

TARIFS GROUPES SCOLAIRES VISITES ET ATELIERS

VISITE LIBRE

Droit d'entrée : 1,50 € par élève
Gratuit pour les élèves des établissements de la Métropole lilloise (MEL)

VISITE GUIDÉE (CLASSE ENTIÈRE) :

1 H 00 35 € lillois
55 € non lillois et étudiants + droit d'entrée

1 H 30 40 € lillois
65 € non lillois et étudiants + droit d'entrée

ATELIERS (PAR DEMI CLASSE) - INCLUANT UNE VISITE DES COLLECTIONS

1 H 30 35 € lillois
55 € non lillois et étudiants + droit d'entrée

2 H 40 € lillois/
65 € non lillois et étudiants + droit d'entrée

POUR TOUTE RÉSERVATION, CONTACTEZ NOS SERVICES :

Tel : +33 (0)3 20 06 78 17 ou sur reservationpba@mairie-lille.fr
du lundi au vendredi (sauf le mardi)
de 9 h 30 à 12 h 30 et de 13 h 30 à 17 h



Où sont les Femmes?

20 OCTOBRE 2023
11 MARS 2024

ENQUÊTE SUR LES ARTISTES FEMMES
DU MUSÉE

PALAIS BEAUX-ARTS LILLE
DOSSIER PÉDAGOGIQUE

4 ARTISTES REDÉCOUVERTES (PARMI D'AUTRES)



Hollandaise, 1889

JACQUELINE COMERRE-PATON

Jacqueline Fleurichamp grandit dans un milieu artistique et apprend très tôt à dessiner. Sa mère, l'autrice Émilie Paton – dont elle conservera le nom – l'emmène à Florence pendant trois ans. À son retour à Paris, elle commence à peindre et devient l'élève d'Alexandre Cabanel. En 1881, elle épouse le peintre Léon Comerre, grande médaille de l'Académie des Beaux-Arts de Lille en 1867 et premier grand prix de Rome en 1875, dont le musée conserve l'œuvre Samson et Dalila. En 1882, Jacqueline Comerre-Paton obtient une mention honorable au Salon des artistes français, où elle expose depuis 1879, et régulièrement par la suite. En 1889, elle y montre ce tableau qui est acheté par l'État. Accaparée par sa vie privée, elle cesse d'exposer au Salon en 1897, mais envoie chaque année un tableau à l'exposition de l'Union des femmes peintres et sculpteurs, dont elle est membre du comité. En 1916, à la mort de son mari, elle réalise de nombreux portraits, dont celui du président de la Chambre des communes du Canada, encensé par les critiques du Salon d'Hiver où il est présenté.



Vue de Venise, 1911

MATHILDE HAUTRIVE

La trajectoire de Mathilde Hautrive est caractéristique de ces artistes femmes qui parviennent de leur vivant à accéder à la reconnaissance, mais pas à la postérité. Reçue en 1901 au concours de l'École nationale des Beaux-Arts, qui est ouverte aux femmes depuis seulement 1897, et sous certaines conditions, elle est accueillie quatre fois au Salon des artistes français et admise en 1908 et 1909 à la première épreuve du prix de Rome, accessible aux femmes depuis 1903. L'État lui achète une toile en 1908 (Vieilles maisons sur le Tarn). En 1907, elle obtient le prix Wicar, concours organisé par la Société des sciences, de l'agriculture et des arts de Lille. Elle est la première femme à obtenir cette distinction, ce qui ne va pas sans poser quelques difficultés aux établissements catholiques qui gèrent cette résidence à Rome. Elle y séjourne de 1908 à 1911 grâce à cette bourse et y rencontre Carolus-Duran, le premier pensionnaire Wicar. Le peintre lillois est alors directeur de la Villa Médicis et la prend sous son aile. Mathilde voyage également au Maroc, en Tunisie ou en Grèce et peint non seulement des paysages, mais aussi des portraits et des scènes religieuses.



Les Tourmentés, vers 1905

VIRGINIE DEMONT-BRETON

Nièce d'Émile et fille de Jules Breton, Virginie Demont-Breton connaît un succès rapide. Sa carrière est favorisée par sa parentèle bien insérée dans le milieu officiel. En 1880, elle épouse le peintre Adrien Demont, élève de son oncle. Dès 1881, elle obtient de nombreuses médailles au Salon des artistes français grâce à des scènes de la vie quotidienne. À la fin du siècle, elle est la seule femme avec Rosa Bonheur à avoir reçu la Légion d'honneur et être membre du jury du Salon. La peintre fait partie des artistes françaises présentées à l'Exposition universelle de Chicago en 1893 et devient, l'année suivante, présidente de l'Union des femmes peintres et sculpteurs. Dans ce cadre, Virginie Demont-Breton contribue à l'entrée des femmes à l'École des Beaux-Arts, puis à leur droit de concourir au prix de Rome. En 1896, elle publie un manifeste intitulé «La femme dans l'art».



Une Juive d'Alger, 1866

MATHILDE BONAPARTE

Nièce de Napoléon, Mathilde Bonaparte est à la fois artiste, mécène et collectionneuse. Exilée en Italie, elle développe un goût pour les arts dès son enfance. Elle se forme auprès du peintre Michel Ghislain Stapleaux, élève de Jacques-Louis David, et de Ida Botti Scifoni. Après l'échec de son mariage avec le comte Demidoff, un riche collectionneur, elle s'installe à Paris en 1846. Avec le soutien de son cousin Napoléon III, elle y tient un Salon littéraire et artistique situé rue de Courcelles. L'artiste devient ainsi une des personnalités incontournables de la capitale. Cetteoureuse des arts s'épanouit pleinement aux côtés de ses amis écrivains et artistes. Ses Salons lui permettent de développer un cercle d'influence et d'échanges. Parallèlement, elle expose régulièrement au Salon officiel entre 1850 et 1870. Mathilde Bonaparte œuvre toute sa vie en faveur des artistes, si bien que le critique littéraire Charles-Augustin Sainte-Beuve la surnomme «Notre-Dame des Arts». Personnage charismatique, souvent méconnu, elle a su mettre à profit sa célébrité pour développer des réseaux artistiques.

Textes : Alice Fleury, Lou Haegelin, Delphine Rousseau

SOMMAIRE

**ARTISTE ET FEMME, UN STATUT QUI NE VA PAS TOUJOURS DE SOI
OÙ SONT LES FEMMES...EN LITTÉRATURE ?**

FICHES ŒUVRES

Roses et tulipes sur une tablette de marbre / Fleurs sur tablette de marbre,
Rachel Ruysch
Madame de Massary, Camille Claudel
Rythme - couleur 1076, Sonia Delaunay
Voies de l'espace, Geneviève Asse

**REGARDS D'HOMMES, IMAGES DE FEMMES
THÉMATIQUES ATELIERS PÉDAGOGIQUES**

Le dossier a été écrit par l'équipe des enseignants missionnées du Palais des Beaux-Arts :
Claire Gaillard, Mickaël Vanquickelberge et Delphine Waras
Textes complémentaires : Camille Belvèze, Alice Fleury, Lou Haegelin, Delphine Rousseau
Coordination : Céline Chevalier, Mickaël Vanquickelberge
Conception graphique : Claire Masset, 2023



FICHE PÉDAGOGIQUE

**ARTISTE ET FEMME,
UN STATUT QUI NE VA
TOUJOURS PAS DE SOI**

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LILLE

C'est dans un contexte historiographique peu favorable au statut de la femme artiste que l'exposition « Où sont les femmes », proposée par le Palais des Beaux-Arts de Lille, prend racine. Humble tant en ce qui concerne le nombre d'œuvres présentées qu'en ce qui concerne les grands noms exposés - Rosa Bonheur, Maria Viera da Silva, Sonia Delaunay figurent néanmoins au catalogue de l'exposition - qui la compose, l'exposition est pourtant essentielle en termes de propos et d'ambitions sociétales. En effet, faire le choix de rendre visible les réalisations artistiques de femmes d'une collection, c'est avant tout mettre en exergue l'inégalité historique de traitement, de statut et de droits entre hommes et femmes. C'est assumer un héritage culturel patriarcal afin de le questionner et donc le transformer en propos éminemment politique.

En mettant en lumière le manque de parité de sa collection et la somme très modeste de ses références féminines, le Palais des Beaux-Arts s'engage dans une démarche qui doit permettre au public de prendre conscience du déséquilibre existant dans la production culturelle et médiatique inhérente à notre société. Le but étant de conquérir un espace de représentation du réel plus équitable soit un reflet représentatif de la totalité de l'humanité. Comprendre et faire comprendre que le musée n'est plus, et n'aurait jamais dû être, un lieu de culture uniquement dédié à la présentation et représentation d'œuvres développant un point de vue masculin, est déterminant si nous voulons changer les pratiques de création, de choix des achats d'œuvres et d'exposition.

En effet, l'état des lieux de la collection du musée mérite d'être interrogé. Le nombre d'œuvres référencées s'élève à 60 000 pièces mais seules 130 sont répertoriées comme étant le fruit de la main de femmes. Parmi cette bien modeste somme de références, aux qualités parfois discutables, les archives sont peu loquaces, pauvres en informations. Difficile, pour certaines œuvres anciennes, de déterminer qui sont les signataires, comment, pourquoi les œuvres sont arrivées dans la collection, et si ce sont des achats ou des dons. Ces lacunes et carences sont significatives du manque d'intérêt et de crédit porté aux créatrices, en leur le temps. Le Palais des Beaux-Arts ne rechigne pas à mettre cela en lumière car il s'agit aujourd'hui de dénoncer.

L'état des lieux des collections des musées nationaux n'est pas plus favorable aux artistes femmes. Le Palais des Beaux-arts ne fait absolument pas figure d'exception. En effet, aujourd'hui, seules 4 à 6% des références du catalogue des Musées Nationaux (chiffres du site des musées Nationaux datant de 2021) sont issues du travail d'artistes de sexe féminin (elles s'élevaient à moins de 2% à la fin du 19ème siècle).

L'histoire de l'art fait donc indubitablement la part belle aux hommes. Pour s'expliquer cela, il nous faut interroger notre civilisation occidentale, ce contexte de création nettement imperméable à la vision féminine.

A. LA REPRÉSENTATION DE LA FEMME : PRÉTEXTE, SYMBOLE OU SUJET ?

L'histoire de l'artiste femme s'inscrit au sein de l'histoire des Hommes transmise, écrite et calibrée par les hommes pour les hommes. Qu'il s'agisse de la transcription chronologique des grands événements, des religions y compris les mythologies, des créations plastiques et littéraires, la femme ne tient la plupart du temps que la place de faire valoir, d'instrument d'un devenir qui la dépasse, d'incarnation de la tentation et des vices ou d'être fragile et incomplet.

L'Histoire de l'art et la création artistique, évidemment, n'échappent pas à cette manière de phagocyter le monde puisqu'elles ne matérialisent que les attentes et points de vue masculins. Du modèle patriarcal dominant.

Si l'on écarte la peinture d'histoire ou l'art du portrait où les femmes n'apparaissent la plupart du temps que pour le statut de femme « de » ou pour la réalité sociale qu'elle incarne, la femme, dans les œuvres d'art, est tout d'abord sujet ou motif reflétant les croyances de son temps (les Vénus - terme anachronique - du paléolithique, les déesses gréco-latines, Égyptiennes, la vierge Marie ou les autres femmes faisant référence à la Bible telles Eve, Marie Madeleine ou Judith, ...), croyances définies et écrites par des hommes qui, globalement et statistiquement, étaient les seuls à avoir accès à l'instruction et au savoir.

La littérature s'étoffant, la femme prend ensuite, au fil des époques, les traits de personnages littéraires (Hélène, Pénélope, ou Circé, Arachné, Francesca de Rimini, la Fée Viviane, la Belle au bois dormant, Ophélie, Juliette, ...). Pendant nécessaire mais inégal au héros masculin de l'histoire, ces figures rappellent aux femmes les valeurs qu'elles doivent incarner et la place qui leur est dévolue. En effet, il faut savoir raison garder. Dans cette lignée, la représentation de la femme devient aussi allégorique, une composante de l'image au service des messages masculins.



Vénus de Willendorf,
Auteur inconnu, Paléolithique.



La nativité de la vierge,
Domenico Ghirlandaio, 15ème s.

A partir du 19e siècle, les artistes, toujours des hommes, s'écartent de plus en plus fréquemment de ces champs référentiels et de ces personnages prétextes. La femme devient un sujet en soit. L'altérité de son corps (L'origine du monde, Courbet, 1866, Musée d'Orsay), les fantômes qu'elle suscite (Les femmes d'Alger, Eugène Delacroix, 1833, Musée du Louvre, Conquête de passage, Henri de Toulouse Lautrec, 1896, Musée des Augustins, Maja nue, Francisco Goya, 1800, Musée du Prado), les questionnements ou objets d'étude sociologique (Les glaneuses, Jean François Millet, 1857, Musée d'Orsay, Le déjeuner sur l'herbe, 9, 1863, Musée d'Orsay) qui lui sont associés prennent corps sous les doigts de l'artiste. Mais la société n'en est pas encore à considérer la femme comme capable de quelque avis artistique valide que ce soit - même si, par commodité, on tolère qu'elle soit mécène - encore moins à lui accorder les rênes de la création pour laquelle on la considère toujours inapte. Le point de vue de Gustave Moreau concernant sa collègue Marie Bashkirtseff est symptomatique de son époque et de la tradition ayant cours au 19e siècle : « L'intrusion sérieuse de la femme dans l'art serait un désastre sans remède », « Que deviendra-t-on quand des êtres aussi dépourvus du véritable don imaginatif viendront apporter leur horrible jugeote artistique avec prétentions justifiées à l'appui ». BOUTOULLE Myriam, Artistes femmes, ni muses ni soumises.



Ophélie,
John Everett Millais, 1851/52.



Le déjeuner sur l'herbe,
Edouard Manet, 1863.

Au début du 20e siècle, les artistes assument leurs modèles, inspiratrices, ou muses et l'amour souvent sincère qu'ils entretiennent avec celles-ci (Nu bleu assis (Wally Neuzil), Egon Schiele, 1911, Musée des Beaux-arts de La Hague, Leda Atomica (Gala), Salvador Dali, 1949, Théâtre-Musée Dali, Dora Maar, Pablo Picasso, 1937, Musée National Picasso), néanmoins, d'artistes femmes, il n'en est toujours pas question en dépit d'exemples telles que Suzanne Valandon ou Dora Maar, que l'on peut tout aussi bien considérer comme artiste que modèle.

Plus grave, ces hommes, ces pygmalions, sont souvent dédouanés de leur responsabilité quant à la manière de traiter la femme, leur modèle et leur muse. Les violences qui leur sont faites sont effacées de l'histoire, étouffées, puisque « l'Artiste », son statut, dépasse son humanité. Son rôle de créateur, se rapprochant de l'acte divin, excuse ses vices et son immoralité aux yeux d'une société tout acquise à la supériorité des droits panégyriques masculins.



Nu bleu assis,
Egon Schiele, 1911.

Au 20e siècle et 21e siècle, les artistes iront jusqu'à utiliser le corps de la femme comme un simple objet. Ils s'empareront d'elle comme d'un outil de réalisation plastique - Yves Klein utilisera ainsi le corps de la femme tel un tampon ou un pinceau afin de réaliser ses célèbres anthropométries dont ANT 82, 1960 - ou comme composant de mobilier - Allen Jones réinventera en 1969 la table basse, la chaise et le porte-manteau en y utilisant le corps de la femme comme pieds de meuble ou assise dans une série appelée Table, Chair and Hatstand.



Sans titre (main coquillage),
Dora Maar, 1934.

Cette classification chronologique peut certes paraître un brin caricaturale puisqu'il existe des exceptions sur lesquelles nous reviendrons, mais ce serait éviter de prendre en considération le poids des images véhiculées durant des siècles par les hommes artistes et qui ont fait des femmes, des moralisatrices, des formes décoratives mutiques ou des objets désirables voire des tentatrices, que d'aucuns pourraient confondre avec l'identité propre et la volonté véritable des femmes de leur temps .



