Kosuth.....	101, 193
Edelson.....	336	Kounellis.....	101
Eisenman.....	161	Kruger.....	160, 301 sv
Emin.....	337	Kubota.....	257
EXPORT.....	112 sv, 257, 337	l'Albane.....	277
Fautrier.....	118	La Monte Young.....	121
Favre.....	337	Labille-Guiard.....	57 sv
Fawcett.....	69	Laib.....	197
Flint.....	121	Lama.....	221
Fontana.....	202, 220	Lamba.....	80
Freytag-Loringhoven.....	89, 336	Le Brun.....	48
Frydman.....	102	Leonard.....	160, 257, 338
Gallavardin.....	161	Lesueur.....	161, 163, 197
Garnier.....	27, 292	Lichtenstein (Roy).....	110
Gaudí.....	118	Linard.....	29 sv
Gentileschi.....	20, 202, 212, 220 sv	Lipscomb.....	69
Gérôme.....	175	Louis (dite Séraphine de Senlis).....	120, 185
Girodet.....	49 sv	Lublin.....	102 sv
Giroud.....	57	Lucas.....	162
Gonzalez-Torres.....	187, 254	Maar.....	80
Goya.....	118, 308	Maciunas.....	111, 121
Greco.....	118	Malina.....	121
Greuze.....	58	Man Ray.....	93 sv, 122
Gris.....	187	Manet.....	39
Haacke.....	101	Manzoni.....	124
Hains.....	108 sv	Masse.....	57
Hassmann.....	113	Massys.....	308
Hatoum.....	305, 338	Matisse.....	118

Mendieta.....	305, 336 sv	Reinhardt.....	105, 193
Mengs.....	220	Reni.....	331, 334
Merz (Mario).....	101	Rheims.....	337
Merz (Marisa).....	217	Ringgold.....	336
Messenger.....	135, 153, 160, 166, 337	Ripa.....	331
Michaux.....	81, 93	Rodiana.....	221
Michel Ange.....	104	Rodin.....	66 sv, 167, 183, 289, 293 sv, 316 sv
Moillon..8, 10 sv, 18, 21 sv, 24, 27 sv, 186 sv, 200, 210, 224, 288 sv, 292 sv, 310, 312 sv, 328, 334		Roldàn.....	220 sv
Molinier.....	124	Rosenquist.....	110
Mondrian.....	185	Rosenthal.....	336
Montano.....	336	Rosler.....	162, 195 sv, 336
Moore.....	81 sv, 84 sv, 92 sv, 295 sv, 319 sv	Roslin.....	56 sv
Moore .....	319	Rotella.....	109, 153
Mouraud.....	102, 135	Rothko.....	166
Muniz.....	187	Rubens.....	194, 306
Myers.....	336	Sacchi.....	277
Namuth.....	122	Saint Phalle..11 sv, 96, 100 sv, 103, 105 sv, 111 sv, 114 sv, 135, 142, 173, 179 sv, 184, 186, 201 sv, 204 sv, 224, 226, 230 sv, 254 sv, 257, 288, 290, 295 sv, 323, 328 sv, 334	
Nicola.....	102	Saville.....	337
Niepce.....	88	Schapiro.....	336
O'Grady .....	161	Schneemann.....	120, 197, 253, 257, 336 sv
O'Keefe.....	256	Schor.....	336
Oldenburg.....	187	Schwitters.....	119, 321
Ono.....	111, 121, 337	Semmel.....	336
Oppenheim.....	80, 94	Serra.....	101
ORLAN.....	102, 257, 338	Sherman.....	160, 163, 308, 337
Paik.....	121	Shiraga.....	111
Pane..11 sv, 100 sv, 113, 121 sv, 142, 163, 195, 198 sv, 201, 203 sv, 217, 224, 235, 253, 257, 288, 290 sv, 299 sv, 304 sv, 308, 323 sv, 328 sv, 334 sv, 340, 359		Singer.....	69
Passerotti.....	308	Sirani.....	74
Penone.....	123	Smith (Barbara).....	336
Perrot (Catherine).....	57	Smith (Kiki).....	160, 167, 169, 337
Picasso.....	118, 157, 222, 304	Spero.....	336
Piper.....	336, 338	Spoerri.....	108, 163, 187
Piraeicus.....	33	Stella.....	193
Pollock (Jackson).....	107, 122, 193	Stephens.....	74
Poussin.....	38	Sterbak.....	163, 167, 169, 197, 201
Puvis de Chavannes.....	67	Stölzl.....	201
Raphaël.....	38, 43 sv	Strésor.....	57
Rauschenberg.....	106, 110, 122, 166, 321	Talbot.....	88
Raysse.....	108, 153	Taylor-Johnson (née Taylor-Wood).....	194
Reboul.....	57	Terbusch.....	57
Regnault.....	58	Timarété.....	220

Tinguely.....	108, 115, 118 sv, 166, 205
Titien.....	331
Ukeles.....	336
Vallayer-Coster.....	21, 27, 56 sv
Van Gogh.....	187
van Kessel.....	48
Vasconcelo Noiva.....	257
Velázquez.....	116, 208
Vien.....	57
Vigée-Lebrun.....	21, 43, 55, 57 sv, 202, 204, 221
Villeglé.....	108 sv
Vinci.....	202, 281
Viola.....	166
Vouet.....	221
Walker.....	217
Ward.....	74
Warhol.....	110, 114, 166, 187, 194, 244
Watteau.....	34
Weiner.....	301 sv
Weiss.....	117
Whitehead.....	298
Wilding.....	256, 336
Wilke.....	336
Wilson.....	336
Wols.....	118
Wright.....	221
Zeuxis.....	303
Calle.....	146
<b>AUTEUR.E.S.....</b>	
Aboudrar.....	116
Aelius-Aristide.....	174
Alberti.....	33, 346 sv
Albistur et Armogathe.....	23, 37
Alembert d'.....	330
Aliaga.....	91, 166
Alsina.....	29, 288, 292, 310
Angot.....	232
Aragon.....	79, 177
Arasse.....	19, 32 sv, 47, 276, 331
Aristote.....	259, 334, 346 sv
Artaud.....	122, 300
Athênagoras.....	86
Auster.....	144 sv, 154 sv, 200, 291 sv, 300, 326
Austin.....	140, 343
Babinski.....	177
Bachofen.....	255
Baillette.....	90
Balzac.....	329 sv
Bard.....	61, 91, 203
Barthes.....	146, 283, 310
Bartolena.....	55, 72, 74, 213, 253
Bataille.....	79, 81, 93, 129
Baudelaire.....	84, 90, 93, 330
Baudrillard.....	138
Beauvoir.....	11, 16, 25, 91, 98 sv, 159, 188, 196, 237, 241, 247 sv, 250, 355
Bebel.....	63
Bechtel.....	172, 210, 223 sv, 246, 248
Benjamin.....	9, 36, 42, 85
Benveniste.....	259 sv
Bernadac.....	158
Biasi.....	290, 340
Blanc (Charles).....	34, 278 sv, 331, 348
Blanc (Jan).....	276 sv
Blumenbach.....	46
Bonnet.....	215, 223
Bourcier.....	102, 140, 149, 274, 335, 339, 341 sv, 362 sv
Breton.....	79 sv, 93, 177, 235
Brunet Latin.....	237
Butler.....	99, 138 sv, 147 sv, 265, 341 sv, 361 sv, 364
Buzzati.....	115
Cabet.....	62
Cassar.....	183, 293
Cennini.....	329
Césaire.....	174
Charcot.....	175, 177 sv
Charron.....	237
Chateau.....	350, 352 sv, 356
Chavanne.....	133
Chollet.....	209
Cicéron.....	33
Cixous.....	345
Cladel.....	67
Collin.....	159 sv
Combet.....	348
Condorcet.....	36 sv, 46, 50, 53 sv
Considéran.....	62 sv

Contreras.....	233	Fourier.....	36, 61, 63
Cottingham.....	99, 159 sv, 170, 200, 258, 336, 338, 340	Fournier.....	190
Creissels.....	165, 305 sv	Fraisse.....	25, 62, 134, 252, 360
Crenn.....	206 sv	Francblin.....	109, 115 sv
Crenshaw.....	141, 265	Fréchuret.....	162 sv
Crevel.....	93	Freud.....	158
Dallier-Popper.....	206	Fried.....	106, 339
Danner.....	214	Frontisi-Ducroux.....	86 sv, 207 sv, 360
Debono.....	349, 359	Gaffiot.....	262
Deharme.....	82	Galien.....	175, 227, 238
Deleuze.....	138, 148 sv, 158	Galodé.....	214
Delpoux.....	124	Gardner.....	228
Delphy.....	11, 112, 137, 189, 191, 230, 248, 251, 269 sv, 272 sv, 361	Garnier.....	237
Démar.....	61	Gauthier.....	236
Deraismes.....	62	Gay.....	265
Deroin.....	62, 64, 98	Gide.....	93
Derrida.....	14, 138, 283, 342 sv, 363	Gimbutas.....	229
Descartes.....	355	Gobineau.....	46
Desnos.....	81, 93	Godineau.....	25
Diamond.....	274	Goffman.....	13, 173 sv, 182
Diderot.....	19 sv, 34, 58, 193, 329 sv	Goncourt.....	194
Didi-Huberman.....	177, 329 sv, 332	Gonnard.....	166, 254
Dorlin.....	238 sv, 246, 249, 264, 307, 363 sv	Gouges.....	21, 36 sv, 50 sv, 98
Doy.....	42	Gournay.....	25
Dumont.....	96, 100, 103, 111, 115, 120, 127 sv, 134 sv, 159, 166, 236, 251, 255, 338	Greenberg.....	40, 104 sv, 111, 122, 193
Dupleix.....	269	Grosenick.....	253
Ehrenreich.....	227	Groult.....	25, 245
Eidenbenz.....	176, 179	Guattari.....	158
Engels.....	63, 255	Guibert.....	153, 301
English.....	227	Guillaumin.....	11, 137, 190, 269 sv, 281
Falquet.....	241	Hache.....	230
Faludi.....	52	Hall.....	243
Faré.....	30, 34, 193, 210	Haraway.....	150, 250, 301, 308, 359
Fassin.....	166, 274	Hegel.....	329, 333
Fauré.....	25	Héraclite.....	284, 361
Fausto-Sterling.....	239, 358	Héritier.....	272 sv
Favret-Saada.....	233 sv	Hickok.....	341
Félibien.....	8, 11, 19, 27, 32 sv, 213, 216, 221, 275 sv, 333	Hippocrate.....	14, 174 sv
Féral.....	343	Homère.....	207 sv
Ferrer.....	345	Hountou.....	290 sv, 324
Ficin.....	231	Irigaray.....	345
Foucault.....	11, 17, 138 sv, 154, 182, 184 sv, 243, 363	Jackson Jarves.....	71
		Jameson.....	138 sv, 148, 282
		Jami.....	343

Jarty.....	190	Marchand.....	133
Jauss.....	39	Marx.....	63, 138
Joly.....	310	Masoch.....	148
Jones.....	166, 339	Mathieu.....	11, 189, 241, 269
Kaenel.....	192, 194	Mauss.....	284
Kálidâsa.....	289	Mayen.....	122, 129
Kant.....	53, 352	McRobbie.....	209
Kergoat.....	265, 282	Melanchton.....	33
Klejman.....	62 sv	Meung.....	237
Klossowski.....	81	Mézil.....	167 sv
Kosofsky Sedgwick.....	140, 240	Michaud.....	281
Krauss.....	159	Michaut.....	214
Kristeva.....	345	Michaux.....	81, 93
Lachaud.....	168, 364	Michel.....	65
Lafargue.....	63	Michelet.....	224, 226, 232
Lagrange.....	211	Michon.....	284
Lamarche-Vadel.....	153	Millet.....	101, 214
Laneyrie-Dagen.....	242, 278, 303, 331, 337	Mink.....	62
Lapeyre.....	190	Mirbeau.....	65, 71, 293
Laqueur.....	53, 238 sv, 281	Money.....	267, 273 sv
Larrère.....	53, 59	Monnier.....	94
Larue.....	207, 222, 334	Montaigne.....	25, 237, 241
Lauretis.....	140, 201, 267 sv	Montreynaud.....	239
Lavigne.....	337	Morhardt.....	67, 293
Le Thorel-Daviot.....	107	Morineau.....	111 sv, 164 sv, 255, 335
Lebovici.....	94, 99, 159 sv, 166, 170, 254	Murat.....	238
Lejeune.....	153	Nietzsche.....	138, 271
Léo.....	62	Nochlin.....	11, 24, 28, 32, 72, 166, 213, 244
Leperlier.....	77 sv, 81, 88, 91 sv, 153, 222, 295	Oberhuber.....	336
Lessing.....	104, 106	Ovide.....	207, 306
Leturcq.....	159 sv	Owen.....	61
Lichtenstein (Jacqueline).....	26, 28, 34, 193, 331, 353 sv	Paré.....	175
Linder.....	136	Paris.....	293
Linné.....	46, 265 sv, 271	Parker.....	31, 71 sv
Lippard.....	102, 110, 162, 244	Pastoureau.....	314, 332
Litttré.....	237, 265	Paulhan.....	246, 296
Luauté.....	174	Pelletier.....	40, 91, 98
Lyotard.....	138, 140	Perec.....	259
Macé.....	269	Perrot.....	89, 95, 208 sv, 252
Mainardi.....	164	Peyre.....	357
Malabou.....	351, 355	Piaget.....	348
Mallarmé.....	122	Picq.....	98, 125, 127, 345
Manchester.....	113	Piles.....	33 sv
Marcadé.....	158, 308	Pizan.....	20

Platon.....	26, 86, 92 sv, 174, 330	Shaftesbury.....	352
Pline.....	33, 86 sv, 192	Shakespeare.....	93, 225, 285, 352
Pluchart.....	124	Silvestre.....	65
Pollock (Griselda).....	31, 71 sv, 103, 166, 200, 304, 363	Smalls.....	48
Poullain de la Barre.....	24 sv	Sofio.....	12, 255
Preciado.....	140, 152, 226, 246, 359, 362	Solanas.....	114 sv
Prévert.....	79	Solomon-Godeau.....	94
Proudhon.....	63	Soranos.....	175
Queneau.....	79	Souriau.....	284
Rabelais.....	237	Spinoza.....	341
Ramachandran.....	340	Starhawk.....	228 sv
Rancière.....	41, 126, 128, 194	Stevenson (James).....	88
Raz.....	238	Stevenson (Margaret).....	97
Reclus.....	62	Sutherland Harris.....	24, 31, 213
Restany.....	107 sv, 119	Szeemann.....	101
Rey.....	354	Tabet.....	191, 241
Reynes-Delobel.....	94	Terroni.....	126
Ribemont-Dessaignes.....	81, 288	Thélot.....	187
Richer.....	62	Thoury de.....	169
Riegl.....	281	Touraille.....	190, 256, 361
Rizzolatti.....	340	Tristan.....	98
Rochefort.....	268	Tronche 124 sv, 128 sv, 132 sv, 195, 198, 204, 323, 359	
Rondeau.....	169	Tzara.....	81, 93
Ronell.....	166	Unik.....	79
Roque.....	314	Vasari.....	31, 346 sv
Rosenberg.....	122	Vaugelas.....	269
Rothenburg.....	97	Vernant.....	86, 249
Rousseau.....	53 sv, 59, 271	Verner.....	104, 106
Roussel.....	98	Verschaffel.....	192
Roux.....	352 sv	Vésale.....	238
Sade.....	148 sv, 184, 271	Veyne.....	243, 250
Saint Augustin.....	287	Vidal.....	356 sv
Saint Girons.....	341, 346, 351 sv, 354, 356, 361	Vignaux.....	348
Saint-Simon.....	61	Vinci.....	202
Saladini.....	174	Virgile.....	104
Sand.....	203	Vouilloux.....	298
Sappho.....	20	Walusinski.....	174
Sartre.....	126, 154	Whitman.....	93
Sauvanet.....	106, 222	Wiels.....	239
Schechner.....	343	Wilde.....	84, 93
Schlegel.....	281	Wilhelm.....	30, 187, 210
Schwob.....	84	Wittig.....	11, 97, 241, 249, 258, 269, 347, 361
Scott.....	99, 274	Wölfflin.....	281
Séville.....	242	Wollstonecraft.....	21, 37

Woolf.....	74, 285	Zerner.....	39
Zabunyan.....	166	Zvakova.....	280
Zapperi.....	170	Zwang.....	244 sv, 247



# Annexe

Base statistique des artistes femmes issues des index de Simona Bartolena, *Femmes artistes. De la Renaissance au XXI<sup>e</sup> siècle*, Gallimard, 2003 et de *Femmes peintres 1550-1950*, Linda Nochlin et Ann Sutherland Harris, éditions des femmes, 1981.

