

**FEMINIST
PERSPECTIVES
IN ARTISTIC PRODUCTIONS
AND THEORIES OF ART**

III. EDITION

2014

Author

MARIE-JOSÈPHE BONNET

Title

**LA RECONNAISSANCE DES FEMMES
ARTISTES. RÉFLEXIONS SUR LA
TRANSMISSION SYMBOLIQUE**



**AZKUNA ZENTROA
ALHÓNDIGA BILBAO**

Reconnaître une artiste, c'est reconnaître sa valeur. Pas seulement sa valeur marchande, ni la validité de sa démarche artistique, comme on dit aujourd'hui, mais plus profondément sa valeur intrinsèque. Sa puissance créatrice. Son identité d'artiste. Or dans ce domaine, les femmes ont subi, et subissent encore, une dévalorisation quasi ontologique du fait de l'opposition entre procréation et création qui procède à la division sexuelle du travail. La culture judéo-chrétienne a posé un tel doute sur la capacité créatrice des femmes, pour justifier la maternité obligatoire à la survie de l'espèce, que ce doute a en quelque sorte étayé l'organisation professionnelle de l'activité artistique.

La question pour moi, n'est pas de savoir pourquoi cette culture a émis un doute fondamental sur le génie créateur féminin, mais comment ce doute a-t-il structuré la vie professionnelle des artistes? Depuis le Moyen-Âge, le «pouvoir artistique» a organisé les modes de création et de circulation des œuvres d'art à partir d'une double conception du don artistique:

1. Le don vient du père

Le don créateur se transmet par les gènes, la généalogie paternelle. La traduction professionnelle de cette conception est l'atelier familial, dirigé presque exclusivement par un maître dans un contexte patriarcal où le père a tous les droits sur ses enfants. L'atelier familial est inclus dans le système des corporations de maîtres peintres, corporation dite, en France, Académie de Saint-Luc. Les filles sont mises à la production quand elles sont douées.

Il faut appartenir à une corporation si l'on veut vivre de son métier, c'est-à-dire avoir le droit de vendre le fruit de son travail. Au XVIIe siècle, les peintres sont donc, à la fois, peintres et marchands de tableaux, parfois graveurs ou même prêteurs sur gages comme ce fut le cas du père de Louise Moillon. La profession de peintre est assimilée à celle des artisans. A Paris, ils sont organisés dans la Communauté des Maîtres Peintres et Sculpteurs dont les statuts remontent au Moyen-Âge et prendront le nom d'Académie de Saint Luc après la création de l'académie royale.

Les femmes artistes ne sont pas issues de la noblesse, comme on a pu le penser, mais de la bourgeoisie artisanale, organisée dans le système des corporations. Elles sont insérées dans un système économique qui a ses lois propres: rentabilité et travail bien fait.

Le monde clos et essentiellement masculin des corporations constitue un véritable carcan pour les femmes qui y sont dominées à la fois par le père, la structure et l'argent. Jusqu'au XVIIIe siècle, les femmes ne pourront pas accéder à la maîtrise sinon par le biais du veuvage; et cela sera surtout le fait des artisanes.

Du fait que le pouvoir est entre les mains du père de famille, la filiation féminine est totalement occultée. Ce système des corporations, fondé sur le contrôle du métier par ses membres (un peintre n'a pas le droit de vendre ses œuvres s'il n'appartient pas à une corporation) renforce le patriarcat en privilégiant la filiation paternelle. Cela explique pourquoi toutes les grandes artistes de l'Ancien Régime sont peu ou prou des filles de père peintre. Lavinia Fontana, Artémisia Gentileschi, Louise Moillon, Elisabeth Vigée-Le Brun, Rosa Bonheur...

Au XIXe siècle, ce système se matrimonialise. Elles sont des épouses de peintres.

2. Le don vient d'en haut

La deuxième explication de l'origine du don créateur est donnée par l'idéologie de la royauté de droit divin. L'inspiration vient d'en haut, de Dieu, qui ne choisit pas le sexe ou l'origine sociale des personnes qu'il abreuve de sa grâce. Dans cette optique, il n'y a pas d'empêchement à admettre les femmes à l'Académie Royale de Peinture et de Sculpture. Fondée en 1648 par Mazarin, elle s'ouvre aux femmes en 1663 sous la pression de Colbert, et recevra 15 femmes jusqu'à sa dissolution par la Révolution française en 1793.

Nous entrons ici dans le domaine des jugements de valeur, des modèles d'exception et de «l'excellence», concept issu de la monarchie de droit divin fondée sur le régime des privilèges, la religion et une double hiérarchie: celle des trois ordres de la société (la noblesse, le



clergé et le Tiers-État), et celle des sexes. Une nouvelle hiérarchie de valeurs: fondée sur «l'excellence» se met en place tout au long des XVIIe et XVIIIe siècles contre le «mercenariat» des Maîtres peintres.

