



HAL
open science

Femmes artistes, femmes créatrices. Etre artiste au féminin. Sous la direction de Susanne Böhmisch et Marie-Thérèse Mourey

Susanne Böhmisch, Marie-Thérèse Mourey

► **To cite this version:**

Susanne Böhmisch, Marie-Thérèse Mourey. Femmes artistes, femmes créatrices. Etre artiste au féminin. Sous la direction de Susanne Böhmisch et Marie-Thérèse Mourey. Publication Université Provence, 81, 2021, Cahiers Etudes Germaniques, 979-10-320-0350-3. 10.4000/ceg.14539 . hal-03827797

HAL Id: hal-03827797

<https://hal.sorbonne-universite.fr/hal-03827797v1>

Submitted on 2 Mar 2023

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

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

Copyright

Avant-propos

Susanne BÖHMISCH

Aix-Marseille Université, ÉCHANGES (EA 4236), Aix-en-Provence, France

Marie-Thérèse MOUREY

Sorbonne Université, REIGENN (EA 3556), Paris, France

S'autoriser à créer – les femmes artistes et l'histoire

Au vu de la disproportion constatée entre hommes et femmes dans le domaine de la culture en Europe, la place réelle des femmes dans les registres artistiques (littérature, musique, peinture et arts plastiques, théâtre, danse, cinéma, photo etc.) fait l'objet de débats renouvelés dans la recherche interdisciplinaire, ainsi que dans les médias. Ces débats interrogent notamment leur rôle en tant que créatrices, au-delà de la simple imitation, de l'interprétation et de la reproduction de techniques éprouvées, et la manière dont elles ont réussi – ou non – à imposer leur légitimité d'artiste.

Si l'on revient à l'étymologie du terme « art », on constate que le latin *ars* correspond exactement au terme grec *technè*, ainsi qu'à l'allemand *Kunst* qui vient de *können* ; il désigne donc au premier chef un savoir-faire, une habileté, une dextérité, qui n'excluent nullement une inventivité, une originalité, ou encore une singularité. Toutefois, avec le culte du génie qui se développa au XVIII^e siècle et la vision de l'artiste comme être exceptionnel, un glissement se produisit, du simple savoir-faire à la création originale, défi de l'homme démiurge – mais pas de la femme. Pour reprendre le titre de l'ouvrage de Michèle Le Dœuff, *Le sexe du savoir* (1998), on peut donc se demander si le savoir-faire aussi a un sexe. Par ailleurs, le premier sens étymologique de « créer » est, comme le rappelle Mireille Calle-Gruber dans la préface du *Dictionnaire universel des créatrices* (2013), « produire, faire pousser, faire grandir¹ », c'est-à-dire davantage une sémantique de l'engendrement et de la procréation qu'une signification démiurgique.

1. Mireille Calle-Gruber, « Créer : se tenir à la proue de soi-même », in Béatrice Didier, Antoinette Fouque, Mireille Calle-Gruber (dir.), *Le Dictionnaire universel des créatrices*, trois tomes, Paris, Éditions des femmes, 2013, t. 1, p. XXXIX-XLIII, p. XXXIX.

Sur le plan des conditions socio-économiques et de leur statut, les femmes artistes dont l'histoire a retenu le nom furent souvent des « filles de/ sœurs de/ épouses de ». Placées sous tutelle, simples collaboratrices ou muses inspiratrices des artistes mâles, elles se sont parfois sacrifiées sur l'autel de la masculinité triomphante et, au nom de la réussite de leurs mentors, ont accepté leur domination et refoulé leurs propres aspirations et ambitions, même une fois devenues veuves ou indépendantes. Dans certains cas, elles tentèrent d'imposer leurs impulsions créatrices, par le défi, la rébellion, voire la transgression ouverte, accompagnée de radicalité et de violences, sans toujours connaître le succès. Parfois néanmoins, elles bénéficièrent de la bienveillance, voire de l'aide active des hommes dans leurs entreprises. Pour ce qui relève des périodes anciennes, de nombreuses études ont prouvé que l'accès des femmes à la culture et à l'éducation, qui s'effectuait certes principalement sous l'égide d'hommes compréhensifs (pères, frères, époux, tuteurs), leur permettait de développer des compétences et facultés artistiques inédites, alors même que, cantonnées à l'espace domestique, elles étaient destinées par vocation à cultiver les vertus chrétiennes et à la reproduction, dans tous les sens du terme. Dans la France aristocratique du XVII^e siècle, les femmes artistes sont légion (les « femmes de lettres » Madeleine de Scudéry ou Madame de Lafayette) et tiennent souvent salon, au point d'être qualifiées de « femmes d'esprit » (mais pas de « femmes savantes », terme infamant), mais elles ne revendiquent jamais ouvertement une place à égalité avec les hommes dans le champ intellectuel et culturel. Lorsqu'elles écrivent, la plupart se cachent sous un pseudonyme, souvent masculin : « C'est à ce prix qu'elles peuvent écrire *quand même*, publier *quand même*² ». En adoptant une attitude toute de réserve, de modestie et de douceur, propre à leur sexe selon les conceptions de l'époque, et en pratiquant l'autodépréciation presque systématique (qui les fait convenir volontiers de leur infériorité "naturelle"), elles parviennent par cette stratégie à faire accepter leur statut dans la société. Les exemples d'écrivaines sont beaucoup moins nombreux pour l'espace germanique, à l'exception notable de Catharina Regina von Greiffenberg, toutefois protégée par un homme (le poète Sigmund von Birken), dont l'œuvre, de teneur exclusivement religieuse, voire mystique, ne fut redécouverte que dans la seconde moitié du XX^e siècle. Par la suite, le piétisme fut un terreau bénéfique à l'écriture de soi, en particulier des femmes, sans pour autant les faire sortir du cadre socio-culturel et intellectuel contraint auquel elles étaient assignées.

Le XVIII^e siècle constitua sans nul doute, à travers le mouvement des Lumières et les notions de raison et de progrès, un moment historique favorable à la remise en cause des fondements idéologiques de la société et de la vision inégalitaire des sexes. Il n'empêcha pas un coup d'arrêt à la féminisation des arts, voire une forme de régression qui se produisit au siècle suivant, même inégalement. Malgré les ouvertures offertes par la Révolution française, la « querelle des femmes » se

2. Danielle Haase-Dubosc, « Intellectuelles, femmes d'esprit et femmes savantes au XVII^e siècle », *Clio* 13 [« Intellectuelles »], 2001, p. 43-67, cit. § 15 [<https://journals.openedition.org/cli/133#bodyftn33>], dernière consultation le 20 mars 2021.

poursuivit sous des formes diverses, et les écrivaines se virent encore contestées (par leurs collègues masculins), et dans leur activité, et dans leur statut. Pour une Madame de Staël, qui tint salon et parvint à publier ses œuvres littéraires (de fiction ou de théorie, comme son célèbre *De l'Allemagne*), s'attirant un énorme succès en Europe, Amantine Aurore Lucile Dupin de Francueil dut se dissimuler sous le pseudonyme masculin de George Sand pour publier ses romans. Dans l'espace germanique, on assista, dans les milieux de la bourgeoisie cultivée, à un essor de la pensée et de la création féminine, auxquelles on ne songeait toutefois pas à accoler le terme de « génie », qui demeurait encore et toujours le propre du masculin. Angelica Kauffmann bénéficia d'une instruction poussée grâce à son père, auprès de qui elle apprit la peinture. Son talent de peintre et portraitiste fut reconnu à Rome et à Londres, louangé par Goethe et Herder, mais occulté ensuite par les historiens de l'art. Après l'écrivaine Sophie von La Roche au XVIII^e siècle, Rahel Varnhagen et Dorothea Schlegel tiennent en milieu urbain des salons fréquentés par la fine fleur des intellectuels, sans s'imposer comme artistes à part entière. Le concept de créativité n'existait pas encore, pas davantage la notion d'originalité, et la notion d'auteur se déclinait exclusivement au masculin³. En France comme en Allemagne, les femmes écrivains ont le plus souvent œuvré dans l'ombre des « grands hommes », comme simples collaboratrices ou rédactrices anonymes⁴; mais les voies de la création littéraire au féminin, déjà bien explorées par certaines chercheuses⁵, autorisent aujourd'hui le croisement de perspectives d'analyse plurielles.