## Mode d'emploi :

**les trois premières colonnes** indiquent les nom(s), prénom(s), dates, et période (A : Antiquité, MA : Moyen Âge, TM : Temps Modernes, PC : Période contemporaine).

**La quatrième colonne** indique le ou les art(s) pratiqué(s). aa : arts appliqués, archi : architecture, assemb : assemblage, enlum : enluminure, illustr : illustration, instal : installation, miniat : miniature, peint : peinture, perf : performance, photo : photographie, sculp : sculpture.

**La cinquième**, les genres mineurs. A : autoportrait, G : scène de genre, NM : nature morte, NMF : nature morte de fleurs, P : portrait, Pa : paysage

**La sixième**, les arts et les genres majeurs. abstr : art abstrait, ag : les avant-gardes (agAC : *Arts & Crafts*, agB : Bauhaus, agCO : constructivisme, agCU : cubisme, agD : Dada, agE : expressionnisme, agFA : fauvisme, agFU : futurisme, agI : impressionnisme et réalisme, agNP : néoplasticisme, agNR : nouveau réalisme, agOA : op art, agSUR : surréalisme, agSUP : suprématisme, agSY : symbolisme), Al : allégorie, H : peinture d'histoire, H (eng) : actualisation contemporaine, art « engagé », J : représentation de Judith, M : sujet mythologique, N : nu, R : sujet religieux, VE : vierge à l'enfant.

Dans les cinquième et sixième colonnes peuvent apparaître d'autres indications, le plus souvent en toutes lettres.

**La septième**, les liens filiaux et/ou matrimoniaux à des artistes masculins ou non, les choix de célibat, le statut de religieuse.

célibataire apparaît en toutes lettres, Co : compagne, E : épouse, F : fille, L : lesbienne, M : mère, Rse : religieuse, S : sœur. Ces codes entre parenthèses indiquent un lien à une femme artiste, par exemple (S) : sœur *d'une* artiste. Le « lien indirect » est un lien (principalement marital) avec un artiste qui ne pratique pas le même art ou avec un homme dont le travail se rattache au domaine artistique sans pour autant être artiste au sens strict, il est codé par un i entre parenthèses « (i) ». « Non » indique l'absence vérifiée de lien, « ??? » indique que je n'ai pas trouvé d'information sur la famille et les liens à des artistes.

**La huitième** et dernière colonne indique le pays de naissance et d'exercice, et à l'aide de flèches (>) les éventuels pays d'exercice différents du pays de naissance.

NOM	dates		art	genre mineur	genre majeur	filiation/lien artiste masc	pays (>d'exercice)
Abakanowicz Magdalena	1930-.	PC	sculp		monum	non	Pologne
Abbéma, Louise	1853-1927	PC	peint aa	décors P		???	France
Abramovic, Marina	1946-.	PC	perf		H (eng)	Co	Serbie
Accardi, Carla	1924-2014	PC	peint		abstr	E	Italie
Agar,Eileen	1899-1991	PC	peint photo		agSUR	non	Argentine> Angl> Frce
Albers, Anni	1899-1944	PC	aa	textile	abstr agB	E	Allemagne>USA
Alcott Nieriker, Abigail May	1840-1879	PC	peint illustr	NM P		non	USA>France
Anastasic	Début XV	MA	enlum	miniat		???	France
Anaxandra	fl. 220 avJC	A	peint		M	F	Grèce (Sicyone)
Ancher, Anna	1859-1935	PC	peint	G Pa		E	Danemark
Ancillotti Goretti, Beatrice	1879-1937	PC	peint	P		Co E	Italie (Florence)
Anderson Gengembre, Sophie	1823-1903	PC	peint	G P		E (i)	Angleterre
Anderson, Laurie	1947-.	PC	perf		musique exp.	E	USA
Anguissola, Anna Maria	1555-1611	TM	peint	P	R	non	Italie
Anguissola, Elena	1532-1584	TM	peint	Oe disparue		Rse	Italie
Anguissola, Europa	?-v1580	TM	peint	dévotion ?		non	Italie
Anguissola, Lucia	1538-1565	TM	peint	P	R	non	Italie
Anguissola, Minerva	?-1564	TM	peint	?		non	Italie
Anguissola, Sofonisba	1535-1625	TM	peint	P	R	non	Italie>Espagne

Antoni, Janine	1964-.	PC	perf photo sculp	nourrit+maquil	monum	E	USA
Arbus, Diane	1923-1971	PC	photo	P		E	USA
Asse, Geneviève	1923-.	PC	peint gravure		abstr	non	France
Aulenti, Gae	1927-2012	PC	archi		archi	E	Italie
Austen, Cassandra	1773-1845	PC	dessin aquarelle	amateur		célibataire	Angleterre
Auzou, Pauline	1775-1835	PC	peint	G P	H M	non	France
Bacigalupo Carrea, Rosa	1794-1854	PC	peint	P miniat	fresque M	F	Italie (Gênes)
Backer, Harriet	1845-1932	PC	peint	G Pa		???	Norvège
Badiali, Carla	1907-1992	PC	peint aa	tissus	abstr	???	Italie
Bahuche, Marguerite	?-1632	TM	peint	P		F E	France
Bailly, Alice	1872-1938	PC	peint	P Pa NM laine		???	Suisse>Allgne>Frce
Balla, Elica	1914-1993	PC	peint aa	Pa		F	Italie
Balla, Luce	1904-1994	PC	peint aa	NM Pa	agFU	F	Italie
Barber Stephens, Alice	1858-1932	PC	peint dessin	illustr		E	USA
Bardua, Caroline	1781-1864	PC	peint	P		célibataire	Allemagne
Bashkirtseff, Marie	1858-1884	PC	peint sculp	G P		non	Ukraine>France
Basseporte, (Madeleine-)Françoise	1701-1780	TM	dessin miniat	botanique P		célibataire	France
Bateman, Ann	1748-1805	TM	aa	orfèvrerie		E	Angleterre
Bateman, Hester	1708-1794	TM	aa	orfèvrerie		E	Angleterre
Beale, Mary	1633-1699	TM	peint	P		E	Angleterre
Beauclerk, Lady Diana	1734-1808	TM	peint illustr	P	M (illustr)	non	Angleterre

Beaury-Saurel, Amélie	1848-1924	PC	peint pastel	G P Pa	R	E	France
Beaux, Cécilia	1855-1942	PC	peint	P G		célibataire	USA>France>USA
Beecroft, Vanessa	1969-.	PC	perf		H (eng)	non	Italie>USA
Bell, Vanessa	1879-1961	PC	peint aa	P NM	abstr	E (i) Co	Angleterre
Benoist, Marie-Guillemine	1768-1826	TM	peint	P G	H	non	France
Berger, Otti	1898-1944	PC	aa	textile	agB	Co	Croatie
Berry Barnes Mary	1923-2001	PC	peint	Pa	R	???	Angleterre
Bertaux, Hélène	1825-1909	PC	sculp	G P	M Al	bF	France
Bilinska, Anna	1857-1893	PC	peint	P		non	Pologne
Bingen, Hildegarde	1098-1179	MA	enlum	miniat	R	Rse	Allemagne franconie
Binley, Margaret	Mil XVIII	TM	aa	orfèvrerie		E	Angleterre
Bishop, Isabel	1902-1988	PC	peint dessin	G P		non	USA
Bisi, Fulvia	1818-1911	PC	peint	Pa		F	Italie (Milan)
Blanchard, Maria	1881-1932	PC	peint	P NM	R agCU	célibataire	Espagne>France
Blancour, Marie	fl 1650-1699	TM	peint	NMF		???	France
Bloch Lucienne	1909-1999	PC	multimedia	animalière P Pa	fresque	F E	Suisse> USA
Boch, Anna	1848-1936	PC	peint	Pa NM G		S	Belgique
Boguslavskaja,Ksenija	1892-1972	PC	peint aa	aa	agSUP	E	Russie (urss)
Bonheur, Rosa	1822-1899	PC	peint sculp	animalière		F L	France
Boquet, Anne-Rosalie	1753-1794	TM	peint pastel	P NM		F	France
Boswell, Jessie	1881-1956	PC	peint	P Pa G		???	Angleterre> Italie

Bottero, Angelica	XVII	TM	peint	NM	R (retable)	Rse	Italie
Bottero, Laura	XVII	TM	peint	NM	R (retable)	Rse	Italie
Bouliard, Marie-Geneviève	1763-1825	PC	peint	P A	Al (rare)	célibataire	France
Boullogne, Geneviève	1645-1708	TM	peint	NM Pa		F E	France
Boullogne, Madeleine	1646-1710	TM	peint	P Pa NM	R	F	France
Bourgeois, Louise	1911-2010	PC	sculp instal		monum	E (i)	France>USA
Bourgot	XIVe	MA	enlum	miniat	R	F	France
Bourke-White, Margaret	1904-1971	PC	photo	journalisme		non	USA
Bouzonnet-Stella, Antoinette	1641-1676	TM	gravure		H (repro)	F nièce	France
Bouzonnet-Stella, Claudine	1636-1697	TM	gravure	repro		F nièce	France
Bouzonnet-Stella, Françoise	1638-1691	TM	peint gravure	gravure		F nièce	France
Boyce Wells, Joanna Mary	1831-1861	PC	peint	P G	Al R M	E	Angleterre
Brandt, Marianne	1893-1983	PC	peint photo aa	design	agB H (eng)	E	Allemagne
Breslau, Louise	1856-1927	PC	peint	P		L	Suisse>France
Breton, Elisa	1906-2000	PC	peint assemb		agSUR	E	Chili>France
Bricci, Plautilla	fl 1616-1664	TM	archi peint		archi R	S	Italie (Rome)
Bridell Fox, Eliza	1824-1903	PC	peint pastel	P		E	Angleterre
Bronzini, Gegia	début XX	PC	aa	design textile		???	Italie
Bronzini, Marisa	1937-2007	PC	sculp aa	textile		(F)	Italie
Brooks, Romaine	1874-1970	PC	peint	P		bisexuelle	USA
Brossard de Beaulieu, Geneviève	1755-1835?	TM	peint	P	H M	???	France

Brownscombe, Jennie Augusta	1850-1936	PC	peint	G		Co	USA
Bunce, Kate Elisabeth	1856-1927	PC	peint	P G	R Al agAC	F (i)	Angleterre
Burrows, Alice	début XIX	PC	aa	orfèvrerie		E	Angleterre
Buscher, Alma	1899-1944	PC	aa	meublier jeux en bois	agB	E (i)	Allemagne
Cabot Perry, Lilla	1848-1933	PC	peint	Pa P G		non	USA
Caccia, Francesca	Début XVII	TM	peint	NM	R (retables)	F Rse	Italie
Caccia, Orsola Maddalena	1596-1676	TM	peint	NM	R (retable)	F Rse	Italie
Caffi, Margherita	1650-1710	TM	peint	NMF		F E	Italie (Milan)
Calle, Sophie	1953-.	PC	photo	A (autobio)		non	France
Cameron, Julia Margareth	1815-1879	PC	photo	P		non	Angleterre
Candidi Dionigi, Marianna	1756-1826	PC	peint	Pa		???	Italie (Rome)
Cantofoli, Ginevra	1618-1672	TM	peint		R Al	???	Italie (Bologne)
Capet, Marie-Gabrielle	1761-1818	PC	peint pastel minia	A P miniature	H	non	France
Capomazza, Luisa	?-1646	TM	peint		R H	Rse	Italie (Naples)
Cappa Marinetti, Benedatta	1897-1977	PC	peint		agFU	E	Italie
Carlevarijs, Marianna	1703-1750	TM	pastel	P		F	Italie (Venise)
Carr, Emily	1871-1945	PC	peint	Pa		???	Canada
Carreaux de Rosemond, Marie-Marguerite	Fl 1783-1788	TM	peint pastel	P		E	France
Carriera, Rosalba	1675-1757	TM	pastel	P		bS	Italie (Venise)
Carrington, Dora	1893-1932	PC	peint aa	P Pa aa		Co	Angleterre

Carrington, Leonora	1917-2011	PC	peint sculp		agSUR	Co	Ang-Fce-Esp-Mexique
Casari, Wanda	1933-.	PC	instal	textile	abstr	???	Italie
Cassatt, Mary	1844-1926	PC	peint	P G		célibataire	USA>France
Cassolo, Regina Prassede	1894-1974	PC	sculp peint	G	agFU abstr	???	Italie
Castelli Ferrieri, Anna	1918-2006	PC	aa	design mobilier		E (i)	Italie
Cervisova, Maria (Toyen)	1902-1980	PC	peint		agSUR	Co	Tchèque>France
Chaplin, Elisabeth	1890-1982	PC	peint	P Pa		(F) nièce	France> Italie
Charpentier, Constance Marie	1767-1849	PC	peint	P G		non	France
Chaudet, Jeanne-Elisabeth	1767-1832	TM	peint	G P	M	E	France
Chéron, Sophie Elisabeth	1648-1711	TM	aa gravure	émail P	H	F	France
Chicago, Judy	1939-.	PC	instal		H (eng)	E (i)	USA
Christo, Jeanne-Claude	1935-2009	PC	instal	Pa	monum	E	France
Citron, Minna	1893-1991	PC	peint gravure		AG	non	USA
Claricia	XIIIe	MA	enlum	miniat	R	???	Allemagne
Clark, Lygia	1920-1988	PC	peint instal	néo-concret		???	Brésil
Claudet, Camille	1864-1943	PC	sculp	G P	M	S Co	France
Clausen, Franciska	1899-1986	PC	peint		agCO	???	Danemark
Cnoop, Cornelia	XV	MA	enlum	miniat		E	Flandres
Collot, Marie-Anne	1748-1821	TM	sculp	P	P équestre (H)	E bF	France
Cominazzini Angelucci, Leandra	1890-1981	PC	peint	Futuriste // Pa	agFU	non	Italie
Cosway, Maria	1760-1838	PC	peint	P	M	S E	Italie Angleterre

Courtauld, Louisa	1729-1807	TM	aa	orfèvrerie		E	Angleterre
Crastona, Margherita	1696-1776	TM	peint	NMF		???	Italie
Cunégonde	fl 1443	MA	enlum	miniat		Rse	Allemagne Nuremberg
Curran, Amelia	1775-1847	PC	peint	P	R (copies)	non	Irlande
Da Vezzo, ou Vezzi, Virginia	1597-1638	TM	peint		M	E	Italie > France
Damer, Anne Seymour	1749-1828	TM	sculp	P	M	L	Angleterre
Danielson Gambogi, Elin	1861-1919	PC	peint	Pa P G	R (retable)	Co E	Finlande > Italie
Darboven, Hanne	1941-2009	PC	instal		conceptuel	???	Allemagne
Day Hale, Ellen	1855-1940	PC	peint	P Pa NM		S célibataire	USA
De Ayala y Cabrera, Josefa (de Obidos)	1630-1684	TM	peint	NM P	R	F Rse	Portugal
De Bondorff, Sibylle	XV	MA	enlum	miniat		Rse	Allemagne
De Court, Suzanne	fl 1575-1625	TM	aa	émail		F?	France
De Dominici, Maria	1645-1703	TM	peint sculp		R	F S Rse	Malte
De Kooning, Elaine	1918-1989	PC	peint	P	abstr	E	USA
De Morgan, Evelyn	1855-1919	PC	peint		M Al agPR	nièce E (i)	Angleterre
De' Rossi, Properzia	1490-1530	TM	sculp	noyaux P	R marbre	célibataire	Italie (Bologne)
De' Vigri, Caterina	1413-1463	MA	enlum peint	miniat	R VE	Rse	Italie (Bologne)
Del Po, Teresa	1649-1716	TM	miniat	miniat	M R	F S	Italie (Rome)
Delaunay, Sonia	1885-1979	PC	peint aa	textile	abstr	E	France
Della Croce, Maria Eufrasia	1597-1676	TM	peint		R	Rse	Italie
Demont-Breton, Virginie	1859-1935	PC	peint	G P	M (jeunesse)	F nièce E	France