Les femmes seront donc admises à l'Académie, mais en nombre restreint. À deux reprises, au moins, au cours de son histoire (1663-1791), le principe d'un quota de 4 femmes est décidé par le pouvoir académique. De plus, elles n'ont pas le droit d'étudier le nu, de devenir professeur, ni de participer aux instances du pouvoir académique (Bonnet, 2004a.). Là encore, le pouvoir artistique, menacé par la concurrence féminine, la restreint à l'avance, retirant aux femmes la possibilité de montrer qu'elles sont aussi douées que les hommes, voire meilleures.

La chute de la royauté entraîne, à brève échéance, celle de la notion d'élite artistique, de génie divin. Ce sera l'affaire du XIXe siècle avec l'émergence de l'impressionnisme et la lutte contre des modèles académiques devenus sclérosants. Chute retardée par la redéfinition de la notion de «génie», opérée par les révolutionnaires sous la pression de la crise économique et de la transformation du marché. Parce qu'il devient nécessaire de développer une originalité pour se distinguer des autres, il faut redéfinir les critères de sélection.

La notion de «génie» va permettre de redistribuer les cartes en faveur des hommes. Sous l'Ancien Régime, le génie était une divinité, une grâce, une inspiration venue d'en haut, comme le montre de nombreux portraits de poètes ou musiciens inspirés, les yeux levés au ciel. Ainsi en est-il de Diderot dans le tableau de Fragonard (musée du Louvre), ou d'Elisabeth Vigée Lebrun dans son *Portrait du musicien italien Paesello* (1791, Château de Versailles), car le génie peut fondre sur n'importe qui, «sans avoir égard à la différence de sexe».

À partir de la Révolution, le génie devient un fait de la nature, une composante de la virilité qui s'incarne dans une institution de l'État, l'Institut de France, chargé de «fixer les plus belles conceptions de l'esprit humain en vue de diriger le vol du génie vers le but le plus utile et le plus sûr» (Franqueville, 1885: 128). Signe de ce déplacement: les allégories du Génie des arts sont personnifiées par des jeunes hommes flottant dans l'espace (Jean-Baptiste Regnault, *La Liberté ou la mort La Liberté ou la Mort*, 1795), alors que les allégories de la peinture, aux siècles précédents, étaient personnifiées par des femmes en train de peindre. J'ai étudié ce moment très important dans l'histoire de la prise de conscience par les femmes artistes de leur valeur propre lorsqu'elles quittent l'allégorie pour réaliser leur autoportrait, palette et pinceaux à la main (Elisabeth Vigée Le Brun, *Autoportrait au chapeau de paille*, 1782) (Bonnet, 2002: 140-167). Autre exemple de la confusion entre l'allégorie et le portrait. On pouvait voir des œuvres représentant deux femmes qui s'embrassent; en réalité, une allégorie de la peinture et de la sculpture saisies dans un moment d'harmonie. De même pour la Paix.

On voit donc avec ces exemples d'allégories comment se structurent les systèmes de valeurs autour d'idées dominantes qui sont coupées de l'inconscient collectif. Car l'allégorie est le contraire du symbolique, dans la mesure où ce dernier suppose un rapport à l'invisible et à l'inconscient pour opérer. Ce passage de la Pictura aux personnifications masculines du Génie des arts montre à quel point les révolutionnaires se sont coupés du féminin pour passer d'une monarchie de droit divin à une république des droits de l'homme et du citoyen.

Mais, en réalité, si les femmes sont exclues du nouveau régime des arts, ce n'est pas parce qu'elles n'ont pas de génie, c'est parce qu'elles ne votent pas. Ce glissement du politique au symbolique s'est fait presque à l'insu de tous. Le résultat est là, cependant, avec ses dramatiques conséquences pour l'expression artistique des femmes puisqu'en étant privées d'espace commun dans la Cité autre que le salon, elles sont cantonnées dans l'imitation des modèles masculins et la dépendance économique, politique, symbolique, au pouvoir viril.

L'inspiration venue d'en haut n'en continue pas moins de structurer l'imaginaire du XXe siècle comme le montre la photo de Séraphine de Senlis prise par Anne-Marie Uhde, où l'on voit l'artiste, ex-femme de ménage des bourgeois de Senlis, poser la palette à la main devant une de ses grandes toiles de 1924, les yeux mi-clos et la tête levée vers le ciel à l'écoute des voix célestes. (Cloarec, 2008, Bonnet, 2008c).



3. L'inspiration vient de la muse

Une troisième conception de l'inspiration artistique se met en place, au XIXe siècle, avec le romantisme. C'est celle de la muse, de la femme inspiratrice, c'est-à-dire le refoulé de la Révolution française. Chassez le féminin de l'espace public, il revient hanter les rêves des poètes.