ANT 82,
Yves Klein, 1960.

Par ailleurs, ces catégories iconographiques permettent de dégager un format sociétal et culturel dominant, format contre lequel les femmes ont dû lutter pour, peu à peu, étendre leurs droits, dépasser ces types de représentation, d'images, et conquérir l'accès et une participation active à la création de la culture.



Table,
Allen Jones, 1969.

B. L'HISTOIRE DU STATUT DE LA FEMME ARTISTE DÉPENDANTE DE L'HISTOIRE DES DROITS DE LA FEMME EN FRANCE

Ces images de femmes s'inscrivent donc dans un contexte où les sociétés et les mœurs la cadenaient et la privent de nombreux droits au profit de leur père puis mari (d'amant, il n'en est pas question car cette liberté est déjà une faute en soit) et cela globalement jusqu'au 20e siècle en termes d'équité parfaite notamment d'accès à l'instruction et aux écoles.

Une revue des grandes dates françaises (notons que notre pays est actuellement loin d'être le plus rétrograde actuellement en ce qui concerne les droits, et pourtant...) en la matière s'avère nécessaire à ce stade de notre propos.

- ▶ **1850** Loi Falloux qui impose aux communes de plus de 800 habitants d'ouvrir des écoles primaires pour filles. Payant et non obligatoire, l'enseignement ne concerne que les jeunes filles bourgeoises, et est surtout pris en charge par des religieuses.
- ▶ **1861** Alors que les jeunes filles n'ont toujours pas accès à un enseignement secondaire qui préparerait au baccalauréat, Julie Victoire Daubié est la première femme à décrocher son baccalauréat, en candidat libre à l'âge de 37 ans.
- ▶ **1868** Emma Chenu, étudiante en mathématiques, est la première femme à obtenir une licence.
- ▶ **1871** Julie Victoire Daubié, est autorisée à suivre les cours en Sorbonne, année où elle obtient d'ailleurs sa licence ès lettres.
- ▶ **1875** Madeleine Brès devient la première doctorante après des études de médecine. L'accès à l'enseignement supérieur reste très marginal à cette période, il est réservé à une poignée de femmes issues des classes supérieures.
- ▶ **1875** L'académie Julian, fondée par Rodolphe Julian en 1868, propose un apprentissage mixte de haute qualité portant sur l'étude du modèle vivant – les femmes y posent entièrement nues, tandis que les hommes apparaissent en caleçon. En 1875, une classe est réservée aux jeunes filles. Notons que le tarif y est deux fois supérieur à celui appliqué aux élèves masculins.
- ▶ **1881** Alors que l'enseignement secondaire féminin est monopolisé par l'Église, la loi Camille Sée permet la création de lycées publics laïcs pour jeunes filles. Ces lycées sont payants et ne préparent pas au bac.
- ▶ **1881** Hélène Bertaux fonde l'Union des femmes peintres et sculpteurs, pour que les femmes accèdent aux statuts d'artistes et puissent suivre les cours à l'Ecole nationale des Beaux-Arts, en vain pendant 16 ans.
- ▶ **1882** Lois Jules Ferry, l'obligation d'instruction de 6 à 13 ans permet de donner aux filles une éducation de base. La mixité est toujours prohibée, et filles et garçons n'ont pas les mêmes programmes d'enseignement. Selon Jules Ferry, «l'école primaire doit [...] préparer les garçons aux futurs travaux de l'ouvrier et du soldat, les filles aux soins du ménage et aux ouvrages de femme».
- ▶ **1892** La soutenance de Jeanne Chauvin. Les femmes qui parviennent à accéder à un enseignement prestigieux subissent par ailleurs des contestations. C'est par exemple le cas de Jeanne Chauvin, première en droit : pendant sa soutenance en 1892, des étudiants envahissent la salle pour protester contre ses revendications d'égalité d'accès à l'éducation.
- ▶ **1897** L'Ecole nationale des Beaux-Arts s'ouvre enfin aux femmes, par décret.
- ▶ **1908** Marie Curie devient la première professeure d'université
- ▶ **1924** Décret Léon Bérard : les programmes scolaires et le nombre d'heures d'enseignement sont identiques pour filles et garçons. Cela permet aux filles de passer le bac, et donc d'accéder aux études supérieures.
- ▶ **1944** L'ordonnance du 21 avril du Gouvernement provisoire de la République française installé à Alger accorde le droit de vote et l'éligibilité aux femmes
- ▶ **1946** Constitution du 27 octobre : Inscription du principe d'égalité des droits entre les femmes et les hommes dans le préambule. « La loi garantit à la femme, dans tous les domaines des droits égaux à ceux de l'homme ».
- ▶ **13 juillet 1965** La loi portant réforme des régimes matrimoniaux modifie le régime légal du mariage du couple se mariant sans contrat : les femmes peuvent gérer leurs biens propres et exercer une activité professionnelle sans le consentement de leur mari.
- ▶ **28 décembre 1967** La loi Neuwirth autorise la contraception, et donc, à la femme, de disposer de son propre corps. Les décrets d'application ne sont publiés qu'en 1971.
- ▶ **1970** Des femmes se réunissent tous les quinze jours aux Beaux-Arts ce qui donne naissance au Mouvement de Libération des Femmes.
- ▶ **1971** Dans l'enseignement supérieur, les filles rattrapent les garçons en nombre.
- ▶ **1975** La mixité, qui avait été progressivement mise en place depuis l'après-guerre, est généralisée à tous les degrés de l'enseignement (du primaire au supérieur). Certaines grandes écoles ne seront pourtant mixtes qu'à partir des années 1980 (Polytechnique en 1972, Saint-Cyr en 1983). Dans l'enseignement supérieur, les différentes filières sont toujours très inégalement féminisées notamment dans les filières scientifiques où les garçons restent surreprésentés.

Ces dates illustrent à quel point la femme ne fut considérée que comme fille, épouse et mère jusqu'à la quasi-fin du 20e siècle en France. Elle doit attendre l'accès à la culture, l'assimiler, la digérer et s'en émanciper afin de pouvoir se construire une pensée autonome du cadre dominant oppressif. Et même si la France n'est pas un modèle, force est de constater que les droits de la femme dans le monde, même dans les pays issus de la société occidentale statistiquement plus démocratique, sont loin d'être toujours aussi inscrits dans la loi et les mœurs.

Comment donc, étant donné le statut, l'absence d'instruction et le peu de droits qu'on lui accorde la femme aurait-elle pu être si présente que l'homme en tant que créatrice ? Et dans certains milieux sociaux, comment en aurait-elle même eu le temps ou les moyens ?

Les quelques rares femmes ayant réussi à percer en dépit de ce contexte défavorable sont soit des nonnes ou des filles de peintres qui avaient accès aux ateliers par filiation, la nonne Guda, une enlumineuse, (12ème siècle) ou la peintre Artemisia Gentileschi (16ème siècle) par exemple, ou des femmes issues de milieux sociaux lettrés et favorisées telles Elisabeth Vigée Lebrun (18ème siècle) ou Rachel Ruysch (17ème siècle) dont l'exposition présente deux natures mortes.

Ces pionnières restent des épiphénomènes qui n'ont pu jouer le rôle de variable, tant le milieu culturel et artistique se montrait imperméable à toute velléité intellectuelle féminine. Elles ont d'ailleurs souvent été cantonnées aux sujets considérés comme inférieurs dans la hiérarchie des genres : la nature morte, le portrait ou le paysage.

Les femmes artistes naissent donc de ce contexte défavorable à leur accession au statut d'artiste et sont héritières d'une éducation à l'image formatée par l'esprit des hommes. Aujourd'hui encore, les programmes du baccalauréat de l'Education Nationale attestent du manque de mixité des références enseignées, et donc de l'orientation de l'enseignement de la culture commune.

Concernant le baccalauréat arts plastiques, sur 5 œuvres de référence obligatoires, une seule est une réalisation de femme : Labourage nivernais, Rosa Bonheur (1822-1899), 1849. Le parcours de cette artiste - que l'on peut retrouver parmi les références de l'exposition - est symptomatique de la place qui est dévolue à la femme au XIXème siècle. Cela mérite que l'on s'y attarde et qu'on l'illustre cette vie de femme de quelques anecdotes.

Rosa Bonheur fut formée par son père en raison de l'impossibilité légale, pour les jeunes filles, d'accéder aux écoles d'art au 19e siècle. Rapidement, elle se spécialise dans la peinture animalière, terrain qui lui permet d'évoluer en atténuant les contraintes du jugement des hommes ou de la comparaison. Pour pratiquer la peinture avec plus d'aisance, elle se voit obligée de se rendre à la Préfecture de police en 1857 afin d'obtenir une « permission de travestissement », soit un document administratif lui donnant l'autorisation de s'habiller en homme et de porter des pantalons dans le but, de fréquenter les foires aux bestiaux où elle trouve ses modèles animaliers, de voyager ou de monter à cheval. Elle était tenue de faire renouveler cette autorisation tous les 6 mois.

Déjà à son époque, son talent, sa crédibilité sont incontestés bien que les mots utilisés par Théophile Gautier restent teintés du sexisme inhérent au 19e siècle. « Nous avons toujours professé une sincère estime pour le talent de mademoiselle Rosa Bonheur », écrit-il. « Avec elle, il n'y a pas besoin de galanterie ; elle fait de l'art sérieusement, et on peut la traiter en homme. La peinture n'est pas pour elle une variété de broderie au petit point ».

Elle fut la première femme française faite chevalier de la légion d'honneur (en 1865) grâce à l'intervention de l'impératrice Eugénie qui lui parle en ces mots. « Enfin, vous voilà chevalier. Je suis tout heureuse d'être la marraine de la première femme artiste qui reçoive cette haute distinction. J'ai voulu que le dernier acte de ma régence fût consacré à montrer qu'à mes yeux le génie n'a pas de sexe ». Elle sera faite officier en 1894.

Ce portrait succinct de Rosa Bonheur met certes en valeur le caractère exceptionnel de son parcours mais il révèle aussi les contraintes imposées aux femmes de son époque et la ténacité nécessaire à celles-ci, pour acquérir la possibilité de vivre de leur pratique artistique. Sa place en tant que références des programmes du lycée, n'est que mérité, mais qu'en est-il de l'enseignement de l'art contemporain au sein duquel les artistes femmes sont aujourd'hui fort actives et développent des points de vue qui octroient enfin à la femme son droit de représentante intellectuelle de la moitié de l'humanité ? Devons-nous nous contenter d'une seule référence datant du 19e siècle ? Les élèves et étudiants ne doivent-ils pas être outillés pour observer le monde qui les entoure afin de se forger un esprit critique et faire évoluer la société ?



Autoportrait présumé de la Nonne Guda issu de l'homiliaire de la Saint Barthélémy, 12ème s.



Autoportrait en allégorie de la peinture, Artemisia Gentileschi, 1638/39



Autoportrait, Elisabeth Vigée Le brun, 1790.



Labourage nivernais, Rosa Bonheur, 1849.

En ce qui concerne la littérature, l'état des lieux des programmes de l'Education Nationale est similaire. Seule une poignée de femmes sont proposées au choix des enseignants : pour la préparation du baccalauréat général 2023, parmi les 12 références, seules 3, Olympe de Gouges pour La Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne, Colette pour Sido ou Les vrilles de la vigne et Hélène Dorion pour Mes Forêts, étaient des femmes, et une seule au Bac professionnel : Maylis de Kerangal

Faire changer les mœurs ne saurait être possible sans une représentativité plus égalitaire des femmes de culture dans l'instruction et les enseignements prodigués. L'état et les lieux de culture se doivent de donner aux femmes le droit et la possibilité de se faire entendre, d'être enseignées et donc de faire comprendre aux générations futures, garçons et filles, qu'une culture valide ne peut être qu'un reflet de tous les profils d'individus composant la société. Les questions de la visibilité et de la représentativité sont cruciales, ce que les artistes femmes et certaines personnes issues du monde l'art, ont compris depuis bien longtemps.

C. GAGNER EN REPRÉSENTATIVITÉ ET VISIBILITÉ

1. ARTISTE ET FEMME

Les artistes femmes ont ainsi dû lutter pour trouver leur place au sein d'un contexte historique sociétal défavorable.

« Pour une femme, décider de s'engager dans une carrière, et a fortiori dans une carrière artistique, requiert toujours, aujourd'hui autant qu'autrefois, une certaine dose de non-conformisme: qu'elle s'insurge contre l'attitude de sa famille ou qu'elle y puise au contraire sa force, 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 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.9 » NOCHLIN Linda, Femmes, art et pouvoir, traduit de l'anglais par Oristelle Bonis, Jacqueline Chambon, Paris, 1993, p.228

Le 20e siècle, de par ses bouleversements historiques mondiaux, son effervescence culturelle, et ses avancées quant à l'accès à l'instruction, a laissé plus de place et d'amplitude à l'expression créative des femmes.

Mais qu'en est-il des formes d'expression, des pratiques et des sujets brassés par ces femmes artistes ? Restent-elles héritières des images et des réalisations masculines ou veulent-elles s'en émanciper ? Se montrent-elles obligatoirement militantes, réactionnaires quant à la société dans laquelle leur travail plastique s'inscrit ? Sont-elles femme avant d'être artiste, artiste avant d'être femme ? Ou n'est-ce pas une question ?

Même s'il est difficile de synthétiser ou de classer la multitude des formes d'expression que le monde de l'art moderne et contemporain propose actuellement, certaines tendances spécifiques et saillantes, discours et points de vue se dégagent parmi les œuvres réalisées par les artistes femmes.

Certaines d'entre elles, de par le contexte historique dans lequel elles évoluent, participeront activement dès le début du 20e siècle, à l'émergence de l'abstraction. Hilma af Klint, Sophie Taeuber-Arp, Olga Rozanova, Sonia Delaunay, Marcelle Cahn, ou Maria Helena Vieira da Silva (ces trois dernières sont présentées à l'exposition), peuvent être considérées comme des pionnières en ce domaine, même si l'histoire a nettement édulcoré leur importance en les plaçant souvent dans l'ombre de leurs homologues masculins voire conjoint. Bien que pouvant paraître asexuée, cette forme d'expression, son vocabulaire plastique, qu'il soit lyrique ou ponctué de géométrie, est un positionnement courageux. En effet, évacuer le modèle réaliste était une étape radicale quant à la réalisation d'images artistiques, qui permettait de rompre avec l'iconographie traditionnelle, avec la référence et donc la représentation de la femme. Par ailleurs, de nombreuses artistes se revendiquent du spiritualisme, des mathématiques, des sciences et de l'architecture (Bauhaus), quant à leur inspirations, des domaines de pensées qui sont alors des prérogatives intellectuelles peu ouvertes à la féminisation.



Composition à cercles et demi-cercles, Sophie Taeuber-Arp, 1938.



Diptico Rio, Joan Mitchell, 1989.



Untitled, Eva Hesse, 1966.

Joan Mitchell, Harmony Hammond, Eva Hesse ou Geneviève Hasse - dont *Voie de l'espace* (2003) est au catalogue de l'exposition - peuvent être citées comme des représentantes contemporaines éminentes de l'abstraction ou de la non figuration.

L'exposition *Elles font l'abstraction* présentée au Centre Pompidou en 2021 décortiquent de manière précise et très documentée les choix plastiques de ces femmes artistes.

Pour de nombreuses artistes, la création passe par le fait de se réapproprier le corps féminin et son identité. On distingue différents modes ou degrés quant à cet objectif.