Di Spilimbergo, Irene	1540-1559	TM	peint	P?	H? R ?	???	Italie
Duchamp, Suzanne	1889-1963	PC	peint		agD	S E	France
Duparc, Françoise	1726-1778	TM	peint	G		F	Espagne>France
Duvivier, Aimée	1786-1824	PC	peint	P		???	France
Ellenrieder, Marie	1791-1863	PC	peint	P miniature	R	petite fille	Allemagne
Elvery, Beatrice	1881-1970	PC	peint vitrail	Pa P	R	non	Irlande
Emes, Rebecca	début XIX	PC	aa	orfèvrerie		E	Angleterre
Emin, Tracey	1963-.	PC	multimedia	autobio		Co	Angleterre
Ende	v950-v1000	MA	enlum	miniat	R	Rse	Espagne (catalogne)
Ermolaeva, Vera	1893-1937	PC	peint gravure	NM P G	agSUP po	???	Russie (urss)
Escobar, Marisol	1930-.	PC	sculp		H monum	(F)	Venezuela USA
Exter, Alexandra	1882-1949	PC	peint aa	décor costum	abstr	non	Russie (URSS)>France
Feline, Magdalen	XVIII	TM	aa	orfèvrerie		E	Angleterre
Fells Savage, Augusta Christine	1892-1962	PC	sculp	P	H M R	non	USA
Fetti, Lucrina	1590-1651	TM	peint	P	R	F S Rse	Italie (Rome)
Fini, Leonor	1907-1996	PC	peint	P	M agSUR	non	Argentine>Italie>Fce
Fioroni, Giosetta	1932-.	PC	peint		H abstr	F	Italie
Flack, Audrey	1931-.	PC	peint sculp	NM P hyperréalisme	M Al	non	USA
Fleury, Sylvie	1961-.	PC	perf instal	féminin critiq	H (eng)	Co	suisse
Fontana, Lavinia	1552-1614	TM	peint	P	J M (1er nu)	F E	Italie (Bologne)
Forbes, Anne	1745-1834	TM	pastel	P		petite fille	Écosse

Forbes, Elisabeth	1859-1912	PC	peint	G		E	Canada
Fortescue-Brickdale, Eleanor	1871-1945	PC	peint		M agPR	non	Angleterre
Frankenthaler, Helen	1928-2011	PC	peint		abstr	Co (i) E	USA
Freilicher, Jane	1924-.	PC	peint	Pa NM		E	USA
Freund, Gisèle	1908-2000	PC	photo	P Pa		L	Allemagne>France
Gabiou, Marie-Elisabeth	Fin XVIII-XIX	PC	peint	P		S bS	France
Galizia, Fede	1578-1630	TM	peint	NM P miniats	J	F	Italie (Milan)
Gardner Bouguereau, Elisabeth Jane	1837-1922	PC	peint	P G	R M	E	USA>France
Garzoni, Giovanna	1600-1670	TM	peint	NM botanique		célibataire	Italie (>Naples)
Gasc, Anna Rosina de	1713-1783	TM	peint	P		F E	Allemagne
Gentileschi, Artemisia	1593-1652	TM	peint		H R	F	Italie>Angleterre>Italie
Gérard, Marguerite	1761-1837	TM	peint	G P		bS	France
Ginnasi, Caterina de	1590-1660	TM	peint		R	Rse	Italie (Rome)
Girardon, Catherine	1630-1698	TM	peint	NMF		F E	France
Giroust-Roslin, Marie-Suzanne	1734-1772	TM	peint pastel minia	P miniature		E	France
Godefroid, Marie-Eléonore	1778-1849	PC	peint	P		F	France
Godfrey, Elisabeth	fl. Mil XVIII	TM	aa	orfèvererie		F E	Angleterre
Goldin, Nan	1953-.	PC	photo	A G		célibataire	USA
Goloubkina, Anna	1864-1927	PC	sculp	P	agSY	non	Russie (URSS)
Gontcharova, Nathalia	1881-1962	PC	peint aa	P G décors	abstr R	E	Russie (URSS)
Gonzalès, Eva	1849-1883	PC	peint	P Pa G		E	Espagne>France

Grandpierre-Deverzy, Adrienne	1798-1869	PC	peint	G Pa P	H	E	France
Graves, Nancy	1939-1995	PC	peint sculp	animalière Pa	abstr	E	USA
Greenwood, Marion	1909-1970	PC	peint		fresque eng	???	USA
Greuze, Anne-Geneviève	1762-1842	PC	pastel	P		F	France
Gualino, Cesarina	1890-1992	PC	peint	Pa P		E (i)	Italie
Guda	XIIe	MA	enlum	miniat	R	Rse	Allemagne
Gwichtmacherin, Barbara	XV	MA	enlum	miniat	R	Rse	Allemagne
Hall, Anne	1792-1863	PC	miniat	P		célibataire	USA
Hartigan, Grace	1922-2008	PC	peint		abstr	E	USA
Hatoum, Mona	1952-.	PC	instal perf		H (eng)	non	Liban>Angleterre
Haudebourt-Lescot, Cécile Hortense	1785-1845	PC	peint	NM G P		E(i)	France
Haverman, Margareta	v.1693-1751	TM	peint	NMF		E (i)	Pays-Bas>France
Hayllar, Edith	1860-1948	PC	peint dessin	G		F	Angleterre
Hayllar, Jessica	1858-1940	PC	peint	G NM		F	Angleterre
Hayllar, Kate	f1883-1900	PC	peint	G NM		F	Angleterre
Hayllar, Mary	1863-v1950	PC	peint	G NM		F	Angleterre
Heer, Margaretha de	1603-1665	TM	peint	NM (insectes) G		F	Pays-Bas
Hennings, Emmy	1885-1948	PC	multimedia		agD	E	Allemagne
Hepworth, Barbara	1903-1975	PC	sculp		abstr	E	Angleterre
Herford, Laura	1831-1870	PC	peint	G P		(F)	Angleterre
Herrade de Landsberg	1125-1195	MA	enlum	miniat	R encycl.	Rse	France (Hohenbourg)

Hershman Leeson, Lynn	1941-.	PC	instal perf video		H (r/ techno)	non	USA
Hesse, Eva	1936-1970	PC	sculp		abstr	E	Allemagne>USA
Höch, Hannah	1889-1978	PC	collages		H (eng) agD	Co	Allemagne
Hoffman, Malvina	1885-1966	PC	sculp	P	H (eng)	non	USA
Holt, Nancy	1938-2014	PC	instal photo	Pa (land art)	monum	E	USA
Holzer, Jenny	1950-.	PC	instal langage		conceptuel	E	USA
Horn, Rebecca	1944-.	PC	instal perf photo..	A	H (eng)	???	Allemagne
Hornebolt ou Horenbout, Susannah	1503-1554	TM	peint enlum	miniat P	R	F S	Flandres>Angleterre
Hosmer, Harriet	1830-1908	PC	sculp		H	L	USA
Hunt, Emily	1836-1922	PC	peint	animalière		???	Angleterre
Iaia de Cyzique	100 AC	A	peint	P (de femmes)		célibataire	Italie (Rome)
Imhoff, Margareta	fl. 1452	MA	enlum	miniat	R (enlum)	Rse	Allemagne (Nuremberg)
Irene	?	A	peint	P ou H ?	P ou H ?	F	Grèce (Eulesis)
John, Gwen	1876-1939	PC	peint	G A P		S Co	Pays de Galles
Johnston, Henrietta	v.1674-1729	TM	pastel	P		???	Irlande>USA
Jopling, Louise	1843-1933	PC	peint	P		E	Angleterre
Kahlo, Frida	1907-1954	PC	peint	A NM P	Al M	E	Mexique
Karthhäuserin, Margareta	fl 1458-70	MA	enlum	miniat	R	Rse	Allemagne Nuremberg
Kauffmann, Angelica	1741-1807	TM	peint	P	M H	F E	Suisse Angleterre Italie
Kelly, Mary	1941-.	PC	instal		conceptuel eng	E	USA
Kerkovius, Ida	1879-1970	PC	peint aa	textile Pa		???	Allemagne

Kielland, Kitty	1843-1914	PC	peint	Pa G		non	Norvège
Knibbergen, Catharina van	1630-1675	TM	peint	Pa		???	Pays-Bas
Knight, Laura, née Johnson	1877-1970	PC	peint aqua grav	P	agI	E	Angleterre
Koch-Otte, Benita	1892-1976	PC	aa	textile	agB	E	Allemagne
Kollwitz, Käthe	1867-1945	PC	sculp gravure		H	non	Allemagne
Koulagina, Valentina	1902-1987	PC	aa	affiches pô	pô	E	Russie (URSS)
Krafft, Barbara	1764-1825	PC	peint	P G	R	F	Autriche
Krasner, Lee	1908-1984	PC	peint		abstr	E	USA
Kruger, Barbara	1945-.	PC	instal		conceptuel	???	USA
Krystufek, Elke	1970-.	PC	peint instal video	A		???	Autriche
La Rocca, Ketty	1938-1976	PC	perf	A (body art)		???	Italie
Labille-Guiard, Adélaïde	1749-1803	TM	peint pastel miniat	P A		E	France
Lafontaine, Marie-Jo	1950-.	PC	instal video		abstr	???	Belgique
Lama, Giulia	1681-1747	TM	peint		J R retables N	F célibataire	Italie (Venise)
Lange, Dorothea	1895-1965	PC	photo	au départ doc		non	USA
Langlands, Dorothy	deb XIX	PC	aa	orfèvrerie		E	Angleterre
Lattes, Giorgina	1913-1997	PC	peint aa	design objets	abstr	???	Italie
Laurencin, Marie	1883-1956	PC	peint	P G		E	France
Lazzari, Bice	1900-1981	PC	peint aa	P Pa	abstr	E (i)	Italie
Lebedeva, Sarra	1881-1968	PC	sculp	P	nu	???	URSS
Lecompte, Marguerite	1717-1800	TM	pastel	P animalier (papillons)		Co	France

Ledoux, Jeanne-Philiberte	1767-1840	PC	peint	G P miniat	Al (début carrière)	???	France
Lee, Doris	1905-1983	PC	peint	Pa G (naïf)	fresque	E	USA
Lemoine, Marie-Victoire	1754-1820	PC	peint	P		(S)	France
Lempicka, Tamara de	1898-1980	PC	peint	P	R	bisexuelle	Pologne, France, ...
Levi Montalcini, Paola	1909-2000	PC	peint		abstr	???	Italie
Levi, Pierina	1884-1941	PC	peint	Pa		???	Italie
Lewis, Edmonia	1844-1907	PC	sculp	P	H (eng)	L	USA> Italie
Lewitska, Sonia	1874-1937	PC	peint aa	Pa illustrations		E	Pologne>France
Leyster, Judith	1609-1660	TM	peint	P G		E	Hollande (Haarlem)
Lipscomb, Jessie	1861-1952	PC	sculp	P	Al	non	Angleterre>France
Lisiewska Therbusch, Anna Dorothea	1721-1782	TM	peint	P	H	F	Allemagne
Loir, Marie-Anne	1715-1769	TM	peint	P		F S	France
Longhi, Barbara	1552-1638	TM	peint	A P	VE R J	F S	Italie
Longman, Evelyn Beatrice	1874-1954	PC	sculp		Al	non	USA
Lucas, Sarah	1962-.	PC	instal		H (eng)	Co	Angleterre
Maar, Dora	1907-1997	PC	photo peint	P (peint)	agSUR	F Co	France
MacDonald, Frances	1873-1921	PC	aa	textile illustr design...		S E	Écosse
MacDonald Mackintosh, Margaret	1864-1933	PC	aa	textile illustr design...		S E	Écosse
Macdowell Eakins, Susan	1851-1938	PC	peint	NM P		F E	USA
MacIver, Loren	1909-1998	PC	peint	NM Pa	abstr	non	USA
Madox Brown, Catherine	1850-1927	PC	peint	P G		F	Angleterre

Madox Brown, Lucy	1843-1894	PC	peint	G	H	F E (i) bS	Angleterre
Mailou Jones, Lois	1905-1998	PC	peint	P G (afro)		E	USA
Mantovana, Diana (Sculptori, Diana)	1547-1612	TM	gravure	gravure		F E	Italie
Marchesini Malvano, Nella	1901-1953	PC	peint	P G NM Pa	qq N	E	Italie
Marchioni, Elisabetta	XVII-XVIII	TM	peint	NMF		???	Italie (Venise)
Martin Spencer, Lilly	1822-1902	PC	peint	P G		E	USA
Maselli, Titina	1924-2005	PC	peint scénographie		// abstr	???	Italie
Mason, Alice	1904-1971	PC	peint		abstr	(i) (M)	USA
Mason Kahn, Emily	1932-.	PC	peint		abstr	(F) E	USA
Maugham, Daphne	1897-1982	PC	peint	G NM		E	Angleterre> Italie
Mayer, Constance	1775-1821	TM	peint	G P	M Al	Co	France
Mendieta, Ana	1948-1985	PC	perf		H (eng)	E	USA
Mengs, Theresia Concordia	1725-1806	TM	peint pastel aa	P miniat émail	R	F S E	Allemagne
Mercier, Charlotte	1738-1762	TM	peint pastel	P		F	France
Merian, Maria Sibylla	1647-1717	TM	peint dessin	NM naturaliste		F E	Flandres Allemagne
Merz, Marisa	1931-.	PC	instal sculp	tissage	monum	E	Italie
Messenger, Annette	1943-.	PC	instal	collections	monum	E	France
Mezzera, Rosa	1791-1826	PC	peint	Pa		???	Italie (Rome)
Micas, Nathalie	1824-1889	PC	peint	Pa animalière		L	France
Miller, Lee	1907-1977	PC	photo		agSUR	F Co	USA
Mirbel, Lizinska de	1796-1849	PC	miniat	P		non	France

Mitchell, Joan	1925-1992	PC	peint		abstr	Co	USA
Modersohn-Becker, Paula	1876-1907	PC	peint	A NM Pa G	N	E	Allemagne
Modotti, Tina	1896-1942	PC	photo	P	H (eng)	E	Italie> Mexique
Moffatt, Tracey	1960-.	PC	photo video		H (eng)	???	Australie> USA
Moillon, Louise	1609-1696	TM	peint	NM		F S bF	France
Mongez, Angélique	1775-1855	PC	peint		H M	non	France
Morandini, Gina	XX	PC	sculp instal	textile		???	Italie
Moreau-Nélaton, Camille	1840-1897	PC	aa	céramique		non	France
Mori, Mariko	1967-.	PC	photo video		H Al M	non	japon
Mori, Marisa	1900-1985	PC	peint	Futuriste // P	Al agFU	non	Italie
Morisot, Berthe	1841-1895	PC	peint	P G		bS	France
Morisot, Edma	1839-1921	PC	peint	P		(S)	France
Morris, Jane	1839-1914	PC	aa	broderie		E	Angleterre
Morris, Jenny	1861-1935	PC	aa	broderie		F	Angleterre
Morris, May	1862-1938	PC	aa	broderie		F	Angleterre
Morris, Sarah	1967-.	PC	instal video		abstr conceptuel	E	Angleterre USA
Moser, Mary	1744-1839	TM	peint	NMF		F E	Angleterre
Moss, Marlow	1890-1958	PC	peint sculp relief		agNP	L	Angleterre
Moukhina, Vera	1889-1953	PC	sculp		Al	non	Russie (URSS)
Münter, Gabriele	1877-1962	PC	peint	G	1 oe abstraite	Co	Allemagne
Mussini, Luisa	1865- ?	PC	peint	ts genres,	dt R	F E	Italie



Navarre, Marie-Geneviève	1737-1795	TM	pastel	P		???	France
Neel, Alice	1900-1984	PC	peint	P		E	USA
Nelli, Plautilla	1524-1588	TM	peint		R	Rse	Italie (Florence)
Neshat, Shirin	1957-.	PC	photo video		H	???	Iran USA
Nevelson, Louise	1899-1988	PC	sculp		Abstr // autels	non	Ukraine>USA
Ney, Elisabeth	1833-1907	PC	sculp	P		non	Allemagne>USA
Nikkelen ou Nickelen, Jacoba Maria van	V1690-1749	TM	peint	NMF NM		F E	Pays-Bas
Norregaard, Asta	1853-1933	PC	peint	P G		???	Norvège
Nourse, Elisabeth	1859-1938	PC	peint	P G Pa		célibataire	USA>France
O'Keefe, Georgia	1887-1986	PC	peint	NM Pa		E	USA
Oppenheim, Meret	1913-1985	PC	sculp instal		agSUR	(Nièce) Co	Allemagne>France
Orlan	1947-.	PC	perf	Body // A	H (eng)	E (i)	France USA
Ormani, Maria	XV	MA	enlum	A	R	Rse	Italie (Florence)
Osborn, Emily Mary	1828-1925	PC	peint	G P		non	Angleterre
Oudaltsova, Nadejda	1886-1961	PC	peint collage		agSUP po	E	Russie
Pane, Gina	1939-1990	PC	perf	Body // A	H (eng)	L	France
Peal, Angelica	1795-1882	PC	peint	NM		F (S)	USA
Peal, Anna	1791-1878	PC	peint	miniat NM		F (S)	USA
Peal, Sarah Miriam	1800-1885	PC	peint	P NM		F (S)	USA
Peeters, Clara	1594-1657	TM	peint	NM		???	Flandres
Pepper, Beverly	1922-.	PC	sculp		monum	non	USA> Italie