Au fil du temps et d'un processus inexorable d'émancipation sociale, politique, religieuse, intellectuelle et individuelle, les femmes se sont néanmoins libérées, et de la tutelle masculine, et des lois et préjugés qui pesaient sur leur condition et leur destin. Elles sont parvenues à imposer leur désir d'action et de création artistique, au point d'être parfois à la pointe des avant-gardes esthétiques, notamment au XX^e siècle. Si l'historiographie des arts les a souvent marginalisées, ou trop peu reconnues, les confinant parfois à un « continent noir », l'« invisibilité » des femmes artistes n'est toutefois pas due au seul sexisme ou à la misogynie des contributeurs (masculins), voire à un processus délibéré d'« invisibilisation » accompagné d'une disqualification, mais aussi à des problèmes bien réels tenant à leur statut complexe (social, juridique, éducatif), qui les a longtemps maintenues dans un état d'inégalité, ainsi qu'aux

-
3. Linda Dietrick, Birte Giesler (dir.), *Weibliche Kreativität um 1800*, Hannover, Wehrhahn, 2015. Voir également Christa Bürger, *Leben Schreiben: Die Klassik, die Romantik und der Ort der Frauen*, Stuttgart, Metzler, 1990.
 4. Hélène Maurel-Indart, « Introduction », in Maurel-Indart (dir.), *Femmes artistes et écrivaines dans l'ombre des grands hommes*, Paris, Garnier (coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne »), 2019.
 5. Voir en particulier les travaux de Barbara Becker-Cantarino, dont *Genderforschung und Germanistik. Perspektiven von der Frühen Neuzeit bis zur Moderne*, Berlin, Weidler, 2010, ainsi que *Meine Liebe zu Büchern: Sophie von La Roche als professionelle Schriftstellerin*, Heidelberg, Winter Verlag, 2008, *Schriftstellerinnen der Romantik. Epoche, Werke, Wirkung*, München, Beck, 2000, ou encore *Der lange Weg zur Mündigkeit: Frauen und Literatur (1500-1800)*, Stuttgart, Metzler, 1987.

conditions objectives d'attribution, de conservation et de transmission de leurs œuvres. Ces questions, largement étudiées depuis les travaux fondateurs des historiennes d'art américaines Linda Nochlin, Lucy R. Lippard, Griselda Pollack et Rozsika Parker dans les années 1970 et 1980 sur les liens complexes entre normes artistiques, genrées, sociales et institutionnelles, ressurgissent aujourd'hui avec une certaine acuité⁶. En témoignage pour la France les réflexions de la philosophe Geneviève Fraisse sur la généalogie de l'égalité des sexes, en particulier *La suite de l'Histoire. Actrices, créatrices* (2018), ou encore les publications de Laure Adler et Camille Viéville, dont *Les femmes artistes sont dangereuses* (2018).

Aujourd'hui, le sujet de la créativité des femmes dans tous les registres artistiques a le vent en poupe. En France comme en Allemagne, de nombreuses manifestations (expositions, émissions radio, publications, débats publics etc.) y ont été consacrées. Pour la période la plus récente, une série d'émissions de France-Culture (en février 2019) dédiées aux compositrices, aux peintres, sculptrices, copistes, aux écrivaines, et aux chanteuses a permis de présenter les derniers travaux parus, dont ceux de l'historienne Mélanie Traversier, *La musique a-t-elle un genre ?* En parallèle était organisée une exposition en ligne de la Sacem : *La musique, une histoire d'hommes ? Femmes et création musicale du Moyen Âge à la naissance de la Sacem*. Enfin, un colloque coorganisé par l'Opéra Favart se pencha sur « Les femmes de l'Opéra comique⁷ ». Toujours en France, en dehors d'un hommage tardif rendu à la cinéaste Agnès Varda, en son temps dédaignée par le milieu cinématographique, la tenue du Festival de Cannes pose régulièrement la question de la sous-représentation des femmes cinéastes, et dans la sélection des films, et dans les prix décernés. Pour compenser cette lacune, un ouvrage très récent propose un point sur 100 « grands » films de réalisatrices internationales, ce qui permet de belles redécouvertes⁸. En Allemagne, on connaît bien sûr la réalisatrice et actrice Margarethe von Trotta, active particulièrement dans les trois dernières décennies du XX^e siècle, ou encore Helma Sanders-Brahms et Ulrike Ottinger. Et de nouvelles femmes réalisatrices s'imposent tous les jours, notamment depuis les années 2000, comme Caroline Link, Valeska Grisebach,

6. L'essai de Linda Nochlin, *Why have there been no great women artists?* (1971), qui marqua un tournant décisif dans les recherches sur les femmes artistes et les liens complexes qui se tissent entre arts, normes et genre – il est considéré aujourd'hui comme le début d'une histoire de l'art féministe –, ne fut publié en traduction française et allemande qu'en 1993 et 1996 respectivement. Après le décès de Nochlin en 2017, les nombreux hommages qui lui furent rendus rappellent la figure de proue qu'elle représenta. Pour les traductions voir Linda Nochlin, *Pourquoi n'y a-t-il pas eu de grandes artistes femmes ?*, in *Femmes, Arts et Pouvoir et autres essais*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1993 (*Women, Art, and Power and Other Essays*, 1989, trad. de l'anglais par Oristelle Bonis), p. 201-244 ; *Warum hat es keine bedeutenden Künstlerinnen gegeben?*, trad. de l'anglais par Christa Erbacher von Grumbkow et Christiana Goldmann, in Beate Söntgen (dir.), *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft in feministischer Perspektive*, Berlin, De Gruyter, 1996, p. 27-56.

7. Voir la contribution de Raphaëlle Legrand, « Sur la trace des créatrices invisibles : compositrices pour l'Opéra comique au XVIII^e siècle ». Le colloque se penche également sur les auteurs des textes et livrets, les cantatrices, costumières, metteuses en scène, chorégraphes, etc. *Colloque du 16 au 17 mai 2019*, Opéra comique, Paris.

8. Véronique Le Bris, *100 grands films de réalisatrices*, Paris, Gründ/ Arte Éditions, 2021.

Maren Ade ou Angela Schanelec, qui sont régulièrement invitées aux Festivals de cinéma nationaux et internationaux, et récompensées.