L'image de la femme telle qu'elle est véhiculée dans les média de masse (publicité, cinéma, et télévision) par la société de consommation qui s'installe après-guerre, est un premier point de convergence intellectuelle quant à cette réappropriation. Ancrées dans une pratique qui vise à réformer la place de la femme et de son image dans cette société, le propos des artistes femmes (Barbara Kruger, Jenny Holzer, Bettina Rheims, Cindy Sherman, Linder, Miriam Cahn ...) est ici nettement critique et réactionnaire. Il dénonce le statut de femme objet, symbole de beauté dessiné selon des attendus masculins, construite selon des canons inatteignables, et muselée. Réduite à l'image d'elle-même, cette caricature de la femme n'est que la résultante des images fabriquées au fil de l'histoire de l'art et du statut de la femme au sein de cette société. Une femme tantôt mère, tantôt objet de désir, à la fois vecteur de consommation et consommatrice. L'image instaure une norme, des stéréotypes, auxquelles les femmes sont incitées à adhérer, et crée des besoins que la femme se sent dans l'obligation d'assouvir...sans se rebeller. Les femmes artistes luttent donc contre ce moule dans lequel chaque femme devrait se couler et s'insurgent contre le dictat esthétique et conceptuel des magazines, studios et publicitaires qui n'ont d'autre intérêt que de faire des profits. Dans cette catégorie, Ghana Amer ira jusqu'à dénoncer l'image pornographique du corps de la femme.

Cette première catégorie nous fait glisser inévitablement vers les femmes artistes qui font de leur corps et de leur identité de femme, le sujet principal de leurs œuvres.

Les stratégies artistiques sont alors multiples. L'autoportrait (Frida Kahlo, Claude Cahun, Nan Goldin, Sophie Calle) apparaît comme un premier vecteur de réhabilitation de ce corps. Il est destiné à revendiquer tout autant le statut d'artiste que celui de femme libre, libre de choisir sa sexualité ou de dénoncer les violences conjugales.

Louise Bourgeois, Nikki de St Phalle se tourneront davantage, afin de dénoncer l'inceste, le viol, les violences psychologiques et physiques faites aux femmes vers la représentation symbolique. L'araignée, la mariée, le phallus, les mamas sont autant d'icônes plastiques fabriquées pour dénoncées l'emprunte masculine sur leur vie de femme.

Le corps est aussi un matériau pour ces femmes artistes. Pour les performeuses que sont Marina Abramovic ou Orlan, la présence vivante de ce corps est une affirmation de soi mais aussi une mise en danger qui singe ce que la société impose à chaque femme.

Ce corps vivant sera utilisé comme support de l'œuvre chez Roma Auskalnyte, artiste présentée à l'exposition *Où sont les femmes* ou comme médium pour Gina Pane, Jen Lewis ou Laetitia Bourget qui utilisent leur sang menstruel pour réaliser leurs œuvres afin de dénoncer le dictat de la femme, outil de reproduction.

Des femmes artistes se démarquent quant à elles par le choix de leurs matériaux et pratiques. Notamment des artistes telles qu'Annette Messager, Joanna Vasconcelos, Sheila Hicks ou Ghana Amer à nouveau, ont repris à leur compte les gestes artisanaux des couturières, brodeuses, tisseuses et tricoteuses du quotidien et les ont déplacés dans le champ des arts contemporains pour en faire un voie d'expression personnelle, légitime et assurée. Sculptures de tissus, images textiles et artefacts vestimentaires sont ainsi apparus dans les galeries et musées durant la seconde moitié du XXème siècle et restent globalement une particularité plastique féminine.

2. GAGNER EN VISIBILITÉ

Accéder à l'instruction, aux écoles d'art et proposer une pratique artistique personnelle n'est néanmoins pas suffisant. Ce ne sont que des étapes historiques car un problème majeur, déjà évoqué quant aux programmes de l'éducation nationale, perdure, le manque de visibilité et de représentation du travail des artistes femmes. Pouvoir exposer naturellement dans des galeries, musées, ou lieux de culture n'a jamais été simple pour ces artistes, car leur sexe, avant même le statut d'artiste et la qualité de leurs réalisations, reste un frein.



You're not yourself,
Barbara Kruger, 1982.



(B. 1954) Untitled Film Still #21,
Cindy Sherman, 1978.



Autoportrait,
Claude Cahun, 1927.



Nan on a month after being battered,
Nan Goldin, 1984.



The guard Lions,
Joanna Vasconcelos, 2012.



Détail de sculpture,
Sheila Hicks, 2017.

Dès le début du 20e siècle, des expositions épiphénomènes tentent de renverser la tendance. Durant l'exposition universelle de Paris, de 1937, se tiendra l'exposition intitulée Femmes artistes d'Europe destinée à faire germer dans l'esprit du public un début de légitimité. En 1942, Peggy Guggenheim organise à New York une exposition composée du travail de 31 femmes. Sa réception parle d'elle-même puisque ces femmes sont qualifiées de « névrosées surréalistes » dans les journaux de l'époque.

Des années 60, Joan Mitchell dit, qu'« à l'époque les galeries ne prenaient pas plus, disons, que deux femmes, c'était un système de quotas ».

Ainsi les mœurs patriarcaux n'évoluent que lentement et le manque de visibilité, de plébiscite quant aux créations féminines reste un fait. L'accueil et la réception sont froids. La mixité, sans parler de parité ou d'ouverture d'esprit, n'est que difficilement mise en œuvre. En effet, « dès son origine, le musée incarne un lieu de légitimation des connaissances et d'expression des identités : il constitue un espace politique et symbolique normatif, qui a également contribué à la construction de la différenciation sexuelle : ce n'est donc pas un espace neutre. (...) C'est un lieu qui transmet des présupposés identitaires, genrés, et qui déconsidère, globalement, l'histoire des femmes. » Thèse État des lieux de la valorisation des artistes femmes dans les pratiques muséales françaises de Maëva Regnaud, avril 2023.

Ce constat pose nettement problème car, sans visibilité, médiatisation, et donc explicitation, l'influence de ces artistes reste ténue. C'est pourquoi, dans les années 80, l'indignation et la révolte (notons qu'à la biennale de Paris de 1985 seules 5 femmes étaient présentées sur 120 artistes) prennent la forme d'actions déterminantes destinées à faire évoluer les consciences, les pratiques institutionnelles, et à repousser les discriminations.

Parmi celles-ci, citons :

- ▶ L'ouverture de musées dont les collections sont uniquement composées de références féminines (le National Museum of Women in the Arts à Washington DC, USA, et le Frauenmuseum de Bonn, Allemagne, en 1981, le Women's Museum de Aarhus, Danemark, en 1982). Notons que ces initiatives se sont imposées en raison des lacunes institutionnelles mais qu'elles instaurent un clivage qui doit être questionné. En 2014, Cristina Castellano comptait environ 48 musées dédiés aux femmes dans le monde.
- ▶ Les actions/affiches des Guérilla girls à New York en 1985

Ces premières avancées ont ouvert la voie à un 21e siècle qui étend peu à peu l'espace de présentation offert à ces femmes et multiplie les événements. Parmi les nombreuses manifestations et actions, nous relèverons :

- ▶ La création du MAX MARA ART PRIZE permettant de soutenir une artiste femme dans des projets artistiques ambitieux en 2005
- ▶ L'exposition ELLES de mai 2009 à mai 2010 au Centre Pompidou qui marqua les esprits car elle présenta au public les œuvres de plus de 200 artistes femmes du vingtième siècle. Cette exposition eut un impact sur le phénomène d'invisibilisation des artistes femmes. Une suite à cette exposition, Elles font l'abstraction, a eu lieu en 2021.
- ▶ La fondation, en 2014, de l'association AWARE, qui a pour but de soutenir et promouvoir les artistes femmes du 20e siècle.
- ▶ La multiplication des expositions monographiques (Niki de St Phalle au Grand Palais et Sonia Delaunay au Mam de Paris en 2014, Elisabeth Vigée Lebrun au Grand Palais et Carol Rama au Mam de Paris en 2015, Sheila Hicks au Centre Pompidou en 2018, Mary Cassatt au Musée Jacquemart Andrée en 2018 ...)
- ▶ L'exposition Women house à la Monnaie de Paris en 2018, exposition relayée par le National Women in arts de Washington ...

Les institutions culturelles essaient ainsi, peu à peu, de renverser la tendance et de proposer des événements mettant en valeur les points de vue intellectuels et artistiques des femmes artistes, tantôt au sein d'expositions mixtes, tantôt au sein d'expositions dédiées aux femmes. Ces manifestations essaient afin de sensibiliser le public à cette inégalité et au manque de représentation de la femme. Rappelons que l'artiste est un être destiné à proposer un point de vue sur le monde. Comment proposer un reflet objectif et sincère de l'état des lieux de la société contemporaine si les artistes femmes ont si peu droit au chapitre et si peu de place dans l'espace artistique et médiatique ? Le déséquilibre perdure, il faut donc continuer à interpeller, à générer l'indignation et l'opposition à ce système. C'est pourquoi l'exposition du Palais des Beaux-Arts a toute sa place, c'est un objet de questionnements intellectuels, politiques et sociétaux !

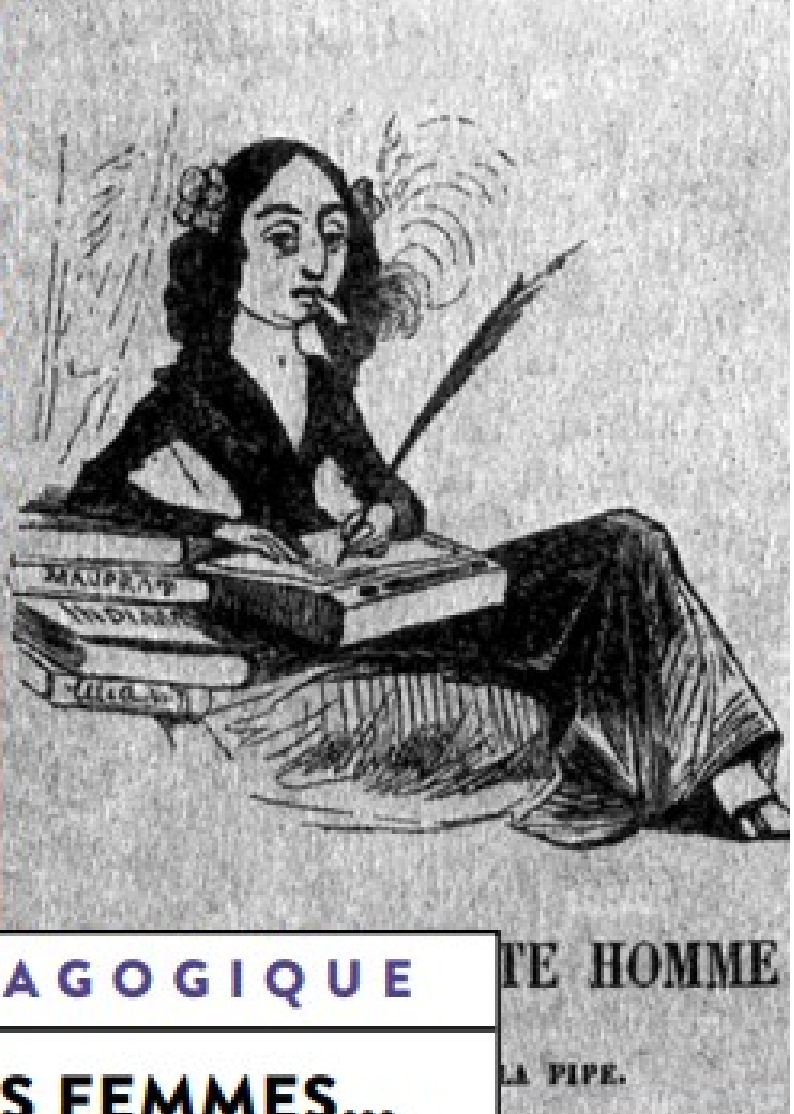
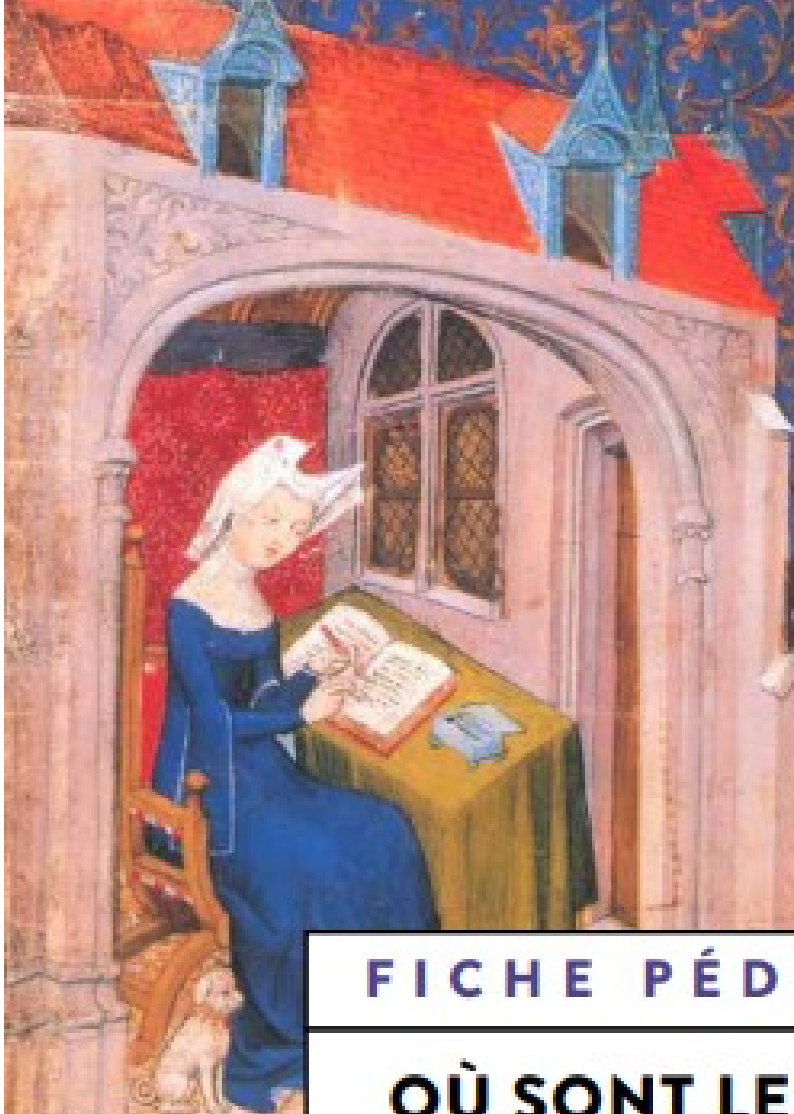
Delphine Waras, Palais des Beaux-Arts de Lille, 2023



Affiche des guerrillas Girls, 1985.



Affiche de l'exposition Elles font l'abstraction du Centre Pompidou, 2021



FICHE PÉDAGOGIQUE

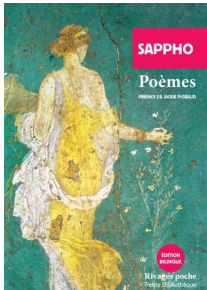
**OÙ SONT LES FEMMES...
EN LITTÉRATURE ?**



PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LILLE

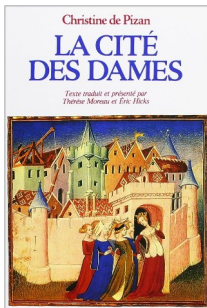
Le Palais des Beaux-Arts de Lille ne possède aucun portrait d'écrivaine. Et pour cause : leur place dans l'histoire plus d'obstacles que les hommes. On estime en effet la part d'écrivaines dans l'histoire littéraire à 10 % et il faut comme celui d'« autrice », n'est d'ailleurs entré que récemment dans le dictionnaire, bien après le Québec (où l'on elle à une censure sociale ou à une invisibilisation ? État des lieux sommaire des succès rencontrés par les femmes de

Avant le 20ème siècle : l'exception ou la clandestinité



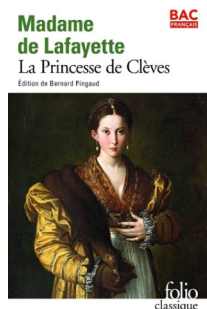
Le premier écrivain est une écrivaine, tel est le sous-titre de l'ouvrage que consacre Laure de Chantal à la poétesse grecque **Sappho**, qui naquit à la fin du 7^e siècle avant JC. Si le fait qu'elle évoque son attirance pour les femmes dans ses poèmes en fait surtout aujourd'hui un symbole de la lutte pour les droits des personnes lesbiennes (ce terme venant précisément de l'île de Lesbos où vécut Sappho, qui donna aussi le terme « saphisme »), il est difficile d'évaluer la singularité de son activité littéraire dans l'antiquité.