Pestel, Vera	1887-1952	PC	collages			agFU	???	Russie (URSS)
Peyton, Elisabeth	1965-.	PC	peint	P			E	USA
Piaggio Mussini, Luigia	1832-1865	PC	peint	ts genres,		dt R	E M	Italie (Toscane)
Pike Barney, Alice	1857-1931	PC	peint	P			non	USA
Pittoni, Anita	1901-1982	PC	aa	textile		agFU (poésie)	(F)	Italie
Pollitzer, Anita	1894-1975	PC	photo	doc			non	USA
Popova, Ljubov	1889-1924	PC	peint aa	céramique		agSUP	E (i)	Russie (URSS)
Potter Vonnoh, Bessie	1872-1955	PC	sculp petits bronzes	G fontaines pour jardins		sculp	E	USA
Predominato, Lydia	FinXX-XXI	PC	instal	textile		instal	???	Italie
Purser, Sarah	1848-1943	PC	peint vitrail	P		R	(i)	Irlande>France
Ragnoni, suor Barbara	XV	TM	peint			R	Rse	Italie (Sienne)
Rama, Carol	1918-.	PC	dessin et autres	déconsidérée			non	Italie
Raphaël Mafai, Antonietta	1895-1975	PC	peint sculp	P Pa G		agE	E	Lituanie> Angl> Italie
Read, Katherine	1723-1778	TM	peint	P			célibataire	Écosse
Ream Hoxie, Vinnie	1847-1914	PC	sculp	P		Al art officiel	non	USA
Reboul, Marie-Thérèse	1728-1805	TM	peint	NM			E	France
Recco, Elena	XVIII	TM	peint	NM			F	Italie
Rego, Paula	1935-.	PC	peint	G P (surr/naïf?)			E	Portugal
Reich, Lilly	1885-1947	PC	aa	design meuble intérieur		archi agB	Co	Allemagne>USA
Rice Pereira, Irene	1902-1971	PC	peint aa	design industriel		abstr AG	E	USA

Richier, Germaine	1902-1959	PC	sculp	animalière	ag buste monum	E	France
Riley, Bridget	1931-.	PC	peint		agOA	???	Angleterre
Rilke-Westhoff, Clara	1878-1954	PC	sculp	P		non	Allemagne
Rist, Pipilotti	1962-.	PC	video	A		???	suisse
Robertson Moses, Mary Ann	1860-1961	PC	peint	Pa (naïf)		non	USA
Robusti, Marietta	1554-1590	TM	peint	P		F	Italie (Venise)
Rodiana, Onorata	1403-1452	TM	peint		fresque	???	Italie
Roldán, Francisca	1650-.	TM	peint	décors de sculp		F E (S) M	Espagne (Andalousie)
Roldán, Luisa Ignacia	1652-1706	TM	sculp		sculp R	F E (S)	Espagne (Andalousie)
Roldan, Maria	1654-.	TM	sculp		sculp	F E (S)	Espagne (Andalousie)
Rosse, Susan Penelope	1652-1700	TM	peint	miniat		F	Angleterre
Roanova, Olga	1886-1918	PC	peint	NM Pa P aa	agCU	E (i)	Russie (URSS)
Rude, Sophie	1797-1867	PC	peint	P	H M	E	France
Ruysch, Anna Elisabeth	1666-1741	TM	peint	NMF		(S)	Pays-Bas
Ruysch, Rachel	1664-1750	TM	peint	NMF		E	Flandres>Allemagne
Sage, Kay	1898-1963	PC	peint	Pa A	agSUR	E	USA
Saint Phalle, Niki de	1930-2002	PC	sculp	P arts populaires	monum agNR	Co	USA>France
Saint-Point, Valentine de	1875-1953	PC	peint perf		agFU	non	France>Égypte
Sandart, Susanne Maria von	1658-1716	TM	gravure	illustr		F	Allemagne
Sartori, Felicita	1714-1760	TM	miniat pastel	P		nièce	Italie>Allemagne
Saville, Jenny	1970-.	PC	peint		N	???	Angleterre

Scarfaglia, Lucrezia	XVII	TM	peint	A	?	???	Italie
Schneemann, Carolee	1939-.	PC	multimedia perf	A	N po	non	USA
Schopenhauer, Adèle	1797-1849	PC	aa	papiers découpés		non	Allemagne
Seidler, Louise	1786-1866	PC	peint	P copies de maîtres	R	non	Allemagne
Senlis, Séraphine Louise	1864-1942	PC	peint	naïf NM		non	France
Serebriakova, Catherine	1913-2014	PC	peint	« portraits d'intérieur »		F S	Russie>France
Serebriakova, Zinaïda	1884-1967	PC	peint	A P G		F M	Russie>France
Servièrre, Eugénie	1786-1855	PC	peint	G	H (troubadour)	bF	France
Sharples, Ellen	1769-1849	PC	peint	P miniature		E M	Angleterre>USA
Sharples, Rolinda	1794-1838	PC	peint	G P		F	Angleterre
Sherman, Cindy	1954-.	PC	photo	A		E	USA
Siddal, Elisabeth Eleanor	1829-1862	PC	dessin aquarelle	G médiéval	H agPR	E	Angleterre
Silei, Luisa	1825-1898	PC	peint	Pa		???	Italie (Florence)
Silvestre, Marie-Catherine	1680-1743	TM	pastel miniature	P miniat		F E M	France>Allemagne
Sirani, Anna Maria	1645-1715	TM	peint	?	?	(S)	Italie
Sirani, Barbara	XVII	TM	peint	P?		(S)	Italie
Sirani, Elisabetta	1638-1664	TM	peint	P (rares)	R VE J M Al	F	Italie (Bologne)
Smith, Kiki	1954-.	PC	sculp gravure	animalière	N Al	F	Allemagne>USA
Solano, Susana	1946-.	PC	sculp instal		abstr Al	???	Espagne (catalogne)
Solomon, Rebecca	1832-1886	PC	peint	G (et engagé)	R H (rares)	S	Angleterre
Spartali Stillman, Marie	1844-1927	PC	peint	P	H agPR	E	Angleterre

Spero, Nancy	1926-2009	PC	peint dessin	matériaux modestes	H (eng)	E	USA
Stebbins, Emma	1815-1882	PC	sculp	P	Al néoclass	L	USA
Steir, Pat	1938-.	PC	peint gravure		abstr conceptuel	non	USA
Stepanova, Varvara	1894-1958	PC	peint aa	textile design typo	abstr agCO	E	Russie (URSS)
Stettheimer, Florine	1871-1944	PC	peint	P A G (naif/surr)		???	USA
Stölzl, Gunta	1897-1983	PC	aa	tissage	agB	E	suisse>Allemagne
Sumner, Eliza	début XIX	PC	aa	orfèvrerie		F	Angleterre
Sumner, Mary	début XIX	PC	aa	orfèvrerie		E M	Angleterre
Swynnerton, Annie Louisa	1844-1933	PC	peint	P	Al agPR	E	Angleterre
Taeuber Arp, Sophie	1889-1943	PC	peint sculp aa	aa	abstr agD	E	Suisse/France
Tait, Agnes	1894-1981	PC	peint grav fresque	illustr P Pa	fresque	non	USA/Mexique
Tanning, Dorothea	1910-2012	PC	peint sculp instal		Al agSUR	E	USA/France
Taylor Wood, Taylor-Johnson, Sam	1967-.	PC	photo video ciné	P Pa		E (i)	Angleterre
Teerlinc, Teerling, Levina	1510?-1576	TM	peint miniat	NM P miniature	R (rare)	F	Flandres>Angleterre
Thamar	?	A	peint	?	?	???	Grèce (Athènes)
Thielen, Maria Theresa van	1640-1706	TM	peint	NMF		F (S)	Flandres
Thompson Butler, Elisabeth	1846-1933	PC	peint		H (batailles)	non	Angleterre
Thompson Zorach, Marguerite	1887-1968	PC	peint	textile design Pa	agFA	E	USA
Timarété	Ve av JC	A	peint		R (Diane)	F	Grèce (Athènes)
Turner, Helen	1858-1958	PC	peint aqua pastel	P Pa		non	USA
Ucello, Antonia	1446-1491	TM	peint	?	?	F	Italie

Valadon, Suzanne	1865-1938	PC	peint	G P Pa	R N	Co M E	France
Vallain, Jeanne Louise, dite Nanine	1767-1815	PC	peint	P	Al H	???	France
Vallayer-Coster, Anne	1744-1818	TM	peint	NM P		non	France
Van Eyck, Marguerite	XV	MA	peint	?	?	S	Flandres
Van Hemessen, Catharina	1528-1587	TM	peint	P A	R (rare)	F	Flandres>Espagne
Van Oosterwijck, Maria	1630-1693	TM	peint	NMF		célibataire	Flandres
Van Schurman, Anna Maria	1607-1678	TM	pastel gravure ...	P A callig miniatures...		célibataire	Allemagne>Pays-Bas
Vanderbilt Whitney, Gertrude	1875-1942	PC	sculp		monum	non	USA
Varo, Remedios	1908-1963	PC	peint	P Pa G	agSUR Al	E	Espagne>France
Vaughn Hyatt Huntington, Anna	1876-1973	PC	sculp	animalière	portraits équestres	non	USA
Verhulst, Mayken	1518-1599	TM	peint	miniat		E bM gdM	Pays-Bas
Viera da Silva, Maria Helena	1908-1992	PC	peint	Pa	'paysagisme abstrait'	E	Portugal
Vigée-Lebrun, Elisabeth Louise	1755-1842	TM	peint	P	Al (rare)	F E	France
Vignon, Charlotte	1639-v1672	TM	peint	NM		F	France
Villers, Marie-Denise	1774-1821	PC	peint	P G		F (S)	France
Von Haynau, Edith (Rosa Rosà)	1884-1978	PC	perf (art total)		agFU	non	Autriche> Italie
Von Werefkin, Marianne	1860-1938	PC	peint	Pa P A G	agE	(F) Co	Russie>Allemagne
Walker, Ethel	1861-1951	PC	peint	P NMF Pa		L	Écosse
Walker, Kara	1969-.	PC	instal dessin	papiers découpés	H (eng)	F	USA
Ward Henrietta	1832-1924	PC	peint	G	H	F E M	Angleterre
Wassenbergh, Elisabeth Geertruida	1729-1781	TM	peint	G		F	Flandres

Wautier, Michaelina	1617-1689	TM	peint	A P	R M	???	Pays-Bas
Wearing, Gillian	1963-.	PC	instal photo	A	conceptuel	E	Angleterre
Whiteread, Rachel	1963-.	PC	sculp		conceptuel monum	(F) Co	Angleterre
Whitney Vanderbilt, Gertrude	1875-1942	PC	sculp		monum	non	USA>Fce>USA
Whitney, Anne	1821-1915	PC	sculp	P	N monum	L	USA>Italie (Rome)
Wilke, Hanna	1940-1993	PC	perf photo instal	A	H (eng)	Co	USA
Withoos, Alida	v1661-1730	TM	peint	botanique		F S E	Pays-Bas
Wright, Patience	1725-1786	TM	sculp		statues de cire	non	USA
Ykens, Catharina	1659- ?	TM	peint	NMF guirlandes		F S	Flandres
Ykens-Floquet, Catharina	1608-v1666	TM	peint	NMF		F E	Flandres
Yakunchikova, Maria	1870-1902	PC	peint aa	brod Pa illustration		bS	Russie
Zambaco, Maria	1843-1914	PC	sculp	P médailles		Co	Angleterre
Zatkova, Rougena	1885-1923	PC	peint sculp	Pa folklore	agFU	(i)	URSS> Italie> Suisse
Zillhardt, Madeleine	Deb XX	PC	peint	G		L	Suisse> France

**Mode d'emploi :** ce tableau précise les liens de filiation et/ou matrimoniaux, donne des informations quant à la formation ou la biographie qui nous semblent éclairantes sur la deuxième colonne. La dernière colonne indique les sources d'information, dont les principales sont abrégées :

B : Bartolena

SHN : Sutherland Harris et Nochlin

nmwa : <https://nmwa/> (New Museum of Women Artists)

clara : <http://clara.nmwa.org/> (database of women artists)

femmespeintres : [www.femmespeintres.net](http://www.femmespeintres.net)

NOM	filiation/lien artiste masculin	source
Abakanowicz Magdalena	Mariée à un ingénieur.	B, nmwa, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr, abakanowicz.art.pl
Abbéma, Louise		SHN, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, femmespeintres
Abramovic, Marina	Compagne de l'artiste Ulay, qui sera son partenaire de performance durant 14 ans.	B, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr
Accardi, Carla	Épouse du peintre Antonio Sanfilippo.	B, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, it.wikipedia, femmespeintres
Agar, Eileen	Épouse de l'écrivain Joseph Bard.	B, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, tate.org, bbc.co.uk
Albers, Anni	Élève puis épouse de l'artiste Josef Albers.	SHN, albersfoundation.org, fr.wikipedia, en.wikipedia
Alcott Nieriker, Abigail May	Épouse d'un homme d'affaire et violoniste.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, louisamaycott.org
Anastasic		B, SHN, citée par Christine de Pisan Cité des dames, fr.wikipedia
Anaxandra	Fille et élève de Nealkes.	fr.wikipedia. Citée par Clément d'Alexandrie, et <i>The dinner Party</i> de J. Chicago. Nom d'un cratère vénusien
Ancher, Anna	Épouse du peintre Michael Ancher.	femmespeintres, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia
Ancillotti Goretti, Beatrice	Compagne de Costetti, peintre. Cesse de peindre lors de son mariage avec Andrea Goretti.	B, en.wikipedia
Anderson, Laurie	Épouse du musicien Lou Reed.	B, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr, laurieanderson.com
Anderson Gengembre, Sophie	Fille d'architecte, épouse du peintre Walter Anderson.	B, SHN, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia
Anguissola, Anna Maria	Pas de filiation artistique, volontarisme éducation du père, de noblesse génoise.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, femmespeintres



Anguissola, Elena	Idem + Religieuse.	SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, femmespeintres
Anguissola, Europa	Idem.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, femmespeintres
Anguissola, Lucia	Idem.	B, SHN, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, femmespeintres
Anguissola, Minerva	Idem.	fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr
Anguissola, Sofonisba	Idem + Formera ses sœurs.	B, SHN, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, femmespeintres
Antoni, Janine	Épouse de l'artiste Paul Ramirez Jonas.	B, clara, en.wikipedia, luhringaugustine.com (galerie)
Arbus, Diane	Épouse de Allan Arbus, photographe.	B, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr, diane-arbus-photography.com, jeudepaume.org
Asse, Geneviève	Épouse d'un docteur.	larousse.fr, clara, fr.wikipedia, centrepompidou.fr, claude-bernard.com (galerie)
Aulenti, Gae	Épouse en premier mariage Franco Buzzi, architecte.	B, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr, archrecord.construction.com
Austen, Cassandra	Célibataire.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, janeausten.co.uk
Auzou, Pauline	Épouse d'un papetier.	SHN, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia
Bacigalupo Carrea, Rosa	Famille d'artistes.	B, artemisia-auctions.com et autres sites de vente d'œuvres aux enchères type artnet.com
Backer, Harriet		B, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr
Badiali, Carla		B, it.wikipedia.org
Bahuche, Marguerite	Fille d'Antoine Bahuche, marchand et peintre, épouse du peintre Jacob Bunel. Œuvre presque entièrement disparue.	SHN, siefar.org
Bailly, Alice	Est sans doute resté célibataire (amoureuse sans retour autre qu'amical du mécène Werner Reinhart).	B, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, museums.vd.ch
Balla, Elica	Fille du peintre futuriste Giacomo Balla.	B, sites de vente d'œuvres aux enchères type artnet.com
Balla, Luce	Fille du peintre futuriste Giacomo Balla.	B, data.bnf.fr, sites de vente d'œuvres aux enchères type artnet.com
Barber Stephens, Alice	Famille quaker. Épouse du professeur d'art (PAFA) Charles H. Stephens. A fondé club et école pour artistes femmes.	SHN, clara, en.wikipedia
Bardua, Caroline	Fille d'un valet, est resté célibataire.	B, clara, en.wikipedia, de.wikipedia
Bashkirtseff, Marie	Famille noble et fortunée. Est morte à 25 ans sans s'être mariée.	B, SHN, clara, femmespeintres, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, musee-orsay.fr

