

La représentation d'artistes femmes dans les musées d'art moderne

Travail de fin d'études réalisé par
Chiara Tomalino

Promoteur
Joël Roucloux

Commission de programme en histoire de l'art, archéologie et musicologie

Année académique 2016-2017 – session de septembre
Master en histoire de l'art et archéologie

Table des matières

Introduction.....	3
1. Contexte socio-historique : être femme (artiste) entre la fin du XIX ^e siècle et le début du XX ^e	6
2. La création artistique féminine en peinture dans les avant-gardes	12
2.1 La contribution des femmes aux mouvements d'avant-garde	15
3. L'exposition des œuvres d'artistes femmes dans les collections des musées d'art moderne.....	23
4. Présentation des cas d'études.....	26
4.1 Musée national d'art moderne (MNAM) – Centre Pompidou, Paris.....	26
4.2 Musée d'art moderne de la Ville de Paris (MAM), Paris	33
4.3 Museum Ludwig, Cologne.....	34
4.4 Stedelijk Museum, Amsterdam.....	36
4.5 Tate Modern, Londres.....	38
4.6 Une comparaison	42
Conclusion	45
Bibliographie.....	49
Illustrations	54
Table et source des illustrations	80

Introduction

Cette étude naît d'un double intérêt personnel : celui pour la production artistique des artistes femmes actives dans une fenêtre temporelle contemporaine des mouvements d'avant-garde historiques, et celui pour la muséologie, et le déploiement du programme d'exposition des musées en particulier. Dans le cadre du présent travail de fin d'études du Master en Histoire de l'art et archéologie, sera analysée la représentation de ces productions au sein des musées d'art moderne aujourd'hui.

Lorsqu'on étudie la naissance de l'art moderne et sa déclinaison en différents mouvements, on croise quelques figures d'artistes femmes. Toutefois, bien souvent elles occupent une place mineure, simplement présentées, dans la plupart des cas, comme travaillant en binôme avec un compagnon artiste plus célèbre. Elles semblent avoir laissé très peu de traces derrière elles. Et encore, il s'agit d'un moment historique où la société commence à s'ouvrir aux femmes, entre autres en facilitant l'accès aux professions autrefois fermées – y compris celle d'artiste. Un premier questionnement surgit alors : existe-t-il une production artistique réalisée par des artistes femmes professionnelles et est-elle de valeur si inférieure à celle des hommes, au point d'être reléguée aux marges de l'histoire de l'art (et de sa représentation par les conservateurs des musées) ? Si la réponse s'avère négative, c'est à dire, si il y a des artistes femmes qui, avec leurs œuvres, ont contribué de façon importante au développement de l'art moderne, le deuxième questionnement s'enchaîne tout naturellement : où sont conservées ces œuvres, et, surtout, comment sont-elles présentées au public ? Cette deuxième question implique aussi une réflexion concernant le rôle qu'une institution muséale joue dans la présentation d'une réalité historique et sociale (dans ce cas, la place des artistes femmes et la contribution qu'elles ont apportée à l'art du XX^e siècle). En outre, d'un point de vue plus pratique, on est amené à considérer le(s) choix de parcours effectué(s) par les musées par rapport à la présentation de ces œuvres. A ce propos, je souhaite partager le point de vue exprimé par Catherine Grenier dans le catalogue de l'exposition *Modernités plurielles* qu'elle a organisée au Centre Pompidou en 2013 : « Même si elle prend les apparences de l'objectivité, l'histoire de l'art déployée sur les cimaises du musée est une construction intellectuelle, un récit légitimé par l'institution »¹.

La décision de me concentrer sur la période des avant-gardes reflète mon intérêt pour cette époque artistique. Les avant-gardes auxquelles on se réfère tout au long de cette

¹ C. GRENIER (dir.), « Le monde à l'envers » dans *Modernités plurielles 1905 – 1970*, catalogue d'exposition « Modernités plurielles, 1905-1970 », 23 octobre 2013 – 26 janvier 2015, Centre Pompidou, Paris, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2013, p. 15.

² VAN DER STIGHELEN K. et WESTEN M. (dir.), *A chacun sa grâce. Femmes artistes en Belgique et aux*

étude sont les avant-gardes historiques. En particulier, on tiendra compte de la période comprise entre 1890 (correspondant aux années de début de formation professionnelle pour les artistes femmes, ou de leur revendication, dans plusieurs pays) et 1940, en raison du déclenchement de la Seconde Guerre mondiale un an auparavant.

Il s'avère particulièrement intéressant de regarder la production artistique féminine de cette époque aussi en raison du paradoxe, comme on le verra, entre la rupture avec le passé, qui caractérise les mouvements d'avant-garde, ce qui devrait comprendre le modèle de société patriarcale, et le refus de reconnaître aux artistes femmes le même rang que les hommes. Il s'agit d'un moment historique qui semblerait particulièrement propice à la reconnaissance du génie féminin ; et pourtant, c'est le contraire qui adviendra. « L'avènement du modernisme, avec comme corollaire la distinction entre art d'avant-garde « masculin » et art de masse « féminin », a signifié en son temps une masculinisation du domaine de l'art qui a mal tourné pour les femmes, mais le problème est loin de se limiter à une seule période », affirme Maaïke Meijer dans le catalogue de l'exposition *A chacun sa grâce. Femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas 1500 – 1950*².

En même temps, d'un point de vue de représentation, l'image traditionnelle des femmes, selon les canons de l'académisme, n'est plus d'actualité, suite à l'action contextuelle du féminisme et des recherches artistiques sur le concept de représentation. Cela implique également une mise en discussion de l'ancienne symbolique basée sur l'identité sexuelle. Bien que cet aspect, tout comme une série de questions d'ordre sociologique, liées aux études de genre, n'ait pas pu être approfondi dans le cadre de ce travail, il est pertinent de les garder en tête. Compte tenu aussi des consignes à respecter, il a été décidé de se concentrer sur les questionnements liés plus directement à la production artistique féminine en peinture³ et à son exposition.

Bien qu'ayant restreint le champ d'investigation, les réponses soulèvent des questions supplémentaires, comme c'est souvent le cas, auxquelles on a tenté de fournir une piste de réponse. Par exemple, pourquoi les femmes artistes n'ont-elles pas pu, ou seulement de manière marginale, participer à l'activité artistique ? Pourquoi leurs

² VAN DER STIGHELEN K. et WESTEN M. (dir.), *A chacun sa grâce. Femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas 1500 – 1950*, catalogue d'exposition « A chacun sa grâce », 17.10.1999 – 16.01.2000, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers et 26.02.2000 – 04.06.2000, Museum voor Moderne Kunst Arnhem, s.l., Ludion / Flammarion, 1999, p.19

³ Malgré leur étude aurait été d'intérêt dans le cadre de cette recherche, dans un souci de respect des limites à elle attribués le travail des artistes femmes dans autres champs que la peinture n'ont pas été pris en considération. Cela inclut notamment les femmes sculptrices et photographes.

œuvres sont-elles plus vite oubliées ? Pourquoi les disciplines artistiques pratiquées essentiellement par des femmes sont-elles placées en bas de l'échelle des valeurs artistiques ? Ces interrogations, découlant de la première question majeure de ce travail (quel art a été produit par des artistes femmes au sein des avant-gardes historiques ?) trouvent quelque réponse, on l'espère, dans le premier chapitre du travail.

Un récapitulatif du statut social de la femme, avec une attention particulière pour celles occupées à une activité artistique, précède le deuxième chapitre, dédié à la création artistique féminine en peinture dans la période des avant-gardes ; les principales artistes femmes ayant travaillé dans les premières décennies du XX^e siècle y sont présentées. Ensuite, on souhaite analyser les éventuelles contributions apportées par certaines de ces artistes aux mouvements qui se sont succédé dans la première moitié du XX^e siècle.

Les deux autres chapitres du travail sont développés selon une approche muséologique et se posent l'objectif de répondre à la deuxième question majeure du travail – les œuvres d'artistes femmes sont-elles présentées au visiteur, et si oui, où et comment ? Après une réflexion sur l'opportunité d'analyser des choix d'exposition muséale, en termes d'œuvres exposées et de parcours adopté, sur la base de l'appartenance au sexe féminin ou masculin, cinq cas d'étude sont présentés. Sur les suggestions de mon promoteur, il s'agit de cinq musées d'art moderne, sélectionnés selon deux critères : la renommée de l'institution (cela sous-entendant l'ampleur de ses collections) et la proximité géographique avec Bruxelles. Les musées objet d'étude sont le Centre Pompidou et le musée d'art moderne de la ville de Paris à Paris, le Stedelijk Museum à Amsterdam, le Ludwig Museum à Cologne et la Tate Modern à Londres. Des visites de terrain ont été réalisées dans l'année 2016 à l'ensemble des musées. Les informations recueillies lors des visites ont été complétées par l'étude des catalogues de musées et d'expositions pertinents qui ont pu être trouvés en Belgique. Une demande de contact a été effectuée auprès des cinq musées, mais dans le cas seul du Stedelijk Museum un entretien a été possible. Cette démarche comparative permet d'entamer une réflexion sur la quantité et la qualité d'œuvres d'artistes femmes exposées et sur la façon dont le type de parcours proposé par les différents musées influence cette exposition.

1. Contexte socio-historique : être femme (artiste) entre la fin du XIX^e siècle et le début du XX^e

Avant de se préoccuper de la création artistique au féminin qui a eu lieu dans la période des avant-gardes, il convient de résumer le contexte social et historique dans lequel les femmes vivaient en tant que femmes, et non en tant qu'artistes. En effet, au XIX^e siècle, le statut de la femme artiste ne peut pas être dissocié de la position sociale de la femme. D'un point de vue juridique, les femmes ne jouissaient pas de certains droits politiques et civils ; il ne s'agissait pas « seulement » du droit de vote, mais d'un ensemble de lois selon lesquelles être femme se traduisait par l'appartenance à une sous-catégorie de citoyen, qui, en France par exemple, ne pouvait pas recevoir un salaire, disposer librement de ses biens ni poursuivre quelqu'un en justice, sans l'accord de son mari. Les femmes étaient donc dépendantes de leur père d'abord et de leur mari ensuite aussi d'un point de vue économique.

La considération des capacités féminines était telle que, encore à la fin du XIX^e siècle, on menait des études scientifiques – notamment de craniologie, dans la vague des études de Lombroso – pour montrer les spécificités de la « physiologie esthétique » féminine. Selon ces arguments la femme était incapable de réaliser une « grande » production artistique, et ne devait pas « prétendre de traiter les sujets réservés aux mâles, avec les procédés, les allures des mâles », mais plutôt se consacrer aux arts décoratifs, qui « n'exigent ni pensée profonde, ni grand sentiment, ni large virtuosité »⁴. Peu importe leur origine sociale, les femmes étaient censées pratiquer l'art par plaisir, pour contribuer au sens du beau, pour passer le temps, pour devenir un meilleur parti...

Finalement, les conventions sociales ne sont évidemment pas plus ouvertes : une femme (seule) ne peut presque pas sortir le soir sans être prise pour une prostituée⁵, ne peut pas fréquenter les cafés ni les brasseries, lieux où, pourtant, les artistes hommes se retrouvent pour discuter et élaborer les théories qui seront à la base de la peinture moderne. Cela implique, d'un côté, l'exclusion des femmes des échanges théoriques, et de l'autre, un certain choix des sujets (d'intérieur). Il est intéressant de remarquer que cela impacte également leur style. Comme le dit Griselda Pollock de

⁴ S. VAN CAUWENBERGE et L. DE JONG, « Femmes artistes en Belgique 1800 – 1950 », dans Van der Stighelen K. et Westen M. (dir.), *op. cit.*, pp.77-78, citant Edmond Picard, fondateur de la revue *Art Moderne*. Il est d'autant plus frappant, qu'il soit une personnalité promouvant les avant-gardes qui exprime ces remarques misogynes.