Cette conception est typique de l'organisation de l'espace social mis en place sous le régime du Code civil de Napoléon 1^{er}. On est passé d'une société d'Ancien Régime, organisée selon les trois ordres, noblesse, clergé, tiers état, à une société divisée en deux sexes que vient surdéterminer l'opposition en deux classes, la bourgeoisie et le prolétariat. Aux femmes, le foyer et la famille, aux hommes l'espace de la Cité. La séparation entre les sexes provoque par réaction le développement d'un imaginaire masculin où la femme est à la fois le manque et l'inspiratrice. La femme, ou le féminin, devons-nous préciser, car aujourd'hui, nous avons plutôt tendance à voir la muse comme une image du féminin de l'homme, exigeant un travail de reconnaissance intérieure de sa double composante masculin-féminin, comme l'a montré K.G. Jung avec les concepts d'anima et d'animus. Mais la conséquence pour les femmes n'aboutit pas à une reconnaissance de sa dimension masculine. Non seulement, elle est barrée par la peur de la «virilisation de la femme», mais elle s'accompagne d'une dévalorisation du féminin de la femme et l'assujettissement des créatrices à un modèle viril qui devient plus que jamais l'incarnation du génie des arts et le modèle d'excellence.

Pourquoi est-ce que l'homme-muse n'existe pas? À cause de la domination symbolique masculine. Du fait qu'il gouverne la société, le masculin n'est pas un manque. Il est plutôt en excès, omnipotent et omniprésent. Le dieu créateur se laïcise tandis que les femmes sont empêchées de développer un féminin actif, différent et pluriel. L'homme reste le maître à l'ombre duquel les femmes s'expriment. Il est celui qui montre le chemin et prophétise l'avenir. Les femmes ne peuvent donc pas sortir de la problématique de l'imitation des modèles à l'intérieur de laquelle elles ont le droit de s'exprimer.

4. “Souffle étranger” et soufflé divin

Remarquons cependant que cette conception du poète et de sa muse est une actualisation d'une conception plus ancienne de l'inspiration qui remonte à l'Antiquité. Le rhéteur Longin nous en donne un exemple dans son traité *Du Sublime* avec la parole inspirée de la Pythie. Évoquant la route qui mène au Sublime, il parle de l'imitation des grands écrivains et poètes du passé en disant:

«Beaucoup sont transportés par un souffle étranger, de la même façon que, selon ce qu'on raconte, la Pythie, quand elle s'approche du trépied; il y a là une brèche dans la terre, qui exhale, à ce qu'on dit, un souffle divin ; dès lors, devenue enceinte de la puissance divine, sur le champ, elle rend des oracles selon l'inspiration» (Longin, 1996: 26).

Que le rhéteur assimile le «souffle divin» à «un souffle étranger» ne nous étonnera pas. C'est ce souffle qui féconde la prophétesse, lui permettant de parler sous l'inspiration divine, c'est-à-dire à partir d'une autre source que le moi. À cette époque, les humains ne se prenaient pas pour des dieux et se méfiaient de toute démesure pouvant conduire à l'*hubris*, la démesure. Nous sommes ici dans le registre du pneumatique, de la fécondation par l'Esprit, dimension très ancienne du Sublime, que l'on retrouvera dans l'Évangile de Luc, à travers la salutation de Marie à Élisabeth.

Je cite ces exemples de fécondation par l'Esprit, car ils n'ont pas été développés par nos cultures. Bien au contraire. On les a réduits à leur aspect le moins intéressant, cantonnant les femmes dans un rôle de Pythie vouée à l'imitation des modèles masculins. Elles sont «pénétrées» par la grandeur des autres, comme une femme enceinte. On remarquera que le souffle divin sort par une brèche de la terre. Voilà une belle façon d'évoquer la faille par où jaillit l'énergie créatrice. Faille dans la symbolique féminine (la terre), faille préexistante à l'enfantement par le souffle divin. Si la terre, le corps féminin, le sujet femme n'était pas clivé, pourrait-il engendrer?



5. L'avant-garde ou le remodelage de l'hégémonie masculine

Jusqu'au XXe siècle, tous les modèles d'excellence sont conçus par les hommes, soit dans un cadre religieux de la sanctification du Créateur (n'oublions pas que Saint Luc est le patron des peintres), soit dans un cadre académique avec l'élaboration de la notion d'artiste, en opposition à l'artisan, et la formulation de la notion de chef d'œuvre, objet rare qui justifie son prix et le génie de son «faiseur».

Les femmes, qui vont casser les cadres esthétiques au début du XXe siècle, comme Sonia Delaunay en inventant l'abstraction, Natalia Gontcharova en Russie, ou Sophie Taeuber en Suisse, seront obligées de faire alliance, au sens propre, avec les hommes peintres. Le mariage devient la voie privilégiée de la légitimation artistique, même, et surtout, dans les avant-gardes.