Le Moyen Age n'a guère laissé plus de traces d'écrivaines (à l'exception de la poétesse **Marie de France** dans la seconde moitié du 12^e siècle), mais cette quasi-absence de noms est à relativiser en raison du grand nombre d'œuvres perdues à cette époque ou restées anonymes. Tout juste peut-on avancer que le taux d'alphabétisation des femmes a toujours été inférieur à celui des hommes (il n'est encore que de 27 % en France en 1790) et que, pour une femme noble, tirer des revenus de ses écrits n'eût pas été acceptable... La perle rare se nomme **Christine de Pizan**, au tournant des 14^e et 15^e siècles, qui passe pour être la première écrivaine française, et féministe. Son œuvre majeure, *La Cité des dames*, raconte comment l'héroïne construit, avec l'aide des grandes femmes du passé, une cité imprenable pour mettre ses consœurs à l'abri des calomnies masculines. Le récit s'ouvre en effet sur une lamentation de Christine de Pizan après avoir lu une satire misogynne. De nombreux manuscrits enluminés sont disponibles sur le site Gallica de la BNF, y compris l'œuvre poétique prolifique et multiple de cette femme qui parvint à vivre de sa plume à la mort de son mari, puis tomba dans l'oubli pendant quatre siècles.

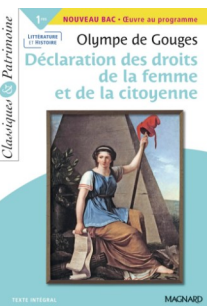


Au 16^e siècle, deux autrices ont déjoué les obstacles au point de parvenir jusqu'à nous : **Marguerite de Navarre**, qui n'est autre que la sœur de François Ier et reine de Navarre, et l'autrice, notamment, de *L'Heptaméron*, l'un des premiers recueils de nouvelles, et **Louise Labé**, autrice de poèmes restés célèbres.

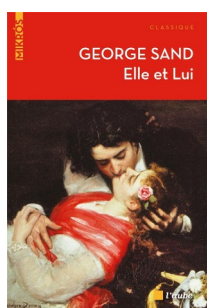
Davantage de noms se distinguent en France au siècle suivant mais, curieusement, pas de prénoms : **Madame de Sévigné**, **Madame d'Aulnoy**, **Mademoiselle de Scudéry**... Marquises ou comtesses, elles sont ainsi renvoyées à leur rang de « femmes de », tandis que l'Académie française refuse de les appeler « autrices » (en même temps qu'elle supprime le terme « peintresse »). Pire : la dernière écrivaine citée a principalement publié sous le prénom Georges, son frère dramaturge, plus respectable. L'un des plus grands chefs-d'œuvre du siècle, quoique épisodiquement contesté, est signé de l'une de ces dames : *La Princesse de Clèves* de **Madame de La Fayette**. Notons que la plupart des femmes de lettres du « grand siècle » sont cantonnées (ou se cantonnent ?) à certains genres qui passent pour superficiels : les lettres, les contes ou les romans sentimentaux, qualifiés de « précieux ». Une exception : **Catherine Bernard** (dite Mademoiselle Bernard), dramaturge jouée à la Comédie française, et même récompensée par l'Académie... avant que l'attribution de son œuvre soit contestée par Voltaire et que l'autrice ne tombe à son tour dans l'oubli.



Une petite révolution a lieu au siècle des Lumières, dans la mouvance de la grande. Et pas seulement parce qu'**Olympe de Gouges**, également dramaturge, revendique l'égalité femmes-hommes dans le premier texte politiquement féministe (mais passé relativement inaperçu), la *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* en 1791. Si **Madame Leprince de Beaumont**, comme au siècle suivant la **Comtesse de Ségur**, reste dans la tradition de contes à visée pédagogique, une écrivaine parvient à s'en extraire vaillamment en la personne de **Félicité de Genlis**, qui peut se prévaloir d'une carrière ininterrompue durant plus de quarante ans, pour un total de 140 publications, dont la nouvelle *La Femme auteur* (1802) et l'essai *De l'Influence des femmes sur la littérature française* (1811). Dès 1786 avait paru une anthologie des écrivaines françaises par **Louise de Kéralio**, signe d'un certain frémissement dans l'histoire de leur reconnaissance au cours de la période révolutionnaire.



Il fallut toutefois attendre le 19^e siècle pour que l'une d'entre elles acquît une respectabilité et une renommée au-delà des frontières en la personne de **Madame de Staël**, tant pour ses romans que son œuvre d'essayiste. Dans un siècle où le nombre d'aspirantes écrivaines augmente logiquement avec les progrès de l'instruction (1850, loi Falloux : une école de filles dans toutes les communes de plus de 800 habitants), l'ostracisme que subissent les femmes de lettres n'en est pas moins violent. Si la postérité a retenu le nom – le pseudonyme masculin ! – de **George Sand**, c'est surtout une notoriété de scandale qui enveloppe au 19^e siècle cette anticonformiste devenue icône féministe, souvent caricaturée, également aquarelliste. Il faudrait retenir aussi une autre écrivaine à pseudonyme, **Marie d'Agoult** (Daniel Stern) et surtout **Madame de Duras** (citée par Balzac dans *Illusions perdues* pour son roman à succès *Ourika*), sans oublier les poétesse **Marcelline Desbordes-Valmore** (épargnée par Baudelaire), **Louisa Siefert** (admiration de Rimbaud), **Louise-Victorine Ackermann** (« Les plus belles horreurs littéraires qu'on ait écrites depuis *Les Fleurs du mal* » d'après Barbey d'Aurevilly)... Combien d'autres passèrent sous les fourches caudines de la misogynie (extra)ordinaire ? A l'aube du 20^e siècle, le même critique (et romancier) ne déclara-t-il pas : « Les femmes qui écrivent ne sont plus des femmes. Ce sont des hommes – du moins de prétention – et manqués ! » ?



DU STATUT D'ÉCRIVAIN

littéraire est similaire à celle des artistes femmes, dont la reconnaissance est récente et qui doivent toujours affronter attendre l'année 2018 pour parvenir à la parité dans les publications*. Le nom féminin « écrivaine », tout emploie aussi le terme « auteure ». Comment expliquer cette sous-représentation féminine en littérature ? Correspond-lettres au fil des siècles, malgré les difficultés, avec quelques coups de projecteur sur des autrices redécouvertes.

2ème moitié du 20ème siècle : la percée et la reconnaissance

La première moitié du siècle, marquée par les deux guerres mondiales, n'a pas vu d'essor du nombre d'écrivaines en France. Avec le recul, il semble évident que les femmes n'étaient pas les bienvenues au sein du principal mouvement de l'entre-deux-guerres, le surréalisme (19 hommes sont cités par Breton dans son *Manifeste surréaliste* en 1924, aucune femme). Un colloque en 1997 a montré qu'elles avaient pourtant existé, dans l'ombre. Un autre signe ne trompe pas : En 1904 est créé le prix qui s'appellera bientôt prix Femina (jury exclusivement féminin) pour faire contrepoids au sexisme reproché à l'Académie Goncourt. De fait, il faudra attendre quarante ans pour voir la première femme obtenir le plus réputé des prix, précisément l'année où les femmes obtiennent le droit de vote, en la personne d'**Elsa Triolet** (pour un recueil de nouvelles intitulé *Le Premier Accroc coûte deux cents francs*). La vraie exception s'appelle **Colette** (*Les Vrilles de la vigne, Chéri, Sido...*), encore que ses premiers romans soient attribués à son mari Willy. Thèmes audacieux ; vie privée à l'avenant... Elle meurt pourtant (en 1954) comblée d'honneurs : présidente de l'Académie Goncourt, Légion d'honneur et même funérailles nationales ! C'est à partir de ces années 1950 que le monde des lettres va s'ouvrir assez nettement aux femmes, en même temps que le reste de la société. Dès 1949, **Simone de Beauvoir**, avec *Le Deuxième Sexe*, provoque un énorme retentissement, en France mais aussi à l'étranger, en montrant dans quelle aliénation permanente sont tenues les femmes dans le monde. Ce livre deviendra une référence pour le mouvement féministe mondial (même si certaines analyses sont contestées). Elle sera accompagnée pendant toute la décennie par un aréopage de consœurs.

1950 : *Un Barrage contre le Pacifique*, première œuvre de **Marguerite Duras**.

1951 : *Mémoires d'Adrien* de **Marguerite Yourcenar** (succès considérable).

1953 : *Les Petits Chevaux de Tarquinia* de Duras.

1954 : *Bonjour Tristesse*, premier roman (à succès) de **Françoise Sagan**, âgée tout juste de 18 ans (suivi de trois autres romans au cours de la décennie) et *Les Mandarins* de Beauvoir (prix Goncourt).

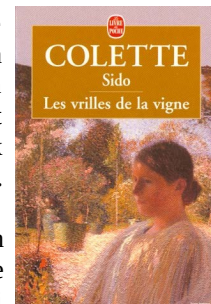
1956 : *L'ère du soupçon*, de **Nathalie Sarraute**, à l'origine du groupe du « Nouveau Roman », suivi d'une réédition augmentée de *Tropismes* l'année suivante.

1958 : *Moderato Cantabile* de Duras et *Mémoires d'une jeune fille rangée* de Beauvoir.

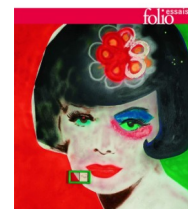
1959 : *Le Planétarium* de Sarraute.

Parmi les écrivaines qui ont émergé durant cette décennie, deux au moins, en plus de Beauvoir, deviendront des monuments de la littérature : Marguerite Duras et Marguerite Yourcenar. La critique reconnaît d'emblée l'importance de l'œuvre de la première, réputée difficile d'accès, au point de forger l'adjectif « durassien », au même titre que « balzacien » ou « proustien ». De plus, ses œuvres sont adaptées au cinéma par de grands noms (dont *Hiroshima mon amour* par Alain Resnais en 1959), et elle réalisera elle-même de nombreux films. Ce succès n'est pourtant rien à côté de l'œuvre qui vient couronner sa carrière en 1984 : *L'Amant* et son prix Goncourt, ses 43 traductions, son adaptation au cinéma. Quant à Marguerite Yourcenar, également admirée pour *L'Œuvre au noir* (prix Femina en 1968), elle sera la première femme à entrer à l'Académie française en 1980 (elles sont aujourd'hui 5 pour 40 fauteuils, dont **Chantal Thomas**, depuis 2021).

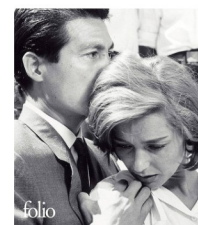
Vingt ans après la fin de la Seconde Guerre mondiale, **Charlotte Delbo** commence la publication d'une œuvre qui témoigne de son expérience de la Shoah. Après 1968, la « libération » des femmes s'accélère et se diffuse dans la société mais les écrivaines ont encore des combats à mener. Une autre autrice française aura marqué son époque au-delà des frontières. Il s'agit de **Maryse Condé**, qui reçoit notamment le Nouveau Prix de littérature de l'Académie en 2018 (Nobel « alternatif » en raison du mouvement #MeToo). Ses souvenirs d'enfance, *Le Cœur à rire et à pleurer* (1999), ont obtenu, eux, le prix Marguerite-Yourcenar. L'autobiographie est un genre dans lequel ont excellé de nombreuses femmes : Beauvoir (*Mémoires d'une jeune fille rangée*, suivi de cinq volumes), Yourcenar (*Le Labyrinthe du monde*, en trois volumes), Sarraute (*Enfance*)... sans oublier toute l'œuvre d'**Annie Ernaux**, doublée d'une dimension sociologique, qui lui vaut le prix Nobel de littérature en 2022. La poésie, quoique en déclin, n'a pas disparu, avec des autrices comme **Andrée Chedid** (Prix Goncourt de la poésie) ou la Québécoise **Hélène Dorion** (*Mes Forêts*). Au tournant du 21^e siècle sont publiées des œuvres dans lesquelles des femmes dénoncent des violences sexuelles (**Virginie Despentes**, **Christine Angot**, **Lola Lafon**), anticipant le mouvement #MeToo. Aujourd'hui, Les récompenses attribuées aux écrivaines tendent à égaler celles décernées à leurs collègues masculins, même si le Goncourt reste à la traîne avec seulement 4 femmes distinguées durant le premier quart du 21^e siècle (et 7 dans la seconde moitié du 20^e) : **Marie Ndiaye** pour *Trois Femmes puissantes* (2009), **Lydie Salvayre** pour *Pas pleurer* (2014), **Leïla Slimani** pour *Chanson douce* (2016) et **Brigitte Giraud** pour *Vivre vite* (2022). Certaines se contentent du Prix Femina (**Clara Dupont-Monod**) ou du Renaudot : **Amélie Nothomb**, **Yasmina Reza**, **Delphine de Vigan**... Impossible de les citer toutes.



Simone de Beauvoir
Le deuxième sexe, II



Marguerite Duras
Hiroshima mon amour



Maryse Condé
Moi, Tituba sorcière...



PRIX NOBEL ALTERNATIF 2018

Annie Ernaux
Les années



PRIX NOBEL 2022

PISTES PÉDAGOGIQUES

FRANÇAIS

Le constat est éloquent : il est possible, pour un élève français, de ne lire aucune écrivaine avant le lycée, et depuis quelques années seulement pour ce dernier, avec l'introduction des œuvres au programme du Bac (actuellement : Colette, Olympe de Gouges et Hélène Dorion, après Madame de La Fayette et Marguerite Yourcenar pour la série générale, et Maylis de Kerangal pour la série professionnelle). Le DNB a mis à l'honneur, quant à lui, George Sand lors de l'édition 2023. Comment aborder les écrivaines dans le cadre des programmes aux cycles 3 et 4 ?

LES BIOGRAPHIES DE FEMMES QUI ONT MARQUÉ L'HISTOIRE (DU CM1 À LA 5^{ÈME})

Une ressource à proposer pour le « quart d'heure lecture », pouvant donner lieu à des exposés : Christine de Pizan, la clairvoyante, album aux éditions A Pas de loup, L'Incroyable Destin de George Sand, l'audacieuse, chez Bayard Jeunesse... Cet éditeur propose toute une collection pour la jeunesse, « Les romans doc artistes », adaptée au cycle 3 (dès 8 ans), qui mettent en lumière des femmes s'étant illustrées dans tous les domaines enseignés à l'école : arts (Camille Claudel – dont le PBA possède une œuvre – Coco Chanel, Joséphine Baker), sciences (Marie Curie, Anita Conti, Jane Goodall, Dian Fossey), maths : Ada Lovelace, Katherine Johnson), histoire (Suzanne Noël), sport (Florence Artaud)... Sur un mode plus humoristique, notons la BD de Pénélope Bagieu Culottées, aux éditions Gallimard.



CYCLE 3

LE MONSTRE DANS LA BELLE ET LA BÊTE (6^e)

C'est à deux femmes que l'on doit la version française de ce conte très ancien : Mme de Villeneuve (1740) et Mme Leprince de Beaumont (1757), sans compter Mme d'Aulnoy qui utilisa le même canevas dans Le Prince Marcassin au siècle précédent. On comparera avec intérêt ces récits à la version guadeloupéenne écrite par Maryse Condé (disponible en édition pédagogique chez Larousse).