⁵ C. GONNARD et E. LEBOVICI, *Femmes artistes / artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007, p. 36, citant Jules Michelet.

Berthe Morisot et de Mary Cassatt, premières femmes peintres à être acceptées par la génération des artistes modernes, ce confinement se reflète dans une proximité et une compression de l'espace que l'on retrouve dans leurs œuvres⁶.

Il est peut-être moins étonnant que les quelques femmes présentes couramment aux Salons sont des épouses, sœurs, filles ou compagnes de peintres – c'est d'ailleurs dans leurs ateliers qu'elles vivent et travaillent. Dans un tel contexte social, et en plus dans un marché de l'art qui dévalorise les œuvres des femmes, le mariage s'offre comme la meilleure solution. En effet, on retrouve dans les mouvements d'avant-garde de nombreux couples d'artistes : Suzanne Valadon & André Utter, Natalia Gontcharova & Michail Larionov, Alexandra Exter & Ardengo Soffici, Varvara Stepanova et Rodtchenko, Sophie Taeuber-Arp & Hans Arp, Sonia Terk-Delaunay & Robert Delaunay, Dorothea Tanning & Max Ernst, Alice Halicka & Marcoussis, Frida Kahlo & Diego Rivera... A travers le mariage, les femmes trouvent une solution à la question économique, mais aussi à celle de légitimation (par les autres artistes et le milieu artistique plus en général). Du fait de l'absence de statut politique, économique et professionnel égalitaire entre les sexes, le mariage constitue une base vitale pour beaucoup de femmes artistes. Marie-Jo Bonnet interprète ce fait à l'extrême, supposant que dans les avant-gardes le fait d'être mariée à un peintre était la seule condition pour une femme artiste pour ne pas être considérée comme une menace sociale pour les autres hommes : « Le couple d'artistes devient ainsi une unité de production au sein de laquelle l'homme est toujours certain de garder le premier rôle ». Il est certain que les artistes femmes dont on retient encore le nom aujourd'hui ont été liées à un homme peintre, par le mariage ou moins officiellement. Le cas de Marie Laurencin est emblématique : c'est grâce à son compagnon Apollinaire qu'elle a pu accompagner le mouvement cubiste du Bateau-Lavoir (cela n'empêchera pas, cependant, qu'elle soit considérée plutôt comme muse que comme peintre par l'historiographie)⁷.

Il y a eu à cette époque aussi des femmes artistes dignes d'attention qui étaient célibataires, telles que Chana Orloff ou Jacqueline Marval, mais il ne s'agit pas d'artistes d'avant-garde. Elles ont pu exercer leur métier de peintre grâce à une riche clientèle qu'elles ont entretenue, sans la « scandaliser » avec un art avant-gardiste.

⁶ G. POLLOCK, *Vision and difference. Femininity, Feminism and the Histories of Art*, Londres et New York, Routledge, 1988, p. 81-82.

⁷ C. DEBRAY, « Pionnières », dans Morineau C. (dir.), *Elles@centre Pompidou – Artistes femmes dans les collections du Musée national d'art moderne*, catalogue de l'exposition « Elles@centrepompidou », mai 2009 – mai 2010, Musée national d'art moderne, Paris, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2009.p. 24-29.

Comme le dit Marie-Jo Bonnet, « On ne peut être à la fois d'avant-garde et faire bouillir la marmite »⁸.

Il va de soi que la question du statut de la femme dans la société « a sans doute joué un rôle dans le défaut de leur reconnaissance par les instances de légitimation artistiques », comme le disent clairement Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici⁹. Il peut être intéressant de remarquer que les deux auteures signalent qu'en France, suite à une plus forte différenciation entre les beaux-arts et les arts dits « mineurs » - ces derniers typiquement associés à la pratique féminine – la création féminine a été mise à l'écart plus longtemps que dans les pays anglo-saxons, l'Allemagne ou la Belgique. Elles expliquent que si au Royaume Uni et aux Etats-Unis les femmes jouent un rôle de premier plan dans la réévaluation des arts décoratifs, tout en restant plus anonymes que les hommes, en France les femmes sont encouragées à s'occuper de l'art de la décoration intérieure. Cela devient très efficace pour contrer l'émergence des « femmes nouvelles », les reliant à un espace d'intérieur et à des sujets censés être « féminins », tels que les portraits d'enfants et les natures mortes¹⁰.

De toute façon, la possibilité d'exercer le regard sur le monde extérieur est niée aux femmes au moins jusqu'au moment où leur est permis l'accès à l'apprentissage officiel, dans les lieux publics ou privés, ce qui correspond aussi à admettre les femmes au statut d'artiste. Si nous avons des témoignages qui attestent que les femmes se sont dédiées à une profession artistique depuis l'histoire des arts occidentaux¹¹, c'est à partir du XVIII^e siècle qu'on enregistre une nette augmentation du nombre de femmes qui se dédient à une profession artistique. Si on prend le cas de la France, on retrouve quantité de femmes travaillant comme miniaturistes, portraitistes, pastellistes, illustratrices en botanique... Mais le siècle marquant un vrai changement dans la possibilité d'accéder aux beaux-arts est le XIX^e. En effet, dans la deuxième partie du siècle, dans plusieurs pays en Europe on permet aux femmes de franchir plusieurs étapes : de travailler comme copistes, d'exposer dans les lieux d'art officiels (les Salons à Paris) et d'accéder à l'Ecole des beaux-arts.

En France, c'est en 1881 que l'on assiste aux premières revendications, par l'Union des femmes peintres et sculpteurs (UFPS) pour l'ouverture aux femmes de l'Ecole des

⁸ M.-J. BONNET, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006, p.52.

⁹ C. GONNARD et E. LEOVICI, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰ *Ibidem*, p. 16-19.

¹¹ *Ibidem*, p. 12 ; M.-J. BONNET, *op. cit.*, p. 9 ; L. NOCHLIN, *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, trad. de l'anglais par O. Bonis, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1993, p. 215.

beaux-arts de Paris. Ces revendications n'obtiendront le résultat espéré qu'en 1897¹². L'UFPS, fondée par la sculptrice Hélène Bertaux, donne l'occasion aux femmes d'exposer collectivement¹³. Bien que son Salon soit le premier lieu à abolir la hiérarchie d'exposition, revendiquant le droit de chacune à sa cimaise, il ne sera pas le lieu des révolutions picturales, son rôle n'étant pas celui de mettre en discussion la peinture de tradition, mais plutôt de consentir aux femmes d'exposer, et donc d'exister comme artiste, d'établir des relations, de se faire connaître¹⁴. Par conséquence, l'UFPS contribue de façon significative à la construction de la crédibilité des artistes femmes et de leur professionnalisation. L'Etat deviendra vite acquéreur à ses Salons.

L'admission des femmes à l'académie des Beaux-arts était un sujet délicat car l'opinion commune était que les femmes, ayant un rôle bien précis et distinct de celui des hommes dans la société, devaient recevoir une formation adaptée et différente de celle offerte aux hommes. La question du modèle nu dans les ateliers était un point sensible également : il était hors question, dans la société de l'époque, que des filles suivent des cours d'anatomie et de peinture en présence de modèles nus. Lorsque, enfin, les académies ouvrent leurs portes aux femmes, ce n'est pas pour les mêmes cours que les hommes. Dans l'esprit de l'époque, la non-pratique du nu entraînait encore automatiquement l'impossibilité de produire un chef d'œuvre. L'ouverture des académies aux femmes ne leur garantit pas donc une formation équitable. En réponse aux lacunes de la formation académique, à côté du système éducatif institutionnel, se multiplient les écoles et les ateliers privés, en France notamment. Ils s'adaptent à la demande d'aspirantes artistes provenant de différents pays. Ces établissements, privés, accueillent les femmes plus facilement que les écoles – mais à un tarif qui est le double de celui pour les hommes – et sont souvent gérés par des artistes dans une grande liberté. Ces académies ont donc le mérite d'offrir aux femmes des cours de dessin, peinture, sculpture avant (et de façon plus complète) qu'ils soient offerts ailleurs. En outre, elles offrent aux artistes des espaces à disposition de leur créativité. A l'Académie Marie Vassilieff par exemple, fondée par l'artiste russe en 1909 à Paris, les modèles étaient hébergés et nourris gratuitement, et pendant la Première guerre

¹² Il s'agit encore d'un succès partiel, car l'entrée des femmes à l'école parisienne des beaux-arts est conditionnée par plusieurs requêtes, par exemple celle d'avoir une recommandation (C. GONNARD et E. LEBOVICI, *op. cit.*, p. 21).

¹³ L'UFPS servi de modèle pour le Cercle des Femmes Peintres, association créée en 1888 en Belgique pour faciliter aux artistes femmes l'exposition de leurs œuvres. Cependant, en raison du nombre élevé d'amatrices qui participèrent à ses expositions, maintes artistes reconnues n'adhérèrent pas.

¹⁴ Les femmes sont autorisées à se présenter au prix de Rome à partir de 1903.

mondiale le lieu a été un refuge pour maintes artistes, qui pouvaient se nourrir gratuitement à la cantine de l'Académie¹⁵.

Outre cela, deux autres changements qui ont lieu dans le monde de l'art de la deuxième moitié du XIX^e siècle aident les artistes femmes à se professionnaliser. En premier lieu, il s'agit de l'ouverture de nouveaux salons, alternatifs à ceux officiels, tels que le Salon des Refusés (fondé en 1863), le Salon des Indépendants (1884) et le Salon d'Automne (1903). Dans les nouveaux Salons, la participation des femmes est beaucoup plus importante ; les artistes étrangères sont aussi plus nombreuses par rapports aux salons traditionnels. En deuxième lieu, il s'agit de l'apparition d'un nouveau système de promotion et diffusion de l'art, où les marchands d'art, les galeristes et les critiques jouent un rôle prépondérant. Si les institutions sont toutes dirigées par les hommes, c'est dans les galeries que les femmes ont une possibilité d'influencer les carrières artistiques. Berthe Weill a été la première galeriste à s'intéresser aux femmes artistes vivant à Paris, suivie par Jeanne Bucher, Jacqueline d'Harial, Lydia Conti et Denise René. Des galeristes femmes qui donnent aux artistes femmes d'avant-garde une chance d'être exposées.

D'ailleurs, et d'un autre côté, il est interpellant que les écoles de beaux-arts, les lieux où par tradition on apprend le métier d'artiste, se soient ouvertes aux femmes juste au moment où l'autorité de ces institutions était mise en discussion...

En tout cas, la production artistique féminine devient de plus en plus présente dans le monde de l'art. Il est possible de connaître, grâce au travail d'historiens tels que Harrison et Cynthia White, et aux listes établies en l'occasion des Salons reprises dans la *Gazette des femmes* – revue qui traite les « progrès des femmes, dans les Beaux-Arts et la Littérature, l'Enseignement et la Charité, la Musique et le Théâtre »¹⁶ – le nombre de femmes exposantes aux Salons de Paris. En 1860, par exemple, on compte un millier de femmes et 4400 hommes ; en 1863 elles représentent déjà un tiers des exposants¹⁷. Cependant, à ce moment, les femmes étaient encore loin d'être reconnues comme des peintres professionnels. Si on lit l'opinion qu'expriment un artiste tel que Gustave Moreau ou un écrivain comme Balzac, à propos de leurs collègues femmes, on voit clairement que les préjugés relatifs à la capacité de création

¹⁵ M.-J. BONNET, *op. cit.*, p.31.

¹⁶ « La Gazette des femmes », dans *Gallica*, s.d., <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5743595x/> (2 avril 2017).