Basseporte, (Madeleine-)Françoise	Orpheline d'un commerçant, a travaillé pour aider sa mère, est restée célibataire.	SHN, clara, data.bnf.fr, fr.wikipedia, en.wikipedia, pastellists.com
Bateman, Ann	Épouse de Jonathan Bateman, fils d'Hester : famille d'orfèvres.	B, clara, silvercollection.it
Bateman, Hester	Épouse de l'orfèvre John Bateman.	B, nmwa, silvercollection.it
Beale, Mary	Épouse du peintre Charles Beale.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, bbc.co.uk, femmespeintres
Beauclerk, Lady Diana	Aristocrate. Illustratrice et portraitiste.	SHN, en.wikipedia
Beaury-Saurel, Amélie	Épouse du peintre Rodolphe Julian.	B, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia
Beaux, Cécilia	Fille d'ouvrier (soie) dessinateur amateur. « New Woman », elle a fait le choix du célibat.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, femmespeintres
Beecroft, Vanessa	Épouse du sociologue Greg Durkin.	B, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr, vanessabeecroft.com
Bell, Vanessa	Sœur de Virginia Woolf, épouse du critique d'art Clive Bell, puis compagne du peintre Duncan Grant.	B, SHN, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, bbc.co.uk, tate.org.uk
Benoist, Marie-Guillemine	Fille de fonctionnaire et épouse d'un banquier.	fait partie du corpus, voir bibliographie
Berger, Otti	Fiancée à l'architecte Ludwig Karl Hilberseimer. Morte à Auschwitz.	SHN, en.wikipedia, bauhaus-online.de
Berry Barnes Mary		B, sites de vente d'œuvres aux enchères type artnet.com
Bertaux, Hélène	Belle-fille du sculpteur Pierre Hébert, elle ouvre un atelier de dessin et de modelage en 1873, puis une école de sculpture réservée aux femmes en 1880.	B, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, culture.gouv.fr (base joconde)
Bilinska, Anna	Fille et épouse de docteurs.	B, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, bbc.co.uk, femmespeintres
Bingen, Hildegarde	Religieuse.	B, SHN, clara, femmespeintres, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr
Binley, Margaret	Épouse de Richard Binley, orfèvre.	B, clara, antiquessilverspoon.co.uk et autres sites d'antiquités
Bishop, Isabel	Épouse du neurologue Harold G. Wolff.	B, SHN, nmwa, en.wikipedia
Bisi, Fulvia	Fille de Guiseppe Bisi.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, it.wikipedia
Blanchard, Maria	Fille d'un journaliste, est restée célibataire.	larousse.fr, femmespeintres, fr.wikipedia, en.wikipedia
Blancour, Marie	Une seule œuvre signée connue, très peu d'informations sur l'artiste.	SHN, en.wikipedia, nationalgallery.org
Bloch, Lucienne	Fille du photographe Ernest Bloch, épouse de l'artiste Stephen Pope Dimitroff.	SHN, en.wikipedia, luciennebloch.com, clara
Boch, Anna	Sœur du peintre Eugène Boch.	B, clara, femmespeintres, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr

Boguslavskaja, Ksenija	Épouse du peintre Ivan Puni.	B, SHN, en.wikipedia
Bonheur, Rosa	Fille de Raymond Bonheur, peintre, vit en concubinage avec deux femmes successivement, mais n'accepte pas l'appellation homosexuelle.	B, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr, femmespeintres
Boquet, Anne-Rosalie	Connue aussi sous le nom de Rosalie Filleul. Fille du peintre Blaise Boquet, épouse Louis Filleul de Besne, écuyer du roi. Guillotiné pendant la Terreur.	SHN, fr.wikipedia, pastellists.com
Boswell, Jessie		B, it.wikipedia.org
Bottero, Angelica	Religieuse, sœur de Laura.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia
Bottero, Laura	Religieuse, sœur d'Angelica.	B, fr.wikipedia
Bouliard, Marie-Geneviève	Fille de couturier. Ne s'est pas mariée. Une peinture allégorique : autoportrait en Aspasia.	SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, femmespeintres
Boullogne, Geneviève	Fille de Louis Boullogne, peintre et cofondateur de l'académie, épouse du sculpteur J.J. Clérion.	SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr (incertitudes sur la date de mort, à un an près)
Boullogne, Madeleine	Fille de Louis Boullogne, peintre et cofondateur de l'académie.	SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr
Bourgeois, Louise	Épouse de l'historien d'art Robert Goldwater.	B, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr, centrepompidou.fr
Bourgot	Fille de l'enlumineur Jean Le Noir. Père et fille sont laïcs et travaillent pour la cour.	SHN, fr.wikipedia, clara
Bourke-White, Margaret	Épouse d'un romancier.	B, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr (incertitude sur la date de naissance, à deux ans près)
Bouzonnet-Stella, Antoinette	Fille de l'orfèvre Etienne Bouzonnet, nièce (et élève) du peintre Jacques Stella. Sœur du peintre Antoine, de la graveuse Claudine Bouzonnet-Stella et de la peintre Françoise Stella. Reproduit de la peinture d'histoire (Poussin).	SHN, nmwa, en.wikipedia
Bouzonnet-Stella, Claudine	Fille de l'orfèvre Etienne Bouzonnet, nièce (et élève) du peintre Jacques Stella. Sœur du peintre Antoine, de la graveuse Antoinette et de la peintre Françoise Bouzonnet-Stella. Reproduit de la peinture d'histoire (Poussin).	SHN, fr.wikipedia (page « Famille Stella »)
Bouzonnet-Stella, Françoise	Fille de l'orfèvre Etienne Bouzonnet, nièce (et élève) du peintre Jacques Stella. Sœur du peintre Antoine, des graveuses Claudine et Antoinette Bouzonnet-Stella.	SHN, fr.wikipedia (page « Famille Stella »)
Boyce Wells, Joanna Mary	Épouse du peintre Henry Tanworth Wells.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, tate.org
Brandt, Marianne	Épouse du peintre expressionniste Eric Brandt.	B, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, bauhaus-online.de
Breslau, Louise	Compagne de Madeleine Zillhardt, rencontrée à l'académie Julian.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, femmespeintres
Breton, Elisa	Épouse d'André Breton.	B, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr
Bricci, Plautilla	Sœur de l'architecte Basilio Bricci, travaille avec son frère. A peut-être été religieuse (après sa carrière).	SHN, en.wikipedia, treccani.it
Bridell Fox, Eliza	A été l'épouse du peintre Frederick Lee Bridell, avant de se marier avec son cousin et de reprendre son nom Fox.	SHN, en.wikipedia

Bronzini, Gegia		B, guide.supereva.it
Bronzini, Marisa	Fille de Gegia Bronzini.	B, guide.supereva.it, undo.net/it/mostra/68820 (exposition en 2008 à Venise)
Brooks, Romaine	Mariée à un pianiste bisexuel, entretient des relations avec hommes et femmes, dont Nathalie Clifford.	B, SHN, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr, femmespeintres
Brossard de Beaulieu, Geneviève	Élève de Greuze. Dirige une école jusqu'à la révolution. Œuvre peu conservée.	SHN, fr.wikipedia
Brownscombe, Jennie Augusta	Compagne du peintre George Henry Hall.	B, nmwa, en.wikipedia
Bunce, Kate Elisabeth	Fille du directeur de musée John Thackray Bunce, ne s'est pas mariée.	B, en.wikipedia, preraphaelites.org
Burrows, Alice	Épouse de l'orfèvre George Burrows.	B, clara, silvercollection.it et autres sites d'antiquités
Buscher, Alma	Épouse le danseur et acteur Werner Siedhoff.	B, de.wikipedia.org, bauhaus-online.de
Cabot Perry, Lilla	Fille de chirurgien et épouse d'un professeur de littérature.	B, SHN, nmwa, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia
Caccia, Francesca	Fille du peintre Guglielmo Caccia. Sœur de Orsola Maddalena. Religieuse (abbesse).	fr.wikipedia
Caccia, Orsola Maddalena	Fille du peintre Guglielmo Caccia. Sœur de Francesca. Religieuse.	B, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia
Caffi, Margherita	Fille de Vincenzo Volo et épouse de Ludovico Caffi, peintres de NM.	B, SHN, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, it.wikipedia, wga.hu
Calle, Sophie	Fille du cancérologue Robert Calle, ami avec plusieurs artistes, collectionneur.	fait partie du corpus, voir bibliographie
Cameron, Julia Margareth	Fille d'un fonctionnaire et épouse d'un juriste.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, metmuseum.org
Candidi Dionigi, Marianna		B, it.wikipedia.org
Cantofoli, Ginevra	Élève d'Elisabeth Sirani. Famille sans lien avec l'art. Mariée, deux enfants, sans précision : sans doute aucun lien non plus.	SHN, en.wikipedia, it.wikipedia.org, wga.hu
Capet, Marie-Gabrielle	Fille de domestique, élève de Labille-Guiard, chez qui elle vit (même après le mariage de cette dernière). Pas de mention d'un mariage. Peinture d'histoire en fin de carrière.	SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, femmespeintres, pastellists.com
Capomazza, Luisa	Famille aisée, ne s'est pas mariée. Entrée dans les ordres pour se consacrer à la peinture.	SHN, ragazzedimezzastagione.wordpress.com
Cappa Marinetti, Benedatta	Épouse de l'écrivain Marinetti, théoricien du futurisme.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr
Carlevarijs, Marianna	Fille du peintre Luca Carlevarijs.	B, it.wikipedia.org, pastellists.com
Carr, Emily	Pas d'artiste dans sa famille. Semble être restée célibataire.	B, SHN, clara, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, encyclopediecanadienne.ca
Carreaux de Rosemond, Marie-Marguerite	Surtout connue pour avoir été élève et modèle de Labille-Guiard. Épouse du graveur Jean-Guillaume Bervic.	SHN, pastellists.com
Carriera, Rosalba	Belle-sœur du peintre Giovanni Antonio Pellegrini.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, femmespeintres, pastellists.com

Carrington, Dora	Relations libres, dont une avec l'artiste Mark Gertler, mariage, son lien essentiel (platonique) est avec Giles Lytton Strachey (écrivain, et homosexuel).	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, bbc.co.uk,
Carrington, Leonora	Compagne Max Ernst, épouse Renato Leduc, poète, puis photographe Imre Chiqui Weisz.	femmespeintres, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr, leocarrington.com, tate.org.uk
Casari, Wanda		B, sites de vente d'œuvres aux enchères type artnet.com
Cassatt, Mary	Célibataire.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr, musee-orsay.fr
Cassolo, Regina Prassede	Famille modeste. Statut marital inconnu.	B, gallerieditalia.com, regione.sicilia.it
Castelli Ferrieri, Anna	Épouse de Giulio Castelli, propriétaire de l'entreprise de design Kartell.	B, en.wikipedia
Cervisova, Maria (Toyen)	Compagne de l'artiste Jindrich Styrsky.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr
Chaplin, Elisabeth	Fille de la sculptrice Marguerite de Bavier-Chauffour, nièce du peintre Charles Joshua Chaplin.	B, en.wikipedia
Charpentier, Constance Marie	Fille de marchand, épouse d'un négociant.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, constance-charpentier.fr
Chaudet, Jeanne-Elisabeth	Épouse en 1eres noces le sculpteur Antoine-Denis Chaudet.	B, SHN, en.wikipedia, siefar.org
Chéron, Sophie Elisabeth	Fille d'Henri Chéron, peintre sur émail et miniaturiste.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, siefar.org, femmespeintres
Chicago, Judy	Épouse du photographe Donald Woodman.	B, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, judychicago.com
Christo, Jeanne-Claude	Née Jeanne-Claude Denat de Guillebon, travaille avec son époux sous le nom de Christo (et Jeanne-Claude).	B, fr.wikipedia, christojeanneclaude.net
Citron, Minna	Aucune mention de filiation. A suivi des études artistiques et épousé un businessman.	SHN, en.wikipedia
Claricia	D'après les vêtements de son autoportrait sur une miniature, Withney Chadwick déduit qu'elle était étudiante laïque dans un couvent.	SHN, en.wikipedia
Clark, Lygia		B, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr, lygiac Clark.org.br
Claudet, Camille	Sœur du poète Paul Claudet, amante du sculpteur Auguste Rodin.	fait partie du corpus, voir bibliographie
Clausen, Franciska	Pas de mention d'une filiation artistique. A étudié les arts dans différentes écoles.	SHN, en.wikipedia
Cnoop, Cornelia	Épouse du peintre Gérard David.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr (pages de son mari)
Collot, Marie-Anne	Épouse le peintre Pierre Etienne Falconnet, fils de son maître Etienne Falconnet, sculpteur.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, siefar.org
Cominazzini Angelucci, Leandra	Épouse d'un chimiste.	B, siusa.archivi.beniculturali.it, regione.sicilia.it
Cosway, Maria	Sœur de l'architecte George Hadfield, épouse du miniaturiste Richard Cosway.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia

Courtauld, Louisa	Épouse de Samuel Courauld, bijoutier.	B, en.wikipedia, nmwa, galleryblog.courtauld.ac.uk
Crastona, Margherita		B, sites de vente d'œuvres aux enchères type artnet.com
Cunégonde	En allemand : Kunigunda. Auteure du <i>novum testamentum germanicum</i> .	B, Germaine Greer <i>The Obstacle Race</i> .
Curran, Amelia	Fille d'avocat, reste célibataire (ou s'est séparée d'un mari sur lequel on n'a pas d'informations).	B, fr.wikipedia, en.wikipedia
Da Vezzo, ou Vezzi, Virginia	Épouse du peintre Simon Vouet.	B, fr.wikipedia, siefar.org, pastellists.com
Damer, Anne Seymour	Mariée, séparée puis veuve très jeune. Quelques informations laissent penser qu'elle était lesbienne.	B, SHN, en.wikipedia, britishmuseum.org
Danielson Gambogi, Elin	Amante du sculpteur G. Vigeland, puis épouse du peintre Raffaello Gambogi.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia
Darboven, Hanne	Existence solitaire à Hambourg.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr
Day Hale, Ellen	Sœur du peintre Philip Leslie Hale. Reste célibataire par choix (New Woman).	B, en.wikipedia, nmwa, mfa.org (museum of fine arts, Boston)
De Ayala y Cabrera, ou de Obidos, Josefa	Fille du peintre Baltazar Gomes Figueira. Religieuse.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, femmespeintres, clara
De Bondorff, Sibylle	Religieuse.	B, Germaine Greer <i>The Obstacle Race</i> , femmespeintres, clara
De Court, Suzanne	Peut-être fille de Jean de Court, auquel cas, illustre famille d'émailleurs.	SHN, metmuseum.org
De Dominici, Maria	Fille d'orfèvre. Sœur de deux peintres (Raimondo, Francesco) Religieuse.	B, en.wikipedia
De Kooning, Elaine	Épouse du peintre Willem de Kooning.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia
De Morgan, Evelyn	Nièce du peintre John Roddam Spencer Stanhope, épouse du céramiste William de Morgan.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, demorgan.org.uk (fondation)
De' Rossi, Properzia	Fille de notaire, éducation humaniste, morte célibataire à 40 ans.	B, SHN, Vasari, fr.wikipedia, en.wikipedia, wga.hu
De' Vigri, Caterina	ou Catherine de Bologne. Religieuse.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia
Del Po, Teresa	Fille du peintre Pietro del Po et sœur du peintre Giacomo del Po.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, pastellists.com
Delaunay, Sonia	Épouse du peintre Robert Delaunay.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr, femmespeintres, mam.paris.fr
Della Croce, Maria Eufrosia	Religieuse.	B, SHN (sous le nom Benedetti), clara, Delia Gaze, <i>Dictionary of Women Artists</i>
Demont-Breton, Virginie	Fille du peintre Jules Breton, nièce du peintre Emile Breton, épouse du peintre Adrien Demont.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, demontbreton.free.fr
Di Spilimbergo, Irene	Pas de filiation renseignée, est morte à 19 ans, œuvre peu conservée, connue surtout par des éloges.	SHN, fr.wikipedia