Pour une présentation détaillée des deux versions du 18^e siècle, on pourra consulter la chronique « Fièvre de Lettres » :

https://www.liberation.fr/culture/livres/deux-plumes-pour-un-conte-la-double-maternite-de-la-belle-et-la-bete-20211215_DM6QXZAOWVBQZFFZJHGZDSJNEY/



CYCLE 4

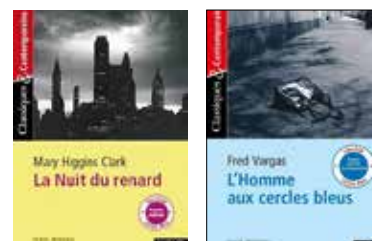
LA DÉNONCIATION DE L'ESCLAVAGE (4^e)

Deux autrices ont abordé ce thème, qui s'inscrit dans l'objet d'étude « Individu et société : confrontations de valeurs ? », alors même que l'abolition n'était pas encore actée : Olympe de Gouges avec sa pièce de théâtre Zamore et Mirza (1784/1792), publiée par Magnard dans la collection « Classiques et Patrimoine », et Claire de Duras avec son roman Ourika (1823) dont il existe pas moins de quatre éditions scolaires (dont Classiques et Cie, chez Hatier, qui comprend un dossier « Pourquoi connaît-on si peu d'écrivaines ? ») et qui fait la part belle à l'analyse psychologique. Ce roman a fait pleurer Chateaubriand, de son propre aveu !



LA VILLE DANS LES ROMANS POLICIERS (4^e)

Comme leurs homologues peintres, les écrivaines ont eu tendance à être assignées à des genres considérés comme mineurs : la littérature dite « mondaine » (lettres) ou pour l'éducation des enfants (contes moraux). Ce n'est donc pas étonnant que l'on ait mis en lumière un certain nombre de femmes sous l'étiquette « reines du crime » pour caractériser un genre populaire par excellence : le roman policier. Au New-York glauque de Mary Higgins Clark, on pourra préférer le Paris de Fred Vargas, notamment dans L'Homme aux cercles bleus, pour interroger les mystères et les dangers associés à la grande ville.



VOIX DE FEMMES AYANT SURVÉCU À LA SHOAH (3^e)

A la libération des camps, tous les rescapés ont été confrontés à cette question : comment dire l'indicible ? Deux écrivaines nous apportent leur réponse, qui s'inscrit dans l'objet d'étude « Agir dans la cité : individu et pouvoir ».

Charlotte Delbo, l'autrice d'Auschwitz et après, propose, sous forme théâtrale, un dialogue entre une rescapée et un ancien officier dans Ceux qui avaient choisi (Étonnants Classiques). A noter qu'un extrait d'une autre pièce de Charlotte Delbo, Une Scène jouée dans ma mémoire, a été donné au DNB en 2014.

Simone Veil, qui a publié son autobiographie Une Vie, raconte ses principaux combats dans La Vie après Birkenau (Pocket Nathan), sous forme d'entretien. En complément, on pourra regarder le film Simone, le voyage du siècle d'Olivier Dahan (2022).



PISTES PÉDAGOGIQUES



ARTS PLASTIQUES

Spécialiste de la nature morte (groupe d'objets inanimés), Rachel Ruysch se démarque techniquement de ses pairs en raison de la précision réaliste des représentations de végétaux, des fleurs notamment, et d'insectes. Couleurs, formes et vernis glorifient cette nature. On sent dans son travail le bain culturel dans lequel elle a évolué, son père étant anatomiste, botaniste et possédant un riche cabinet de curiosité à domicile. Son regard a ainsi été sensibilisé à l'observation de la nature et à son étude.

CYCLE 2

LA REPRÉSENTATION DU MONDE ET LA NARRATION ET LE TÉMOIGNAGE PAR LES IMAGES

CYCLE 3

LA REPRÉSENTATION PLASTIQUE ET LES DISPOSITIFS DE PRÉSENTATION/LA MATÉRIALITÉ DE LA PRODUCTION PLASTIQUE ET LA SENSIBILITÉ AUX CONSTITUANTS DE L'ŒUVRE

Comment représenter la réalité du monde végétal et animal ?

Réaliser des dessins d'observation à partir de l'environnement extérieur de la classe, de l'école ou de sorties (carnet de croquis avec différents outils). Les élargir à la collecte de traces (éléments végétaux, empreintes, frottages, photographies, enregistrements de sons) pour saisir et donner à voir le monde végétal et animal. Savoir l'observer, le décrire et le nommer (lien avec les programmes de sciences et de développement durable).

Quelles pratiques plastiques de transformation peut-on expérimenter pour créer des écarts en abandonnant un point de vue purement réaliste ? Mesurer les effets sur la perception et l'interprétation pour aller d'une nature représentée à une nature imaginée.

Composer une nature morte florale et animale en explorant la matérialité des médiums (explorer l'usage du papier, du carton ou autres matériaux, l'assemblage d'objets et d'éléments). Passer ainsi d'une représentation en deux dimensions à une production en trois dimensions

Transformer en variant les échelles du support ou des éléments et mesurer les effets sur la perception (réduire ou agrandir). Expérimenter le détournement des images (assemblage d'images ou animation, sonorisation d'une nature morte) pour questionner notre rapport à la nature.

Références : créations de papiers découpés de Maud Vantours, créations textiles monumentales de Claude Como, sculptures en carton et tapisseries d'Eva Jospin, installation vidéo de Mat Collishaw à partir de l'œuvre d'Albrecht Dürer. Ressources du musée : Fiche thème du PBA Le Paysage, Dossier pédagogique Forêt Magique, Fiche Œuvre Mat Collishaw. Prolongement : Questionner les démarches plastiques des artistes pour aborder la question écologique de la relation de l'homme à la nature et au vivant.

Références : Expositions « Nous les arbres, 2019, Fondation Cartier pour l'art contemporain, « Les vivants », Tri Postal, 2022, « Forêt magique », PBA Lille, 2022, « Réclamer la terre », Palais de Tokyo, 2022

CYCLE 3

LA REPRÉSENTATION ET LES DISPOSITIFS DE PRÉSENTATION (Q1-5 +C1-1)

Le cabinet de curiosité est certainement l'axe de lecture le plus pertinent en ce qui concerne les natures mortes de cette artiste. En effet, elles ne sont pas conçues comme des images symboliques mais bien comme des témoignages d'une nature captée à son apogée esthétique destinées à être intégrées dans une collection. Elles ont d'ailleurs été réalisées tel un diptyque, chacune des deux œuvres mettant en valeur l'autre.

On pourra ainsi élaborer une séquence, assise sur des savoirs issus de l'histoire des arts afin d'explicitier le but du cabinet de curiosité, cet ancêtre du musée, et l'époque de son émergence. Une entrée davantage thématique plutôt que plastique, dans un premier temps qui peut amener le professeur à travailler les techniques de représentation que sont l'assemblage ou le photomontage dans le but de créer des hybrides destinés à prendre place dans un cabinet de curiosité. Des artistes tels que Thomas Grunfeld (la série des Misfits), Hubert DUPRAT, (Fourreau de trichoptères, 1980-1997, Or, pierres précieuses et semi-précieuses, Jan Fabre (les assemblages issus du savoir-faire des taxidermistes) ou Jean Marie Le Goff (la série des Chimères) pourront aisément servir de référentiel plastique.

CYCLE 4

LA REPRÉSENTATION ET LES DISPOSITIFS DE PRÉSENTATION (Q3-2+ C1-2)

On explorera plus spécifiquement en cycle 4 le dispositif de présentation, utilisé par Rachel Ruysch qu'est la paire ou le diptyque (duo d'images qui communiquent par opposition ou ressemblance). Deux images peuvent se répondre, se compléter par contrastes de couleurs, contrastes de valeurs, par oppositions ou adéquations de formes ou encore grâce à la tension introduite par deux points de vue contraires.

Le diptyque d'Urbino, Piero della Francesca, entre 1460 et 1470, La Maja vêtue et la Maja nue, Francisco de Goya, vers 1790/1800, (dont la subtilité du principe de présentation peut interpeller), Marilyn diptisch, Andy Warhol, 1962 et le diptyque de Wilton, artiste inconnu, 1395-1399, pouvant illustrer différents types de dialogues entre les images.



Carl von Linné,
Systema naturae, 1758



Maud Vantours, Flora.



Eva Jospin, Forêt, 2015



Claude Como,
Forest art project, 2022



Mat Collishaw,
Whispering weeds, 2003



Dragon,
Jean Marie Le goff, XXIème s.



Skull, Jan Fabre, 2010



Diptyque d'Urbino,
Piero della Francesca, vers 1460/70.



FICHE PÉDAGOGIQUE

ROSES ET TULIPES SUR UNE TABLETTE DE MARBRE

FLEURS SUR TABLETTE DE MARBRE

1747

RACHEL RUYSCH

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LILLE

RACHEL RUYSCH

**ROSES ET TULIPES
SUR UNE TABLETTE DE MARBRE
FLEURS SUR TABLETTE
DE MARBRE**

1747

HUILES SUR TOILE • H. 27 ; L. 24 CM



**UNE FEMME REMARQUABLE
ET REMARQUÉE**

RACHEL RUYSCH est une peintre hollandaise née à la Haye en 1664. Elle commence la peinture tôt, et encouragée par ses parents, elle suit dès l'adolescence une formation auprès du peintre Willem Van Aelst, reconnu pour ses natures mortes florales. Elle se marie en 1693 avec le peintre portraitiste Juriaen Pool II, avec qui elle a 10 enfants. Ils deviennent ensemble membres de la guilde des peintres de la ville de La Haye en 1701. Elle est la première femme à être acceptée dans cette guilde, et travaille par la suite pour la Cour Royale entre 1708 et 1716. Ses peintures, dominées par des fleurs, se vendent parfois à des prix plus élevés que celles de ses compères masculins. Elle est connue et reconnue pour ses natures mortes, dans lesquelles se mêlent végétaux, insectes et parfois fruits, reptiles ou petits mammifères. Sa popularité s'est d'ailleurs étendue à l'international et ne s'est pas dégradée après sa mort, à Amsterdam. Sa carrière s'étale sur presque l'ensemble de sa vie, et reste, encore de nos jours, remarquable.

COMPOSITION FLORALE

Ces deux huiles sur toile ont été réalisées ensemble en 1747. Ce sont deux pendants, ils sont donc destinés à être posés l'un avec l'autre, ce qui a été respecté dans la galerie. Rachel Ruysch signe ses toiles, et cela depuis les années 1680 avec pour ajout l'inscription de son âge vers la fin de sa vie, comme c'est le cas sur ces œuvres. Cette peintre est connue pour ses fleurs qui dominent ses toiles. Le fond uniformément noir sert à recentrer l'attention sur les végétaux dont les tiges courbées créent une composition sinusoïdale. Elle laisse une impression de surface cirée sur les pétales et de modelé sur les feuilles. Si elle intègre parfois des fruits et des insectes, cela rappelle l'influence du travail de son père, professeur de botanique. Le réalisme avec lequel elle représente ces éléments est la preuve de sa propre passion pour la diversité et la beauté de la nature.

LA NATURE MORTE

L'appellation nature morte apparaît au 18^e siècle pour décrire plutôt la représentation du gibier. De nos jours, elle se réfère à la composition d'un groupe d'objets inanimés. Considérée déjà à l'Antiquité comme un genre inférieur à celui de la représentation des hauts faits de personnages importants, la nature morte, tout comme le paysage, n'est réellement valorisée qu'à partir du 18^e siècle avec Chardin en France, par exemple. Les productions prenant pour sujet des objets, fleurs ou fruits, connaissent un plus grand succès aux Pays-Bas qu'en France, influencées par les courants philosophiques et scientifiques, et convoitées désormais aussi par la bourgeoisie en plein essor à cette époque. Les techniques associées à ce genre permettent de répondre à l'ambition de peindre fidèlement la réalité parfois même jusqu'au trompe-l'oeil.

**HIÉRARCHIE DES GENRES
HIÉRARCHIE DE GENRE**

La hiérarchie des genres est théorisée en France par André Félibien en 1667, lors d'une conférence donnée à la jeune Académie royale de peinture et de sculpture, fondée en 1648. Les sujets artistiques se trouvent ainsi classés du plus noble – les scènes historiques et mythologiques – au moins prestigieux, la nature morte.

Cette hiérarchie des genres apparaît comme un moyen de reproduire, dans la sphère artistique, les rapports sociaux entre les sexes. La production des femmes se trouve ainsi, dès le 17^e siècle, cantonnée aux genres artistiques considérés comme mineurs. Historiquement, la nature morte est le genre le plus pratiqué par les femmes, qui ont plus facilement accès à ces sujets – disponibles dans le cadre domestique et sans danger supposé pour leur vertu –, qu'aux modèles vivants. En optant pour la nature morte, les femmes répondent aussi à une logique de marché. Au tournant du 18^e siècle, Rachel Ruysch compte ainsi parmi les peintres de fleurs les plus réputés des Pays-Bas.

PISTES PÉDAGOGIQUES



ARTS PLASTIQUES

Proposer une reproduction d'une œuvre d'art qui serait la partie centrale d'un futur triptyque. Le choix peut se porter sur un œuvre abstraite, géométrique, une photo comme élément central. Veiller à choisir une œuvre aux formes simples (pour ne pas décourager les élèves !).

CYCLE 1

VIVRE ET EXPRIMER DES EMOTIONS, FORMULER DES CHOIX

LA RÉALITÉ REPRÉSENTÉE : Observer, comprendre le réel de la représentation

Quels éléments : forme, matière, procédé plastique, permettent-ils de comprendre, qu'il s'agit d'un portrait visant la réalité ?

CYCLE 2

EXPRIMER SA SENSIBILITE EN S'EMPARANT DES ELEMENTS DU LANGAGE PLASTIQUE

LA RÉALITÉ REPRÉSENTÉE : Formuler ses émotions, entendre et respecter celles des autres. Repérer les éléments du langage plastique dans une production

La sculpture représentant Madame de Massary, laisse-t-elle percevoir des émotions, des expressions ? Quels sont les procédés plastiques mis en œuvre à cet effet ?

CYCLE 3

LA REPRESENTATION PLASTIQUE ET LES DISPOSITIFS DE PRESENTATION

LA RÉALITÉ CONCRETE D'UNE OEUVRE : Dégager d'une œuvre, par l'observation, ses principales caractéristiques techniques et formelles.

Sculpter à partir de la réalité consiste-t-il uniquement à la reproduire, l'imiter ? L'observation visuelle est-elle la seule entrée possible pour y parvenir ?

Que ce soit un buste, une statue en pied ou un groupe, la ronde-bosse est une figure verticale que le sculpteur doit arriver à faire tenir debout. Contrairement au bas-relief et au haut-relief, elle n'a pas de fond, et on peut tourner autour. Aussi, pour modeler une ronde-bosse de grand format dans un matériau mou comme l'argile, le sculpteur utilise une armature. C'est à partir de cette ossature, fixée sur un socle en bois ou en pierre, que le sculpteur travaille. Le modelage « monte » l'œuvre de bas en haut en écrasant avec les doigts, l'ébauchoir ou la spatule, les boulettes de terre sur le socle et sur l'armature. Les premières couches de terre sont plus compactes que les suivantes qui doivent être plus fluides pour mieux adhérer à la masse. Les draperies sont réalisées en dernier à l'aide de toiles fines enduites de terre humide et appliquées sur la sculpture. Ainsi, les plis des vêtements de la figure peuvent être aisément travaillés à la main avant de sécher et de se souder avec le reste de la terre.

CYCLE 4

LA MATERIALITE DE L'OEUVRE (LA TRANSFORMATION DE LA MATIERE, LES QUALITES PHYSIQUES DES MATERIAUX)

L'œuvre est un portrait de femme en terre. Il fait coexister des parties très lisses, abstraites de toute trace de l'outil ou du travail de la main sur la matière, représentant la peau de la femme, avec une masse de chevelure strié, ciselé, modelé et attaqué à l'aide de l'embossoir ou de la mirette. Le contraste entre l'aspect parfaitement lisse de la peau et la matérialité de la chevelure est accentué par la manière dont la lumière se pose sur les différentes textures obtenues, ou s'absente de l'œuvre, notamment au niveau des yeux creux. Le contraste et les jeux d'ombres et de lumières révèlent au spectateur tout le travail de la matière qu'est la terre par l'artiste, sa dextérité quant au réalisme du visage et son interprétation plus libre bien que très évocatrice en ce qui concerne la chevelure.