¹⁷ C. GONNARD et E. LEOVICI, *op. cit.*, p. 12.

féminine restent très forts¹⁸. Les mots d'Octave Uzanne sont devenus (tristement) emblématiques à ce propos : « Tant qu'une femme ne se prive pas de son sexe, elle ne peut exercer l'art qu'en amateur. La femme de génie n'existe pas ; quand elle existe, c'est un homme »¹⁹.

A la lumière du contexte ci-décrit, la fameuse question posée par Linda Nochlin en 1970 « pourquoi n'y a-t-il pas eu de grands artistes femmes ? » semble trouver sa réponse dans les mots suggérés par Camille Morineau : tout simplement car au moins jusque la moitié du siècle dernier, il était « difficile d'être une femme, tout court »²⁰. Les premiers combats féministes et, plus tard, le « vide » laissé dans la société par les hommes partis au front pendant la première guerre mondiale seront deux éléments fondamentaux pour que la femme acquière un rôle différent. D'un côté, l'éclatement du premier conflit mondial interrompt les échanges et le voyage des artistes (si les hommes sont appelés à combattre, beaucoup de femmes rentrent dans leur famille), de l'autre côté, dans le monde de l'art, la guerre fournit aux artistes femmes l'occasion de développer une autonomie dans leur recherche et dans leur travail de pinceau. Une autonomie que les hommes, au retour de la guerre, revendiquent pour eux. Selon Gonnard et Lebovici, le choix de certaines fut alors de détourner leur créativité envers les arts décoratifs ou les arts appliqués, afin d'éviter toute compétition avec leur époux. Les mêmes auteurs proposent un autre facteur à la base de ce détournement : les formes de créativité liées au théâtre, à la danse, aux marionnettes, à la mode pourraient être, dans la perspective de l'extension de l'art à la vie, « le nouveau terrain des utopies plastiques »²¹.

¹⁸ A titre d'exemple on reprend les mots de Moreau à propos de la peintre Marie Bashkirtseff, tels que reportés dans C. GONNARD et E. LEBOVICI, *ibidem*, p. 13 : « L'intrusion sérieuse de la femme dans l'art serait un désastre sans remède. Que deviendra-t-on quand des êtres dont l'esprit est si positif et terre à terre que l'esprit de la femme, quand des êtres aussi dépourvus du véritable don imaginatif, viendront apporter leur horrible jugeote artistique avec prétentions justifiées à l'appui? (...) ».

¹⁹ *Idem*, p. 13, reprenant les mots d'Uzanne (sous le pseudonyme de Bettina Van Houten) dans *La femme moderne*, 1905.

²⁰ C. MORINEAU, *Artistes femmes. De 1905 à nos jours*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2010, p.10.

²¹ C. GONNARD et E. LEBOVICI, *op. cit.*, p. 102.

2. La création artistique féminine en peinture dans les avant-gardes

Si l'impressionnisme compte quelques femmes parmi ses exposants, dans les « -ismes » qui le suivent très peu de femmes ont été retenues. Cela s'explique en partie par le fait que les femmes, étant toujours en marge des élaborations théoriques à la base des différents mouvements, ne sont pas considérées par les critiques et les historiens (ni d'ailleurs par leur collègues artistes) comme faisant partie d'un groupe, mais plutôt à ses côtés. Si il est vrai que, à plusieurs moments et dans les grands centres artistiques, les femmes se sont regroupées (pour exposer ou travailler ensemble), ces générations « pionnières » se sont d'abord occupées à s'ouvrir l'accès à une formation artistique, à se voir reconnu le statut d'artiste professionnelle et à pouvoir disposer de lieux d'exposition. Voilà comme elles sont rapidement exclues des débats, des élaborations des théories, du fauvisme comme du cubisme, tout en gravitant autour d'eux²².

La place accordée aux femmes créatrices est différente selon les mouvements d'avant-garde. Au début du siècle, le futurisme place le « mépris de la femme » et du féminin au premier plan, mais cela n'empêche pourtant pas Marinetti d'accueillir Valentine Saint-Point au sein du groupe. Dans les avant-gardes russes, Dada et le surréalisme, la femme est au centre de la révolution, que ce soit artistique ou socio-politique aussi, toutefois pour les surréalistes, paradoxalement, elle est reconduite à une femme-objet, source d'inspiration et de désir mais en rien capable de « produire » à son tour. Pendant la période des avant-gardes, la femme reste objet plutôt que sujet au sein de l'art. Giovanni Lista, dans l'introduction au catalogue de Léa Vergine *L'autre moitié de l'avant-garde 1910-1940*, affirme que les avant-gardes occidentales ont « macroscopiquement perpétué » les « figures culturelles de la servante et de la

²² La seule exception est représentée par les artistes russes, comme on le verra dans la suite du chapitre. Il est cependant intéressant de lire l'opinion de Natalia Gontcharova sur la multiplication des théories artistiques : « C'est une chose épouvantable quand le travail créatif dans l'art commence d'être remplacé par la production de théories, qui ne sont pas justifiées par les œuvres d'art. Je constate que les hommes de génie, qui ont créé des chefs-d'œuvre, n'ont pas avancé des théories, mais ont créé des objets, sur la base desquels des théories se sont développées plus tard, et alors leurs successeurs, s'appuyant sur celles-ci, ont données des œuvres, qui sont pour la plupart de qualité assez médiocre. [...] Je constate que chaque objet peut être représenté en formes innombrables, qui peuvent être toutes également belles, n'importe avec quelles théories elles coïncident ». F. DAULTE (coord.), *Larionov, Gontcharova. Rétrospective*, catalogue d'exposition « Rétrospective Larionov Gontcharova », 29 avril – 6 juin 1976, Musée d'Ixelles, Bruxelles, s.l., 1976, citant la peintre.

muse », en opposition à ce qui s'est passé en Russie à la même époque²³. Lista se demande dans quelle mesure tout ceci a pu conditionner la présence et l'expression créatrice de la femme artiste.

Comme le signale Marie-Jo Bonnet, l'artiste femme moderne est toujours considérée comme une femme d'exception, par rapport aux autres femmes, « venant de nulle part, allant nulle part [...] », ce qui n'implique aucune filiation symbolique ni descendance possible²⁴. Cette remarque nous éclaire ultérieurement à propos de l'exclusion des femmes des mouvements artistiques, étant considérée comme des cas à part et donc pas susceptibles d'influencer quiconque.

Cette faible considération découle des préjugés sur les capacités intellectuelles et artistiques des femmes. Le concept de « femme artiste » ne relève pas d'une catégorie professionnelle, mais plutôt d'un concentré de stéréotypes liés aux différences supposées entre les sexes qui s'appliquent non seulement à la personne mais également à son œuvre. L'art des femmes artistes se distinguait du grand art masculin. Aux femmes revenaient les genres mineurs et les disciplines « auxiliaires ». Comme on l'a vu, les articles des critiques dans les revues d'art de la fin du XIX^e siècle sont très clairs à ce sujet. L'art produit par des femmes est toujours présenté avec des traits communs qui renvoient à des caractéristiques supposées féminines (grâce, douceur, esprit poétique...), alors que le travail des hommes est décrit de manière plus individualisée et nuancée²⁵. Le qualificatif d'« art féminin » est pérennisé par l'approche historiographique de l'art moderne, qui l'applique à la production artistique féminine de portraits, natures mortes, paysages, en l'adaptant à toute œuvre dont l'auteur appartient au « deuxième sexe ». La remarque d'Elisabeth Lebovici sur le fait que, en France, on retrouve les œuvres des femmes dans des chapitres séparés au sein des livres produits dans la première moitié du XX^e siècle confirme la difficulté à reconnaître aux femmes une individualité créatrice, comme elles se retrouvent également séparées des mouvements esthétiques de l'époque²⁶.

Mais si avec « art féminin » on fait référence aussi aux manifestations créatrices autres que la peinture et la sculpture, il faut remarquer que les femmes apportent une

²³ G. LISTA, « Cher Lea Vergine », dans L. Vergine, *L'autre moitié de l'avant-garde 1910-1940. Femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, trad. de l'italien par M. Zanuttini, Paris, Des femmes, 1982, p. 31.

²⁴ M.-J. BONNET, *op. cit.*, p. 11.

²⁵ S. VAN CAUWENBERGE et L. DE JONG, « Femmes artistes en Belgique 1800 – 1950 », dans Van der Stighelen K. et Westen M. (dir.), *op. cit.*

²⁶ E. LEOVICI « La gêne du féminin », dans C. Morineau (dir.), *op. cit.* p. 278.

contribution majeure dans le théâtre et le ballet, où se manifestent certaines des principales innovations plastiques entre 1912 et 1917²⁷. L'action des femmes opère dans le sens de ce qui deviendra l'une des caractéristiques de l'époque des avant-gardes, le décloisonnement des genres. Pour le théâtre, on pourrait citer Natalia Gontcharova, qui réalise pour les Ballets Russes de Diaghilev les décors et costumes de *Coq d'or* en 1914 à Paris et Sonia Delaunay qui est en charge de *Cléopâtre* en 1918. Alexandra Exter, par contre, avec *Salomé* (en 1917), amène sur scène de véritables constructions de couleurs où elle remplace les décors par des constructions abstraites réalisées à partir des lumières de projecteurs. C'est d'ailleurs elle qui invente les 'sculptures lumineuses' qui serviront d'inspiration à l'art cinétique, et qui, avec Varvara Stepanova, conçoit les premiers décors constructivistes de l'histoire du théâtre en Union Soviétique. Marie Laurencin aussi réalise les décors et costumes du ballet *Les biches* en 1924.

En France, une contribution importante à la visibilité des œuvres d'artistes femmes a été donnée par les Femmes Artistes Modernes (FAM), un groupe dirigé par Marie-Anne Camax-Zoegger. Cette artiste le crée excluant du Syndicat des artistes femmes peintres et sculpteurs ses membres plus vieux, et lui pose le but « de montrer, réunies harmonieusement, les plus belles œuvres des artistes caractéristiques de l'Ecole de Paris »²⁸. La première exposition des FAM a lieu en 1931 au théâtre Pigalle, puis, les années successives, à la Maison de France, à la galerie Bernheim-Jeune, au Pavillon des Expositions et au Petit Palais. Les vernissages se font en présence du ministre de l'Instruction publique, du directeur des Beaux-Arts, et parfois du Sous-Secrétaire d'Etat – les connaissances de Camax-Zoegger et son appartenance à la bourgeoisie aident dans ce sens. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un groupe révolutionnaire, son existence permet l'organisation de la première exposition officielle d'œuvres de femmes (en 1937, au musée du Jeu de Paume : « Les femmes artistes d'Europe », c'est l'occasion de montrer 550 œuvres – avec une partie rétrospective – provenant des écoles étrangères et française de quinze pays), mais surtout le rassemblement pendant presque dix ans (la dernière exposition aura lieu en 1938) d'une soixantaine d'artistes parmi les plus importantes de l'entre-deux-guerres. A un moment caractérisé par une « double morale » esthétique, entre les recherches dans une abstraction toujours plus radicale et le regain d'intérêt pour un art réaliste, les efforts de Camax-Zoegger offrent au public un regard autre. La presse commente et reconnaît cet « art féminin », montrant ses créatrices comme des professionnelles, qui ont même une histoire à montrer et sont un « courant de l'art » partout en Europe. Mais,

²⁷ M.-J. BONNET, *op. cit.*, p. 31.

²⁸ *Idem*, reportant les mots de Geneviève Barrez, fille de Marie-Anne Camax-Zoegger, p. 43.

justement, cette reconnaissance de « l'art féminin » est celle qui pose problème, car, à travers cette « catégorie », elle rend invisible la participation et l'apport des artistes femmes aux avant-gardes. Les artistes femmes d'après 1945 chercheront vite à oublier cette reconnaissance, pour s'affirmer en tant qu'artistes²⁹, et contribuant ainsi, leur malgré, à faire tomber dans l'oubli celles qui les ont précédées.