On aurait pu penser que l'avant-garde mettrait un terme au clivage masculin-féminin en poursuivant la dynamique lancée par George Sand qui proclamait dans un de ses romans que: «Le génie n'a pas de sexe». Or, c'est le contraire qui va se passer sous l'autorité post mortem de Duchamp qui systématise la position du poète et de sa muse en déclarant dans son célèbre aphorisme: «Arrhe est à art ce que merdre est à merde, grammaticalement: l'arrhe de la peinture est du genre féminin.» (Duchamp, 1975: 37)

Si la peinture est du genre féminin, le peintre est nécessairement du genre masculin. Pissotière oblige! La dénonciation des stratégies marchandes à l'œuvre dans le monde de l'art, dans les musées et les galeries, débouche ainsi sur la réaffirmation du sujet créateur masculin qui peut faire n'importe quoi. Et qui le fait sous les auspices bienveillants de l'avant-garde. La question des genres est donc bien imbriquée dans celle des avant-gardes. Et l'on peut se demander, un siècle après les ready-made de Duchamp, comment il se fait que la pratique artistique féminine soit aussi peu et aussi mal reconnue? Est-ce parce que l'idéologie d'avant-garde lui fait écran? Est-ce parce pour se définir comme la nouvelle élite artistique, l'avant-garde doit nécessairement s'appuyer sur la suprématie virile, et la renforcer? Quoi qu'il en soit, la question demeure de savoir comment les hommes ont réussi si longtemps à faire croire aux femmes qu'elles n'étaient pas créatrices sous prétexte qu'elles mettaient les enfants au monde.

6. La lutte pour la reconnaissance

Nous sommes engagées depuis plusieurs années dans une nouvelle phase historique que j'appellerai «lutte pour la reconnaissance». En fait, cette phase a commencé à la fin du XIXe siècle, lorsque les femmes ont commencé à s'associer pour revendiquer leurs droits, dont celui de la création. La fondation de l'Union des Femmes Peintres et Sculpteurs en 1881, et les premiers textes de Marie Bashkirtseff sont le point de départ de ce combat de la modernité pour une société dans laquelle les deux sexes auraient également leur place. Tout au long du XXe siècle, des groupes de femmes artistes, comme les F.A.M. (Les Femmes Artistes Modernes) dans les années trente, la Spirale dans les années 1970 auquel j'ai appartenu, et les groupes formés dans le sillage du Mouvement de Libération des Femmes comme Femmes et Art, ont poursuivi ce combat pour la reconnaissance de la pratique artistique féminine. (Bonnet, 2006)

Or les données de la lutte pour la reconnaissance de ces dernières années ont changé. Elles n'impliquent plus seulement la reconnaissance des femmes par les hommes, mais aussi par les autres femmes. C'est un élément nouveau qui n'est jamais apparu comme tel dans l'histoire. Il survient du fait que le problème de l'égalité entre les sexes étant juridiquement réglé, ou en voie de l'être, en Occident, nous passons à un autre problème tout aussi important: celui de l'affirmation de l'individualité féminine dans la Cité, à travers la constitution de nouvelles références.

Le conflit de la reconnaissance s'est ainsi déplacé dans l'entre-femmes car nous nous sommes rendu compte que nous avons besoin d'être également reconnues par les femmes pour nous développer, c'est-à-dire nous inscrire dans une filiation symbolique féminine. En effet, si nous maintenons la seule référence à la filiation paternelle, nous restons prisonnières de la lutte pour la reconnaissance où l'un est l'autre,



c'est-à-dire où il n'y a qu'un seul référent. Dans la mutualité, ou pour parler comme le philosophe Paul Ricœur, dans la reconnaissance mutuelle, l'un ne devient pas l'autre, ce qui permet de sortir du piège de l'égalité-identité dans lequel ont été enfermées les femmes en gardant un double rapport avec les deux.

Ricœur cite l'exemple du principe généalogique comme invariant de tous les invariants de la filiation.

«[...] tous les rangs sont institués et instituants, nul n'étant le fondateur; et toutes les lignées sont déjà doubles, paternelles et maternelles. Le féminin et le masculin sont déjà là. Cette double condition concernant les rangs et la lignée, suffit à instaurer un rapport de dette dans l'ordre ascendant et d'héritage dans l'ordre descendant.» (Ricœur, 2004: 286)

On voit les perspectives nouvelles qu'ouvre cette pensée de l'invariant. La domination du féminin par le masculin n'est plus l'invariant de nos cultures, comme le pense Françoise Héritier, mais le principe généalogique lui-même qui place chacun d'entre nous dans une double lignée au sein de laquelle personne n'est fondateur. Cette réflexion est valable autant pour le politique que pour l'art. En réintroduisant la filiation féminine dans la genèse de la pratique artistique, on sort de la vision traditionnelle de la fabrication de l'œuvre d'art selon laquelle le féminin est le réceptacle du génie masculin, du sperme, de la force procréatrice du Père, selon une association étymologique entre *gignere*, procréer et *génie*. Cette association donnant lieu aux mots *genèse*, *genesis*, *génération*, qui montrent leur indéniable correspondance.

7. Approfondissons

Si le chemin vers la reconnaissance commence par l'identification de soi-même comme artiste, cette identification relève d'une quête identitaire présente dans toute activité. Il s'agit de connaître ses dons et de les éprouver dans un «je peux» qui prend corps dans la Cité. Mais on se rend compte avec le statut des femmes artistes que ce n'est pas suffisant. Il est nécessaire que l'autre m'accepte comme artiste pour être véritablement reconnu, et nous avons vu que c'est un des problèmes principaux rencontré par les femmes tout au long de l'histoire du fait qu'elles sont définies avant tout comme procréatrices, et que le doute sur leurs capacités créatrices est inscrit dans la pensée symbolique dominante. Donc, les diplômes, le marché de l'art, ou toute autre forme de reconnaissance actuelle ne surmonte pas ce doute.