Le sujet, riche et même flamboyant, est ainsi d'une actualité constamment renouvelée. Il est également ambitieux, en raison notamment de l'entrecroisement de ses diverses facettes, qui impose la prudence dans les jugements que l'on pourrait être tenté de porter. Il implique en effet de se pencher précisément sur des personnalités tantôt emblématiques, tantôt plus marginales, sans pour autant négliger les processus historiques qui ont marqué la production, la réception et l'évaluation de leurs œuvres. Il exige également de mesurer avec délicatesse et sans anachronisme les œuvres d'art, à l'aune de critères qui ne sont pas forcément ceux d'aujourd'hui. La culture de masse qui fit irruption à travers de nouveaux médias et de nouvelles technologies au début du XX^e siècle (photographie⁹, cinéma) sembla changer les paramètres, car les femmes s'emparèrent très rapidement et sans réserve de ces objets techniques, mais de fait, elle continua d'entretenir les stéréotypes traditionnels de la féminité, et en créa même de nouveaux. Seule la critique virulente des archétypes de la femme qui s'est imposée à partir de la seconde moitié du XX^e siècle, à travers notamment les mouvements féministes, a permis des avancées spectaculaires. La question de l'autoreprésentation, de l'auto-perception des femmes, vues par elles-mêmes et non plus à travers des figures d'identification ou le regard masculin, constitue à cet égard un point central. La représentation de leur corps, parfois la nudité, montre qu'elles dépassent la question de la simple apparence pour plonger dans les complexités d'une identité composite. S'inspirant des thèses du caractère construit du corps et du genre, elles s'affranchissent du *male gaze* et déconstruisent-reconstruisent, voire transforment les représentations à travers leurs œuvres. L'art est pour certaines d'entre elles « le lieu d'une mutation à la fois politique et personnelle », la création devient « source [...] de l'activité politique¹⁰ ».

Une approche diachronique, transnationale et transdisciplinaire

Le choix des contributions réunies dans ce volume repose sur trois présupposés.

Sans remonter jusqu'au Moyen Âge, il était indispensable de prendre en compte une dimension diachronique et de considérer avec le plus de justesse possible l'évolution du statut des femmes artistes au fil du temps (éducation, formation, parcours), afin de rendre justice à leurs combats, transgressions et révoltes, ainsi qu'à leurs avancées et apports concrets. Car il ne leur fut pas toujours facile de s'imposer, malgré l'égalité théorique invoquée, à l'instar des

9. Luce Lebart, Marie Robert (dir.), *Une Histoire mondiale des femmes photographes*, Paris, Éditions Textuel, 2020.

10. Peggy Phelan, « Essai », in Helena Reckitt (dir.), *Art et féminisme*, Paris, Phaidon, 2005, p. 14-49, ici p. 21.

femmes artistes surréalistes d'origine scandinave, qui à Paris se heurtèrent à la misogynie de leurs collègues masculins, dont André Breton¹¹. On connaît bien sûr le cas tragique, redécouvert après une longue période d'« invisibilité », de la sculptrice Camille Claudel, dont le talent explosif fut muselé à la fois par son maître et amant Auguste Rodin et par son frère l'écrivain Paul Claudel, au prix de sa santé mentale puis de sa vie. Même le mouvement dada ne fut pas exempt de stratégies déguisées pour occulter l'apport de femmes artistes actives et reconnues, malgré les exemples positifs de Suzanne Duchamp, sœur et collaboratrice de Marcel¹², ou de Sophie Taeuber-Arp à Zurich. La persistance de ce que Geneviève Fraisse nomme l'« inoxydable muse¹³ » dans l'imaginaire dominant, au sein même des mouvements les plus avant-gardistes comme le dadaïsme ou le surréalisme, constitue un obstacle important à la pleine reconnaissance de la créativité des femmes artistes. Ainsi la Suissesse Meret Oppenheim, dont une œuvre – rebaptisée d'ailleurs par André Breton – devint l'emblème du surréalisme (*Déjeuner en fourrure*, 1936), fut transfigurée en icône érotisée du mouvement, ce qui ne fut pas sans conséquences sur ses propres difficultés à s'autoriser le geste créateur. Son huile sur toile *Steinfrau* (1938), qui représente un corps de femme allongé au bord de l'eau, moitié femme, moitié pierre, inaugure une longue période de crise existentielle de l'artiste et semble insinuer, non sans ironie, l'effet de pétrification de l'imaginaire des sirènes pour la femme créatrice¹⁴.

L'aspect géoculturel imposait par ailleurs de prendre en compte, au sein de l'Europe, particulièrement les espaces germanique, nordique, néerlandophone ainsi que la France, en raison de leur complémentarité historique et culturelle. Ce postulat permet d'observer des phénomènes de transferts, dus à la circulation intense des artistes, d'échanges et de brassages, favorables à l'évolution globale de la situation des femmes artistes. Pour l'espace germanique, on voit les conséquences concrètes d'une égalité formelle tardivement acquise, puis l'intégration à des réseaux artistiques institutionnalisés (associations, collectifs d'artistes exposants tels que Sécession de Berlin, Dada, le Bauhaus, etc.), qui conditionnent, sans pour autant la garantir, la reconnaissance artistique et esthétique par le public, et par les pairs. Cette reconnaissance révèle par ailleurs des phénomènes de décalage temporel et de re-signification que l'on doit interroger. Ainsi, la France n'a que tardivement découvert l'artiste peintre Paula Becker-Modersohn¹⁵, alors qu'en Allemagne, elle est largement reconnue.

11. Nathalie Ernoult, « Trois artistes femmes surréalistes scandinaves à Paris » in *Archives of Women Artists, Research and Exhibitions magazine (AWARE)*, mis en ligne le 12 janvier 2019 [<https://awarewomenartists.com/magazine/trois-artistes-femmes-surrealistes-scandinaves-a-paris/>], dernière consultation le 20 janvier 2021.

12. Anne Tomiche, « Suzanne Duchamp. Sortir de l'ombre et repenser la pratique de la collaboration », in Maurel-Indart, *Femmes artistes et écrivaines*, p. 125-139.

13. Fraisse, *La suite de l'Histoire*, p. 99.

14. Bice Curiger, *Spuren durchstandener Freiheit*, Zürich, Scheidegger & Spiess, 2002, p. 43.

15. L'artiste fut l'objet de l'exposition *Paula Becker-Modersohn. L'intensité d'un regard*, Musée d'Art moderne de la Ville de Paris, 2016. Voir également Marie Darieussecq, *Être ici est une splendeur. Vie de Paula M. Becker*, Paris, POL, 2016.

Sa contemporaine et amie Clara Westhoff en revanche est encore et toujours évoquée comme « l'épouse de Rilke », mais pas pour ses œuvres. Quant à l'artiste plasticienne Käthe Kollwitz, elle fut (re-)découverte par les Français grâce à une récente exposition de son œuvre graphique à Strasbourg¹⁶, accompagnée d'une traduction complète de son journal intime¹⁷. Toujours en France, seule une exposition récente sur l'artiste plasticienne et photographe Dora Maar¹⁸ a permis de rendre pleinement justice à l'impressionnante créativité et singularité de celle qui fut longtemps réduite à n'être que la muse du génie viril Pablo Picasso, qui éclipsa, voire étouffa son talent.

Enfin, l'approche transdisciplinaire a paru pertinente, malgré la difficulté de considérer comme un tout homogène des expressions artistiques aussi différentes que la littérature (dans ses divers registres), le théâtre, la musique, le chant, la peinture, la sculpture, la danse, etc., qui sont autant de langages. Il fallait en effet considérer le dépassement des frontières disciplinaires observé en ce début de XXI^e siècle, notamment par les arts dits « performatifs », qui brouillent délibérément les pistes, dans le but d'écrire une histoire transversale des femmes artistes qui ne se résume pas à un regard sur le passé, mais qui propose également une analyse du présent tournée vers l'avenir.