2.1 La contribution des femmes aux mouvements d'avant-garde

Avant de se pencher sur la représentation des œuvres d'artistes femmes, il m'a paru nécessaire de réfléchir à quelle attente on est susceptible d'avoir à ce propos lorsqu'on visite un musée d'art moderne. Comment appréhender la question complexe de la reconnaissance de l'apport des femmes dans le champ de la création artistique ? A la lumière de ce que j'ai décrit dans les chapitres précédents, l'étude des œuvres ne suffit pas, ni celle des conditions d'accès à la profession artistique. Il faut partir du constat que cette invisibilité n'est pas due à l'absence de femmes aux avant-postes artistiques. L'exemple de l'avant-garde russe est particulièrement parlant à ce sujet. Quelques expositions reconnaissent l'apport de ces artistes (« L'avant-garde au féminin. Moscou – Saint-Petersbourg – Paris 1907-1930 » organisée à Paris en 1983, ou « Amazones de l'art », exposition itinérante – Bilbao, Venise, Moscou, New York, Berlin et Londres – en 1999). Toutefois elles le font avec beaucoup de retard et, tout compte fait, sans trop influencer le récit de l'histoire de l'art du dernier siècle et demi, ni le rôle des femmes dans la modernité. Marie-Jo Bonnet prend appui sur le très bas pourcentage d'œuvres d'art des femmes exposées par le Centre Pompidou (qu'elle indique être du 5%, tout en n'éclairant pas d'où elle a pris cette donnée, qui donc est présentée ici à titre indicatif) pour dénoncer ce qu'elle appelle une « occultation globale » de l'apport des femmes à l'art du XX^e siècle³⁰. Elle considère qu'il s'agit d'une « lecture partisane d'une histoire de l'art du XX^e siècle qui élimine ipso facto la singularité féminine », car les femmes « ne se regroupent pas en écoles et elles ne fondent pas des avant-gardes soudées par des théories artistiques. D'où cette question [...] : la notion d'avant-garde n'est-elle pas un instrument d'occultation de la production artistique des artistes femmes du XX^e siècle ? En toute bonne foi, bien sûr [...] ». Une autre question se profile derrière celle-ci : « l'avant-garde » n'est-elle pas le voile moderne de la misogynie ? »³¹. Elle soutient la thèse que l'idéologie d'avant-garde fait écran à la pratique artistique féminine et fait en sorte qu'elle soit si peu et

²⁹ C. GONNARD, « Les femmes artistes et les institutions avant 1950 », dans C. Morineau (dir.), *op. cit.*, p. 289.

³⁰ M.-J. BONNET, *Les femmes artistes dans les avant-gardes*, Paris, Odile Jacob, 2006, p. 21.

³¹ *Idem*, p. 22.

mal reconnue. Dans son analyse, elle remarque aussi la différence entre homme et femme par rapport au passé artistique, un aspect intéressant pour ce travail si on considère que le projet des avant-gardes était de déconstruire l'art du passé. Et donc, si les hommes le ressentent comme « un héritage écrasant qu'il faut mettre à distance », pour les femmes il s'agit plutôt « d'un bien à s'approprier [...], une terre à conquérir »³². Il est difficile de penser de quelle déconstruction et de quelle rupture peuvent se réclamer des femmes qui sont considérées comme des « suivantes » ou aptes à une pratique de décoration plutôt que d'art. Il n'y a donc pas d'égalité dans le monde des avant-gardes : Marie-Jo Bonnet fait un portrait des participants aux avant-gardes avec des traits qui pourraient être utilisés pour décrire les dictatures que connurent justement les pays où ces mouvements se développèrent : « [...] les meilleurs [qui] avancent toujours vers l'avenir sans se préoccuper de ce qui est à côté de soi [...], qui décrètent ce qu'il faut faire et ne pas faire »³³.

Ce n'est pas la seule opinion de ce genre. Dans le catalogue d'exposition *A chacun sa grâce. Femmes artistes en Belgique et aux Pays Bas 1500 – 1950*, Maaïke Meijer remarque comment l'idée que « les hommes guident et les femmes suivent » implique que seuls les hommes artistes sont considérés comme innovateurs et annonceurs de nouveaux courants, tandis que les femmes artistes peuvent tout juste aspirer à être reconnues comme des « suiveuses méritoires »³⁴. Il ne s'agit pas, à son avis, de simplement sélectionner quelques artistes de sexe féminin et de les insérer dans la hiérarchie des différents mouvements, mais plutôt de carrément récrire l'histoire. Des questions surgissent naturellement quand on apprend que 80% des œuvres présentées lors de cette exposition (1999) n'avaient jamais été montrées au public. Elle suggère de trouver les réponses dans une étude spécifique (à comprendre, féministe) de l'histoire de l'art.

L'opinion de Linda Nochlin retourne l'approche à la question de l'absence d'artistes femmes considérées comme des grandes artistes. Son discours ne concerne pas seulement la période étudiée ici mais il est général ; en même temps il ne concerne pas exclusivement les femmes, mais aussi les autres « minorités » - elle accola souvent les femmes aux Noirs, pour dénoncer le fonctionnement d'un monde dont les règles ont été écrites par une classe bourgeoise, blanche et de sexe masculin. Selon elle, il serait inutile de récrire l'histoire de l'art pour y insérer des figures féminines,

³² *Idem*, p. 23.

³³ *Idem*, p. 24.

³⁴ M. MEIJER, « “Pourquoi? Parce que!” Les femmes artistes dans la perspective de l'opposition sexuelle », dans Van der Stighelen K. et Westen M. (dir.), *op. cit.*, p.18.

car il n'existe pas d'équivalentes contemporaines aux grandes personnalités artistiques masculines. Et la raison de cette absence de « grandeur » est à retrouver en premier lieu dans l'accès à l'éducation et aux institutions, et en deuxième lieu précisément dans cette définition de grandeur, selon laquelle le « Grand artiste » (tel que Michel Ange ou Van Gogh) est doté d'un génie inné et donc capable de dépasser tout obstacle s'opposant à sa réalisation. Comme le dit Simone de Beauvoir, l'on ne naît pas un génie, mais on doit le devenir, et pour les femmes ça a été chose presque impossible.

Cependant, Gonnard et Lebovici font l'exercice et retracent l'histoire de l'art à partir de 1880 en insérant les femmes artistes qui y ont contribué, mais que l'on rencontre très difficilement lors des récits « universels » ou dans les musées. Avec une avant-garde parisienne qui « s'instaure dans la fraternité et la compétition »³⁵ au masculin, sont pourtant nombreuses les femmes qui gravitent autour des 'fauvistes' et 'cubistes' et qui se positionnent dans la 'révolte académique' sans pour autant adhérer à tel ou tel autre mouvement. On citera ici Emilie Charmy, qui expose avec Robert Delaunay, Otto Friesz, Metzinger ; Jacqueline Marval, qui, tout étant dans le réseau fauviste, emploie dans ses tableaux une poétique symboliste ; Gabriele Münter et Marianne Werefkin, plus proches des expressionnistes. Les cubistes femmes ne manquent pas, mais elles disparaissent encore davantage derrière les files d'exposants masculins ; le manque de consensus sur l'historiographie du cubisme pourrait être une bonne occasion pour réécrire son récit réévaluant la place et l'apport des artistes femmes. Un cas à part est Marie Laurencin : cette artiste est la première à être considérée par Apollinaire au même rang que les artistes hommes développant la technique cubiste ; entre Picasso et Rousseau, elle amène un élément novateur dans son trait primitiviste, et, pour la première fois, il est reconnu que cela vient d'une femme³⁶. Mais elle n'est pas la seule femme de la période cubiste digne de mention : on n'oubliera pas Alice Bailly, chez qui on retrouve l'intérêt pour le futurisme³⁷, ni Maria Blanchard. Selon

³⁵ C. GONNARD et E. LEOVICI, *op. cit.*, p. 64.

³⁶ En même temps, il est intéressant de remarquer qu'Apollinaire n'insère pas dans le même ensemble Laurencin, Picasso et Douanier Rousseau, comme le souligne Elisabeth Lebovici : « Dans son genre, Marie Laurencin est, pour lui, au même rang que ceux qu'il juge les meilleurs de la modernité primitiviste ». E. LEOVICI « La gêne du féminin », dans C. Morineau (dir.), *op. cit.*, p. 278.

³⁷ Alice Bailly, saluée par Apollinaire dans ses critiques d'expositions aux Salons de 1911 et 1913, est un autre cas exemplaire d'artiste femme dont la volonté de s'affirmer dans le monde des avant-gardes a dépassé les obstacles des institutions de l'époque (elle n'a pas accès à l'Ecole des beaux-arts en Suisse, pas encore ouverte aux femmes). Après un début fauviste, elle saisit des éléments du cubisme et du futurisme pour en faire un style propre. Dans sa *Fantaisie équestre de la Dame rose* (1913), on retrouve la symbolique de l'amazone, qui depuis les années 1920, fonctionne comme métaphore des

Gonnard et Lebovici, son cas est emblématique des préjugés liés à l'art exercé par les femmes : associée à la Section d'Or, poursuivant des recherches formelles « dans l'orbe d'un cubisme aussi rigoureux que celui de Juan Gris »³⁸, elle se retrouve pourtant exclue du cercle cubiste, faute du choix de peindre des scènes d'intérieures liées à un « sentimentalisme féminin ».

Lorsqu'on aborde le sujet de la création artistique féminine dans les mouvements d'avant-garde, on ne peut pas faire abstraction des artistes russes. En effet, dans aucun autre pays on ne constate une importance comparable accordée au « deuxième sexe », traduite par le plus grand nombre d'artistes femmes au début du XX^e siècle³⁹. Cela peut s'expliquer en partie par la place accordée à la femme dans la société russe, qui est traditionnellement une société matriarcale. Déjà à partir de la seconde moitié du XIX^e siècle, l'accès à l'instruction secondaire par les femmes est réclamé et leur sera accordé (à l'Académie des beaux-arts de Saint-Petersbourg) trente ans avant les Françaises⁴⁰. De plus, en Russie, dans un contexte de développement économique continu jusqu'à la première guerre mondiale, il y a un ferment social et politique qui entraîne la révolution de 1905.

Beaucoup de ces artistes ont voyagé à l'étranger, notamment en France et en Allemagne, en dépit des fortes restrictions de l'époque à quitter le pays sans l'autorisation de leurs familles. La contribution qu'elles ont apportée concerne plusieurs courants artistiques : du symbolisme à l'expressionnisme, de l'abstraction au suprématisme. Dans le catalogue d'exposition « L'avant-garde au féminin. Moscou – Saint-Petersbourg – Paris 1907-1930 » organisée à Paris en 1983, recueillant les œuvres de plus de vingt peintres russes, Jean-Claude et Valentine Marcadé mettent au clair l'impact que ces artistes eurent sur le développement de la peinture moderne. Ils estiment que les œuvres de ces artistes montrent les différents courants du début du

femmes engagées dans les avant-gardes. P.-A. JACCARD, *Alice Bailly. La fête étrange*, catalogue d'exposition « Alice Bailly (1872 – 1938). La fête étrange », 14 octobre 2005 – 15 janvier 2006, Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, Milan, 5 Continents Editions, 2005.

³⁸ C. GONNARD et E. LEOVICI, *op. cit.*, p. 78.