Aujourd'hui, le contexte esthétique-économique de la lutte pour la reconnaissance n'est plus du tout le même que celui de la fin du XIXe siècle. La notion de chef d'œuvre a disparu. L'industrialisation, qui fabrique des objets manufacturés en grand nombre, a bouleversé la notion d'objet d'art, et avec elle, celle du statut de l'artiste. On parle volontiers d'artiste sans art et certaines pratiques comme les collages, l'installation, le land art, utilisent les déchets de la société de consommation, par définition périssables, et travaillent sur l'éphémère. L'artiste n'est plus celui qui cherche le beau, qui cherche, avec la lumière, l'invisible à travers un « chef-d'œuvre ». C'est celui qui rompt avec le Père, sans pour autant retrouver la filiation maternelle.

Ce qui explique pourquoi le doute sur la capacité créatrice des femmes a survécu à tous les bouleversements politiques, économiques et sociaux, donnant ce caractère tragique et interminable à la lutte que mène les femmes pour leur reconnaissance.

La politique d'égalité de formation des artistes des deux sexes a peu d'incidence sur le système des valeurs mis en avant par les institutions et le marché international. Ce sont toujours les hommes qui dominent la scène artistique, même lorsque 60% de filles fréquentent les écoles d'art. Dans le même ordre d'idées, nous devons constater que la connaissance de l'histoire n'est pas suffisante pour fonder la reconnaissance de la pratique artistique des femmes. Des pratiques du passé ont été effacées sans que leur redécouverte entraîne une nouvelle vision de la présence des femmes dans l'histoire de l'art.

Par exemple, le chercheur Jean-Michel Chazine a démontré que les mains négatives trouvées à Bornéo sont des mains de femmes (Chazine, 2006). Mais les préhistoriens parlent toujours du maître de Lascaux, sans donner aucune preuve que ces peintures rupestres sont de la main d'un ou plusieurs hommes.



Un autre chercheur, l'américain LeRoy Mac Dermott a démontré que les Vénus aurignaciennes du paléolithique supérieur comme la vénus de Willendorf (-2800, -2500 av. J.-C.) et celle de Lespugue (-2500, -1800 av. J.-C.) seraient des autoportraits de femmes enceintes, affirmant ainsi la présence des femmes à l'origine de l'art (Bonnet, 2004: 10). Là encore, on refuse de discuter cette hypothèse qui remet en question la suprématie créatrice des hommes, consolidée par deux siècles histoire de l'art au masculin. De même, la découverte au XIXe siècle de la tombe d'une femme peintre ayant exercé à l'époque gallo-romaine (IIIe siècle) à Fontenay-le-Comte, en Vendée, atteste de l'importance de cette pratique dans notre pays. Pourquoi cette découverte est-elle tenue sous le boisseau par les historiens? Faute de protection des objets découverts dans la tombe, ceux-ci ayant disparu rapidement sur le marché ou gardés en mains propres? Faute d'une mise en valeur du site? L'article paru en 1850 dans *L'Illustration* reste le seul témoignage de cette découverte depuis 150 ans, ce qui n'empêche pas les chercheurs d'écrire des articles sur les instruments des peintres à l'époque gallo-romaine en se fondant sur les dessins publiés dans l'article sans dire qu'ils appartenaient à une femme peintre. (Bonnet, 2008: 21-22)

8. Le féminisme ne suffit pas pour combattre la fermeture institutionnelle

Le féminisme ne suffit pas à changer le point de vue dominant sur la création des femmes. Certes, le Mouvement de Libération des Femmes des années 1970 a ouvert les portes du côté de la féminité rebelle et a suscité des vocations d'historiennes, mais la théorie des genres qui sévit aujourd'hui dans les universités et les institutions internationales neutralise le nouveau rapport de forces hommes-femmes en croyant avoir résolu le problème de la discrimination par l'annulation de la bipolarité sexuelle. D'après la théorie des genres, la discrimination relève de la sociologie politique et de la construction des normes sexuelles. Or l'art est précisément l'espace où l'imaginaire s'émancipe des conditionnements sociaux en s'appuyant sur une dynamique de l'inconscient caractérisée par une vie de l'image multi-signifiante. Les genres ne sont pas codés dans l'inconscient, et le masculin peut tout aussi bien se figurer par une banane, le père, un lion ou un rocher. On peut même ajouter que la bisexualité est constitutive de chaque être humain, et la domination masculine s'appuie sur une dévalorisation du sexe féminin qui permet de mettre en place une structure de pouvoir, une organisation sociale, un système symbolique, qui se fichent bien de la définition que l'on donne aux genres masculin et féminin. Il ne faut pas confondre les genres, qui sont des données sociologiques, et les symboles, qui s'enracinent dans la vie de l'inconscient à travers leur double visage, visible et invisible. Nous sommes tous porteurs d'universel, femmes et hommes, mais c'est le génie du patriarcat d'avoir réussi à persuader les femmes que leur universel se situait du côté du masculin et non de leur conscience de sujet créateur.