Autant de questions passionnantes, et encore ouvertes, abordées à travers les onze contributions de ce volume. Centrées sur la question de la créativité artistique féminine, revendiquée et/ ou réelle, elles retracent des parcours singuliers de femmes actives dans les champs des arts graphiques, plastiques et textiles, de la littérature et de la traduction, de la scène et de la performance, sans oublier les arts « techniques » tels la photographie ou le cinéma. Ce panorama différencié, mais bien sûr non exhaustif, crée une image plurielle et composite de femmes artistes qui ont jalonné l'Histoire, tout en offrant des repères.

Un regret : l'absence de considérations (pourtant prévues) sur les femmes musiciennes et compositrices. Ces dernières furent largement actives au cours de l'histoire¹⁹, et dès le Moyen Âge, à l'exemple de Hildegard von Bingen (XII^e siècle), poétesse, compositrice, visionnaire mystique, dont le statut de religieuse bénédictine la protégea des attaques du siècle. Au XVIII^e siècle, des princesses composèrent des opéras, comme Maria Antonia de Saxe, par émulation avec les plus grands représentants du genre opératique. Quant aux deux femmes les plus célèbres du Romantisme, Fanny Mendelssohn (sœur de Felix) et Clara

16. Voir l'exposition récente de son œuvre graphique au Musée d'Art moderne et contemporain de Strasbourg, « Je veux agir dans ce temps » (octobre 2019-janvier 2020). Cette exposition fut accompagnée d'une Journée d'études à Strasbourg, puis de deux autres à Paris, à l'Institut National d'Histoire de l'Art et au *Deutsches Forum für Kunstgeschichte*, animées par des spécialistes d'histoire de l'art et de Käthe Kollwitz.

17. La traduction française de son *Journal* a tout d'abord été publiée en extraits (2018) puis en texte intégral (2019, Paris, L'Atelier contemporain), version accompagnée d'autres documents autobiographiques et articles, sous le titre « Mais il faut pourtant que je travaille », avec une importante introduction due à Marie Gispert.

18. *Dora Maar. L'œil ardent*, exposition au Centre Pompidou, Paris, 2019.

19. Danielle Roster, *Les femmes et la création musicale. Les compositrices européennes du Moyen Âge au milieu du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan (coll. « Bibliothèque du féminisme »), 1998.

Wieck-Schumann (épouse de Robert, mais également fille d'un pianiste), elles s'illustrèrent autant comme virtuoses du piano que comme compositrices d'exception, passant du foyer à la scène et aux feux de la rampe. Toutes deux luttèrent avec détermination pour la reconnaissance de leur autonomie musicale face aux idées masculines de leur époque, et en réaction aux limites assignées à leurs ambitions, quant aux instruments qui leur étaient réservés et aux formes musicales, forcément mineures. Si leur trajectoire est aujourd'hui bien étudiée, leurs journaux intimes n'ont été publiés qu'au début du XXI^e siècle. D'autres en revanche demeurèrent dans l'ombre écrasante des génies masculins, forcément héroïques, à l'image de Beethoven²⁰. Aujourd'hui, les femmes ont certes conquis le droit de composer et même de diriger un orchestre ou une institution musicale (festival, Opéra...), mais elles y demeurent fortement sous-représentées. Jusqu'à une date très récente (1997), l'Orchestre philharmonique de Vienne a même pratiqué une forme d'apartheid genré en excluant par principe les femmes du recrutement. Quant aux femmes compositrices, elles existent bien, mais apparaissent encore comme des exceptions à des règles artistiques et socio-culturelles figées, même en ce début de XXI^e siècle. Car ce qui détermine le regard sur ces femmes artistes, c'est le rapport à la norme : or cette norme est, encore et toujours, masculiniste, et marquée par une volonté de domination, voire par une discrimination qui ne dit pas son nom²¹.

Dans ce volume, la présentation des types d'activité, des réalisations et de leurs contextes respectifs permet aussi de revenir sur les processus complexes, souvent liés à des défis et à des luttes, par lesquels les femmes artistes ont réussi à s'approprier leur image et à affirmer une identité propre, dans et à travers l'acte créateur. La problématique liée à l'auctorialité féminine – comment s'inscrire dans une tradition, comment créer si le lieu d'où on parle est suspect ? – implique en effet la mise en œuvre de stratégies particulières, souvent biaisées, pour surmonter les obstacles rencontrés, qu'ils soient d'ordre socio-économique, institutionnel ou symbolique, à savoir le poids des représentations genrées, ou encore esthétiques. Comment les femmes artistes ont-elles résolu le problème d'absence de modèles, littéraires ou artistiques ? Peut-on considérer que, de nos jours, l'émancipation des femmes artistes est réalisée puisqu'elles sont enfin devenues visibles et se considèrent comme gestionnaires autonomes de leur art, de leurs œuvres et créations ? D'un point de vue méthodologique, les diverses contributions permettent aussi de revenir sur la parole des femmes artistes (textes, interviews, autobiographies, images, photos, archives audiovisuelles) et leur dimension de genre, affirmée, dissimulée ou niée, afin de mieux articuler les

20. Bettina Brand, Martina Helmig (dir.), *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*, München, Edition Text + Kritik, 2001.

21. Quant aux pays allemands et l'approche genrée du champ disciplinaire de la musique, on peut se reporter à la présentation synthétique de Susanne Wosnitzka, Anne-Marie Bernhard, Martina Bick, « Packend wie ein Ringkanon: Das Netzwerk Frau, Musik und Gender » (2020), in *Digitales Deutsches Frauenarchiv* [<https://www.digitales-deutsches-frauenarchiv.de/themen/packend-wie-ein-ringkanon-das-netzwerk-frau-musik-und-gender>], dernière consultation le 20 janvier 2021.

auto-discours subjectifs avec l'analyse objective et scientifique de leurs créations. Loin de vouloir présupposer une équivalence, cette confrontation d'une parole et d'une œuvre cherche à détecter les éventuelles asymétries, divergences, contradictions entre les visions de soi comme femme artiste et la réalité de la créativité. Plusieurs contributions s'appuient sur des théories féministes, le genre étant, depuis les années 1970, utilisé comme

un outil méthodologique qui vise non seulement à contrer le puissant discours d'exclusion des femmes dans les mondes de l'art, mais également à retravailler – tant à l'université qu'au musée – la discipline même de l'histoire de l'art, autour de questionnements relatifs aux identités de genre et aux rapports sociaux de sexe²².

L'objectif du volume est de mieux cerner la réalité de la contribution des femmes à l'histoire de la création artistique dans les différents champs disciplinaires évoqués – et peut-être même, à son avenir.

Parcours pluriels – créativités plurielles

Les études réunies portent sur la période allant de la fin du XIX^e au début du XXI^e siècle, et sont agencées selon un ordre globalement chronologique. Les deux premiers articles traitent deux aires géographiques différentes, à savoir Berlin et Vienne, et proposent un éclairage sur deux femmes artistes que l'on pourrait dire diamétralement opposées du point de vue de leur reconnaissance dans l'histoire de l'art : l'Allemande Käthe Kollwitz est l'une des rares femmes autour de 1900 qui ait réussi à s'imposer de son vivant et à être reconnue au niveau national et international pour son talent artistique. Si son nom fut magnifié du temps de la RDA, en raison de sa sensibilité marquée envers les pauvres et les malheurs du peuple, et de son engagement contre la guerre, son œuvre est largement documentée et étudiée en Allemagne, mais beaucoup moins en France. L'Autrichienne Agathe Löwe, en revanche, fait partie des oubliées de l'histoire et devient même un exemple paradigmatique de l'effacement des traces d'une créativité féminine.