³⁹ MARCADE J.-C. et MARCADE V., *L'avant-garde au féminin. Moscou – Saint-Petersbourg – Paris 1907-1930*, catalogue d'exposition « L'avant-garde au féminin. Moscou – Saint-Petersbourg – Paris 1907-1930 », mai – juillet 1983, Centre d'art plastique contemporain, Paris, Paris, Artcurial, 1983 ; LODDER C., MILNER J., BASNER E., DJAFAROVA S., *La vanguardia rusa 1905 – 1925 en las Colecciones de los Museos Rusos*, catalogue d'exposition « La vanguardia rusa 1905 – 1925 en las Colecciones de los Museos Rusos », 14 janvier – 5 mars 1994, Centro Atlantico de Arte Moderno, Gran Canaria, Madrid, Tabapress, 1994.

⁴⁰ La possibilité pour les femmes d'étudier à part entière à l'Académie des Beaux-Arts de Saint-Petersbourg est obtenue en 1891.

XX^e siècle : « le symbolisme et l'expressionnisme (Marianne Werekin, Olga Glébova-Soudeïkina, Tamara Miklachevskaja, Eléna Liessner-Blomber), l'abstraction rayonniste (Natalia Gontcharova), le simultanésisme orphiste (Sonia Delaunay), le néo-primitivisme (Maria Siniakova), le cubo-futurisme, le suprématisme, le constructivisme entre 1913 et 1924 (Alexandra Exter, Marie Vassilieff, François Angiboult, Olga Rozanova, Lioubov Popova, Nadjeda Oudaltsova, Véra Pestel, Varvara Stépanova...) (...) »⁴¹. Et, ce qui est particulièrement intéressant dans le cadre de cette recherche, ils soulignent la difficulté à se procurer des œuvres qu'ils jugent méritoires d'être exposées, regrettant l'exclusion forcée d'une trentaine de femmes artistes russes.

Parmi ce groupe d'artistes, certaines illustrent particulièrement bien la contribution donnée au développement d'un art nouveau. Marianne Werefkin (1860-1938), d'origine russe et lituanienne, s'établit à Munich (l'autre centre de ferment des avant-gardes avec Paris) et, avec son compagnon Jawlenski, y devient rapidement le point de référence des artistes novateurs. C'est chez elle qu'en 1909 prend vie le premier groupe de l'avant-garde munichoise « Die neue Künstlervereinigung ». Bien qu'elle n'ait jamais peint des tableaux abstraits (son art pouvant plutôt être qualifié d'expressionnisme-primitivisme « avec une prédilection pour l'interprétation symbolique et mystique »⁴², ses réflexions sur l'abstraction, qu'on lit dans son journal intime, ont abouti dans les textes théoriques de Worringer (1907) et de Kandisky (1912).

Sonia Terk-Delaunay (1885-1979) revêt le même rôle à Paris, où elle s'installe en 1910 (et épouse Robert Delaunay, après un mariage blanc avec le marchand-collectionneur Wilhelm Ude, à propos, respectivement, des couples d'artistes, et des difficultés à se déplacer librement pour une femme). Il est difficile d'imaginer que l'orphisme se serait développé de la même manière sans son élaboration du patrimoine culturel ukrainien, hérité de l'enfance, en particulier pour ce qui concerne l'utilisation des motifs décoratifs et les couleurs vives (comme elle l'explique dans ses mémoires par des mots devenus célèbres : « Je suis attirée par la couleur pure. Couleur de mon enfance, de l'Ukraine. Souvenirs des noces paysannes de mon pays où les robes rouges et vertes ornées de nombreux rubans, volaient en dansant »). Sonia Delaunay peut également être prise à titre d'exemple à propos du phénomène de transformation de la vie en art. Elle applique ses théories picturales au design, au

⁴¹ J.-C. et V. MARCADE, « Femmes d'avant-garde sur fond russe: 1907 – 1930 », dans Marcadé J.-C. et Marcadé V., *op. cit.*, p. 5.

⁴² *Idem*, p. 7.

textile (elle crée sa première « robe simultanée » en 1913), mais aussi aux livres et aux scénographies théâtrales, effectuant une exceptionnelle synthèse des arts. De plus, elle s'investit en réalisant des posters dans un nouveau domaine qui est en train de se diffuser : la publicité. En outre, elle incarne un autre trait caractéristique des avant-gardes : l'internationalisation. Elle reste en contact avec la Russie et soutient les échanges franco-russes sur les nouveautés de la vie artistique et culturelle, exposant à Paris, Munich et Saint-Petersbourg.

Alexandra Exter (1882-1949), la « messagère du cubisme parisien en Russie » est une figure encore plus emblématique à ce propos. Dans son œuvre picturale elle synthétise les spécificités du cubisme, du futurisme (grâce à sa relation avec Soffici) et du suprématisme, alors que ses scénographies pour le théâtre russe sont une des sources du constructivisme russe⁴³. A Moscou, Exter prépare aussi la première exposition d'art décoratif contemporain, en automne 1915 (six semaines avant l'inauguration de l'exposition « 0,10 »), à laquelle participe aussi Malevitch.

Natalia Gontcharova (1881-1962), qui expose à Paris à partir de 1906, incarne aussi les traits de l'artiste d'avant-garde quant à son parcours et son activité internationaux ; sa révolution artistique (elle est à l'origine, avec son mari Mikhail Larionov, du néo-primitivisme et du rayonnisme, dont les principes seront formatifs pour Malevitch et Tatline) qui passe aussi par des querelles entre groupes d'artistes ; et le mélange des genres artistiques (comme Sonia Delaunay, mais avant elle, elle applique aux Ballets russes de Diaghilev les principes de la peinture d'avant-garde). L'orgueil de Gontcharova pour ses origines aboutit à la réévaluation du folklore et des traditions populaires russes, et témoigne d'une volonté d'affirmation et de libération de l'influence de l'art « de Paris »⁴⁴. La mise en évidence de ces artistes permet de mettre l'accent sur un phénomène important dans l'histoire des avant-gardes, qui est la rivalité entre « centres culturels et artistiques », des différents mouvements et de leur originalité⁴⁵.

⁴³ *Idem*, p. 13.

⁴⁴ Le commentaire de Gontcharova sur le cubisme exemplifie sa vision : « Le cubisme est une bonne chose, quoique pas toute à fait nouvelle. Les femmes en pierre des Schytes, les poupées russes en bois peint, vendues aux foires, sont exécutées dans la manière cubiste. Elles sont des sculptures, mais les origines du cubisme dans la peinture, même en France, étaient les images sculptées, gothiques ainsi que nègres ». F. DAULTE (coord.), *op. cit.*, citant la peintre.

⁴⁵ Voir à ce propos B. JOYEUX-PRUNEL, *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015.

Il me semble nécessaire de citer encore le cas de l'artiste suisse Sophie Taeuber-Arp (1889-1943), dont l'œuvre polymorphe investit quasiment tous les champs de la création artistique. La réalisation des décors de la Maison de l'Aubette à Strasbourg, effectuée avec le mari Hans Arp et Theo Van Doesburg, constitue l'exemple plus parlant de la multidisciplinarité de son œuvre. Malgré le souhait de son mari de voir reconnu l'apport originel de Sophie Taeuber au sein du travail de leur couple⁴⁶, elle est un exemple de la manière dont l'historiographie et la critique d'art ont négligé, jusqu'il y a peu, la composante féminine de la production artistique. Sophie Taeuber, comme Sonia Delaunay ou Katarzyna Kobro, a souffert du recèlement de ses œuvres et de sa singularité artistique, malgré la contribution apportée au renouveau de l'art abstrait pendant les années 1920-30. En outre, c'est grâce au rôle de professeur à l'Ecole des Arts et Métiers de Zurich de Sophie Taeuber que le couple a un soutien financier permettant à Hans Arp de travailler sans préoccupations matérielles. Sonia Delaunay revêt le même rôle au sein de sa famille : « Sans sa femme qui a ouvert un magasin d'art décoratif [la fameuse *Boutique simultanée*] dans les années 1920, Robert Delaunay n'aurait pas pu développer ses théories d'avant-garde »⁴⁷.

Au-delà des contributions à chaque mouvement d'avant-garde, les femmes ont joué un rôle déterminant dans la revalorisation des arts populaires mineurs, ce qu'on appellera les arts appliqués. Elles montrent leur capacité à passer de la peinture de chevalet à la décoration des maisons, au théâtre ou à la mode, grâce au fait que l'art n'est pas hiérarchisé pour elles, ni séparé de la vie quotidienne. Cela est cohérent avec le projet des avant-gardes, selon lequel art et vie ne sont pas séparés, et l'art doit s'adresser à tous. Gonnard et Lebovici avancent une interprétation ultérieure du fait que les artistes femmes se sont dédiées à la création dans des champs différents de ceux traditionnellement liés à l'art. Les deux autrices soutiennent que ces champs alternatifs (mode, théâtre, danse, etc.) sont peut-être « véritablement » ceux de l'avant-garde : « Etendre l'art à la vie, du moins dans ses manifestations les plus extériorisées, n'est-ce pas là le nouveau terrain des utopies plastiques ? ». Indépendamment de la façon dont on considère ce point de vue, l'action artistique de ces femmes sera reprise par l'art contemporain. Il est encore plus étonnant alors que leur apport puisse rester ignoré par les musées – et le public.

Malgré donc l'existence de femmes dans les mouvements d'avant-garde, encore récemment les grandes institutions muséales françaises ne déploient pas leurs œuvres

⁴⁶ Camille Morineau reporte les mots de Hans Arp où il reconnaît l'influence décisive que les compositions abstraites de Sophie Taeuber ont exercé sur son œuvre. C. MORINEAU, *op. cit.*, p. 24.

⁴⁷ M.-J. BONNET, *op. cit.*, p. 52.

lors d'expositions thématiques sur ces périodes. Marie-Jo Bonnet fait un récapitulatif qui l'amène à parler d'« enfouissement politique organisé » des femmes. Les catalogues des expositions en explicitent souvent les sous-entendus et confirment l'exclusion et l'oubli d'artistes femmes, même quand les commissaires ou les éditeurs sont des femmes elles-mêmes. Elle cite à titre d'exemple l'exposition sur le néo-impressionnisme au Musée d'Orsay (2005), où aucune femme n'était représentée (oubliant Lucie Cousturier et Jeanne Selmersheim-Desgranges, compagne de Seurat) ; la « Révolution surréaliste » au Centre Pompidou (2002), qui ne montre que Dora Maar et Claude Cahun ; « Pop Art », au même endroit, avec seulement Yoko Ono et Niki de Saint Phalle, oubliant, par exemple, la belge Evelyne Axelle⁴⁸.

⁴⁸ *Idem*, p. 13-14.

3. L'exposition des œuvres d'artistes femmes dans les collections des musées d'art moderne

Aujourd'hui, en principe, les femmes ont acquis les mêmes droits et le même statut que les hommes ; elles ont la même facilité d'accès à la formation d'artiste et sont, en fait, plus nombreuses que leurs collègues hommes dans les Ecoles des beaux-arts. Cependant cette présence importante ne se reflète pas dans les grandes expositions internationales où on ne trouve en moyenne que 10% de femmes⁴⁹.

Par contre, au cours des trente dernières années, les expositions collectives d'artistes femmes ont trouvé beaucoup d'espace dans les programmations des musées et surtout des galeries. Comme le souligne l'historienne de l'art Victoria Combalia, dans certains pays cela a produit un effet sur le marché, comme on peut le constater dans le cas de Frida Kahlo, dont la cotation a augmenté de manière considérable⁵⁰. Cependant cet effet ne se remarque pas dans la cotation de jeunes (ou moins jeunes) artistes, cette dernière étant nettement inférieure à celle de leurs homologues masculins.