Duchamp, Suzanne	Sœur de Marcel Duchamp, Jacques Villon et Raymond Duchamp-Villon, épouse du peintre Jean-Joseph Crotti.	SHN, clara, fr.wikipedia
Duparc, Françoise	Fille du sculpteur Antoine Duparc.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, femmespeintres
Duvivier, Aimée	Très peu d'informations. Fille d'un marchand de savon. Peu d'œuvres connues. Copies et portraits.	SHN, clara, pastellists.com
Ellenrieder, Marie	Petite fille du peintre Franz Ludwig Herrmann.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, marieellenrieder.com
Elvery, Beatrice	Fille d'un homme d'affaire, épouse d'un baron.	B, en.wikipedia
Emes, Rebecca	Épouse du graveur et aquarelliste John Emes.	B, en.wikipedia, sites d'antiquités
Emin, Tracey	A été la petite amie de l'artiste Billy Childish.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, traceyeminstudio.com
Ende	Religieuse. « <i>En depinrix o Ende pinrix et Dei aiutrix. Frater Emeterius et presbiter.</i> »	B, SHN, fr.wikipedia (page à son nom et page « Beatus de Gérone »)
Ermolaeva, Vera	Fille d'un propriétaire terrien et d'une baronne.	B, fr.wikipedia, moma.org
Escobar, Marisol	Fille de la mécène Josefina Escobar.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, moma.org, metmuseum.org
Exter, Alexandra	Fille d'un homme d'affaire, épouse d'un avocat.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr, alexandra-exter.net (association)
Feline, Magdalen	Épouse de l'orfèvre Edward Feline.	B, metmuseum.org, sites d'antiquités
Fells Savage, Augusta Christine	Son père désapprouve sa carrière. Ses deux maris successifs ne sont pas artistes (l'un, R.L. Poston, est auteur).	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, blackpast.org
Fetti, Lucrina	Fille du peintre Pietro Fetti, sœur du peintre Domenico Fetti. Religieuse ursuline. A peint plus de sujets religieux que de portraits, le tout, bénévolement.	SHN, en.wikipedia, clara
Fini, Leonor	Compagne de l'écrivain Constantin Jelenski, amours libres et peut-être bisexuelles.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr, femmespeintres, leonor-fini.com (galerie minsky)
Fioroni, Giosetta	Fille de Mario Fioroni, sculpteur, et d'une mère peintre.	B, fr.wikipedia, it.wikipedia
Flack, Audrey	Épouse d'un musicien classique.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, audreyflack.com, articles.latimes.com
Fleury, Sylvie	A été la compagne de l'artiste John Armleder, dont elle fut l'assistante.	B, fr.wikipedia, mamco.ch, ropac.net, tdg.ch (tribune de Genève)
Fontana, Lavinia	Fille du peintre Prospero Fontana, épouse du peintre Giovan Paolo Zappi.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr, nmwa, femmespeintres
Forbes, Anne	Petite fille du peintre William Aikman.	B, en.wikipedia, bbc.co.uk, nationalgalleries.org
Forbes, Elisabeth	Épouse du peintre Stanhope Forbes.	nmwa, en.wikipedia, bbc.co.uk, nmwa
Fortescue-Brickdale, Eleanor	Fille d'avocat. Pas d'info sur vie maritale. Célibataire ?	B, en.wikipedia

Frankenthaler, Helen	Amante du critique d'art C. Grennberg, épouse du peintre Motherwell.	B, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, moma.org, guggenheim.org, larousse.fr, universalis.fr
Freilicher, Jane	Épouse du peintre Joe Hazan.	B, en.wikipedia
Freund, Gisèle	Famille de commerçants (textile) père collectionneur d'art. Mariage blanc pour obtenir la naturalisation mais était lesbienne.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr
Gabiou, Marie-Elisabeth	Sœur de Marie-Denise Villers et de Marie-Victoire Lemoine, portraitistes. Epouse d'un notaire, dont la sœur est la peintre Jeanne Elisabeth Chaudet, née Gabiou.	siefar.org, fr.wikipedia, en.wikipedia
Galizia, Fede	Fille du miniaturiste Nunzio Galizia.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, femmespeintres
Gardner Bouguereau, Elisabeth Jane	Épouse du peintre Bouguereau.	B, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia,
Garzoni, Giovanna	Formation inconnue. « Chaste Giovanna » : vœu de rester vierge, malgré un mariage qui a peu duré avec Tibo Tinelli (peintre de portraits), ce mariage est discuté par les spécialistes.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, wga.hu, clara
Gasc, Anna Rosina de	Famille d'artistes, son père, Georg Lisiewski, apprend la peinture à ses enfants. Épouse le peintre David Matthieu, puis en secondes noces, Louis de Gasc.	SHN, en.wikipedia
Gentileschi, Artemisia	Fille du peintre Orazio Gentileschi.	B, SHN, fr.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr, femmespeintres
Gérard, Marguerite	Belle-sœur du peintre Jean Honoré Fragonard.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, femmespeintres
Ginnasi, Caterina de	Orpheline, nièce du cardinal Domenico Ginnasi. Décide de rester célibataire pour peindre. Entre en religion à la mort de son oncle.	SHN, clara, en.wikipedia
Girardon, Catherine	Fille du sculpteur Jacques Duchemin, épouse du sculpteur François Girardon.	SHN, siefar.org, fr.wikipedia, en.wikipedia
Giroust-Roslin, Marie-Suzanne	Orpheline, élève de Vien, épouse le peintre Alexandre Roslin. Académicienne.	SHN, fr.wikipedia
Godefroid, Marie-Eléonore	Fille du peintre Ferdinand-Joseph Godefroid.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, femmespeintres
Godfrey, Elisabeth	Fille de l'orfèvre Simon Pantin, épouse deux orfèvres : Abraham Buteux, puis Benjamin Godfrey.	B, en.wikipedia, nmwa, sites d'antiquités
Goldin, Nan	Célibataire.	B, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr, centrepompidou.fr
Goloubkina, Anna	Fille de cultivateurs.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, musee-orsay.fr
Gontcharova, Nathalia	Épouse du peintre Michel Larionov.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr, centrepompidou.fr
Gonzales, Eva	Épouse du peintre et graveur Henri Guérard.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, femmespeintres, musee-orsay.fr
Grandpierre-Deverzy, Adrienne	Épouse du peintre Alexandre Denis Abel de Pujol.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia
Graves, Nancy	A été l'épouse de l'artiste Richard Sera de 1965 à 1970.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, nancygravesfoundation.org
Greenwood, Marion	Famille d'artiste. Peu d'informations sur sa vie privée.	SHN, clara, en.wikipedia



Greuze, Anne-Geneviève	Fille du peintre Jean-Baptiste Greuze.	SHN, <a href="http://pastellists.com">pastellists.com</a>
Gualino, Cesarina	Épouse du collectionneur et mécène Riccardo Gualino.	B, <a href="http://treccani.it">treccani.it</a> (encyclopédie), sites de vente d'œuvres aux enchères type <a href="http://artnet.com">artnet.com</a>
Guda	Religieuse.	SHN, <a href="http://en.wikipedia.org">en.wikipedia</a> , <a href="http://universalis.fr">universalis.fr</a> (page « autoportrait »)
Gwichtmacherin, Barbara	Religieuse.	B, <i>Delia Gaze</i> , <i>Dictionary of Women Artists</i> , <a href="http://bbf.enssib.fr">bbf.enssib.fr</a> (bulletin des bibliothèques de France)
Hall, Ann	Fille d'un physicien, ne s'est jamais mariée.	B, <a href="http://en.wikipedia.org">en.wikipedia</a> , <a href="http://metmuseum.org">metmuseum.org</a>
Hartigan, Grace	A été mariée, en secondes noces, à l'artiste Harry Jackson.	B, <a href="http://en.wikipedia.org">en.wikipedia</a> , <a href="http://universalis.fr">universalis.fr</a> , <a href="http://guggenheim.org">guggenheim.org</a> , <a href="http://telegraph.co.uk">telegraph.co.uk</a>
Hatoum, Mona	A été mariée à Gerry Collins, musicien canadien.	B, <a href="http://fr.wikipedia.org">fr.wikipedia</a> , <a href="http://en.wikipedia.org">en.wikipedia</a> , <a href="http://centrepompidou.fr">centrepompidou.fr</a> , <a href="http://universalis.fr">universalis.fr</a> , <a href="http://staff.aub.edu.lb">staff.aub.edu.lb</a> (Cf. II.A.4.)
Haudebourt-Lescot, Cecile Hortense	Épouse de l'architecte Pierre Haudebourt.	B, SHN, <a href="http://nmwa.fr">nmwa</a> , <a href="http://fr.wikipedia.org">fr.wikipedia</a> , <a href="http://en.wikipedia.org">en.wikipedia</a> , <a href="http://larousse.fr">larousse.fr</a> , <a href="http://data.bnf.fr">data.bnf.fr</a>
Haverman, Margareta	Épouse d'un architecte. Fut reçue, puis exclue de l'académie royale. cf. I.B.2.d	SHN, <a href="http://fr.wikipedia.org">fr.wikipedia</a> , <a href="http://en.wikipedia.org">en.wikipedia</a> , <a href="http://femmespeintres.com">femmespeintres</a> , <a href="http://clara.com">clara</a>
Hayllar, Edith	Famille d'artiste, son père, le peintre James Hayllar assure l'éducation artistique de ses quatre filles. Cesse son activité lors de son mariage avec le révérend Bruce MacKay.	SHN, <a href="http://en.wikipedia.org">en.wikipedia</a> , <a href="http://clara.com">clara</a>
Hayllar, Jessica	Famille d'artiste, son père, le peintre James Hayllar assure l'éducation artistique de ses quatre filles.	SHN, <a href="http://en.wikipedia.org">en.wikipedia</a> (page de James Hayllar)
Hayllar, Kate	Idem.	SHN, <a href="http://en.wikipedia.org">en.wikipedia</a> (page de James Hayllar)
Hayllar, Mary	Idem.	SHN, <a href="http://en.wikipedia.org">en.wikipedia</a> (page de James Hayllar)
Heer, Margaretha de	Fille du peintre sur verre Arjen Willems de Heer, sœur de l'artiste Gerrit Adriaensz de Heer, épouse du peintre Andries Pieters Nyhof	SHN, <a href="http://clara.com">clara</a> , <a href="http://en.wikipedia.org">en.wikipedia</a>
Hennings, Emmy	Épouse de l'artiste Hugo Ball, avec qui elle a fondé le cabaret Voltaire.	SHN, <a href="http://fr.wikipedia.org">fr.wikipedia</a>
Hepworth, Barbara	Épouse du sculpteur John Skeaping, puis du peintre Ben Nicholson.	B, <a href="http://nmwa.fr">nmwa</a> , <a href="http://fr.wikipedia.org">fr.wikipedia</a> , <a href="http://en.wikipedia.org">en.wikipedia</a> , <a href="http://larousse.fr">larousse.fr</a> , <a href="http://universalis.fr">universalis.fr</a> , <a href="http://barbarahepworth.org.uk">barbarahepworth.org.uk</a>
Herford, Laura	Fille de la peintre Sarah Herfort et d'un marchand de vin. Célibataire. Milite pour l'ouverture de l'Académie aux femmes.	B, SHN, <a href="http://en.wikipedia.org">en.wikipedia</a> , <a href="http://royalacademy.org.uk">royalacademy.org.uk</a>
Herrade de Landsberg	Formée à l'enluminure par Rélinde, à qui elle succède en tant qu'abbesse du couvent de Hohenbourg.	B, SHN, <a href="http://fr.wikipedia.org">fr.wikipedia</a> , <a href="http://universalis.fr">universalis.fr</a> , <a href="http://larousse.fr">larousse.fr</a>
Hershman, Lynn	Épouse d'un imprimeur.	B, <a href="http://en.wikipedia.org">en.wikipedia</a> , <a href="http://lynnhershman.com">lynnhershman.com</a> , <a href="http://fondation-langlois.org">fondation-langlois.org</a> , <a href="http://sfgate.com">sfgate.com</a>
Hesse, Eva	Épouse du sculpteur Tom Doyle.	B, <a href="http://nmwa.fr">nmwa</a> , <a href="http://fr.wikipedia.org">fr.wikipedia</a> , <a href="http://en.wikipedia.org">en.wikipedia</a> , <a href="http://larousse.fr">larousse.fr</a> , <a href="http://universalis.fr">universalis.fr</a> , <a href="http://centrepompidou.fr">centrepompidou.fr</a>
Höch, Hannah	Compagne de l'artiste Raoul Hausmann.	B, SHN, <a href="http://nmwa.fr">nmwa</a> , <a href="http://fr.wikipedia.org">fr.wikipedia</a> , <a href="http://de.wikipedia.org">de.wikipedia</a> , <a href="http://en.wikipedia.org">en.wikipedia</a> , <a href="http://larousse.fr">larousse.fr</a> , <a href="http://universalis.fr">universalis.fr</a> <a href="http://dadaisme.org">dadaisme.org</a> , <a href="http://femmespeintres.com">femmespeintres</a>
Hoffman, Malvina	Fille d'un pianiste, épouse d'un violoniste.	B, <a href="http://en.wikipedia.org">en.wikipedia</a> , <a href="http://fieldmuseum.org">fieldmuseum.org</a>

Holt, Nancy	Épouse du land artiste Robert Smithson.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr, nancyholt.com
Holzer, Jenny	Épouse du peintre Mike Glier.	B, fr.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr, jennyholzer.com, interviewmagazine.com
Horn, Rebecca		B, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr, larousse.fr, rebecca-horn.de
Hornbolt ou Horenbout, Susannah	Fille du peintre flamand Gerard Hornbolt, sœur de Lucas Horenbout. S'est mariée deux fois, avec des hommes sans rapport avec l'art.	SHN, clara, en.wikipedia
Hosmer, Harriet	Fille d'un physicien. Lesbienne.	B, fr.wikipedia, nmwa, en.wikipedia
Hunt, Emily		B, sites de vente d'œuvres aux enchères type artnet.com
Iaia de Cyzique	ou Marcia, ou Martia. « Restée vierge ».	B, SHN, citée par Pline et Boccace.
Imhoff, Margareta	Religieuse.	B, Germaine Greer <i>The Obstacle Race</i> , en.wikipedia (page de Margareta Karthäuserin)
Irene	Fille du peintre Cratinus ou Cratinos. Concernant le genre de peinture, divergences d'interprétation sur le « <i>puella</i> » utilisé par Pline qui peut désigner peinture de jeune fille, ou être le latin traduisant <i>Koré</i> , auquel cas, peinture religieuse, mythologique.	B, SHN, citée par Pline, Boccace.
John, Gwen	Travaille comme modèle pour Rodin, relation tourmentée. Sœur du peintre Augustus John.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr (page de son frère) bbc.co.uk, tate.org.uk, femmespeintres
Johnston, Henrietta	Filiation peu sûre. Épouse d'un comte, et en secondes noces d'un pasteur.	SHN, clara, en.wikipedia
Jopling, Louise	Fille et épouse de fonctionnaire, à la mort de son 1er époux, se marie avec l'illustrateur Joseph Middleton Jopling, ami de Wistler (puis, encore veuve, à un avocat).	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, louisejopling.arts.gla.ac.uk (université de Glasgow)
Kahlo, Frida	Épouse du peintre Diego Rivera.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr, femmespeintres
Karthäuserin, Margareta	Religieuse.	Germaine Greer <i>The Obstacle Race</i> , en.wikipedia
Kauffmann, Angelica	Fille du peintre Johann Joseph Kauffmann, premier mariage avec faux aristocrate déjà en charge de famille, second, avec le peintre Antonio Zuchi.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, femmespeintres, larousse.fr, universalis.fr
Kelly, Mary	Épouse de l'artiste Ray Barrie avec qui elle travaille.	B, en.wikipedia, tate.org.uk, theguardian.com, marykellyartist.com
Kerkovius, Ida	Semble être restée célibataire.	B, de.wikipedia.org, bauhaus-online.de
Kielland, Kitty	Fille de consul (peintre amateur), ne s'est pas mariée.	B, en.wikipedia, no.wikipedia
Knibbergen, Catharina van	Non renseigné.	SHN, en.wikipedia
Knight, Laura, née Johnson	Épouse du peintre Harold Knight.	SHN, clara, en.wikipedia, damelauraknight.com
Koch-Otte, Benita	Épouse du photographe Heinrich Koch.	SHN, bauhaus-online.de