Myriam Stauder aborde différentes facettes du statut, de la situation professionnelle, de la formation et de la production artistique de Käthe Kollwitz (1867-1945) en particulier avant la Première Guerre mondiale. Elle montre que sa participation active à la *Sécession de Berlin* (*Berliner Secession*, 1899-1913) eut un impact non seulement sur sa carrière d'artiste, mais aussi sur son travail de création. Elle lui permit de se faire connaître à l'échelle nationale comme internationale, d'être traitée à égalité avec les autres peintres, de tester et développer des techniques picturales et graphiques, d'élaborer des motifs qui correspondaient à sa sensibilité féminine, en particulier envers la misère des ouvrières et la mortalité infantile, et de devenir pionnière dans son domaine. Si l'auteure croise les informations trouvées dans les sources biographiques

22. Charlotte Foucher-Zarmanian, « Arts visuels », in Juliette Rennes (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2016, p. 67-76, ici p. 67.

(correspondance et journal intime de l'artiste) et dans divers catalogues d'exposition, ce n'est pas seulement afin de montrer la reconnaissance précoce et assez exceptionnelle de cette femme artiste dans un milieu majoritairement masculin (même dans la *Sécession de Berlin*, ouverte aux femmes dès le début, le quota des artistes féminines n'était en moyenne que de 6 %). Ces documents attestent de la rudesse du combat mené par Käthe Kollwitz pour s'affirmer simultanément en tant qu'artiste, épouse et mère, et confirment la pertinence des stéréotypes de genre quand, par exemple, les critiques vantent la prétendue « virilité » du talent de l'artiste, afin de minorer le succès d'une femme, ou quand les œuvres des femmes artistes sont vendues à des prix bien inférieurs à celles de leurs collègues masculins. L'article témoigne en outre de l'importance d'une intégration réelle à des réseaux artistiques (associations, expositions, rencontres...) pour se faire connaître et reconnaître, pour se comparer aux autres artistes de manière égalitaire et critique, ainsi que pour vendre. Or en l'absence presque complète de traces de vente des œuvres, il est difficile de retracer ce processus de reconnaissance d'une femme artiste, même si M. Stauder a réussi à collecter des informations précieuses à ce sujet dans les journaux de l'époque.

C'est précisément sur cette problématique des archives que se concentre l'article d'Andreas Pavlic et Eva Schörkhuber. Leurs recherches portent sur des mouvements révolutionnaires à Vienne au lendemain de la Première Guerre mondiale et sur des revues anarchistes, aujourd'hui difficiles d'accès (*Revolution!*, *Ver!*, *Freie Jugend*), et confirment la thèse de l'invisibilisation des femmes artistes, à savoir une invisibilité construite et non naturellement advenue. Le cas d'étude porte sur la dessinatrice juive et révolutionnaire Agathe Löwe (1888-1966), de nos jours largement méconnue, voire oubliée, et il démontre la manière dont l'effacement des traces de son œuvre, de son implication dans les revues, et même de son nom, correspond à des mécanismes d'exclusion de l'historiographie officielle. La contribution livre un certain nombre de réflexions théoriques sur les actes d'archivage, afin d'expliquer l'apparente contradiction entre la place réelle que cette femme semble avoir eu dans la vie culturelle et politique de la Vienne de l'entre-deux-guerres, et l'effacement quasiment complet de son nom dans les archives. L'article souligne l'importance des données administratives pour reconstruire un parcours à la fois biographique et artistique, et met en lumière un phénomène d'instrumentalisation et d'invisibilisation, qui consistait à cette époque à reléguer les femmes dans le champ des arts appliqués, en les privant ainsi de notoriété. L'exemple des *Ateliers Viennois* (*Wiener Werkstätten*) révèle ainsi un fort déséquilibre entre créativité et reconnaissance : un très grand nombre de femmes y travaillaient et créaient, alors même que leurs noms circulaient peu dans l'espace public, ce qui contribua à leur disparition de la mémoire culturelle.

Après ces premières réflexions sur l'importance de la médiation (rencontres, soutiens, réseaux, diffusion) et des aspects matériels de l'archivage, afin de construire la visibilité, puis la mémoire de l'œuvre d'une femme artiste, les quatre articles suivants traitent de la créativité plurielle des femmes durant la période riche et complexe de l'entre-deux-guerres durant la République de

Weimar. On pourrait qualifier cette période par l'antagonisme existant entre une forte poussée émancipatrice et les tendances conservatrices auxquelles se trouvent confrontées les créatrices. Plusieurs contributions mettent en lumière ces tensions et montrent les stratégies développées par les femmes pour s'affirmer malgré tout, ou encore la créativité particulière inventée par elles en réaction à ces contradictions. Là encore, la présentation procède par un cheminement, en partant des artistes dont l'œuvre a déjà été largement documentée (les femmes du Bauhaus, Hannah Höch et le dadaïsme), pour arriver à des personnalités moins connues et des champs d'études plus récents (femmes photographes, femmes traductrices).

La contribution de **Susanne Böhmisch**, qui étudie la question de la créativité artistique féminine au sein de l'institution phare que fut le Bauhaus, met au jour des contradictions profondes au sein d'un mouvement considéré comme progressiste et soucieux d'émancipation. Au-delà d'une rupture affichée avec la tradition, la persistance de comportements hostiles à une stricte égalité entre femmes et hommes se manifeste dans les éléments de langage, mais aussi concrètement dans la répartition des étudiantes et étudiants par atelier, dans la hiérarchie de l'organisation, la rémunération et la reconnaissance artistique. En répertoriant les différents ateliers (tissage, métal, menuiserie, peinture murale, architecture, etc.) et les connotations, masculine ou féminine, attachées à chaque type d'activité, l'article met en évidence les stéréotypes de genre toujours opératoires, comme la répartition des arts et techniques : aux femmes le tissage, aux hommes le travail du bois et de la pierre. Ces normes de genre se doublent de rivalités artistiques et institutionnelles : la lutte au sein du champ artistique se manifeste tantôt par un harcèlement conduisant à la démission des femmes, tantôt par l'effacement de leur action réformatrice et novatrice, dont certains hommes s'attribuent même les mérites. Mais loin de vouloir tenir un discours victimiste, l'étude fait ressortir les différentes stratégies adoptées par les femmes pour s'affirmer envers et contre tout, et faire valoir leur production. L'activité des femmes au sein de l'atelier textile – notamment Gunta Stölzl (1897-1983), Benita Otte (1892-1976), Anni Albers (1899-1994), Gertrud Arndt (1903-2000), Otti Berger (1899-1944) – sert d'exemple pour témoigner de la « stratégie de la convenance » (Charlotte Foucher Zarmanian) qu'elles adoptent, qui consiste à investir un rôle traditionnel tout en en détournant subtilement les codes, ce qui leur permet d'acquérir une forme de liberté et de créativité, et d'affirmer une volonté propre. Grâce à leur expérimentation et à leur persévérance, grâce à l'alchimie aussi entre théorie et pratique, les femmes s'approprient un espace et deviennent créatrices d'œuvres qui ont profondément marqué l'esthétique du Bauhaus, contribué au succès de l'école, et mené à la revalorisation du textile dans la hiérarchie des arts.