S'intéresser aux œuvres d'art (et à leur représentation) selon le critère du sexe de l'artiste peut avoir deux justifications : la première, d'ordre politique, est d'effectuer une « discrimination positive », c'est à dire donner la priorité au travail d'artistes femmes, en essayant comme cela de rééquilibrer une inégalité bien connue. Cette option a toutefois une limite, vu que la qualité artistique n'a rien à voir avec un sexe ou l'autre. La deuxième est d'analyser, à travers la présentation d'une série d'œuvres, la question d'une différence éventuelle dans la perception du monde selon l'appartenance à l'un ou à l'autre sexe. Cette approche, en revanche, semblerait ignorer que les notions de « féminin » et « masculin » ne sont pas de concepts scientifiques susceptibles d'être définis de façon précise, et que l'inconscient, le moteur de l'art, n'a pas de sexe. Selon les études de genre qui se sont développées ces dernières années, en effet, c'est la société qui a attribué des caractéristiques précises aux deux sexes, contribuant ainsi à une certaine manière féminine de voir le monde. Les questions d'un art féminin et de l'existence d'un art genré animent les débats du féminisme dans les années 1970. Maintes artistes femmes (on peut citer Niki de Saint Phalle ou Louise Bourgeois, ou Dorothea Tanning pour rester plus proche de l'époque de notre intérêt) se dissocient de l'appellation « art féministe » et ont horreur des expositions « des femmes », en exprimant ainsi leur volonté de ne pas tomber dans

⁴⁹ *Idem*; C. MORINEAU (dir.), *op. cit.*

⁵⁰ V. COMBALIA et P. J. DE PARGA (coord.), *Como nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, catalogue d'exposition « Como nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos », 23 janvier – 29 mars 1998, Centre Culturel Tecla Sala, Barcelona, s.l., Ajuntament de l'Hospitalet, 1998.

une catégorie de l'art (l'art des femmes), mais de participer à l'art « universel »⁵¹. La réponse, ironique et polie, que Dorothea Tanning envoie à Lea Vergine pour expliquer son refus à participer à l'exposition *L'autre moitié de l'avant-garde* résume le point de vue des artistes qui souhaitent dépasser la question du genre⁵².

Ces questions d'ordre sociologique se lient à des questions d'ordre plus muséologique. En particulier, si nous revenons aux fonctions du musée et à son rôle dans la société, les choix en matière d'artistes à exposer déterminent, évidemment, le type d'histoire que l'on veut raconter. Comme le dit Catherine Grenier dans le catalogue d'exposition *Modernités plurielles*, « Dans un musée, la question de l'actualisation de l'histoire de l'art a un sens à la fois pratique et politique. Que montrer ? Comment le montrer ? En quel sens développer la collection ? Ces trois interrogations sont fondamentales, et les réponses apportées engagent la responsabilité à la fois intellectuelle et sociale de l'institution. L'adéquation de ces réponses aux exigences générées par l'évolution des modèles de pensées constitue le principal défi posé au musée de demain. [...] »⁵³. Ici, Catherine Grenier, commissaire de l'exposition, s'interroge sur un récit de l'histoire de l'art (elle souligne « l'étroite solidarité » qui lie histoire de l'art et histoire) qui n'a pas tenu compte de la pluralité des modernités produites dans les diverses parties du monde, et qui est restée centrée sur une dimension occidentale. Elle admet que, au sein de cette dernière aussi, il y a eu des omissions qui ont été sources de simplification et d'appauvrissement. Lorsqu'elle recommande aux musées de développer plusieurs récits « propres à restituer la pluralité des modernités », elle fait référence uniquement à la provenance géographique de l'artiste, et non également à

⁵¹ Elisabeth Lebovici reprend les mots de la philosophe Monique Wittig dans *La Pensée straight* : « Le genre est employé au singulier car en effet il n'y a pas deux genres, il n'y en a qu'un : le féminin. Le masculin n'étant pas un genre. Car le masculin n'est pas le masculin mais le général » et adapte la règle de la langue, où l'universel correspond au masculin et le genre n'est utilisé que pour le féminin, aux expositions, pour lesquelles la marque du genre « n'affecte les expositions que lorsqu'il s'agit du genre féminin ». E. LÉBOVICI « La gêne du féminin », dans C. Morineau (dir.), *op. cit.*, p. 276 – 279.

⁵² On peut lire la réponse dans son intégralité dans le catalogue de l'exposition. On rapporte ici l'essence de la lettre : « [...] Vraiment, avec toute la meilleure volonté, je ne puis, en toute conscience, participer à une exposition qui ne s'occupe que de la moitié des êtres (les femmes) en excluant l'autre moitié (les hommes). D'autre part, supposons que je ne sois pas une femme ? Il me semble que pour un projet comme le vôtre, un examen médical s'impose. Surtout à cette époque où l'imposture renaît et où une femme que l'on suppose être une femme peut se révéler... être un homme ! Croyez, chère madame, que si mes tableaux ont figuré dans les expositions de femmes, c'est en dehors de ma connaissance. [...] ». VERGINE L., *op. cit.*, p. 307.

⁵³ C. GRENIER, « Le monde à l'envers », dans C. Grenier (dir.), *op. cit.*, p. 15.

son genre⁵⁴. Bien que l'exposition *Elles@CentrePompidou* ne se soit tenue que quatre ans auparavant, au même musée, et que Catherine Grenier ait participé à son organisation, l'exclusion de beaucoup d'artistes femmes ne rentre dans son discours que lorsqu'elle mentionne les « études culturelles et les études visuelles » comme ayant « contribué à bouleverser les hiérarchies et à considérer autrement des expressions artistiques minorées ou négligées, comme l'art des femmes [...] »⁵⁵. Ces réflexions nous intéressent en tant que propos provenant d'une commissaire d'exposition d'un des musées d'art moderne et contemporain plus important du monde, objet de cette étude et lieu d'exposition d'*Elles*.

La réponse plus immédiate qui a été donnée par les musées à la remise en cause du schéma linéaire de l'histoire de la modernité a été celle d'une présentation thématique de leurs collections, comme on le verra dans le cas de la Tate Modern. Le musée londonien, en effet, a adopté ce mode de façon continue. Le Centre Pompidou s'est approprié de cette logique avec des expositions, à partir de 2005, dont *Elles@centre-pompidou* en 2009. On verra dans le chapitre suivant si cette logique accorde à la représentation des artistes femmes une meilleure place.

⁵⁴ Par contre, cela aurait pu être envisagé, comme le montre Griselda Pollock dans son essai *Avant-garde gambits 1888-1893. Gender and the colour of art history*. POLLOCK G., *Avant-garde gambits 1888-1893. Gender and the colour of art history*, Londres, Thames and Hudson, 1992.

⁵⁵ C. GRENIER, « Le monde à l'envers », dans C. Grenier (dir.), *op. cit.*, p. 16. Nous remarquons, que la commissaire d'exposition, utilise le terme « art des femmes », une expression qui, implicitement, produit une sorte de ségrégation de tout genre d'œuvre produite par une femme, dans une catégorie séparée de l'art.

4. Présentation des cas d'études

Dans ce chapitre seront exposés les résultats de mes visites dans cinq musées européens d'art moderne, dans le but d'y analyser la représentation des artistes femmes et la présentation de leurs œuvres. Comme je l'ai anticipé dans l'introduction, j'ai utilisé deux critères principaux pour choisir les institutions à analyser. La période d'étude étant celle des avant-gardes historiques, le premier critère a été la collection d'art moderne des institutions, en entendant par là l'ampleur de ces collections et, par conséquence, leur renommée (au sens à la fois de connaissance par le public, et de « réputation » par les spécialistes). En deuxième lieu, compte tenu des ressources limitées avec lesquelles cette étude a été menée, le deuxième critère a été la facilité d'accès des musées depuis Bruxelles.

Comme annoncé, le résultat de cette sélection comprend cinq institutions dont les collections d'art moderne s'avèrent être parmi les plus importantes d'Europe : le Musée national d'art moderne – Centre Pompidou et le Musée d'art moderne de la Ville de Paris à Paris⁵⁶, le Ludwig Museum à Cologne, le Stedelijk Museum à Amsterdam et la Tate Modern à Londres.

4.1 Musée national d'art moderne (MNAM) – Centre Pompidou, Paris

Avant de présenter les résultats de ma visite au Centre Pompidou, il me paraît opportun de rappeler l'exposition *Elles@centrePompidou*, qui a eu lieu de mai 2009 à mai 2010. Cette exposition s'insère dans la lignée du choix du Centre, pris depuis sa réouverture en 2000, d'effectuer des réinstallations périodiques de ses collections – modifiant ainsi l'ordre du parcours – et de les faire répondre à un déroulement thématique plutôt que chronologique. Comme le dit Alfred Pacquement, directeur du MNAM à l'époque, dans la préface du catalogue de l'exposition, il s'agit plutôt d'une « expo-collection », vu que les œuvres présentées font intégralement partie de la collection du Musée. Plus de 500 œuvres de plus de 200 artistes sont montrées au moment de l'inauguration sur la totalité de l'espace disponible du Musée, avec l'intention de renouveler la présentation pendant l'année. Pourtant, il ne s'agit de dévoiler qu'un quart des artistes femmes présentes dans la collection⁵⁷. Le but de l'exposition, selon ce qui est affirmé par Pacquement et par la commissaire d'exposition, Camille Morineau, est de répondre à la question posée par Linda

⁵⁶ Sous le conseil de mon promoteur, les deux musées parisiens font l'objet de cette étude, en raison de l'ampleur des collections spécifiques à la période étudiée de chaque musée.

⁵⁷ C. MORINEAU (dir.), *op. cit.*

Nochlin en 1970 en montrant que les œuvres réalisées par des artistes femmes peuvent, à elles-seules, illustrer le déroulement de l'histoire de l'art du XX^e siècle⁵⁸. Les artistes femmes participant aux avant-gardes dans la première moitié du siècle y figurent en tant que « pionnières » ayant préparé le terrain pour les générations suivantes. La question de la production artistique féminine avait déjà été abordée par l'exposition *Féminin – Masculin : le sexe de l'art*, qui a eu lieu au même endroit une quinzaine d'années auparavant⁵⁹. Dans l'esprit des organisateurs, l'exposition se posait le défi de « montrer qu'au-delà d'un simple sujet-motif artistique, le sexe est partie prenante des processus de l'art lui-même »⁶⁰. Malgré le fait que choisir l'identité sexuelle apparaît aujourd'hui (et apparaissait déjà à l'époque)⁶¹ comme une proposition datée, qui ne tient pas beaucoup compte de la différenciation entre le « sexe » (biologique) et le « genre » (culturellement construit) éclairée par les études de genre dans les dernières années, ces deux expositions témoignent de l'attention portée par l'institution au thème de la production artistique féminine et de sa place dans un musée.

J'ai visité le MNAM en février 2016. Depuis mai 2015 (et jusqu'en décembre 2017), le musée montre une nouvelle présentation de ses collections modernes, de 1905 à 1965, selon un parcours chronologique qui se déploie tout au long du niveau 5. Le visiteur devra poursuivre sa visite au niveau inférieur, le niveau 4, pour pouvoir découvrir la collection d'art contemporain. Selon le commissaire d'exposition, Bernard Blistène, « cette nouvelle présentation marque le début d'importants travaux

⁵⁸ Dans les mots de Camille Morineau : « Le Musée n'expose que des femmes et pourtant l'objectif n'est ni de démontrer qu'il existe un art féminin, ni de produire un objet féministe, mais qu'aux yeux du public, cet accrochage ressemble à une belle histoire de l'art du XX^e siècle. Que cette représentation des femmes et/ou des hommes n'ait au final plus d'importance, est l'objectif. » C. MORINEAU, « *Elles@centrePompidou*: un appel à la différence », dans C. Morineau (dir.), *op. cit.*, p. 16.

⁵⁹ L'exposition *Féminin – Masculin: le sexe dans l'art* a été organisée dans la Grande Galerie du Centre Pompidou du 26 octobre 1995 au 12 février 1996, par Marie-Laure Bernadac et Bernard Marcadé.