Les recherches sur le passé, la dénonciation de la discrimination, la remise en question des normes sociales et systèmes d'excellence sont insuffisantes pour étayer la lutte pour la reconnaissance. Que manque t-il alors pour fonder la reconnaissance des femmes artistes?

Je dirais qu'il nous manque un ancrage symbolique, voire sacré, ou pour reprendre l'expression du rhéteur Longin, une réflexion sur le sublime. Le sublime, écrivait-il, est: «ce qui plaît toujours et à tous. Quand chez des gens qui diffèrent [...], les avis convergent en même temps vers un seul et même point, sur les mêmes choses, chez tous.» (Longin, 1993, p. 62). Il signifie étymologiquement «ce qui se tient au dessus de la frontière». Celle des sexes, des genres, des pays, du moi et l'autre.

La pratique artistique des femmes n'est pas ancrée dans un transcendantal symbolique; ce qui affaiblit considérablement la critique féministe, réduite à dénoncer les discriminations, ou à soutenir un art critique qui s'apparente à de la sociologie.

Le transcendantal est ce qui dépasse l'être social, en haut et en bas. Nous ne sommes pas les seuls produits d'un conditionnement social. L'art lui-même prend racine dans l'inconscient, dans la sphère émotionnelle, physique et, plus profondément encore, dans le pulsionnel, là où l'idéologie n'a pas pénétré. Ce sont les formes artistiques qui sont historiquement déterminées et modulent ce qu'on appelle l'histoire de l'art. L'énergie qui la sous-tend et la rend possible par delà le temps, les modes, les modèles, est au-delà de l'histoire, constituant la preuve qu'il n'y a pas de progrès en art. Une église romane nous touche autant qu'un cheval peint sur les parois d'une grotte ou un tableau



de Georgia O'Keefe. Telle est la grandeur de l'art et sa capacité à relier les humains par delà le temps et l'espace à travers notre prédisposition esthétique.

9. La constitution d'un nouveau public féminin

La reconnaissance de Camille Claudel ces dernières années a néanmoins changé les données de la lutte pour la reconnaissance des femmes artistes.

Sous son aspect négatif, elle a authentifié le génie créateur féminin du côté de la folie, de l'enfermement et de la persécution masculine laissant de côté la relation mère-fille qui a fait tant de « ravage ». Camille Claudel fut coupée de sa lignée maternelle, et il n'est pas sans intérêt de savoir que sa mère s'appelait Cerveau et qu'elle était née le même jour que sa fille, le 8 décembre, le jour de l'immaculée conception. Camille sera coupée des sculptrices de son temps, qui d'ailleurs ne comptent pas pour les hommes, et du mouvement d'affirmation des femmes dans l'art qui débute sous la III^{ème} République.

Dans son aspect positif, la passion pour l'œuvre de Camille Claudel témoigne qu'un énorme travail s'est fait dans la conscience collective autour de la valorisation de l'art des femmes. Aujourd'hui, l'indignation est telle, qu'elle fonctionne comme une protection vis-à-vis d'autres femmes qui pourraient subir le même sort. Mais on verra, avec Séraphine de Senlis, peintre qualifiée de naïf, et qui mourut, elle aussi, en 1943, à l'asile de Clermont, près de Senlis, que la reconnaissance « nationale » choisit ses objets de prédilection. La femme de ménage qui se révèle une grande artiste, et qui chante des cantiques, la nuit, en évitant les bourgeoises de Senlis, restera très longtemps aux yeux de la classe dominante tout juste bonne à enfermer.

Il n'en reste pas moins qu'un public féminin s'est constitué, capable d'imposer ses goûts et de jouer son rôle dans la dynamique de reconnaissance des artistes.

Par exemple, l'œuvre de Louise Bourgeois ne serait probablement pas sortie de l'ombre sans l'attention que lui ont portée les artistes féministes américaines dans les années 1970. On remarquera que ces deux artistes, mondialement connues à présent, ont réalisé une œuvre essentiellement autobiographique dans laquelle beaucoup de femmes se reconnaissent. Et c'est là qu'on perçoit le changement dans le rapport de forces. Les femmes ont besoin de voir une expression visuelle de leur expérience de vie. C'est un acquis indéniable du XX^e siècle. Il existe un autre point de vue, celui de l'expérience collective féminine qui contribue à l'éclatement du modèle masculin dominant. C'est-à-dire de la vision du cyclope.