La forte contradiction entre modernité et conservatisme au niveau du genre se reflète également dans l'œuvre de Hannah Höch (1889-1978), qui apporte un regard nuancé et souvent ironique sur les avancées réelles de l'émancipation des femmes durant la République de Weimar. Catherine Frèrejean s'attache à montrer ce regard critique par l'analyse du motif de la femme-machine et du

corps mécanique dans deux œuvres de Hannah Höch, le collage *Das Schöne Mädchen* (1920) et l'aquarelle *Bürgerliches Brautpaar* (1920). À l'inverse des dadaïstes masculins, qui bien souvent ont recours à ce motif pour donner forme au fantasme d'une poupée soumise ou d'une créature dévoratrice – deux représentations du féminin qui illustrent les angoisses masculines vis-à-vis de l'émancipation féminine –, Hannah Höch l'utilise afin d'apporter un autre regard sur les relations entre hommes et femmes : elle démasque l'« objectification » de la femme. Dans *Das Schöne Mädchen*, le corps de la femme est assimilé à la fois à un objet sexuel et à un objet de publicité, ce qui déconstruit le mythe de la « nouvelle femme » émancipée, puisque le corps de cette dernière est à nouveau instrumentalisé comme objet de consommation, dans un monde certes moderne mais toujours dominé par les fantasmes d'hommes. Dans *Bürgerliches Brautpaar*, la représentation de la mariée en mannequin et être inanimé traduit un jugement sévère sur l'institution du mariage, dénoncé comme lieu d'enfermement et d'aliénation des femmes. Bien que l'artiste rejoigne ici la remise en question du mariage bourgeois exprimée par d'autres dadaïstes, ses revendications sont différentes. La conjugalité est dépeinte comme un rapport de domination, marqué par la désindividualisation de la femme. Ainsi, l'œuvre de Hannah Höch propose une radiographie cinglante des deux pièges qui guettent les femmes dans l'entre-deux-guerres : d'une part la culture médiatique qui étouffe toute émancipation par une forte érotisation et une nouvelle standardisation de ce que devrait être la « nouvelle femme », d'autre part les conventions qui réduisent le corps féminin à une mécanique domestique. Elle articule très nettement une perspective féminine/ féministe au cœur même du mouvement dada.

Dans l'article de Véronique Dallet-Mann, qui traite d'une thématique proche, la vision de la « nouvelle femme » est plus positive, exposant l'appropriation active par les femmes des nouvelles techniques et médias, comme la photographie et le journalisme. Depuis la fin du XIX^e siècle, il existait à Berlin, au *Lette-Verein*, une classe de photographie pour les femmes ; la profession de photographe étant considérée comme socialement acceptable, de nombreuses femmes s'emparent de ce médium pour faire du journalisme photographique ainsi que de la création, notamment sous forme d'autoportraits. L'auteure explore les archives d'un supplément mensuel du célèbre quotidien *Frankfurter Zeitung*, intitulé *Für die Frau. Frankfurter Zeitung für Mode und Gesellschaft*, paru de 1926 à 1934, qui relève à la fois du magazine de mode et de la revue littéraire et culturelle. En faisant une large place aux photographies de femmes modernes, émancipées, sportives, féministes, universitaires, etc. (photos prises par des femmes et photos représentant des femmes), en les rendant ainsi visibles, le supplément contribue à la constitution d'identités nouvelles et plurielles. Les femmes elles-mêmes s'étant approprié à la fois l'espace et les techniques médiatiques, et les mises en scène du féminin, elles apparaissent comme actrices à part entière de la vie culturelle, pratiquant une forme de « médiation double » (Elisabeth Bronfen). Cependant, après avoir fortement affirmé leur présence jusqu'en 1931, les femmes photographes se voient ensuite progressivement effacées, ce qui montre la fragilité de leur statut professionnel et artistique. Face à la concurrence

masculine, mais également pour des raisons liées à la montée de l'idéologie national-socialiste, elles perdent très vite la place de créatrice qu'elles avaient à peine commencé à acquérir, ou bien doivent s'exiler, à l'instar de Germaine Krull, ou de Gisela/ Gisèle Freund, qui fit ensuite carrière en France.

Sophie Picard questionne quant à elle une tout autre forme de créativité, celle des traductrices, qui gagnent également en visibilité dans l'entre-deux-guerres. Il s'agit d'une période où de nombreuses figures d'écrivaines et d'intellectuelles parviennent à s'établir dans un champ littéraire à domination masculine, et où le métier de la traduction littéraire commence à se professionnaliser et à se légitimer. L'auteure inscrit sa réflexion sur leur statut de créatrice dans l'histoire de l'art, la traductologie, le rapport entre féminité et création, en soulignant l'intérêt d'une approche croisée des études sur le genre et sur la traduction. Intégrer les traductrices à l'histoire littéraire invite à concevoir les catégories d'art et de création de façon ouverte et plurielle, moins normative, et permet de dépasser la conception romantique du créateur comme génie, ainsi que la tradition de la « grandeur » d'une œuvre, dont historiquement les femmes étaient exclues : est créateur/ créatrice également celui ou celle qui participe à la réécriture, à la réception, à la transformation d'une œuvre dans le temps et d'une langue à une autre. Par le biais de deux exemples de traductrices franco-allemandes, l'article montre la part créative de cette activité littéraire. Pour Clara Malraux (1897-1982), la traduction a une valeur artistique et constitue une voie d'émancipation. Non seulement elle lui permet d'apparaître dissociée de son conjoint, le grand écrivain André Malraux, et de lutter contre sa propre invisibilisation au sein du couple, mais elle lui ouvre également la voie à d'autres pratiques d'écriture originales. Quant à Jeanne Stern (1908-1998), son activité de traductrice la propulse au sein d'une communauté politique. Dès 1932, ses traductions, entièrement placées sous le signe de son engagement pour la cause communiste et antifasciste, participent à la création de réseaux de solidarités et « donne[nt] corps » à cette communauté politique.

Avec les quatre contributions suivantes, on passe de l'avant-garde historique à la seconde moitié du XX^e siècle, avec les années 1960, 1970 et 1980, et jusqu'au début du XXI^e siècle, dans les champs disciplinaires aussi variés que les émissions radiophoniques, la pédagogie, la peinture et le cinéma. Ces contributions, qui ont en commun d'analyser des femmes artistes très peu connues en France, même si certaines jouissent d'une notoriété tardive, participent ainsi à la visibilisation de leur activité créatrice.

La sorcière, utilisée comme figure de l'autoreprésentation féminine, subversive et revendicatrice, semble, dès les années 1920, pouvoir soustraire la femme polyartiste aux vaines catégorisations et rendre compte de la multiplicité des formes d'expression créatives et féminines. Dans le cas de l'Allemande Ré Soupault (1901-1996) et de la Suisse Doris Stauffer (1934-2017), les deux femmes polyartistes étudiées par Agathe Mareuge, la sorcière devient le paradigme d'une affirmation féministe et d'une créativité multiple qui ne se déploie plus seulement sur le versant artistique mais aussi dans les champs intellectuels, pédagogiques et politiques. Ré Soupault, dont les nombreuses activités

rappellent la créativité plurielle des femmes artistes dans l'entre-deux-guerres exposées en amont (élève du Bauhaus, styliste, photographe, traductrice, femme moderne et femme de médias), travaille après la Seconde Guerre mondiale pour les radios suisses et allemandes et consacre dans la décennie 1976-1986 trois essais radiophoniques à la figure de la sorcière et au rôle de la femme dans la société européenne. C'est un corpus savant qui vise un public large. L'artiste cherche à redonner une voix à celles qui en ont été privées. À travers la figure de la sorcière, elle rectifie l'écriture de l'histoire, l'enrichit du point de vue des vaincues, et transforme la victime en héroïne. Quant à Doris Stauffer, elle donne de 1977 à 1981 des « cours pour devenir sorcière » (« Hexenkurse »), dont l'objectif est de favoriser la créativité féminine, voire féministe. L'article montre que ces activités pédagogiques sont basées sur un féminisme créatif, et s'inscrivent dans le prolongement des activités militantes de Doris Stauffer. Les deux artistes sont étroitement associées à la médiation et à la transmission, leur utilisation de la figure de la sorcière excède le champ purement artistique mais y puise sa source. Leurs activités radiophoniques et pédagogiques peuvent être considérés comme des champs innervés par l'artistique et le politique, ainsi que comme une créativité au cœur de la vie.