⁶⁰ [<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cynnLg6/rko7pp>], consulté le 23 juillet 2017. Cependant, selon Marie-Jo Bonnet, cette exposition est un exemple d'invisibilisation des femmes par l'institution: « Par son titre même, l'exposition renversait les positions féministes des années 1970 qui parlaient des femmes en tant que sujet de leur discours et de leur travail artistique et non du genre féminin forcément réducteur et mystificateur comme l'avait démontré Simone de Beauvoir dans *Le Deuxième Sexe*. Vingt ans plus tard, l'institution neutralise la force subversive de cette prise de parole collective en réduisant la question à la sexualité et à l'organe sexuel montrés sous toutes les coutures, comme si l'organe résumait le sexe de l'art ». M.-J. BONNET, *op. cit.*, p. 137.

⁶¹ G. COSTA DE BEAUREGARD, « *Elles@centrePompidou* est faussement féministe », 11/09/2009, [<http://www.slate.fr/story/10201/le-centre-georges-pompidou-nest-pas-en-phase-avec-son-temps>], (14 juillet 2017).

pour offrir un parcours plus lisible aux visiteurs et pour créer de nouveaux espaces d'exposition [pour l'art contemporain]. Avec cette réorientation, les séquences de visite gagnent en lisibilité [...] »⁶². Au niveau 5, celui qui nous intéresse, les salles se succèdent présentant au visiteur l'évolution des mouvements artistiques, leurs principaux acteurs et leurs œuvres. Ils sont en compagnie d'autres passeurs qui ont contribué à faire l'histoire de la modernité – des marchands d'art tels que Wilhelm Uhde ou des écrivains tels que Blaise Cendrars. Du point de vue des œuvres exposées, et donc de l'histoire racontée, cet accrochage veut démontrer comment la richesse des collections du Musée restitue le cosmopolitisme de Paris « capital des arts », selon Blistène : « [La collection] permet de retracer les temps forts de la modernité tout en en reflétant sa complexité. Ce constat nous a guidés dans l'élaboration de cette présentation, organisée en séquences historiques, qui tente de donner à comprendre des généalogies, des passages, des métissages et des croisements, qui se veut aussi lisible et claire, voire didactique »⁶³. Le parti-pris du musée semble être celui de la fonction éducative. En effet, les œuvres sont exposées selon une approche esthétique, typique des musées d'art, mais aussi communicationnelle⁶⁴. Il s'agit d'une exposition narrative, qui suit un cheminement linéaire. « Pour permettre la compréhension de l'histoire de l'art moderne, il faut exposer l'œuvre des artistes qui en ont marqué le cours. Les grands jalons de la collection tiennent donc la toute première place, de façon pérenne. Cela n'est pas incompatible avec une approche plus « profonde » de la période moderne, à destination des plus initiés. Au contraire ! [...] »⁶⁵.

Le cinquième étage est divisé en longueur par un ample couloir ; à sa droite on retrouve la majorité des salles (de la salle 2 à la salle 34). À sa gauche, les salles restantes et une terrasse panoramique. Des petits couloirs, perpendiculaires au couloir principal, séparent les salles de droite ; certains abritent des œuvres et des vitrines.

⁶² Entretien avec Bernard Blistène, commissaire d'exposition de la nouvelle présentation de la collection d'art moderne, publié sur le site web du Centre Pompidou. [https://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R-c2acff4a-d4cd-4864-91e9-d8a8839cab7a¶m.idSource=FR_E-3c9eaf64c451b8f1d2ec99dd684a7a]

⁶³ Entretien avec Bernard Blistène, *ibidem*.

⁶⁴ GOB A. et DROUGUET N., *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, quatrième éd., Paris, Armand Colin, 2014 (collection U).

⁶⁵ Blistène continue : « Pour concilier ces exigences, nous avons imaginé un parcours de visite dont l'épine dorsale repose sur de grands repères. Nous proposons au public une traversée des mouvements modernes, en commençant par le fauvisme et Henri Matisse. Comment rendre sensible l'histoire des avant-gardes historiques sans rendre compte, œuvres à l'appui, du choc que constitue « la cage aux Fauves » en 1905 ? Latéralement, comme autant d'incises nécessaires, de lignes de fuite ou de chemins de traverse, nous avons ménagé des espaces plus spécifiques, dévolus à des figures et des mouvements singuliers mais néanmoins cruciaux, comme le Lettrisme ».

Les salles sont numérotées, leurs titres sont en évidence et dans chacune on peut lire un texte explicatif. Certaines œuvres sont accompagnées par des cartels avec du texte supplémentaire et l'indication de la disponibilité d'informations ultérieures dans l'audio-guide (symbole des écouteurs).

Le parcours commence avec le primitivisme russe, auquel est dédié une grande salle (salle 3), et le fauvisme (salle 5), suivi par le cubisme (salle 11) et De Stijl (salle 16). Parmi les salles consacrées aux mouvements, on découvre aussi des salles « personnelles » : Georges Rouault, Henri Matisse, Pablo Picasso, ... La salle 15 est la seule portant le nom d'une femme : il s'agit de la salle de Robert et Sonia Delaunay. Ensuite, nous retrouvons le Bauhaus (salle 17), le Constructivisme (salle 18), Dada (salle 19), le Rappel à l'ordre (salle 22), alternés à Duchamp, Man Ray et Picabia (salle 20) et Giacometti (salle 23). Le parcours continue suivant cette articulation, pour une totalité de 40 salles (dont je ne reporterai pas les descriptifs car elles se réfèrent à des époques historiques postérieures aux avant-gardes de la première moitié du siècle).

La première salle qui abrite des œuvres d'artiste femme est la numéro 3, *Primitivisme russe – Du néo-primitivisme au cubo-futurisme*. Dans le texte explicatif qui introduit le visiteur dans la salle, on peut lire que Mikhaïl Larionov et Natalia Gontcharova ont été deux des protagonistes principaux du Néo-primitivisme. Après une brève explication de leur style, le texte poursuit ainsi : « Vers 1913, la découverte du futurisme et du cubisme conduit Larionov à une dissolution progressive des formes par des reflets lumineux. La simultanéité des rythmes urbains se traduit en un jeu syncopé de couleurs vives ». Douze œuvres sont exposées dans la salle, dont deux sculptures de têtes de Modigliani. Les tableaux sont de Chagall (2), Larionov (3) et Gontcharova (5)⁶⁶. Une des œuvres de Gontcharova, *Les porteuses* (1911) (fig. 1) est accompagnée d'un petit texte explicatif en dessous du cartel, où on explicite comment Gontcharova opère une synthèse d'éléments stylistiques occidentaux et orientaux. Les œuvres de Gontcharova occupent à elles seules deux parois de la salle, celles trouées par les passages vers les salles communicantes; les œuvres de Larionov sont aussi réunies sur une seule paroi (fig. 2).

⁶⁶ Les tableaux exposés sont les suivants : *Bella au col blanc*, Marc Chagall (1917), *Paysage*, Mikhaïl Larionov (1912), *Le paon*, Natalia Gontcharova (1912), *Le printemps*, Mikhaïl Larionov (1912), *Les ivrognes*, Natalia Gontcharova (1911), *Dame au chapeau*, Natalia Gontcharova (1913), *Pieds foulant le raisin*, Natalia Gontcharova (1911), *A la Russie, aux ânes et aux autres*, Marc Chagall (1911), *L'automne*, Mikhaïl Larionov (1912), *Les porteuses*, Natalia Gontcharova (1911).

Il faut rejoindre la salle 15, *Robert Delaunay (1885-1941) et Sonia Delaunay (1885-1979)*, pour découvrir l'existence d'une autre artiste femme dans cette période de bouleversement artistique. En effet, ni dans la salle du fauvisme, ni dans celle du cubisme on ne présente le travail d'une artiste femme, ni on ne le mentionne. Dans la salle 13, consacrée à l'œuvre de Frantisek Kupka, le texte introductif le présente comme « un des pionniers de l'abstraction, avec Vassily Kandisky, Piet Mondrian, Kasimir Malevitch et Robert Delaunay ». Aucune femme n'est citée.

Le texte explicatif de la salle 15, après une introduction sur la diversité du début de l'œuvre de Robert, lui adjoint Sonia dans l'intérêt qu'il porte « aux contrastes simultanés et aux vibrations de plages colorées, qui rythment leurs compositions et guident le regard du spectateur ». Le texte s'achève sur l'évocation de la pluridisciplinarité de Sonia, en insistant sur sa modernité intrinsèque⁶⁷. Sur les dix œuvres présentées, six sont réalisées par Sonia, les quatre autres par Robert⁶⁸. La présence de Sonia est très forte. Sur la cloison d'entrée de la salle, entre les deux ouvertures de passage, sont exposés trois tableaux du début de son activité picturale, réalisés en 1907 : *Jeune finlandaise*, *Jeune fille endormie* et *Philomène* (fig. 3). Témoignant la période figurative de l'artiste, ils « reflètent sa solide formation académique, ses admirations pour Gauguin et Matisse, et son goût pour la couleur »⁶⁹.

Les autres œuvres de Sonia Delaunay présentes dans la salle, montrent le début de son abstraction, toujours fondée sur la couleur. On retrouve ainsi *Contrastes simultanés* (1912) et la grande toile du *Bal Bullier* (1913). La première est insérée entre deux œuvres contemporaines de Robert, *Une fenêtre* (1912), à gauche, et *Formes circulaires, Soleil n. 2* (1912-13) à droite (fig. 4). Cette représentation est particulièrement parlante quant à l'influence réciproque que les deux peintres exercèrent l'un sur l'autre et à la recherche commune qu'ils menèrent vers l'abstraction par la couleur. *Le Bal Bullier*, qui domine, par ses dimensions, une des parois de la salle (fig. 5), rend compte de la modernité de l'artiste, de par le choix du

⁶⁷ « Ce travail sur la couleur est également le point de départ des multiples réalisations de Sonia dans le domaine des arts dit « appliqués » reflétant une modernité résolument pluridisciplinaire: vêtements, reliures, mobilier, céramiques, tentures ou tapis. ».

⁶⁸ Les tableaux exposés sont les suivants: *Le poète Philippe Soupault*, Robert Delaunay (1922), *Philomène*, Sonia Delaunay (1907), *Jeune fille endormie*, Sonia Delaunay (1907), *Coffret*, Sonia Delaunay (1913), *Jeune finlandaise*, Sonia Delaunay (1907), *Formes circulaires, Soleil n.2*, Robert Delaunay (1912-13), *Une fenêtre*, Robert Delaunay (1912), *Portrait de Guillaume Apollinaire*, Robert Delaunay (1911-12), *Contrastes simultanés*, Sonia Delaunay (1912), *Le Bal Bullier*, Sonia Delaunay (1913).

⁶⁹ HOOG M., *Sonia Delaunay. Rétrospective*, catalogue d'exposition, 1967-1968, Paris, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1967.

sujet et le point de vue adopté dans la représentation – non tant centrée sur la danse, mais plutôt sur l'impression du mouvement perçue par le spectateur. Le musée présente au visiteur aussi une œuvre d'art appliqué de Sonia Delaunay, *Coffret* (1913), positionnée sur le côté des premiers tableaux de l'artiste (fig. 3). Il s'agit d'un des rares objets de ce type qui a survécu parmi ceux produits par l'artiste, et peut symboliser son projet de faire sortir l'art d'avant-garde de ses milieux restreints, à travers l'utilisation de techniques autres que la peinture traditionnelle, et d'objets familiers, pour le mettre en contact avec la vie.