L'œuvre, pourra servir de référence à une pratique de la sculpture destinée à éprouver le matériau qu'est la terre, sa malléabilité et son élasticité en tant que matière à modeler, additionner, creuser, attaquer ou lisser. Envisagés par Camille Claudel au service du très traditionnel portrait, les qualités physiques du matériau, qu'il soit humide ou sec, ses transformations, sa résistance aux différents modes de séchage voire à la cuisson, ont en effet été éprouvés par les artistes, au service d'une pratique en trois dimensions, qui a repoussée peu à peu les limites de son utilisation.

Références : Buste de Diego, Giacometti, 1951, Les souffles, Giuseppe Penone, 1978, Tal-Or, Evelyn Galinski, 2018, Unknow forest, Charlotte Nordin, 2007, Shams, Adel Abdessemed, 2018, vidéos de Giacometti au travail sur le site de la fondation Giacometti.



Outils de modelage :
Embossoirs et mirettes



Souffle n°6,
Giuseppe Penone, 1978



Tal-Or,
Evelyn Galinski, 2018



Unknow forest (détail de l'installation),
Charlotte Nordin, 2007, Shams,
Adel Abdessemed, 2018



Shams (détail de l'installation),
Adel Abdessemed, 2018



HISTOIRE DES ARTS

CYCLE 4 ET LYCÉES

LES ARTISTES FEMMES REDECOUVERTES

Comme Camille Claudel, de nombreuses artistes femmes ont travaillé dans l'ombre des hommes et sont progressivement redécouvertes par les historiens d'art. Les élèves devront rechercher quelles difficultés ont rencontrées l'une de ces femmes, puis présenter quelques-unes de leurs œuvres emblématiques. Sujets possibles : Artemisia Gentileschi, Rosa Bonheur, Berthe Morisot, Dora Maar, Sonia Delaunay, Marie Laurencin, Louise Bourgeois, Margaret Keane...

- ▶ Construire un exposé de quelques minutes sur un petit ensemble d'œuvres ou une problématique artistique PEAC + PARCOURS CITOYEN

A noter, à partir du lycée, les ressources du site awarewomenartists.com (films d'animation et podcasts en anglais).



FICHE PÉDAGOGIQUE

MADAME DE MASSARY

1885

CAMILLE CLAUDEL

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LILLE

CAMILLE CLAUDEL, DU GÉNIE À LA FOLIE

CAMILLE CLAUDEL est une sculptrice française née en 1861 à Fère-en-Tardenois dans l'Aisne et sœur aînée du poète, dramaturge et diplomate français Paul Claudel. Passionnée de sculpture dès son enfance en Champagne et soutenue par son père, Camille Claudel arrive à Paris en 1883 afin de perfectionner son art auprès des maîtres. Elle étudie d'abord avec Alfred Boucher, puis avec Auguste Rodin dont elle devient une des élèves et collaboratrices, chargée de dégrossir les marbres d'après un modèle en plâtre. Camille Claudel sert aussi de modèle à Auguste Rodin, lui inspirant des œuvres comme la Danaïde, Fugit Amor. Tous deux vivront bientôt une passion stimulante mais orageuse. Mais Rodin est le maître et Camille veut voler de ses propres ailes et être reconnue comme sculptrice à part entière et non comme l'élève de Rodin. Devant le refus de ce dernier d'abandonner sa compagne Rose Beuret, la rupture est inévitable. Dès lors, Camille Claudel cherche désespérément des commandes. Bien que soutenue pendant un temps par quelques amis, et même par Rodin, elle vit de plus en plus misérablement. Camille Claudel s'enferme bientôt dans une solitude destructrice et devient la proie de délires psychotiques et obsessionnels. Arrêtée puis internée à la demande de sa mère et de son frère quelques jours après la mort de son père, elle passe les 10 dernières années de sa vie dans l'asile d'aliénés de Montdevergues, à Montfavet près d'Avignon, où elle est très malheureuse. Elle y meurt en 1943.

FORMATION ET INDÉPENDANCE

Avant le 19^e siècle, les femmes n'ont des possibilités que très réduites d'accéder à une formation artistique, excepté lorsque celle-ci peut se faire au sein de la famille. Toutefois, elles ne sont qu'une fois de plus présentées comme fille ou sœur de, et non comme artiste à part entière. Camille Claudel ne fait pas exception puisque malgré le travail remarquable qu'elle réalise, elle est trop souvent rapportée à Rodin, dont elle est l'élève, le modèle et l'amante. A la fin de sa vie, elle souffre des difficultés qu'elle rencontre pour acquérir une indépendance et une reconnaissance individuelle. Au fur et à mesure des décennies, les femmes peuvent accéder à des formations académiques. L'Académie Royale de Paris ferme ses portes aux quelques femmes en 1706, puis est renommée École des Beaux-Arts après la Révolution Française, leur supprimant totalement l'accès. Bien qu'exclues des institutions, elles peuvent exposer plus facilement dans les Salons désormais. Et c'est à partir de la seconde moitié du 19^e siècle que sont ouvertes quelques écoles d'art privées, dont les prix plus élevés pour les femmes que pour les hommes permettent toutefois à tous de se former aux différents médias. Camille Claudel est, elle, admise dans l'Académie Colarossi, qui a la particularité d'ouvrir des ateliers mixtes.

CAMILLE CLAUDEL

MADAME DE MASSARY

1885

TERRE CUITE • H. 49 CM ; L. 22 CM ; P. 25 CM



LE MODELAGE DE LA TERRE CUITE

Que ce soit un buste, une statue en pied ou un groupe, la ronde-bosse est une figure verticale que le sculpteur doit arriver à faire tenir debout. Contrairement au bas-relief et au haut-relief, elle n'a pas de fond, et on peut tourner autour. Aussi, pour modeler une ronde-bosse de grand format dans un matériau mou comme l'argile, le sculpteur utilise une armature. C'est à partir de cette ossature, fixée sur un socle en bois ou en pierre, que le sculpteur travaille. Le modelage « monte » l'œuvre de bas en haut en écrasant avec les doigts, l'ébauchoir ou la spatule, les boulettes de terre sur le socle et sur l'armature. Les premières couches de terre sont plus compactes que les suivantes qui doivent être plus fluides pour mieux adhérer à la masse. Les draperies sont réalisées en dernier à l'aide de toiles fines enduites de terre humide et appliquées sur la sculpture. Ainsi, les plis des vêtements de la figure peuvent être aisément travaillés à la main avant de sécher et de se souder avec le reste de la terre.

SCULPTURE ET NU

La sculpture a longtemps été considérée comme un médium supérieur et donc exclusivement réservée aux hommes. Par exemple, seulement très peu de femmes ont le privilège de la pratiquer pendant l'Antiquité. Avant le 19^e siècle, les femmes sont plutôt limitées aux natures mortes et aux miniatures, autrement dit à des sujets considérés convenables et en accord avec le rôle attribué à la femme à cette époque. Elles sont donc interdites, en raison de leur genre, d'assister à des leçons avec des modèles vivants nus, pourtant considérées comme la dernière étape d'apprentissage artistique. Elles commencent à accéder à ces cours au travers des académies privées et libres qui sont apparus dans la seconde moitié du 19^e siècle. Camille Claudel en fait le bénéfice et sculpte quelques nus dans sa carrière.

UNE PASSION POUR LE PORTRAIT SCULPTÉ

Dans ses jeunes années, Camille Claudel se passionne pour le portrait sculpté. Elle s'exerce en prenant pour modèles les membres de sa famille. Son frère Paul, le plus jeune de la fratrie, et qui deviendra un auteur et poète célèbre, mais aussi sa sœur cadette Louise, épouse de Ferdinand de Massary, un magistrat. La terre cuite lui permet de jouer sur les effets de texture. La douceur et la rondeur des joues contrastent avec le travail fouillé de la chevelure. Camille héroïse cette sœur qui pourtant mena une vie rangée d'épouse et de mère de famille.

PISTES PÉDAGOGIQUES



ARTS PLASTIQUES

CYCLE 2

LA REPRÉSENTATION DU MONDE ET LA NARRATION ET LE TÉMOIGNAGE PAR LES IMAGES

CYCLE 3

LA REPRÉSENTATION PLASTIQUE ET LES DISPOSITIFS DE PRÉSENTATION/LA MATÉRIALITÉ DE LA PRODUCTION PLASTIQUE ET LA SENSIBILITÉ AUX CONSTITUANTS DE L'ŒUVRE

Comment la couleur et les formes deviennent-ils l'objet même de la création plastique ?

L'art abstrait s'écarte et refuse toute représentation de la réalité et questionne ainsi les formes, les couleurs, les matériaux, les gestes et les supports pour eux-mêmes. L'organisation et la relation des formes et des couleurs ne sont plus au service de la figuration mais d'une recherche sur leur matérialité propre.

Expérimenter les contrastes de couleurs avec les couleurs complémentaires, ainsi que le noir et le blanc. Explorer les nuances, les couleurs chaudes et les couleurs froides. Mesurer les effets produits sur la perception par leur organisation, leur confrontation, leur juxtaposition et leur superposition.

Explorer l'usage de ces couleurs en lien avec les formes géométriques (cercles, carrés, rectangles, triangles) en variant les médiums (jeux de pavage et de construction, formes découpées, empreintes, gabarits ou pochoirs de formes géométriques).

Expérimenter les organisations abstraites (alignement, verticalité, horizontalité, oblique, alternance, répétition, orientation, concentration, dispersion, etc.) pour créer des dynamiques, des rythmes, des mouvements, des impressions dans la perception visuelle. Se donner des contraintes avec un nombre déterminé et limité de formes et de couleurs. Renouveler les essais en faisant varier les contraintes.

Prolongements :

Variation de la taille des formes géométriques, proposer des formes organiques.

Variation des supports : formes et tailles des supports, leur caractère plan ou en volume.

Réinvestir ces recherches dans une création collective.

CYCLE 3

LA REPRÉSENTATION ET LES DISPOSITIFS DE PRÉSENTATION, AUTONOMIE DE L'ŒUVRE D'ART PAR RAPPORT AU RÉEL. (Q1 + C1-1)

Cette toile de Sonia Delaunay, pionnière de l'abstraction, illustre parfaitement la question qu'est l'organisation (différente de la composition qui concerne les représentations figuratives) de l'espace du support. La taille et la forme de celui-ci sont pris en compte par l'artiste afin de mettre en place un jeu de couleurs (contrastes du simultanéisme, échos), de formes (circulaires majoritairement), de répétitions et de rythme.

L'ensemble, grâce aux courbes et emboîtements de cercles, et couleurs vives, suggère le dynamisme et reflète la vitesse d'une société moderne en plein essor.

Cette œuvre peut ainsi être la base d'une réflexion sur les différents modes d'organisation de l'espace d'un support. Formes, couleurs, matériaux, répétitions, rythme, hétérogénéité et homogénéité plastique formant le champ lexical de base de ce questionnement.

Pour compléter la référence qu'est Sonia Delaunay, on pourra proposer d'autres modes d'organisation tels l'orthogonalité des œuvres de Piet Mondrian, l'usage des matériaux de récupération de Kurt Schwitters et les all over de Jackson Pollock. En cycle 4, un accent particulier quant à la taille du support et à ses contraintes pourra être envisagé.



Anni Albers,
With verticals, 1926



Sophie Taeuber Arp,
Tapisserie Dada, 1916



Auguste Herbin,
Vitalité, 1960



Hans Arp,
Composition, 1963



Pol Bury,
Three Underlined Alignments, 1977



Merzbild 25 A,
Kurt Schwitters, 1920.



Photographie représentant
la présentation de Automn
rythm au MOMA de New York,
Jackson Pollock, 1950.



FICHE PÉDAGOGIQUE

RYTHME - COULEUR 1076

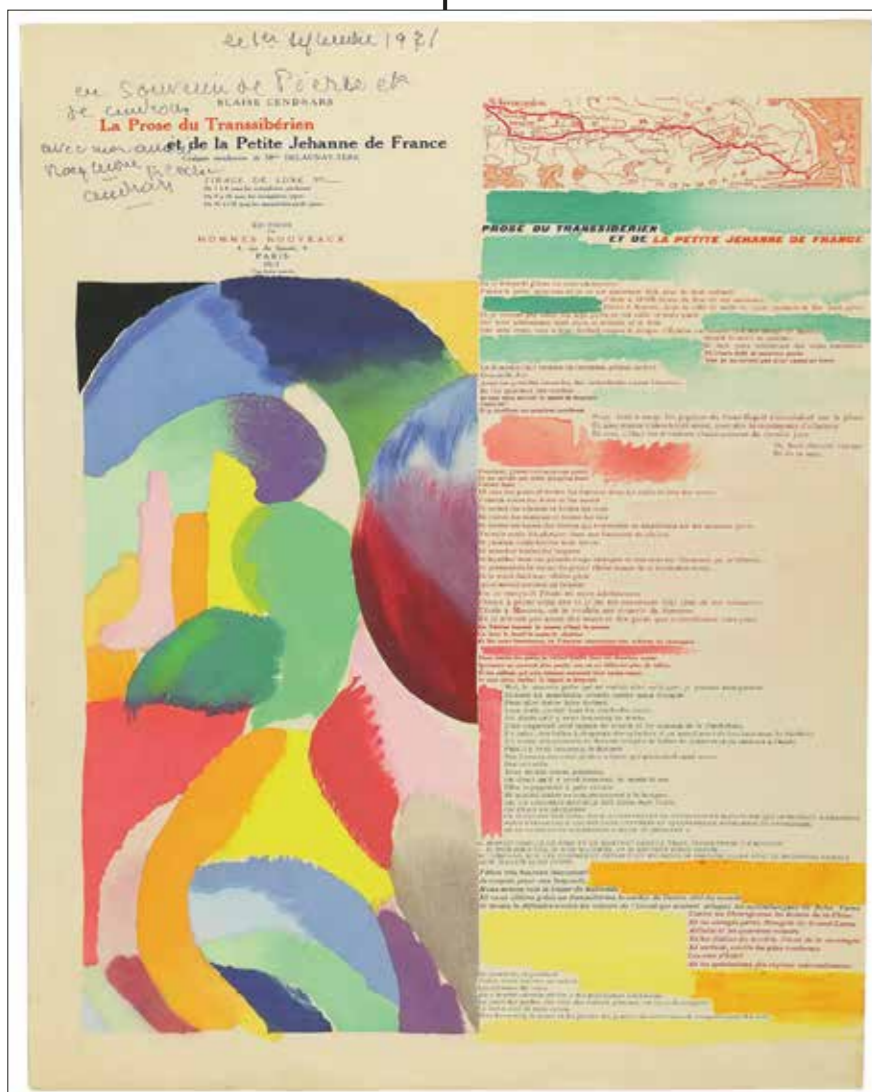
1939

SONIA DELAUNAY

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LILLE

UNE ARTISTE À LA CRÉATIVITÉ MULTIPLE

Artiste pluri-disciplinaire née en 1885 en Ukraine, puis élevée en Russie par son oncle, Sonia Delaunay quitte l'Europe de l'Est pour aller étudier le dessin à l'Académie des Beaux-Arts de Karlsruhe en Allemagne dès 1904. Ensuite, elle déménage à Paris pour apprendre la sculpture à l'Académie de la Palette. Elle se marie avec Robert Delaunay en 1910, avec qui elle a un enfant. Ils partent en Espagne, quand éclate la guerre les forçant à s'installer au Portugal. En 1917, elle perd tous ses biens à cause de la révolution russe. Elle commence alors à créer des modèles de robe et à s'impliquer dans l'art déco. Elle revient en France en 1921, édite des tissus et crée des costumes en collaboration avec son mari. Elle participe à des expositions et à des salons, avant d'ouvrir une boutique Simultané qui finit par fermer à la suite de la crise économique. Elle produit également un livre de poèmes picturaux en collaboration avec Blaise Cendrars intitulé *La Prose du Transsibérien*, et se consacre plus à la peinture. Robert Delaunay décède en 1941, et Sonia Delaunay part alors à Grasse puis à Toulouse pratiquer son art. Elle rentre à Paris en 1945, année à partir de laquelle elle produit de nombreux travaux, et des rétrospectives lui sont consacrées. En 1958, elle est nommée Chevalier des Arts et des Lettres et elle fait don 6 ans plus tard, d'une grande quantité d'œuvres à l'État Français. Elle meurt en 1979 à Paris. Elle reste de nos jours une figure majeure du 20^e siècle et une pionnière de l'abstraction, notamment par la recherche de son art simultanée.



La prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France.
Sonia Delaunay et Blaise Cendrars, 1913
Aquarelle, texte imprimé sur un papier simili Japon, reliure parchemin peint.
Centre Pompidou, Paris.

SONIA DELAUNAY

RYTHME - COULEUR 1076

1939

HUILE SUR TOILE • H. 154 CM ; L. 158 CM



SIMULTANÉISME : ENTRE SCIENCE ET ART

Le simultanésisme tire son inspiration de la Loi du contraste simultané qui est proposée par le chimiste Michel-Eugène Chevreul selon qui la juxtaposition de deux couleurs les font paraître différentes qu'elles ne le sont réellement. Sonia Delaunay cherche à atteindre un dynamisme rendu par association de couleurs et de formes, notamment au travers de cercles et de courbes. Elle représente un ordre rythmique duquel ressort une énergie des contrastes. Si elle établit un lien étroit avec les mathématiques, puisqu'elle attribue un nombre à l'intensité d'une vibration de couleur, l'imagination est au cœur du simultanésisme. C'est en concevant un patchwork traditionnel pour la naissance de son fils qu'elle crée ce qu'elle considère plus tard sa première œuvre simultanée. Elle applique ce principe sur des objets, des vêtements, et même des murs d'appartements, le faisant ainsi entrer dans la vie quotidienne.

HÉRITAGE DE L'ART TEXTILE

Les femmes commencent à accéder à des pratiques artistiques dès le Moyen-Âge. Mais celles-ci, principalement des nonnes, aristocrates ou reines, restent limitées soit à l'enluminure, soit à la broderie. Bien qu'elles soient pour la plupart éduquées, sachant lire et écrire, elles signent rarement et restent anonymes. Les siècles passent et les femmes continuent de pratiquer l'art textile, bien que celui-ci soit trop souvent considéré comme de l'artisanat et donc n'acquiert pas la même reconnaissance au sein des cercles artistiques. Sonia Delaunay pousse, elle, la peinture et les métiers de la couture à se rejoindre, et en théorise les apports mutuels. Elle utilise le dynamisme des corps pour le combiner avec celui de ses représentations simultanées, effaçant petit à petit la frontière entre ces deux espaces. Elle tient alors à la Sorbonne une conférence intitulée « L'influence de la peinture sur l'art vestimentaire ». Si l'art textile est encore considéré à son époque comme inférieur à la peinture, son travail remarquable a permis de faire avancer l'art abstrait et de rendre accessible l'art en dehors des musées et galeries.

FORMES ET COULEURS

Dans cette toile, Sonia Delaunay allie l'ordre et le lyrisme, transmettant son attachement certain pour la couleur pure. L'éclat de la palette et l'heureux équilibre des formes offrent une harmonie enjouée à l'ensemble. Sonia Delaunay défend une liberté totale des formes et des couleurs. Cette toile s'organise selon un rythme de cercles concentriques colorés. De ces jeux de formes résulte une composition joyeuse et modulable à l'infini. Ses toiles sont pour la plupart des grands formats faits à la gouache. Elle y expérimente, comme avec ses autres médiums, la combinaison de couleurs et de formes pour créer des rythmes abstraits qu'elle organise souvent selon un axe vertical ou oblique. Elle est influencée par Gauguin pour les aplats de couleurs et par le fauvisme, mouvement pictural exclusivement français qui se caractérise par l'utilisation de la couleur plutôt que de l'objet, dont Henri Matisse est la figure majeure.

PISTES PÉDAGOGIQUES



ARTS PLASTIQUES

L'œuvre non figurative de Geneviève Asse utilise, pour créer une impression de profondeur grâce à l'utilisation de différentes nuances de bleu, en camaïeu, appliquées de la plus vive à la plus pastelle, le principe de la perspective atmosphérique ou perspective optique. Cet effet d'optique n'a lieu de manière optimale que dans une lumière naturelle, lumière qui est nécessaire à la pleine prise en compte de la réalisation de l'artiste.

CYCLE 2

EXPÉRIMENTER LES EFFETS DES COULEURS, DES MATÉRIAUX, DES SUPPORTS X

CYCLE 3 (CM1-CM2)

LA REPRÉSENTATION ET LES DISPOSITIFS DE PRÉSENTATION / LA MATÉRIALITÉ DE LA PRODUCTION PLASTIQUE ET LA SENSIBILITÉ AUX CONSTITUANTS DE L'ŒUVRE

Comment expérimenter la couleur en créant une multiplicité de bleus ?

Construire des nuanciers, des dégradés, des intensités de bleus différents avec des mélanges de peinture (bleu, noir et blanc). Varier les médiums (pastels, objets, papiers, images à juxtaposer) pour créer non pas « du bleu » mais un camaïeu de bleus.

Comment le choix des outils, les recherches de textures et la variation des gestes ont-ils des effets sur la perception d'une même couleur ?

« Il n'y a pas de couleurs à proprement parler mais des matières colorées, la même poudre d'outremer prendra une infinité d'aspects différents selon qu'elle sera mêlée d'huile, d'œuf, ou de lait, ou de gomme », Dubuffet (extrait de Mèredieu F. de, Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne sur le site éducol « Lexique pour les arts plastiques »).
Tester des textures (lisse, empâtée, etc.) en ajoutant des matières (eau, sable, farine...) pour fluidifier ou épaissir.
Tester différents outils (largeurs des pinceaux, éponges, objets, empreintes, etc.) et en inventer pour construire des échantillons de traces dans la matière colorée.
Développer différents gestes (rapides, lents, continus, aplats, touches, etc).
Tester différents supports (papier, tissu, toile, carton ondulé, etc.).
Mesurer les effets de ces recherches sur la perception de la couleur et de la lumière.

Comment le choix d'échelle du support peut-il modifier la perception de la couleur ?

« Un mètre carré de bleu, c'est plus bleu qu'un centimètre carré de bleu », Matisse (extrait de Mèredieu F. de, Histoire matérielle et immatérielle de l'art moderne sur le site éducol « Lexique pour les arts plastiques »)
Varier les formats des supports et comparer les ressentis.

Comment l'organisation et l'agencement des couleurs peuvent-ils créer des effets visuels ?

Organiser les recherches et les variations de couleurs dans l'espace d'un support (juxtaposition, superposition, alignement, dispersion, concentration...) et questionner les effets sur la perception et le ressenti (unicité, stabilité, intensité, mouvement, rythme, relief, perspective, profondeur...)
« Mes œuvres : des paysages, des paysages abstraits ? Je dis toujours qu'il n'y a pas de frontière. Les gens voient des paysages. Moi, parfois je vois tout autre chose... C'est de la peinture pour la peinture. Mais je peins entre les choses... L'espace qui est entre une ligne et une autre ligne. » Geneviève Asse, 1997

CYCLE 3 (6E)

LA MATÉRIALITÉ DE L'ŒUVRE, MATÉRIALITÉ DE LA COULEUR (Q2-2)

Ce principe peut faire l'objet d'un questionnement sur les qualités physiques et caractéristiques des associations ou juxtapositions de couleurs. Soit comment créer des effets optiques de profondeur, d'éloignement ou d'avancée, rien qu'en travaillant les nuances de surfaces de couleur, les contrastes, les camaïeux, les valeurs...
Les travaux de Vasarely, Le voyageur contemplant une mer de nuages, Caspar Friedrich, 1818, ou les créations de papiers de Maud Vantours, intitulées Spirales ou Oscillations, 2020, pourront servir de référentiel à cette réflexion plastique.

CYCLE 4

L'ŒUVRE, L'ESPACE, L'AUTEUR, LE SPECTATEUR (Q3-2) LES CONDITIONS DE LA RÉCEPTION DE SA PRODUCTION DÈS LA DEMARCHE DE CREATION (C1-5)

Pour ce cycle, un travail réflexif quant à l'implication du matériau qu'est la lumière dans la conception et la réception par le spectateur de l'œuvre sera plus adéquat, c'est-à-dire une mise en tension ou association des conditions matérielles de réalisation de l'œuvre et de sa présentation. En d'autres termes, il s'agira de faire comprendre comment une œuvre peut être conçue selon des conditions scénographiques de réception prenant en compte la qualité de la lumière qu'il s'agisse d'une lumière naturelle, d'une lumière rasante, d'une théâtralisation de l'image grâce à un environnement obscur ou une saturation lumineuse (les bougies).

Le champ référentiel proposé pour ce questionnement est le suivant :

Les noirs de Pierre Soulage (abstraction et reflet de la lumière comme matériau), les dorures (et éclairage alentour) du Portrait d'Adèle Boch-Bauer, Gustav Klimt, 1907, ou de la Madone Rucellai, Duccio di Boninsegna, vers 1285, les clairs obscurs (représentation et mise en scène de l'accrochage) de La madeleine aux deux flammes, 1640, ou Le nouveau-né, 1648, tous deux de Georges de la Tour ou enfin les vitraux de la Chapelle du Rosaire, Matisse, 1951.



Paul Klee, L'île engloutie, 1923



Mark Rothko, N°61, (Rust and blue), 1953



Homage to the hexagon, Vasarely, 1969.



Oscillations, Maud Vantours, 2020.



Outrenoir, Pierre Soulage, 1994.



La madone Rucellai, Duccio di Boninsegna, 1285.



La madeleine aux deux flammes, Georges de la Tour, 1640.



FICHE PÉDAGOGIQUE

VOIES DE L'ESPACE
2003
GENEVIÈVE ASSE

PALAIS DES BEAUX-ARTS DE LILLE

GENEVIÈVE ASSE, L'EXPÉRIENCE DU BLEU

GENEVIÈVE ASSE est une peintre française née à Vannes en 1923. Après une enfance baignée par la visite de musées, où elle prend connaissance du travail de Sonia Delaunay – autre femme artiste du Palais des Beaux Arts de Lille -, elle rentre à l'École des Arts Décoratifs à l'âge de 17 ans. Elle peint au sein de l'atelier du groupe l'Échelle, des objets et des nus, désormais accessibles aux femmes. Sa carrière artistique connaît un ralentissement lors de la Seconde Guerre mondiale, puisqu'elle s'engage dans la 1^{ère} division blindée et participe à la Libération de Paris ainsi qu'à l'évacuation d'un camp. C'est ensuite qu'elle rencontre d'autres artistes contemporains tels que Poliakoff ou Lansky, et participe à de nombreuses expositions notamment à Paris, où elle est connue et reconnue. Si Geneviève Asse peint au départ des natures mortes comme des boîtes ou bouteilles, comme avec *La cuisine*, puis s'intéresse à la fenêtre, elle travaille pour une longue période sur le bleu dès les années 1970, jusqu'à élaborer le « bleu Asse » portant son nom. Si elle pacifie ses toiles en désencombrant l'espace, la peinture est pour elle un mode d'expérience de soi, et elle dit jouir du luxe de la liberté. Elle illustre également des recueils de poèmes et réalise quelques gravures. Elle décède à Paris en 2021 à l'âge de 98 ans.



*La Cuisine, Geneviève Asse, 1946-1947
Huile sur toile - Centre Pompidou*

GENEVIÈVE ASSE

VOIES DE L'ESPACE

2003

HUILE SUR TOILE • H. 200 CM ; L. 150 CM



UNE FENÊTRE OUVERTE SUR L'INFINI

L'œuvre *Voies de l'espace* est une huile sur toile réalisée en 2003. L'artiste en fait le don au Palais des Beaux-Arts de Lille en 2017, date depuis laquelle elle est exposée dans nos collections permanentes. Geneviève Asse travaille plus de 20 ans sur le bleu, et presque toute sa carrière sur la lumière. Ici ce sont les différentes teintes de bleu, du bleu nuit au bleu pâle, qui se perçoivent subtilement et permettent de créer une perspective et une profondeur au tableau. Une seule couche sera appliquée, le geste, fluide et presque imperceptible, apportant une transparence de la matière. Sa taille monumentale lui confère une puissance expressive, et sa forme un prétexte pour accueillir la lumière. Cette artiste ne travaille qu'avec la lumière naturelle, dans le silence, n'appréciant pas le rendu de la lumière artificielle.

NUANCES DE BLEU

La toile occupe une place singulière à la fois dans les œuvres abstraites et dans la salle. En effet, elle est habituellement placée côte à côte avec une œuvre de Jean-Baptiste de Champaigne, dans le but de mettre en relief et porter à attention l'utilisation de la couleur dans la peinture : les teintes de bleu entre les deux tableaux sont en dialogue. Elle questionne l'étude chromatique dans la réalisation de toiles. D'autres peintres du 20^e siècle sont connus pour leur travail autour d'une seule couleur, notamment Yves Klein (1928-1963) peintre français qui fait breveter la teinte de bleu IKB (International Klein Blue)



*IKB 3, Monochrome bleu, Yves Klein, 1960
Pigment pur et résine synthétique sur toile marouflée sur bois.
Centre Pompidou*



*Le Bon Pasteur, Jean-Baptiste de Champaigne,
17 siècle. 2e moitié.
Peinture à l'huile - Palais des Beaux-Arts de Lille*

LA PRODUCTION DES FEMMES

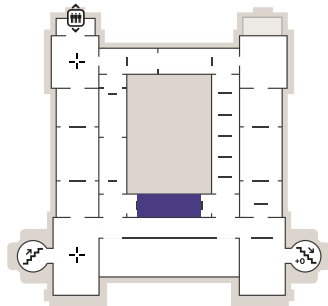
La société de consommation impacte le rôle des femmes dans la deuxième moitié du 20^e siècle, en les limitant surtout à une place de consommatrice et moins de productrice. Les femmes artistes font alors plutôt le choix de s'orienter vers la persistance et la répétition, sans suivre obligatoirement les directives d'un mouvement. Le travail de Geneviève Asse s'inscrit dans la recherche d'une continuité productrice, autour notamment du bleu et de la lumière. Elle fait partie des artistes majeures du 20^e siècle, n'appartenant pourtant à aucun courant et aucune école.

Où sont les Femmes?

ENQUÊTE SUR LES ARTISTES FEMMES DU MUSÉE

niveau 1

Galerie 20^e



section 1

Les femmes dans l'atelier : comment devient-on une artiste ?

Les femmes sont partout sur les cimaises du Palais des Beaux-Arts comme muses, modèles ou allégories, mais elles sont rares en tant que créatrices : sur les 60 000 œuvres conservées, seulement 135 ont été produites par des femmes. Ce constat édifiant a été le point de départ d'une enquête visant à identifier les raisons de cette absence. N'y aurait-il pas eu de grandes artistes femmes, pour reprendre la question provocatrice posée par l'historienne de l'art Linda Nochlin dès 1971 ? Comment ces œuvres - pour la plupart jamais montrées auparavant - ont-elles rejoint les collections, preuve d'une indéniable reconnaissance institutionnelle ?

Ce projet a bénéficié d'un travail collectif de recherche au sein des équipes du musée. Des zones d'ombre subsistent sur certaines artistes, en partie en raison du manque de sources documentaires mais aussi parfois du fait de leur propre discrétion, et enfin parce que souvent personne ne s'est chargé de transmettre leur œuvre à la postérité. Il est toutefois apparu que nombre de ces créatrices étaient reconnues de leur vivant, que leur travail a été exposé et acheté, mais que celui-ci a souvent été minoré voire effacé a posteriori.