Kollwitz, Käthe	Épouse d'un médecin.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr, kaethe-kollwitz.de (site de son musée à Berlin)
Koulagina, Valentina	ou Kulagina. Épouse du photographe constructiviste Gustav Klutssis, qui fut son professeur.	B, en.wikipedia
Krafft, Barbara	Fille du peintre Johann Nepomuk Steiner. Mariée à un pharmacien. Leur fils sera artiste.	SHN, clara, en.wikipedia
Krasner, Lee	Épouse de Jackson Pollock.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, moma.org, universalis.fr
Krystufek, Elke		B, fr.wikipedia, en.wikipedia, elkesilviakrystufekarchive.com
Kruger, Barbara		B, fr.wikipedia, barbarakruger.com (non officiel), jwa.org, mamco.ch, larousse.fr, universalis.fr
La Rocca, Ketty		B, en.wikipedia, it.wikipedia, artsy.net
Labille-Guiard, Adélaïde	Fille de bourgeois, épouse un commis, puis en seconde noces François André Vincent, le fils de son premier maître (le miniaturiste François Elie Vincent) peintre lui-même.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, femmespeintres, pastellists.com, larousse.fr
Lafontaine, Marie-Jo		B, marie-jo-lafontaine.com, fr.wikipedia, larousse.fr
Lama, Guilia	Fille du peintre Agostino Lama. Est restée célibataire.	B, SHN, en.wikipedia, it.wikipedia
Lange, Dorothea	Épouse de Paul Schuster Taylor, qui travaille pour la <i>Resettlement administration</i> .	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, moma.org, larousse.fr, universalis.fr
Langlands, Dorothy	Prend la suite de son époux John Langlands II à sa mort en 1804.	B, silverspoonantiques et autres sites d'antiquités
Lattes, Giorgina		B, treccani.it, sites de vente d'œuvres aux enchères type artnet.com
Laurencin, Marie	Maîtresse d'Apollinaire, Roché, Hessel, écrivains, mariée au peintre et baron Van Waetjen, puis divorcée.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, femmespeintres, marmottan.fr, larousse.fr, universalis.fr
Lazzari, Bice	Belle-sœur de l'architecte Carlo Scarpa, épouse de l'architecte Diego Rosa.	B, it.wikipedia.org, en.wikipedia, nmwa
Lebedeva, Sarra	?	B, fr.wikipedia
Lecompte, Marguerite	Fille de marchand-bouchers. Épouse Jacques Roger Lecompte, procureur, vivront en ménage à trois avec le pastelliste Claude Watelet.	SHN, fr.wikipedia, pastellists.com (qui émet des doutes sur l'effectivité de sa pratique)
Ledoux, Jeanne-Philiberte	Fille de l'architecte Claude-Nicolas Ledoux. Mariage non renseigné. Élève de Greuze.	SHN, clara, fr.wikipedia, pastellists.com
Lee, Doris	Premier mari ingénieur, puis photographe, épouse en secondes noces le peintre Arnold Blanch.	SHN, nmwa, en.wikipedia
Lemoine, Marie-Victoire	Sœur de Marie-Denise Villers et de Marie-Elisabeth Gabiou. Est restée célibataire, vivant dans sa famille, puis avec sa sœur Marie-Elisabeth.	SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, siefar.org
Lempicka, Tamara de	Mariée deux fois (avocat, puis baron) elle assume sa bisexualité.	B, fr.wikipedia, delempicka.org, femmespeintres, larousse.fr, universalis.fr

Levi Montalcini, Paola		B, it.wikipedia, en.wikipedia, treccani.it
Levi, Pierina		B
Lewis, Edmonia	Mère native américaine et père afro haïtien. Sculptrice néoclassique, la fin de sa vie est inconnue (succès déclinant). Lesbienne.	B, en.wikipedia, blackpast.org, gayhistoryproject.epgn.com
Lewitska, Sonia	Épouse de l'illustrateur Jean Marchand, qui fut son professeur.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia
Leyster, Judith	Épouse du peintre Jan Miense Molenaer.	B, SHN, nmwa, femmespeintres, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr
Lipscomb, Jessie	Famille bourgeoise, son mari est photographe amateur.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia. Amie de C. Claudel, voir bibliographie
Lisiewska Therbusch, Anna Dorothea	Fille du peintre Georg Lisiewski, épouse un aubergiste.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, pastellists.com
Loir, Marie-Anne	Fille de l'orfèvre Nicolas Loir, sœur du sculpteur Alexis III Loir.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, pastellists.com
Longhi, Barbara	Fille du peintre Luca Longhi, sœur du peintre Francesco Longhi.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, it.wikipedia, femmespeintres, clara, treccani.it
Longman, Evelyn Beatrice	Fille de fermiers, épouse un directeur d'école.	B, en.wikipedia, metmuseum.org, cwhf.org
Lucas, Sarah	A été la petite amie de l'artiste Angus Fairhurst.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, moma.org
Maar, Dora	Fille de l'architecte Joseph Markovitch, compagne de Picasso.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr, femmespeintres
MacDonald, Frances	Sœur de Margaret McDonald, belle-sœur de Mackintosh, épouse de l'artiste MacNair (groupe « <i>the four</i> »).	SHN, clara, en.wikipedia, fr.wikipedia, universalis (page « groupe anglais des quatre »)
MacDonald Mackintosh, Margaret	Sœur de Frances MacDonald, belle-sœur de MacNair, épouse de l'architecte et designer Mackintosh (groupe « <i>the four</i> »).	SHN, clara, en.wikipedia, fr.wikipedia, universalis (page « groupe anglais des quatre »)
Macdowell Eakins, Susan	Fille du photographe et graveur William H. Macdowell, épouse du peintre Thomas Eakins.	B, en.wikipedia, metmuseum.org
MacIver, Loren	Fille d'un instituteur, mariée au poète Lloys Frankenburg.	SHN, clara, en.wikipedia
Madox Brown, Catherine	Fille du peintre Ford Madox Brown, sœur de Lucy, épouse du compositeur Francis Hueffer.	B, en.wikipedia, preraphaelites.org
Madox Brown, Lucy	Fille du peintre Ford Madox Brown, sœur de Catherine, épouse le critique d'art et écrivain William Michael Rossetti, frère du peintre préraphaélite Dante Gabriel Rossetti.	B, en.wikipedia,
Mailou Jones, Lois	Épouse du peintre Louis Vergniaud.	B, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr, loismailoujones.com
Mantovana, Diana (Scultori, Diana)	Fille du graveur Giovanni Battista Mantuano, épouse du peintre et architecte Francesco da Volterra.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, wga.hu
Marchesini Malvano, Nella	Épouse du peintre Ugo Malvano.	B, it.wikipedia, malvano-marchesini.info
Marchioni, Elisabetta		B, fr.wikipedia, base joconde

Martin Spencer, Lilly	Épouse du peintre Benjamin Rush Spencer.	B, SHN, en.wikipedia, nmwa, metmuseum.org
Maselli, Titina		B, universalis.fr
Mason, Alice	Descendante par son père du peintre John Trumbull. Mère d'Emily Mason.	SHN, clara, en.wikipedia
Mason Kahn, Emily	Fille de la peintre Alice Mason, épouse du peintre Wolf Kahn.	SHN, clara, en.wikipedia
Maugham, Daphne	Épouse du peintre Felice Casorati.	B, fr.wikipedia
Mayer, Constance	Maîtresse du peintre Pierre Paul Prud'hon (femme internée, puis veuf). Se suicide car il refuse le mariage quand il est possible.	B, SHN, femmespeintres, larousse.fr, fr.wikipedia, en.wikipedia (incertitude sur la date de naissance)
Mendieta, Ana	Épouse du sculpteur minimal Carl Andre.	B, universalis.fr, fr.wikipedia, en.wikipedia
Mengs, Theresia Concordia	Fille du miniaturiste et émailleur Ismael Mengs, sœur du peintre Anton Raphael Mengs, épouse du peintre Anton Maron.	SHN, de.wikipedia
Mercier, Charlotte	Fille du peintre Philippe Mercier.	B, fr.wikipedia, pastellists.com
Merian, Maria Sibylla	Fille du graveur Matthäus Merian l'Ancien, puis belle-fille du peintre Jakob Marrel, épouse du peintre Johann Andreas Graff dont elle divorce, mère de la peintre Rachel Ruysch.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia
Merz, Marisa	Épouse de l'artiste Mario Merz.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, centrepompidou.fr
Messenger, Annette	Épouse de l'artiste Christian Boltanski.	B, fr.wikipedia, centrepompidou.fr, annettemessenger.wordpress.com
Mezzera, Rosa		B, sites de vente d'œuvres aux enchères type artnet.com
Micas, Nathalie	Compagne de Rosa Bonheur, œuvres conjointes.	SHN, fr.wikipedia (page Rosa Bonheur)
Miller, Lee	Fille d'un photographe amateur, pour lequel elle pose, maîtresse de Man Ray, épouse un homme d'affaires, puis Roland Penrose, écrivain surréaliste.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, leemiller.co.uk, universalis.fr, larousse.fr
Mirbel, Lizinska de	Fille d'un contrôleur de marine, étudie la miniature auprès de Jean-Baptiste Augustin, épouse du botaniste Charles François Brisseau de Mirbel.	SHN, fr.wikipedia, wikimanche.fr
Mitchell, Joan	Compagne du peintre Jean Paul Riopelle.	B, nmwa, fr.wikipedia, joanmitchellfoundation.org, universalis.fr, larousse.fr
Modersohn-Becker, Paula	Épouse du peintre Otto Modersohn.	B, SHN, fr.wikipedia, universalis.fr, larousse.fr
Modotti, Tina	Nièce du photographe Pietro Modotti, épouse du peintre Roubaix de l'Abrie Richey, dit Robo, maîtresse du photographe Edward Weston, qui la forme à la photographie.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr
Moffatt, Tracey		B, fr.wikipedia, en.wikipedia
Moillon, Louise	Fille du peintre Nicolas Moillon, sœur du peintre Isaac Moillon, belle-fille du peintre François Garnier.	fait partie du corpus, voir bibliographie
Mongez, Angélique	Élève de David. Pas de filiation artistique. Mariée à un archéologue qui l'épaulait scientifiquement sur les vêtements à représenter sur ses toiles. Elle illustre en retour ses livres.	SHN, siefar.org, fr.wikipedia

Morandini, Gina		B, ginamorandi.com
Moreau-Nélaton, Camille	Fille de chirurgien, épouse le conseiller d'État Adolphe Moreau fils, collectionneur, qui encourage sa carrière.	SHN, fr.wikipedia
Mori, Mariko	Fille d'un inventeur et d'une historienne de l'art, épouse de Ken Ikeda, compositeur.	B, fr.wikipedia, guggenheim.org, nytimes.com
Mori, Marisa	Autodidacte, épouse de Mario Mori, arpenteur, journaliste et poète.	B, it.wikipedia, treccani.it
Morisot, Berthe	Arrière-petite-nièce de J.H. Fragonard, célibataire jusqu'à la trentaine, épouse alors le frère de Manet, son maître.	B, SHN, femmespeintres, nmwa, universalis.fr, larousse.fr, fr.wikipedia, musee-orsay.fr
Morisot, Edma	Sœur de Berthe, abandonne la peinture lors de son mariage avec un officier de marine.	B, mêmes sources que pour sa sœur.
Morris, Jane	Épouse du peintre William Morris, qui signe ses travaux.	B, en.wikipedia, fr.wikipedia.fr, preaphaelitesisterhood.com
Morris, Jenny	Fille du peintre William Morris, travaille avec sa mère.	B, npg.org.uk
Morris, May	Fille du peintre William Morris, travaille avec sa mère.	B
Morris, Sarah	A été mariée à l'artiste conceptuel Liam Gillick.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, sarah-morris.info
Moser, Mary	Fille du peintre George Michael Moser, qui la forme, amante du peintre de miniatures Richard Cosway (époux de Maria Cosway).	B, SHN, royalacademy.org.uk, en.wikipedia, bbc.co.uk
Moss, Marlow	Fille d'un bonnetier. Carrière contre le souhait de sa famille. Compagne de l'écrivaine Antoinette Hendrika Nijhoff-Wind.	SHN, clara, en.wikipedia, fr.wikipedia, larousse.fr
Moukhina, Vera	Fille de négociants, épouse de chirurgien.	B, SHN, fr.wikipedia
Münter, Gabriele	Élève et amante quelques années de Kandinsky.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr, larousse.fr
Mussini, Luisa	Fille du peintre Luigi Mussini et de la peintre Luigia Mussini Piaggio, épouse du peintre Alessandro Franchi, dont elle fut l'assistante.	Indirectement depuis B, fr.wikipedia
Navarre, Marie-Geneviève	Élève de Quentin de la Tour.	B, SHN, nmwa, pastellists.com
Neel, Alice	Épouse du peintre Carlos Enriquez.	B, SHN, nmwa, aliceneel.com, en.wikipedia.org
Nelli, Plautilla	Abbesse, peintre autodidacte.	B, SHN, en.wikipedia, clara, wga.hu
Neshat, Shirin		B, fr.wikipedia, nmwa, en.wikipedia, universalis.fr
Nevelson, Louise	Fille d'un marchand de bois, épouse un armateur.	B, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, centrepompidou.fr, universalis.fr, larousse.fr louisenevelsonfoundation.org
Ney, Elisabeth	Fille d'un tailleur de pierre, épouse Montgomery, physicien et philosophe.	B, en.wikipedia
Nikkelen ou Nickelen, Jacoba Maria van	Fille du peintre Jan van Nickelen, petite fille de Isaak van Nickelen, épouse du peintre Willem Troost	SHN, en.wikipedia
Norreggaard, Asta	?	B, en.wikipedia

Nourse, Elisabeth	Situation des parents inconnue, est restée célibataire.	B, en.wikipedia
O'Keefe, Georgia	Épouse du photographe Alfred Stieglitz.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, femmespeintres
Oppenheim, Meret	Nièce de la peintre Eva Wenger, aurait été la maîtresse Max Ernst, Duchamp, Man Ray...	B, fr.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr
Orlan	Épouse (à 46 ans) de Raphael Cuir, historien d'art.	B, orlan.eu, universalis.fr, fr.wikipedia.fr
Ormani, Maria	Religieuse.	B
Osborn, Emily Mary	Fille d'un révérend et d'une vicairie amateurs d'art, ne s'est pas mariée.	B, SHN, en.wikipedia, tate.org.uk, bbc.co.uk
Oudaltsova, Nadejda	Épouse du peintre Alexander Drevin, mère du sculpteur Andrei Drevin.	B, SHN, fr.wikipedia
Pane, Gina		fait partie du corpus, voir bibliographie
Peale, Angelica	Fille du peintre James Peale, sœur d'Anna et de Sarah.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia
Peale, Anna	Fille du peintre James Peale, sœur d'Angelica et de Sarah. Arrête sa carrière après son mariage avec le général William Duncan.	B, SHN, nmwa, en.wikipedia, nwhm.org (new women's history museum)
Peale, Sarah Miriam	Fille du peintre James Peale, sœur d'Angelica et d'Anna.	B, SHN, nmwa, en.wikipedia, nwhm.org
Peeters, Clara	Très peu de sources sûres.	B, SHN, nmwa, femmespeintres, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr
Pepper, Beverly	Situation des parents inconnue, épouse d'un écrivain.	B, en.wikipedia, beverlypepper.net
Pestel, Vera	Mariée, mais pas de renseignement sur son époux.	B, savitskycollection.org (musée des arts, Karakalpakstan)
Peyton, Elysa	A été l'épouse de l'artiste Rirkrit Tiravanija.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia
Piaggio Mussini, Luigia	Épouse du peintre Luigi Mussini, mère de la peintre Luisa Mussini.	B, fr.wikipedia
Pike Barney, Alice	Fille de mécène, épouse un bourgeois qui désapprouve sa carrière.	B, en.wikipedia, nmwa
Pittoni, Anita	Mère brodeuse. Compagne de l'écrivain Giani Stuparich.	B, data.bnf.fr, biographies sur des sites et blogs italiens, ouvrage <i>Networking Women: Subjects, Places, Links Europe-America, 1890-1939</i> , Marina Camboni
Pollitzer, Anita	Pas de filiation artistique, épouse d'un journaliste. Amie de Georgia O Keeffe.	SHN, en.wikipedia, jwa.org
Popova, Ljubov	Père marchand textile. Epouse l'historien d'art Boris Eding.	SHN, en.wikipedia, larousse.fr,
Potter Vonnoh, Bessie	Épouse du peintre impressionniste Robert Vonnoh.	B, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, metmuseum.org.
Predominato, Lydia		B, lydiapredominato.net, sites et blogs italiens
Purser, Sarah	Lien familial avec le peintre F.W. Burton (cousin de sa mère).	B, en.wikipedia, bbc.co.uk

Ragnoni, suor Barbara	Une seule œuvre (adoration des bergers) connue.	SHN, en.wikipedia
Rama, Carol	Autodidacte.	B, en.wikipedia, fr.wikipedia.fr, mam.paris.fr
Raphaël Mafai, Antonietta	Épouse Mario Mafai.	B, en.wikipedia, fr.wikipedia.fr, larousse.fr
Read, Katherine	Miss Read : célibataire. Formation peu renseignée.	B, en.wikipedia, pastellists.com
Ream Hoxie, Vinnie	Père géomètre, mari général des armées.	B, en.wikipedia, vinnieream.com
Reboul, Marie-Thérèse	Épouse du peintre Joseph-Marie Vien.	B, SHN, fr.wikipedia, siefar.org, photo.rmn.fr (NB : wikipédia et la rmn donnent 1728, la SIEFAR 1735 comme date de naissance)
Recco, Elena	Fille du peintre Giuseppe Recco.	B, en.wikipedia, sites de vente d'œuvres aux enchères type artnet.com
Rego, Paula	Épouse du peintre Victor Willing de 1957 à 1963.	B, fr.wikipedia, saatchigallery.com, larousse.fr
Reich, Lilly	Compagne de l'architecte Mies van der Rohe.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, bauhaus-online.de, lilly-reich.de
Rice Pereira, Irene	Épouse du peintre Humberto Pereira, puis de George Wellington Brown, architecte naval, puis du poète George Reavey.	B, en.wikipedia, irenericepereira.com
Richier, Germaine	Épouse du sculpteur Otto Bänninger.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr
Riley, Bridget	???	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr
Rilke-Westhoff, Clara	Épouse (quelques années) de Rainer Maria Rilke.	SHN, fr.wikipedia
Rist, Pipilotti		B
Robertson Moses, Mary Ann	Épouse d'un employé agricole. S'est mise à la peinture à l'âge de 70 ans, autodidacte.	B, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr
Robusti, Marietta	Fille du peintre Tintoret .	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, it.wikipedia
Rodiana, Onorata	Historicité très incertaine. Seule source : Conrado Flamenno <i>Histoire de Castelleone</i> . A fui son pays et aurait été chevaleresse.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia
Roldán, Francisca	Peint les sculptures polychromes de son père Pedro Roldàn, épouse du sculpteur José Felipe Duque Cornejo. Leur fils sera sculpteur. Sœur de Maria et Luisa.	B, en.wikipedia
Roldán, Luisa Ignacia	Fille du sculpteur Pedro Roldàn, épouse du sculpteur Luis Antonio de los Arcos, sœur de Francisca et Maria.	B, SHN, en.wikipedia
Roldán, María	Fille du sculpteur Pedro Roldàn, épouse du sculpteur Matias de Brunenque, sœur de Francisca et Luisa.	B, en.wikipedia
Rosse, Susan Penelope	Fille du miniaturiste Richard Gibson.	B, SHN, en.wikipedia, christies.com
Rozanova, Olga	Épouse de l'artiste écrivain avant-gardiste Alexei E. Kroutchenykh.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr, larousse.fr, moma.org