10. Reconnaissance mutuelle et échange symbolique

Dans son livre *Parcours de la reconnaissance*, le philosophe Paul Ricoeur lance des pistes de réflexion passionnantes. C'est d'abord pour lui un parcours, c'est-à-dire, le « passage de la reconnaissance-identification, où le sujet de pensée prétend effectivement à la maîtrise du sens, à la reconnaissance mutuelle, où le sujet se place sous la tutelle d'une relation de réciprocité, en passant par la reconnaissance du soi dans la variété des capacités qui modulent sa puissance d'agir, son agency » (Ricoeur, 2004: 359).

Car, pour que la reconnaissance mutuelle ait une efficacité, il est nécessaire que le sujet reconnu reconnaisse cette reconnaissance. C'est à cette condition que peut cesser la lutte pour la reconnaissance, qui n'a, par définition, pas de limites. Paul Ricoeur explique ensuite qu'il existe deux modes de reconnaissance à l'heure actuelle: le désir et le juridique.

Le désir, qui suppose l'estime mutuelle, est encore en grande partie ce qui gère les rapports hommes-femmes dans le monde de l'art. Par mon désir, je reconnais l'autre comme ayant de l'importance à mes yeux. Mais le désir ne s'inscrit pas dans une structure professionnelle particulière. Le mariage entre artistes est sa forme institutionnalisée, et l'on sait qu'il fut pour beaucoup de femmes des XIX^e et XX^e siècles, la voie privilégiée, et souvent la seule, de la reconnaissance artistique. Il n'est qu'à voir l'accrochage du MNAM de Beaubourg, pour se



convaincre que les artistes reconnues comme faisant partie de l'histoire de l'art du XXe siècle étaient quasiment toutes mariées à des artistes (sauf Claude Cahun, mais c'est un autre problème). L'importance donnée à la représentation d'Eros par de jeunes artistes contemporaines, montre qu'elles ont compris que c'est encore une voie d'accès privilégiée à la reconnaissance par l'institution-art. Je renvoie au travail de Thérèse de Saint-Gelais qui aborde cette question sous l'angle de l'hypersexualisation dans la production des femmes artistes actuelles.

En revanche, le juridique est pauvre en reconnaissance. Il suppose d'entrer dans le monde du contrat où j'abandonne une partie de mon pouvoir pour le transférer sur un autre au profit d'un contrat de reconnaissance mutuelle. Nous avons vu à quel point cette démarche était très difficile à accomplir par le pouvoir masculin dans le domaine politique, puisqu'il a fallu voter une loi sur la parité pour instaurer un minimum de justice dans le système de représentation politique des deux sexes. En art, ce type de contrat s'avère très difficile à mettre en place, sauf, en amont, par l'éducation. Mais à la sortie, le système marchand, la mondialisation, les technologies à investissement élevé fondent la reconnaissance sur l'échange marchand où le « sans prix », c'est-à-dire, le non monnayable, n'a pas de valeur symbolique.

11. Des nouveaux mécanismes de reconnaissance symbolique

Il faut donc envisager de nouveaux mécanismes de reconnaissance symbolique qui ne soient pas dictés par la marchandisation générale des échanges (la mondialisation), ni sur la reconnaissance conflictuelle issue de la dialectique du maître et de l'esclave sur laquelle le féminisme contemporain a largement fondé ses analyses de la domination hommes-femmes. Ils impliquent un rapport mutuel de réciprocité qui permette de sortir de l'unilatéralité du rapport institutionnel où l'artiste est placé(e) en demande de reconnaissance. Quand elle/il n'est pas instrumentalisé(e). La reconnaissance symbolique permettrait de surmonter la misogynie, et, avec elle, le mépris du féminin si communément admis aujourd'hui. Comment procéder? Paul Ricœur envisage l'échange cérémoniel du don par « la coalition du sans-prix et du don ». S'il s'agit encore d'une attitude d'esprit peu répandue, nous pouvons toujours l'explorer à travers des formes particulières comme d'exposer le travail artistique des femmes hors contexte marchand. Se réunir, comme ici à Bilbao, pour le regarder, le penser, l'aimer, lui accorder de la valeur. Respecter les artistes et les aider à poursuivre leur propre chemin hors des modes et des injonctions de carrière. Nous pouvons créer une sorte d'esprit de recherche et d'aventure qui leur fait signe par dessus les frontières esthétiques, géographiques, sexuelles ou générées. En un mot, manifester de l'intérêt et de la curiosité pour leur œuvre.

Car si la situation a beaucoup changé ces quarante dernières années, certains modes d'expression féminines sont encore soumis à de la censure, de la part d'institutions qui devraient au contraire s'ouvrir au point de vue des femmes artistes.

L'exemple de ce qui s'est passé en 2012 au Château de Versailles avec l'œuvre de Joana Vasconcelos montre que l'institution art est encore largement gérée par la symbolique du pouvoir masculin.