Ce projet trouve son origine et son périmètre dans la collection du musée. Il ne s'agit pas d'un choix des commissaires puisque les œuvres sont déjà là. La sélection n'a pas été effectuée selon des critères esthétiques ou historiques, mais selon le critère sociologique unique du genre de l'artiste. Il en résulte un ensemble hétérogène d'œuvres issues de périodes, de médiums et de styles variés. Cet accrochage propose une analyse des facteurs contribuant à l'exclusion des artistes femmes de l'histoire de l'art, sous forme de chapitres correspondant aux trois temps de la pratique artistique : avant (l'accès à la formation), pendant (le choix des sujets et des techniques) et après (la réception et la diffusion des œuvres).

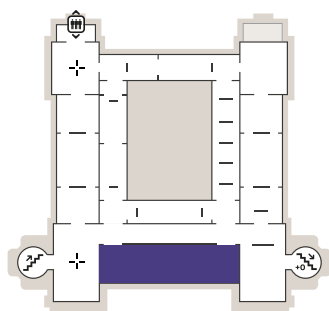
À partir du 17^e siècle, deux systèmes de formation artistique coexistent en France : d'une part, l'Académie royale de peinture et de sculpture, créée en 1648, qui compte quelques académiciennes admises au terme d'une carrière déjà bien lancée ; d'autre part, un système de corporations organisées en ateliers où les maîtres travaillent avec des apprentis et membres de leur famille. La parentèle demeure jusqu'au 19^e siècle un élément décisif pour les femmes, qui se forment souvent dans le cercle familial. L'importance de l'entourage est telle qu'il est parfois difficile pour ces artistes, comme Jacqueline Comerre-Paton, Camille Claudel et Sonia Delaunay, de sortir de l'ombre de leurs proches masculins.

Face aux difficultés d'accès à la formation, se créent des ateliers réservés aux femmes. Elisabetta Sirani en ouvre un dès 1660, mais ce phénomène se développe surtout à partir de la fin du 18^e siècle. Adèle Romany se forme dans la section féminine de l'atelier de Jean-Baptiste Regnault, tandis que Marie-Amélie Cogniet supervise un atelier "pour dames" en pendant à celui de son frère. À partir de la seconde moitié du 19^e siècle, des académies privées se multiplient à Paris et deviennent une alternative de qualité à l'enseignement officiel. En offrant parfois la possibilité aux élèves des deux sexes de travailler d'après le modèle nu, elles attirent de nombreuses artistes femmes.

À Lille, la présence d'étudiantes aux écoles académiques (qui deviennent école des beaux-arts en 1897) est attestée à partir de 1883. Dans la dernière décennie du 19^e siècle, on trouve parmi ces premières générations d'élèves féminines les sœurs Jeanne et Marguerite Dubuisson, ainsi que Jane-Agnès Chauleur-Ozeel qui étudie dans l'atelier de Pharaon de Winter. Leur présence précède l'ouverture de l'École nationale des beaux-arts aux femmes, obtenue en 1897 notamment grâce au combat de la sculptrice Hélène Bertaux, fondatrice de l'Union des femmes peintres et sculpteurs.

niveau 1

Petite galerie



section 2

Hierarchie des genres, hiérarchie de genre

« Un peintre veut-il instruire sa fille dans son art, il n'aura jamais le projet d'en faire un peintre d'histoire : il lui répétera bien qu'elle ne doit prétendre qu'au genre du portrait, de la miniature ou des fleurs. [...] Elle ne peindra que des roses : elle était née peut-être pour peindre les héros ! »

Félicité de Genlis, 1796

Théorisée en France au 17^e siècle, la hiérarchie des genres classe les sujets artistiques du plus noble - les scènes d'histoire - au moins prestigieux, la nature morte. Elle reproduit dans la sphère artistique la hiérarchie de genre qui sous-tend les rapports sociaux entre les hommes et les femmes. La production de celles-ci se trouve ainsi cantonnée aux genres les moins nobles, certaines peintres de natures mortes menant dès cette période une carrière remarquable, comme Rachel Ruysch.

Le nombre croissant d'artistes professionnelles incite les théoriciens du 19^e siècle à recourir à des critères bio-déterministes pour limiter leurs productions aux genres considérés comme mineurs. Selon eux, les qualités perçues comme naturellement féminines (telles que la grâce, la délicatesse ou la minutie) les conditionnent à créer des objets de petite taille à valeur décorative ou sentimentale : fleurs, éventails, miniatures, estampes, médailles...

Pour autant, ces limitations ne sont pas une fatalité. Certaines femmes excellent dans le domaine auquel elles sont reléguées - en témoigne la qualité des fleurs d'Elisabetta Marchioni ou des gravures de Rose Maireau. D'autres s'orientent vers des médiums traditionnellement perçus comme masculins, telle Marguerite Cousinet qui revendique son statut de sculptrice en se représentant en blouse de travail.

L'émergence des avant-gardes du 20^e siècle permet aux artistes femmes d'investir de nouveaux champs tout en détournant les codes établis. Ainsi Geneviève Assé fait évoluer ses natures mortes vers les monochromes bleus qui ont fait sa renommée, puisant dans la traditionnelle hiérarchie de(s) genre(s) pour mieux la transcender.

section 3

Se faire un nom : réseaux et stratégies de diffusion

Comme le souligne Linda Nochlin dans son essai de 1971 « Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ? », l'histoire de l'art a été écrite à l'aune du canon monolithique de l'artiste (mâle) et de son génie isolé. Cette conception sous-estime l'importance des échanges et des réseaux, dont l'analyse est essentielle pour appréhender l'histoire des artistes femmes.

À partir du 19^e siècle, les sociétés d'artistes se multiplient et offrent aux femmes, lorsqu'elles y sont admises, une visibilité précieuse. Certaines artistes s'impliquent dans des groupes mixtes, comme le cercle belge Vie et Lumière, l'Atelier de la Monnaie à Lille ou encore le groupe de Gravelines. D'autres prennent part à des associations non-mixtes comme l'Union des femmes peintres et sculpteurs (UFPS), première organisation française d'artistes femmes fondée en 1881. Présidée par Virginie Demont-Breton de 1894 à 1901, elle promeut l'accès des femmes à l'École nationale des beaux-arts et organise un Salon annuel, tout comme la Société des Femmes artistes modernes (FAM) créée en 1931.

Jusqu'au 20^e siècle, les Salons - officiels ou alternatifs - constituent une première étape dans la diffusion du travail des artistes. Certaines y exposent sous un pseudonyme masculin, comme Jacques-Marie ou Charles-Paul Séailles. Des œuvres y sont acquises par l'État ou par des collectionneurs, comme Alphonse et Charlotte de Rothschild qui ont donné plusieurs œuvres d'artistes femmes au musée de Lille à l'aube du 20^e siècle.

Cet accrochage fait également émerger un tissu de galeristes femmes ayant soutenu des artistes dès le milieu du 20^e siècle : Jeanne Bucher, Denise René, Josée Courier... Ces liens professionnels se doublent d'amitiés électives, notamment entre des artistes expatriées comme Maria Helena Vieira da Silva, Maria Blanchard et Angelina Beloff. Étudier les réseaux de ces créatrices met en lumière la complexité des écosystèmes artistiques et participe d'une écriture polyphonique de l'histoire de l'art.

Et si nous regardions d'un autre œil la manière dont les femmes sont représentées par les artistes masculins ?

En prolongement de l'exposition *Où sont les femmes ?*, un parcours dans les salles permanentes vous invite à porter un regard attentif sur la représentation des figures féminines à travers les collections du Palais des Beaux-Arts.

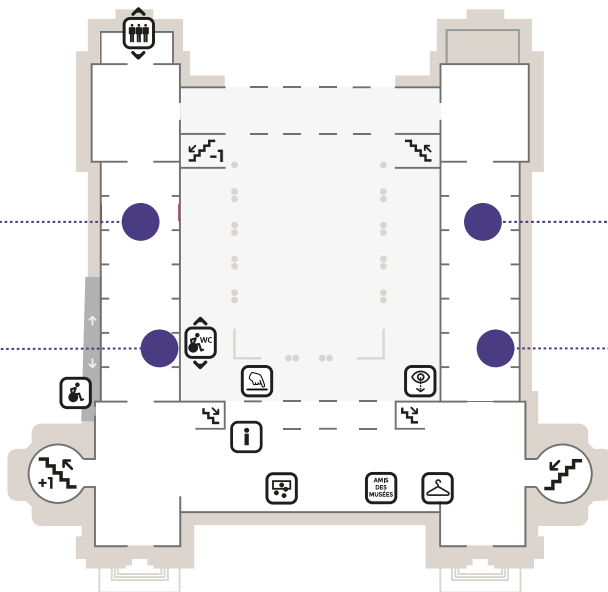
Tour à tour Vénus, mère, sorcière, muse, sainte ou prostituée..., la figure féminine (souvent dénudée) incarne des rôles multiples et constitue une inépuisable source d'inspiration pour les artistes (hommes) qui ont longtemps imposé leur canon esthétique. Les œuvres ayant été produites majoritairement par et pour des hommes, les femmes se trouvent souvent dépossédées de leurs représentations. Ces images codifiées et fantasmées contribuent à véhiculer une vision stéréotypée de la femme, qui persiste jusqu'à aujourd'hui.

Regards d'hommes / Images de femmes

Les œuvres du parcours (une cinquantaine) sont signalées par un cartel spécifique.
En voici une sélection :

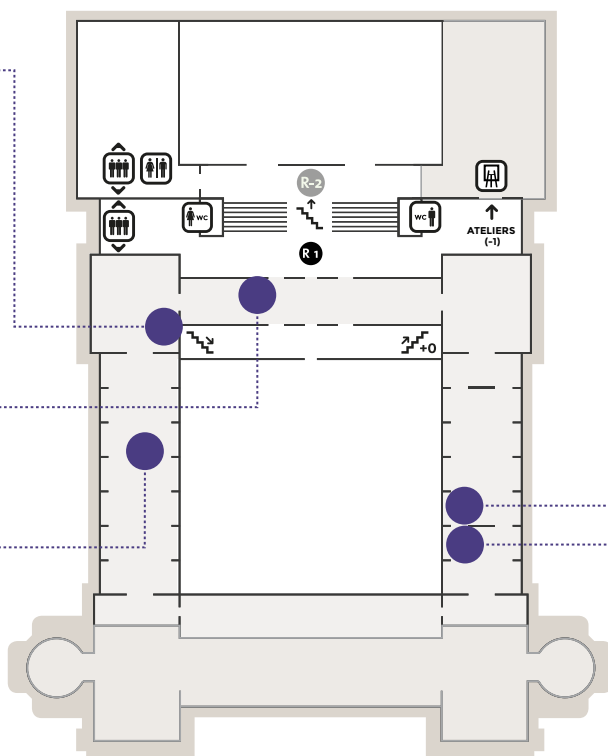
niveau 0

Arts décoratifs / Sculptures



niveau -1

Antiquité Moyen Âge et Renaissance



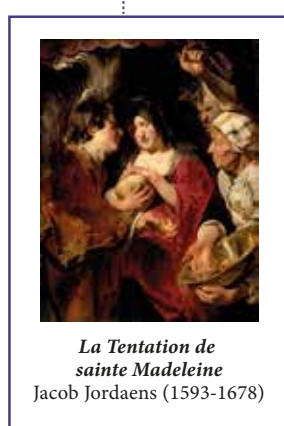
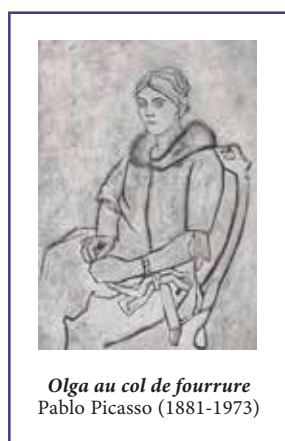
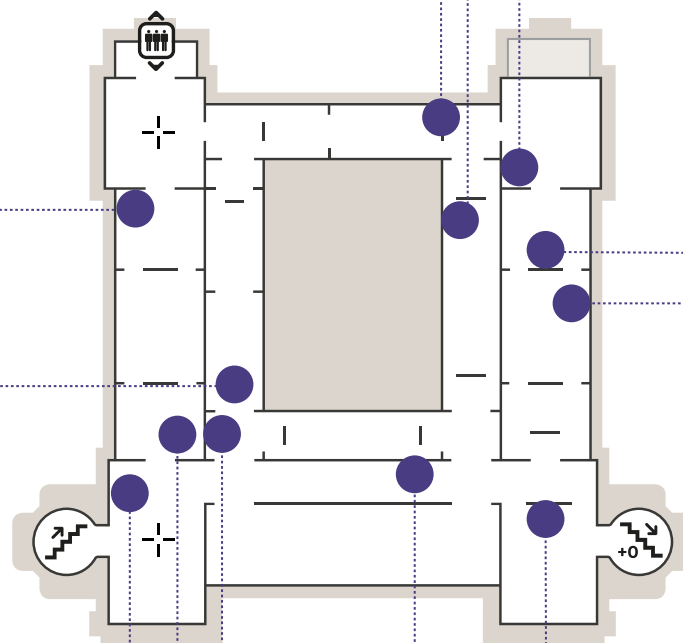
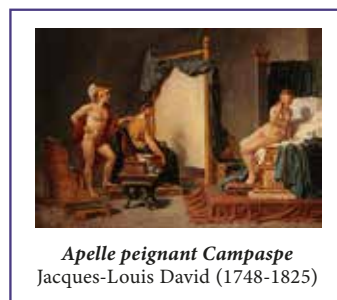
Regards d'hommes / Images de femmes

Les œuvres du parcours (une cinquantaine) sont signalées par un cartel spécifique.

En voici une sélection :

niveau 1

Peintures 16^e - 20^e siècles



Exposition

Où sont les femmes ?

Les ateliers

A partir de 6 ans

Portrait composé

A partir d'impressions de portraits (peints et sculptés) de l'exposition, les élèves sont invités à en sélectionner trois, à les découper en 3 bandes et les mélanger pour recomposer un nouveau portrait. Une fois la composition réalisée, ils posent un papier calque par-dessus pour dessiner ce nouveau portrait, en jouant sur les traits, les zones de vide et de plein.

Matériel : Impressions d'une sélection de portraits au format A3 / Papier calque (feuilles A3 ou rouleau) / Ciseaux et colles / Outils de dessin (crayons, feutres, fusains, cet atelier peut s'adapter à plusieurs techniques)

Nature silencieuse

En s'inspirant directement des œuvres de Catherine Janssens, le/la plasticien.ne dispose au milieu des espaces de travail un ensemble d'objets que les élèves vont devoir dessiner, telle une nature morte. En esquissant d'abord à l'encre les objets, puis en recouvrant la feuille de fusain, les élèves vont devoir révéler les zones de lumière (en couleur grâce à la première couche d'encre) à l'aide de gommes mie de pain, en laissant le fond bien sombre pour faire ressortir les éléments.

Matériel : Feuilles canson / Encres colorés / Pinceaux et palettes / Fusains / Gommes mie de pain / Fixatif

Herbier dessiné

A partir d'impressions d'œuvres de l'exposition comportant des éléments naturels (feuilles/branches/glands/marrons/fleurs/plantes...), les élèves sont invités à composer leur propre herbier coloré. Les élèves vont colorier au pastel gras des feuilles de petits formats puis ils poseront une nouvelle feuille par-dessus, sur laquelle ils vont dessiner ces éléments naturels en appuyant très forts pour que le pastel de la feuille du dessous se transfère sur la feuille du dessus. Par cette décalcomanie, seul le trait tracé apparaîtra coloré, comme une impression par transfert. Tous les dessins obtenus sont soit découpés et collés sur des grandes feuilles, comme une planche botanique ; soit assemblé par une agrafe, comme un carnet-herbier.

Matériel : Impressions d'éléments naturels d'œuvres de l'exposition / Feuilles canson blanches et/ou colorées / Pastels gras / Stylos bic ou pointes dures / Ciseaux et colles si on prend l'option « planche botanique » / Agrafeuses et agrafes si on prend plutôt l'option « carnet-herbier »