Rude, Sophie	Famille ouverte aux arts. Épouse le sculpteur François Rude. Élève de David.	femmespeintres, fr.wikipedia, mab.dijon.fr
Ruysch, Anna Elisabeth	Sœur de Rachel.	SHN, femmespeintres, clara, en.wikipedia
Ruysch, Rachel	Fille d'un botaniste, épouse du portraitiste Juriaen Pool. Appartient à la guilde de la Haye, fut peintre de la cour.	B, SHN, nmwa, femmespeintres, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr
Sage, Kay	Épouse du peintre surréaliste Tanguy.	SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, site d'éditions complicités où a paru sa biographie, metmuseum.org
Saint Phalle, Niki de	Compagne du sculpteur Tinguely.	fait partie du corpus, voir bibliographie
Saint-Point, Valentine de	Arrière-petite-nièce de Lamartine. Beaucoup d'autres activités que la peinture, surtout la danse. Épouse d'un professeur, puis d'un ministre. Amie de Rodin, pour qui elle pose. A écrit le <i>Manifeste de la femme futuriste</i> , mais ne se réclame pas du courant.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr, éditions mille et une nuits (manifeste)
Sandart, Susanne Maria von	Fille du graveur Jacob von Sandart, travaille dans l'atelier de son père.	SHN, en.wikipedia
Sartori, Felicita	Élève de son oncle, le graveur Antonio dall'Agata, puis de Rosalba Carriera. Épouse un homme politique.	SHN, pastellists.com
Saville, Jenny		B, fr.wikipedia, en.wikipedia, page facebook de l'artiste, gagosian.com (sa galerie)
Scarfaglia, Lucrezia	Élève d'Elisabeth Sirani. Peu d'œuvres connues, dont un autoportrait.	SHN
Schneemann, Carolee	Issue d'un milieu populaire, a épousé un musicien.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, caroleeschneemann.com
Schopenhauer, Adèle	Fille d'écrivaine et sœur du philosophe. Restera célibataire.	B, fr.wikipedia, schopenhauer.fr (extraits de la préface de Roland Jaccard à son Journal)
Seidler, Louise	Épouse d'un médecin militaire qui meurt peu après leur mariage. Amie de Goethe (décide de sa carrière de peintre en visitant avec lui la Dresdner Kunstgalerie).	B, en.wikipedia, de.wikipedia
Senlis, Séraphine Louise	Issue d'un milieu très modeste, autodidacte.	B, fr.wikipedia, larousse.fr, musees-senlis.fr
Serebriakova, Catherine	Fille de Zinaïda Serebriakova. Travaille en collaboration avec son frère Alexandre.	SHN, fr.wikipedia
Serebriakova, Zinaïda	Famille d'artistes (grand père architecte, oncle peintre, mère dessinatrice amatrice, père sculpteur, frères peintre et architectes). Épouse un ingénieur. Mère de deux peintres (Alexandre Serébriakoff et Catherine Serébriakova).	SHN, clara, fr.wikipedia
Servièrre, Eugénie	Belle-fille et élève du peintre Guillaume Guillon Lethière.	SHN, fr.wikipedia
Sharples, Ellen	Épouse du peintre James Sharples, mère de Rolinda.	Via B, en.wikipedia, npg.org.uk (site du national portrait gallery)
Sharples, Rolinda	Fille d'Ellen et James Sharples, tous deux peintres. Les sources diffèrent sur l'année de naissance, 1793 ou 1794.	B, en.wikipedia, npg.org.uk (site du national portrait gallery)
Sherman, Cindy	Épouse du photographe Michel Auder, puis compagne de du musicien David Byrne.	B, nmwa, en.wikipedia, fr.wikipedia.fr, larousse.fr, universalis.fr, jeudepaume.org
Siddal, Elisabeth Eleanor	Modèle et épouse de Dante Gabriel Rossetti, pose pour les préraphaélites. Issue d'un milieu populaire, s'est formée auprès du groupe.	B, SHN, en.wikipedia, lizziesidal.com, tate.org.uk

Silei, Luisa	Non renseigné sur les sites consultés.	B, en.wikipedia, artprice.com
Silvestre, Marie-Catherine	Fille du peintre Charles-Antoine Hérault, épouse du peintre Louis de Silvestre le Jeune. Leur fille Marie-Maximilienne sera aussi pastelliste.	SHN, pastellists.com
Sirani, Anna Maria	Sœur d'Elisabetta. Peu d'œuvres répertoriées.	SHN, fr.wikipedia (page de sa sœur)
Sirani, Barbara	Sœur d'Elisabetta. Peu d'œuvres répertoriées.	SHN, fr.wikipedia (page de sa sœur)
Sirani, Elisabetta	Fille du peintre et marchand d'art Giovanni Andrea Sirani. Elle formera ses sœurs à la peinture et reprendra l'atelier de son père qui souffre d'arthrose. Ouvre une école de peinture pour femmes, un salon, fut admise à l'Académie de saint Luc. Et meurt à 27 ans.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, femmespeintres. Incertitude date décès.
Smith, Kiki	Fille de l'artiste Tony Smith.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr, moma.org, galerie-lelong.com
Solano, Susana		B, susanasolano.net, guggenheim.org
Solomon, Rebecca	Sœur des peintres Abraham et Simeon Solomon. Peintures religieuses rares et peinture d'histoire en fin de carrière.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, jwa.org (jewish women's archive)
Spartali Stillman, Marie	Fille de commerçant, épouse William James Stillman, journaliste et peintre. Elle fait partie des préraphaélites.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia
Spero, Nancy	Épouse du peintre Léon Golub.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr, centrepompidou.fr
Stebbins, Emma	Compagne de l'actrice Charlotte Cushman.	B, en.wikipedia, womenofarthistory.tumblr.com
Steir, Pat	Épouse de l'écrivain et éditeur Joost Elffers.	B, en.wikipedia, cheimread.com (galerie)
Stepanova, Varvara	Famille modeste, épouse de l'artiste (peintre, sculpteur, photographe et designer) Alexandre Rodtchenko.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr, moma.org
Stettheimer, Florine	Famille aisée, n'a pas fait profession de sa peinture.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, artnews.com, jwa.org
Stölzl, Gunta	Épouse de l'architecte Arie Sharon, puis du journaliste Willy Stadler.	B, SHN, en.wikipedia, guntastolzl.org
Sumner, Eliza	Fille des orfèvres William et Mary Sumner.	B, silvercollection.it
Sumner, Mary	Épouse de l'orfèvre William Sumner, mère d'Eliza.	B, silvercollection.it
Swynnerton, Annie Louisa	Fille de notaire, épouse du sculpteur Joseph Swynnerton. Féministe.	SHN, clara, en.wikipedia
Taeuber Arp, Sophie	Épouse du sculpteur Jan Arp.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr
Tait, Agnes	Pas de filiation artistique, épouse d'un écrivain.	SHN, clara, en.wikipedia
Tanning, Dorothea	Épouse de l'artiste surréaliste Max Ernst.	B, SHN, femmespeintres, fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr
Taylor Wood, Taylor-Johnson, Sam	Épouse du galeriste Jay Jopling, puis de l'acteur Aaron Johnson.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, samtaylorjohnson.com

Teerlinc, Teerling, Levina	Fille de l'enlumineur Simon Bening (ou Benninck).	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, femmespeintres
Thamar	Citée par Pline et Boccace.	B, Michelle Bianchini, « les autoportraits de Sofonisba Anguissola » in <a href="http://italie.revues.org">italie.revues.org</a>
Thielen, Maria Theresa van	Fille du peintre Jan Philip van Thielen, qui a appris à peindre à ses trois filles.	SHN, en.wikipedia
Thompson Butler, Elisabeth	Épouse du lieutenant général Sir William Butler.	B, SHN, en.wikipedia, <a href="http://bbc.co.uk">bbc.co.uk</a>
Thompson Zorach, Marguerite	Épouse du lithographe William Zorach.	B, SHN, clara, en.wikipedia, <a href="http://brooklynmuseum.org">brooklynmuseum.org</a>
Timarété	Fille du peintre et sculpteur Micon.	SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia
Turner, Helen	Famille aisée ruinée par la guerre civile. Apprend la peinture en autodidacte et enseigne pour gagner sa vie.	B, en.wikipedia
Ucello, Antonia	Fille du peintre Paolo Ucello. Peu d'information, pas d'œuvre connue.	SHN
Valadon, Suzanne	Fille d'une blanchisseuse, elle apprend le métier avec les peintres pour qui elle pose (Renoir, Lautrec, Puvis de Chavannes), maîtresse de Toulouse-Lautrec et Satie, mère de Maurice Utrillo. Elle épouse en 1896 un peintre, André Utter.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, <a href="http://larousse.fr">larousse.fr</a> , <a href="http://universalis.fr">universalis.fr</a> , femmespeintres
Vallain, Jeanne Louise, dite Nanine	Élève de David.	SHN, <a href="http://siefar.org">siefar.org</a> , fr.wikipedia
Vallayer-Coster, Anne	Fille d'orfèvre et épouse de l'avocat Jean-Pierre Sylvestre Coster.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, <a href="http://larousse.fr">larousse.fr</a> , femmespeintres
Van Eyck, ???	Citée par Vasari comme étant sœur de Jan et Hubert Van Eyck, et peintre dans leur atelier.	B, Vasari (t.7)
Van Hemessen, Catharina	Fille du peintre Jan Sanders van Hemessen. Épouse d'un compositeur et organiste.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, femmespeintres, <a href="http://nationalgallery.org.uk">nationalgallery.org.uk</a>
Van Schurman, Anna Maria	Famille aisée, femme de lettres et artiste non professionnelle (grande inventivité technique), a fait le choix du célibat.	nmwa, fr.wikipedia
Van Oosterwijck, Maria	Choisit de ne pas se marier pour travailler.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, <a href="http://mariavanoosterwijck.nl">mariavanoosterwijck.nl</a>
Vanderbilt Whitney, Gertrude	Famille très aisée. Épouse de l'homme d'affaire Harry Payne Whitney. Ni sa famille ni son mari ne prennent son travail artistique au sérieux.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, <a href="http://whitney.org">whitney.org</a>
Varo, Remedios	Fille d'ingénieur. Épouse du peintre basque Geraldo Lizarraga, puis du poète surréaliste Benjamin Péret, puis de Walter Gruen.	B, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, femmespeintres, <a href="http://remedios-varo.com">remedios-varo.com</a>
Vaughn Hyatt Huntington, Anna	Fille d'un professeur de paléontologie, épouse d'un philanthrope.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia
Verhulst, Mayken	Épouse du peintre Pieter Coecke van Aelst, belle-mère de Pieter Brueghel le Vieux. Œuvre disparue. Selon Karel van Mander, elle a enseigné la peinture à ses petits enfants Pieter Brueghel le Jeune et Jan Brueghel le Vieux.	SHN, en.wikipedia
Viera da Silva, Maria Helena	Épouse du peintre Arpad Szenes.	B, nmwa, <a href="http://larousse.fr">larousse.fr</a> , femmespeintres, fr.wikipedia
Vigée-Lebrun, Elisabeth Louise	Fille du portraitiste Louis Vigée, épouse du (mauvais) peintre J.B.P. Lebrun qui sera son marchand.	B, SHN, nmwa, fr.wikipedia, en.wikipedia, <a href="http://larousse.fr">larousse.fr</a> , <a href="http://universalis.fr">universalis.fr</a> , femmespeintres

Vignon, Charlotte	Fille du peintre Claude Vignon.	SHN, fr.wikipedia (page de son père)
Villers, Marie-Denise	Sœur de Marie-Elisabeth Gabiou et de Marie-Victoire Lemoine, portraitistes. Épouse de l'architecte Michel Jean Maximilien Villers.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, siefar.org
Von Haynau, Edith (Rosa Rosà)	Issue de l'aristocratie, fait des études d'art contre l'avis de sa famille. Épouse de l'écrivain Ulrico Arnaldi.	B, it.wikipedia.org
Von Werefkin, Marianne	Fille d'une peintre d'icônes. Compagne du peintre Alexei Jawlensky, cesse de peindre pendant dix ans afin de soutenir sa carrière.	B, SHN, fr.wikipedia, en.wikipedia, larousse.fr, universalis.fr
Walker, Ethel	Fille d'un forgeron. Lesbienne.	B, en.wikipedia, glbtq.com
Walker, Kara	Fille de l'artiste Larry Walker. A été mariée à un bijoutier.	fr.wikipedia, en.wikipedia, universalis.fr
Ward Henrietta	Famille d'artistes sur plusieurs générations. Se marie (mineure) en secret avec un peintre qui porte le même nom qu'elle, Edward Matthew Ward. Un de leur 8 enfants, Leslie, deviendra caricaturiste. A la mort de son mari, elle fonde une école d'art pour femmes.	en.wikipedia, bbc.co.uk
Wassenbergh, Elisabeth Geertruida	Fille du peintre Jan Abel Wassenbergh.	SHN, en.wikipedia
Wautier ou Woutiers, Michaelina	???	SHN, clara, en.wikipedia
Wearing, Gillian	Épouse du plasticien Michael Landy.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia
Whitread, Rachel	Fille de l'artiste Patricia Whitread, compagne du sculpteur Marcus Taylor.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, gagosian.com (galerie), centrepompidou.fr
Whitney Vanderbilt, Gertrude	Unions libres (bisexuelles) avant d'épouser riche homme d'affaire. Artiste et collectionneuse (whitney museum).	B, fr.wikipedia, en.wikipedia
Whitney, Anne	Compagne de la peintre Abby Adeline Manning (« mariage de Boston »).	B, en.wikipedia, glbtq.com
Wilke, Hanna	Compagne du pop artiste Claes Oldenburg, puis mariée à Donald Goddard qui la photographie pour <i>intra-venus</i> .	fr.wikipedia, en.wikipedia, hannahwilke.com
Withoos, Alida	Fille du peintre Matthias Withoos. Fratrie d'artiste, travaillant en atelier. Signe ses planches sous son nom. Épouse du peintre Adries Cornelisz van Dalen.	SHN, clara, en.wikipedia
Wright, Patience	Famille quaker, qu'elle quitte à 16 ans pour épouser un tonnelier. À la mort de son mari, son passe-temps (modelage de cire) devient son gagne-pain.	SHN, clara, en.wikipedia
Ykens, Catarina	Fille du peintre Johannes Ykens, sœur du peintre Peter Ykens.	SHN, clara, en.wikipedia
Ykens-Floquet, Catarina	Fille du peintre Lucas Floquet, épouse du peintre Frans Ykens.	SHN, clara, en.wikipedia
Yakunchikova, Maria	Famille d'industriels, plutôt musiciens. Sa sœur s'est mariée au peintre de paysage Vasily Polenov, dont la sœur, Elena Polenova, est également artiste.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia, yakunchikova.com
Zambaco, Maria	Cousine de l'artiste Marie Spartali Stillman, comme elle artiste et modèle préraphaélite. Mariée à un docteur. A eu une aventure avec Burne-Jones.	B, en.wikipedia, hoportal.york.ac.uk
Zatkova, Rougena	Compagne du socialiste Arturo Cappa (dont la sœur Benedetta, peintre, était mariée à Marinetti).	B, fr.wikipedia, it.wikipedia
Zillhardt, Madeleine	Compagne de Louise Breslau, a plus été muse que peintre.	B, fr.wikipedia, en.wikipedia (pages de Louise Breslau)