12. “La Fiancée” de Joana Vasconcelos trop subversive à Versailles

Première artiste femme invitée à installer ses œuvres au château de Versailles, l'artiste portugaise a fait l'expérience d'une censure institutionnelle sur son œuvre *La fiancée*. Elle a dû retirer cette installation parce qu'elle est composée de tampons hygiéniques blancs dans leur sachet plastique. La beauté de l'œuvre construite en forme de lustre et tout à fait en harmonie avec le lustre de Versailles n'a pas convaincu la direction. Le problème ne venait pas de la forme mais des matériaux ; Il faut des matériaux « nobles » pour ce centre du pouvoir royal totalement dédié à la symbolique du pouvoir monarchique: maîtrise de l'espace à travers les quatre points cardinaux,



symbolique du pouvoir qui s'appuie sur la mythologie grecque à travers l'exaltation d'Apollon, image du « roi soleil », splendeur des peintures, des décorations, du jardin et de ses fontaines qui signent la maîtrise de l'eau. Autrement dit, Versailles est une architecture exaltant le pouvoir viril dans sa capacité à maîtriser le féminin (Diane et l'eau), l'espace et la transcendance.

Des tampons hygiéniques sont l'intrusion concrète de la féminité dans cet espace masculin. Mais la censure ne visait pas seulement le matériau. Elle s'attaquait au détournement subversif du tampon hygiénique dans sa façon d'exhiber, de mettre en lumière (le lustre) ce qui est caché à l'intérieur et qui fait partie de la vie quotidienne des femmes. Voilà un travail symbolique remarquable de la part de Joana Vasconcelos qui est nié par l'institution.

Cinquante ans plus tard, ce travail sur la féminité rebelle qui a surgi dans les années 1970 à travers les mouvements de libération des femmes est toujours censuré. Est-ce parce que l'institution s'est construite contre la féminité rebelle dans un désir de construire des formes de transmission du savoir et du pouvoir masculin qui fasse contre poids au pouvoir maternel des femmes?

C'est certainement la question que nous aurons à affronter dans les années à venir dès lors que la reconnaissance se fait par assimilation, intégration, disparition du point de vue des femmes devenues «des hommes comme les autres».



Iconographie:

Portrait de Séraphine de Senlis 1864-1942, photo d'Anne-Marie Uhde, archives MJ Bonnet.

George Sand, «Le génie n'a pas de sexe», carte postale XIXe, archives MJ Bonnet.

LeRoy McDermott, "Self-Representation in Upper Paleolithic Female Figurines", fig. 5 et 6, from *Current Anthropology*, 1996, copyr. Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research.

«Description de la Villa et du Tombeau d'une femme artiste gallo-romaine, découverts à Saint-Médard-des-Prés (Vendée)» par M. Benjamin Fillon, *L'Illustration, Journal Universel*, 1850. Archives MJ Bonnet.

Photo de Camille Claudel devant le plâtre de *Persée et la Gorgone*, Bibliothèque Marguerite Durand, Paris.

Claude Cahun, Marcel Moore, «Sous ce masque un autre masque...», héliogravure de Marcel Moore in *Aveux non avenues*, Ed. du Carrefour, 1930, planche p. 212.

Bibliographie:

«L'art est un bastion sexiste», enquête de Marie Zawiska, *Le Monde*, 28 septembre 2013. Et «Parité, la farce de l'art».

BONNET, Marie-Jo (2002). «Femmes peintres à leur travail: un art du manifeste? XVIIIe-XIXe siècle», *Revue d'Histoire Moderne et Contemporaine*, n° 3, juillet-août.

BONNET, M.-J., (2004a). *Les femmes dans l'art*, Paris, Éd. de La Martinière.

BONNET, M.-J., (2006). *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris Odile Jacob.

BONNET, M.-J., (2008a). «Camille Claudel, "suicidée de la société"? Persée et la Méduse ou les conséquences dramatiques du clivage femme - artiste» Actes du colloque de Cerisy, *Regards croisés sur Camille Claudel*, juillet 2006, Ed. L'Harmattan, 2008.

BONNET, M.-J., (2008b). «La Gallo-Romaine aux pinceaux», *L'Histoire* n° 329, mars 2008.

BONNET, M.-J., (2012) «L'avant-garde, un concept masculin?», in Guillaume Bridet et Anne Tomiche (dir.), *Itinéraires-LTC*, n° 1, «Genres et avant-gardes», Paris, L'Harmattan, 2012.

BONNET Marie-Josèphe, *Liberté, égalité exclusion, femmes peintres en Révolution, 1770-1804*, Ed. Vendémiaire, 2012.

CLOAREC, F. (2008). *Séraphine, La vie rêvée de Séraphine de Senlis*, Phébus.

DALLIER, A. (1978). «Le mouvement des femmes dans l'art», *Opus International*, n° 66-67, mai-Juin.

DUCHAMP Marcel Duchamp, *Duchamp Du signe*, Ecrits, Flammarion, 1975,

FRANQUEVILLE, Comte de (1885). *Le premier siècle de l'Institut de France*, Paris.

LONGIN (1993). *Du Sublime*, Traduction, présentation et notes de Jackie Pigeaud, Rivages poche.

RICOEUR, P. (2004). *Parcours de la reconnaissance*, Paris, Stock.



Joana VASCONCELOS, Versailles, Skira Flammarion, 2012.