Avec l'artiste Maria Lassnig (1919-2014), sur laquelle se penche Léa Barbisan, on s'éloigne de toute revendication féministe. Pourtant, selon l'auteure, l'expérience existentielle et corporelle située au centre de son œuvre graphique et picturale, celle du double ancrage intérieur et extérieur du corps propre (au sens husserlien) et l'exploration des tensions entre ce dedans et ce dehors, comporte une dimension genrée. L'article se concentre sur les (auto)portraits des années 1970 et du début du XXI^e siècle, la plupart sous forme de nus, qui occupent une place centrale dans l'œuvre de l'artiste, et sur les images du corps féminin, nommées par Maria Lassnig elle-même des « images de la conscience du corps » (« Körperbewusstseinsbilder »). Il s'agit là non pas d'images vues de l'extérieur, offertes au regard d'autrui, mais d'irruption de sensations corporelles au sein même de la conscience. S'appuyant sur différents concepts de la corporéité, l'auteure démontre que le travail de Maria Lassnig suggère une impossibilité pour la femme de ressentir la propriété de son corps, qui serait dès lors toujours un corps impropre ou exproprié, révélateur d'une expérience constante de sa non-identité à lui-même. Le geste artistique de Lassnig rendrait au corps féminin quelque chose de son poids de présence imparfaite et contradictoire en desserrant l'étau de l'image spéculaire, et constituerait également un acte de résistance contre la tradition du nu où le corps de la femme est mis en scène par et pour le regard masculin.

Si la peintre Maria Lassnig a renoncé à la possibilité d'être mère pour se consacrer à sa passion et sa carrière artistique, la réalisatrice Helke Sander (1937-) étudiée par Valérie Carré a transformé le clivage mère/ artiste en une forme de militantisme féministe et de créativité cinématographique. Le rapport entre maternité et créativité artistique, véritable dilemme pour de nombreuses femmes artistes, de même que la précarité subie par l'artiste elle-même dans sa vie de femme, mère célibataire et artiste, eurent un impact très net sur ses positions

politiques ainsi que sur son esthétique. La démonstration se fait à travers l'analyse de deux films majeurs, *Le facteur subjectif* et *Personnalité réduite de toutes parts. Redupers*. Elle s'appuie également sur des textes théoriques de la réalisatrice, qui fonda en 1974 la première revue de cinéma féministe européenne, *frauen und film*. Cette revue dénonce, entre autres, l'absence des femmes dans les milieux de l'audiovisuel et les lieux de production d'images. Or, quand on connaît le pouvoir de l'image, cette absence entraîne *de facto* l'exclusion des femmes. Par la réciprocité étroite entre sa situation personnelle, son engagement féministe et politique, et les différentes techniques cinématographiques utilisées, par exemple le mouvement de la caméra, les lieux filmés, ou bien l'usage de la voix *off* qui produit une distance entre voix féminine et corps féminin, Helke Sander fait émerger une subjectivité féminine dotée d'un pouvoir narratif, tout en articulant une perspective féministe sur ce qui est montré. Le rapport entre procréation et création, et la re-sémantisation de la maternité dans son œuvre sont placés sous le signe du politique.

Sibylle Goepper retrace quant à elle les chemins de la créativité empruntés par quatre femmes artistes de la RDA des années 1980, qui faisaient partie d'un réseau informel nommé les « nouvelles expressionnistes » : Angela Hampel (1956-), Christine Schlegel (1950-), Cornelia Schleime (1953-) et Karla Woisnitza (1952-). Fortement invisibilisées dans l'histoire de l'art du fait de leur double statut mineur de femme et citoyenne en RDA, elles furent pourtant assez présentes et créatives. Si l'article a recours à la catégorie du "féminin" pour appréhender les œuvres et pour mettre en lumière l'originalité de cette production, il ne cesse de nuancer et de poser systématiquement la question de la singularité du regard féminin. Par exemple, si le recours au thème mythologique existe aussi bien chez les femmes que chez les hommes néo-expressionnistes, les femmes artistes s'en servent spécifiquement pour dépasser les stéréotypes de genre et pour articuler d'autres visions de la femme, tout particulièrement une alternative à la survalorisation du corps féminin telle qu'elle se présente dans l'imaginaire masculin. Ce sont donc bien les traits esthétiques qui font rupture à partir du moment où les femmes se mettent à dessiner des femmes.

Ce parcours se termine par une contribution de Marie-Thérèse Mourey portant sur trois générations de femmes danseuses et chorégraphes : Grete Wiesenthal (1885-1970), Birgit Åkesson (1908-2001) et Birgit Cullberg (1908-1999), et Anne Teresa de Keersmaeker (1960-). Cette nouvelle thématique transversale permet d'embrasser encore une fois toute la richesse de la créativité féminine durant ce XX^e siècle et même au-delà, et d'élargir les aires géoculturelles à la Suède et la Belgique flamande. La capacité des femmes à créer en matière de chorégraphie leur fut longtemps déniée, et elles se virent réduites à un rôle de danseuse-interprète certes brillant, mais mineur, d'œuvres créées par des hommes pour un public essentiellement masculin. Avec Grete Wiesenthal, on revient à cette modernité viennoise qui a vu des femmes artistes émerger, briller de tous leurs feux, puis disparaître. L'article met en lumière des éléments importants dans le long chemin vers la reconnaissance, comme le soutien d'hommes influents dans le cas de Grete Wiesenthal (Hugo von Hofmansthal, Max Reinhardt), ce qui

rappelle Käthe Kollwitz, elle aussi soutenue largement par des personnalités éminentes (Max Liebermann puis Hugo von Tschudi). Kollwitz rencontra du reste à plusieurs reprises la danseuse et son époux le plasticien Erwin Lang, entre 1910 et 1918, et appréciait énormément leurs échanges. En revanche, Agathe Löwe, pour revenir sur ce cas, ne semble pas avoir pu profiter de tels appuis masculins. Cette réflexion sur une durée longue de créations chorégraphiques par les femmes met également en lumière l'impact large et durable qu'eurent spécifiquement la danse allemande et les créatrices allemandes sur l'histoire de ce champ artistique au XX^e siècle, puisque la Suédoise Birgit Åkesson suivit sa formation dans l'école de Mary Wigman, dont elle s'éloigna par la suite, et que Birgit Cullberg fut très marquée par l'esthétique et la pédagogie de Kurt Jooss, qu'elle se proposa ensuite d'implanter en Suède. Quant à la Belge Anne Teresa de Keersmaeker, d'une génération postérieure, formée à une autre école mais admiratrice inconditionnelle de Pina Bausch, elle sut s'approprier différents styles et les synthétiser de manière originale dans ses propres créations. Ces rapprochements permettent de retracer les filiations du « Tanztheater » allemand, de la dimension narrative en danse et de son évolution en Europe. Ainsi saisit-on l'héritage, le rayonnement et le rôle majeur de ces femmes artistes dans la transmission et l'archivage d'une création féminine, quand bien même les exemples choisis concernent des femmes qui n'ont pas souhaité être associées à un art "féminin" mais qui ont simplement affirmé leur autonomie artistique. La notion d'audace avancée pour désigner la créativité des femmes chorégraphes – audaces dans l'expérimentation gestuelle et scénique, qui ont considérablement enrichi le langage corporel de la danse tout au long du xx^e siècle – paraît révélatrice pour la plupart des parcours évoqués dans ce volume. Enfin, ces réflexions ancrent le tout également dans une perspective plus largement historique, évoquée dans cet avant-propos.

Vers l'autonomie artistique et créatrice

La fin progressive et jalonnée de conflits du modèle masculiniste, héritier de la tradition mythique du « créateur » tout-puissant, universel, à l'aura magique, a entraîné au fil du temps des changements irréversibles et imposé, du moins dans les mentalités sinon dans la réalité, la notion d'égalité des sexes. Aujourd'hui, les femmes artistes ne sont plus considérées comme des exceptions simplement tolérées dans l'histoire des arts. Elles n'ont plus besoin de la protection d'un homme, ni d'atteindre un âge avancé pour devenir autonomes et connaître une pleine reconnaissance publique. Émancipées de toute tutelle (du moins pour les aires géo-culturelles concernées), elles s'autorisent à la fois le droit, la liberté et la jouissance de créer, parfois en changeant les règles de l'art, en empruntant à différents registres (savant, populaire, folklorique, exotique...) et matériaux, abolissant les frontières et hiérarchies entre arts majeurs et mineurs. Ni icônes, ni

légendes, ni victimes ou martyres, elles ne sont plus disqualifiées ou marginales, mais présentes et visibles, et revendiquent ouvertement leur légitimité d'artistes, à égalité avec celle des hommes. Par leur refus de toute assignation sexuée ou renvoi à une "essence féminine", elles dérangent en outre les ordres symboliques traditionnels. Cette démarche consciente, qui change fondamentalement le regard sur l'art et sur les femmes, interpelle la société et par là même est pleinement politique. Tous les obstacles ne sont certes pas levés, ni les combats achevés – beaucoup de grandes artistes sont encore sous-représentées commercialement ou dotées d'un moindre budget que leurs homologues masculins pour leurs créations et productions – mais la voie est tracée.

Bibliographie indicative

- Adler Laure, Viéville Camille, *Les femmes artistes sont dangereuses*, Paris, Flammarion, 2018.
- Bartolena Simona, Giordano Ida (dir.), *Femmes artistes. De la Renaissance au XXI^e siècle*, Paris, Gallimard, 2003.
- Becker-Cantarinio Barbara, *Genderforschung und Germanistik. Perspektiven von der Frühen Neuzeit bis zur Moderne*, Berlin, Weidler, 2010.
- Bonnet Marie-Jo, *Les Femmes dans l'art. Qu'est que les femmes ont apporté à l'art?* Paris, La Martinière, 2004.
- Brand Bettina, Helmig Martina (dir.), *Maßstab Beethoven? Komponistinnen im Schatten des Geniekults*, München, Edition Text + Kritik, 2001.
- Dermenjian Geneviève, Guilhaumou Jacques, Lapied Martine (dir.), *Femmes entre ombres et lumière : recherches sur la visibilité sociale, XVI^e-XX^e siècles*, Paris, Éditions Publisud, 2000.
- Détrez Christine, *Les femmes peuvent-elles être de Grands Hommes?*, Paris, Belin, 2016.
- Didier Béatrice, Fouque Antoinette, Calle-Gruber Mireille (dir.), *Le Dictionnaire universel des créatrices*, trois tomes, Paris, Éditions des femmes, 2013.
- Dietrick Linda, Giesler Birte (dir.), *Weibliche Kreativität um 1800*, Hannover, Wehrhahn, 2015.
- Dumont Fabienne (éd.), *La rébellion du Deuxième Sexe. L'histoire de l'art au crible des théories féministes anglo-américaines*, Dijon, Les Presses du réel, 2011.
- Ebner Michi, *Genie, Kunst & Identität. Lebensentwürfe und Strategien bildender Künstlerinnen*, Frankfurt a.M., Berlin, Bern et al., Peter Lang, 2010.
- Fidecaro Agnese, Lachat Stéphanie (dir.), *Profession : créatrice. La place des femmes dans le champ artistique*, Lausanne, Antipodes, 2007.
- Fraisse Geneviève, *La suite de l'Histoire. Actrices, créatrices*, Paris, Seuil, 2019.
- Gonnard Catherine, Lebovici Elisabeth, *Femmes artistes. Artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

- Graw Isabelle, *Die bessere Hälfte. Künstlerinnen des 20. und 21. Jahrhunderts*, Köln, DuMont, 2003.
- Imesch Kornelia, Mondini Daniela *et al.* (dir.), *Inscriptions-Transgressions : Kunstgeschichte und Gender Studies*, Bern, Peter Lang, 2008.
- Larue Anne, *Histoire de l'art d'un nouveau genre*, Paris, Max Milo Éditions, 2014.
- Lebart Luce, Robert Marie (dir.), *Une Histoire mondiale des femmes photographes*, Paris, Éditions Textuel, 2020.
- Le Bris Véronique, *100 grands films de réalisatrices*, Gründ et Arte Éditions, 2021.
- Le Dœuff Michèle, *Le sexe du savoir*, Paris, Alto Aubier, 1998.
- Lippard Lucy R., *From the Center: Feminist Essays On Women's Art*, Londres, Penguin Books Ltd, 1976.
- Maurel-Indart Hélène (dir.), *Femmes artistes et écrivaines dans l'ombre des grands hommes*, Paris, Garnier (coll. « Masculin/féminin dans l'Europe moderne »), 2019.
- Michaud Yves, Ferrer Mathilde (dir.), *Féminisme, art et histoire de l'art*, Paris, ENSBA, 1994.
- Münch Birgit Ulrike, Tacke Andreas, Herzog Markwart, Heudecker Sylvia (dir.), *Künstlerinnen: neue Perspektiven auf ein Forschungsfeld der Vormoderne*, Petersberg, Michael Imhof Verlag, 2017.
- Nochlin Linda, *Femmes, art et pouvoir*, trad. par Oristelle Bonis, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1993.
- Parker Rozsika, Pollock Griselda, *Old Mistresses. Woman, Art and Ideology*, Londres, Pandora Press, 1981.
- Reckitt Helena (dir.), *Art et féminisme*, avec un essai de Phelan Peggy, Paris, Phaidon, 2005.
- Rennes Juliette (dir.), *Encyclopédie critique du genre*, Paris, La Découverte, 2016.
- Roster Danielle, *Les femmes et la création musicale. Les compositrices européennes du Moyen Âge au milieu du XX^e siècle*, Paris, L'Harmattan (coll. « Bibliothèque du féminisme »), 1998.
- Söntgen Beate (dir.), *Rahmenwechsel. Kunstgeschichte als Kulturwissenschaft in feministischer Perspektive*, Berlin, De Gruyter, 1996.
- Sofio Séverine, Yavuz Perin Emel, Molinier Pascale (dir.), *Genre, féminisme et valeur de l'art*, *Cahiers du genre*, n°43/2007, Paris, L'Harmattan, 2007.
- Traversier Mélanie, Ramaut Alban (dir.), *La musique a-t-elle un genre?*, avec une préface d'Eliane Viennot, Paris, Éditions de la Sorbonne (coll. « Homme et société »), 2019.
- Zimmermann Anja (dir.), *Biologische Metaphern: Zwischen Kunst, Kunstgeschichte und Wissenschaft in Neuzeit und Moderne*, Berlin, Reimer, 2014.