Dans la salle suivante, n. 16, *De Stijl*, deux tableaux de Sophie Taeuber-Arp sont présentés (fig. 6) : *Composition à cercles-à-bras et rectangles* (1930) et *Quatre espaces à croix brisée* (1932)⁷⁰. Ces deux œuvres illustrent la recherche parallèle (qui occupait l'ensemble du couple des Arp) sur des compositions statiques, formées de cercles et de rectangles, et des agencements dynamiques, constitués de tracés linéaires. Elles démontrent la justesse de l'insertion de Sophie Taeuber dans l'art abstrait de *Cercle et Carré* et *Abstraction-Création*.

On retrouve encore trois de ses œuvres dans la salle 19, *Dada*. Il s'agit de deux sculptures de *Tête dada* (1918-19 et 1920), et une *Composition dada (Tête au plat)* (1920)⁷¹, qui est la projection orthogonale de la *Tête dada*, qui se trouve devant la toile (fig. 7). Cette œuvre, en mêlant motifs naturalistes et abstraits, opère une synthèse entre les arts appliqués et la construction des compositions abstraites, et s'insère donc dans la dé-hiérarchisation des arts typique de Dada⁷². Dans le texte introductif de la salle 19, Sophie Taeuber-Arp est citée parmi la « constellation » d'artistes fondateurs de Dada, avec Jean Harp, Hugo Ball, Marcel Janco, Hans Richter

⁷⁰ Les autres quatorze œuvres exposées sont les suivants : *Villa*, G. Vantongerloo (1926), *Rapport de volumes émanant du cône*, G. Vantongerloo (1927), *Personnage à deux boutons*, J. Torres-Garcia (1927), *Composition orthogonale*, J. Hélion (1930), *Composition X*, T. Van Doesburg (1918), *Pez*, J. Torres-Garcia (vers 1942), *Personnage à un bouton*, J. Torres-Garcia (1927), *Composition en rouge, bleu et blanc II*, P. Mondrian (1937), *Komposition für Elevator*, O. Carlsund (1926), *Composition*, G. Vantongerloo (1917-18), *Composition fleurs*, V. Huszar (1923), *Composition néo-plastique n. 5 L*, C. Domela (1926-27), *Peinture pure*, T. Van Doesburg (1920).

⁷¹ Les autres treize œuvres exposées sont les suivantes : *Ballet*, R. Hausmann (1951), *Masque*, M. Janco (1919), *Visionäres Porträt*, H. Richter (1917), *Masque*, M. Janco (1919), *Portrait de Tzara*, M. Janco (1919), *Vormittagsspuk*, H. Richter (1927-28), *Der Hirsch*, J. Arp (1914), *Erinnerungen an die Spiegelsäle von Brüssel*, O. Dix (1920), *Remember uncle August*, G. Grosz (1919), *Ubu imperator*, M. Ernst (1923), *Trousse d'un Da*, J. Arp (1920-21), *Mechanischer Kopf*, R. Hausmann (1919), *Graf St. Genois d'Anneaucourt*, C. Schad (1927),

⁷² B. LEAL (dir.), *Collection art moderne. La collection du Centre Pompidou Musée national d'art moderne*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2006, p. 586.

et Tristan Tzara. Plus loin, une autre femme est mentionnée parmi les diffuseurs de Dada à Berlin, Hanna Höch.

En conclusion, les artistes femmes représentées sont Natalia Gontcharova, Sonia Delaunay et Sophie Taeuber-Arp. Leurs œuvres sont bien intégrées dans le parcours muséal qui veut regrouper des «œuvres iconiques, c'est-à-dire des œuvres représentatives d'un moment, des œuvres nodales, charnières, susceptibles d'éclairer l'histoire d'un artiste ou d'un mouvement, comme ses "environs immédiats" son "avant" et son "après", ses "à-côtés" »⁷³.

Les catalogues publiés par le Centre Pompidou à l'occasion de nouvelles acquisitions et des célébrations d'anniversaire de sa fondation sont une source intéressante d'information et confirment la place des artistes femmes pour le musée. Dans l'ouvrage *100 œuvres nouvelles 1977-1981*, deux sont créées par des artistes femmes : *Chambre 202 – Hôtel du Pavot* de Dorothea Tanning, qui date de 1970, et *L'aveugle dans la prairie* de Niki de Saint Phalle (1974). Il s'agit donc de deux artistes contemporaines, par rapport à la date de parution de l'ouvrage ; il n'y a pas d'acquisition d'œuvres de femmes de la période des avant-gardes du début du siècle. Dans le volume *Chefs d'œuvre du musée national d'art moderne*, parmi la sélection de 120 œuvres, les œuvres d'artistes femmes sont : *Philomène*, 1907 et *Prismes électriques*, 1914 de Sonia Delaunay; *Geschnitzer Kopf (Porträt von Jan Arp)*, 1918-19 de Sophie Taeuber Arp (et une sculpture de Germaine Richier datant de 1948-49).

Dans *La Collection du Musée national d'art moderne. Acquisitions 1986-1996*, publié à l'occasion du vingtième anniversaire du Centre, sur 120 artistes sélectionnés, 20 sont des femmes (soit environ 17%) : 19 contemporaines⁷⁴ et une d'avant-garde, Natalia Gontcharova. Le catalogue nous apprend que le Musée avait acheté trois toiles de Gontcharova, en 1933, mais en 1988 il reçoit une donation de l'état soviétique – à la suite du legs d'Alexandra Tomilina-Larionov, deuxième épouse du peintre – de seize peintures et quarante-trois œuvres sur papier. *Les porteuses*, *Pieds foulant le raisin*, *Le paon* font partie de ce lot.

⁷³ Entretien avec Bernard Blistène, *ibidem*.

⁷⁴ Il s'agit de M. Abramovic, S. Blocher, L. Bourgeois, S. Calle, E. Hesse, R. Horn, M.-A. Guilleminot, W. Jacob, S. Jaffé, Y. Kusama, L. Lamiet, A. Martin, A. Messager, J. Mitchell, J. Reigl, C. de Soria, J. Sterbak, G. Vappereau, M.-E. Vieira da Silva). A. de la BEAUMELLE et N. POUILLON (dir.), *La Collection du Musée national d'art moderne. Acquisitions 1986-1996*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1996.

Dans le catalogue *Collection art moderne. La collection du Centre Pompidou Musée national d'art moderne*, publié à l'occasion du trentième anniversaire du Centre, et qui reprend une sélection d'œuvres de la collection historique du musée (réalisées par des artistes nés avant 1920), figurent quinze artistes femmes, dont onze de l'époque des avant-gardes : Sonia Delaunay, Natalia Gontcharova, Valentine Hugo, Marie Laurencin, Tamara de Lempicka, Meret Oppenheim, Séraphine de Senlis, Sophie Taeuber-Arp, Dorothea Tanning, Marie Toyen, Suzanne Valadon⁷⁵.

4.2 Musée d'art moderne de la Ville de Paris (MAM), Paris

Lors de ma visite au MAM, en février 2016, une grande partie des salles de la collection permanente venait, malheureusement, d'être fermée au public à cause de travaux de réaménagement des espaces. Outre les espaces d'expositions temporaires, étaient accessibles la salle Matisse, où se trouve les célèbres *Danse inachevée* et *Danse de Paris* de Henri Matisse ; la Salle 1, abritant des œuvres de Robert Delaunay et la Salle 2, dédiée aux artistes cubistes. Dans le parcours « niveau 2 » du musée, la seule partie accessible des collections permanentes montrait des œuvres de peintres fauvistes.

Parmi les œuvres exposées, il n'y en avait aucune réalisée par une artiste femme. D'après l'opinion de deux employés du musée, aucune artiste femme n'était même présente dans la partie qui venait de fermer au public. Lors de la visite, la donnée la plus surprenante était le constat d'absence d'œuvres de Sonia Delaunay dans une salle où les œuvres de son mari Robert étaient amplement représentées⁷⁶.

Ensuite, j'ai parcouru la collection en ligne du Musée et j'ai découvert qu'elle inclut plusieurs œuvres de Maria Blanchard⁷⁷, qui auraient, à mon avis, pu trouver place

⁷⁵ Les restantes sont Louise Bourgeois, Alicia Penalba (sculptrice), Germaine Richier (sculptrice), Maria-Elena Vieira da Silva. B. LEAL (dir.), *Collection art moderne. La collection du Centre Pompidou Musée national d'art moderne*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2006.

⁷⁶ Pour complément d'information, une photo d'ensemble de la même salle, parue dans le catalogue de l'exposition *Histoires de musée*, montre Rythme (1938) de Sonia Delaunay accroché avec L'équipe de Cardiff (1912-13), Symphonie colorée (1915-17), Nu à la coiffeuse (1915) et Joie de vivre (1930) de Robert Delaunay. PAGE S. et PARENT B. (coord.), *Histoires de musée*, catalogue d'exposition, 23 juin – 15 octobre 1989, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, s.l.n.d.

⁷⁷ L'artiste figure en vingtième position en termes de nombre d'œuvres possédées par le Musée, avec un total de 21 peintures. La deuxième artiste femme des avant-gardes, toujours en terme d'ampleur du nombre d'œuvres, que l'on retrouve est Natalia Gontcharova, avec une œuvre cubiste et des œuvres plus tardives; on retrouve également une bonne sélection d'œuvres de Suzanne Valadon (7) et de Marie

parmi les tableaux cubistes. Toujours grâce à l'outil de navigation de la collection du Musée, on peut avoir accès aux œuvres qui y sont actuellement exposées. Bien que certaines de ses salles soient encore fermées, j'ai ainsi pu constater que, parmi les œuvres accessibles au public on retrouve *Femme espagnole* (1920-24) de Natalia Gontcharova et *Eve* (1937) de Maud Gerard.

4.3 Museum Ludwig, Cologne

Le Museum Ludwig possède la plus ample collection d'art russe en Europe, avec plus de 600 œuvres. C'est en 1976 que, grâce à la donation de Peter et Irene Ludwig, de nombreuses œuvres de l'avant-garde russe datant de 1905 à 1935 (incluant Gontcharova, Larionov, Exter, Popova, Malevitch, Rodchenko et aussi, plus difficile à retrouver, Rozanova, Stepanova et Udaltsova) ont fait leur entrée dans le musée⁷⁸. Le musée possède également un ensemble d'œuvres de Paula Modersohn-Becker, qui font partie de la collection Haubrich, la pierre milliaire du musée.

Les espaces du musée lui permettent d'afficher un tiers de sa collection, qui comprend également une large partie d'œuvres d'art contemporain. Les collections s'étendent sur trois étages, deux supérieurs et un au sous-sol dédié à l'art contemporain. L'art du début du XX^e siècle se trouve au deuxième étage.

Le parcours suit un ordre chronologique et il est libre, articulé dans des salles qui s'ouvrent sur un couloir central. Il débute avec l'expressionnisme, d'un côté (gauche – où on ne retrouve pas d'artistes femmes) et les russes de l'autre côté. Dans le texte introductif à la salle *Tendances expressionnistes dans l'avant-garde russe. Entre les pôles du modernisme et du folklore*, Natalia Gontcharova et Alexandra Exter sont énumérées parmi les acteurs de l'avant-garde faisant le pont entre les nouvelles tendances artistiques parisiennes et la redécouverte des traditions russes. Au moment de ma visite, en février 2016, dans la deuxième salle à droite on pouvait voir, au fond et au centre de la paroi, *Nature morte avec tigre* (1908) de Natalia Gontcharova (fig.

Laurencin (6), mais aussi de Valentine Prax (8). [<http://www.mam.paris.fr/fr/collections-en-ligne#/artworks?layout=grid&page=0&filters=domain:Peinture%7C%7CDessin>] (6 juillet 2017).

⁷⁸ L'ampleur de la collection des Ludwig est telle qu'ils demandent la création d'un nouveau musée, dans un bâtiment construit spécialement pour abriter les collections d'art moderne et contemporain. Voilà comme le musée Ludwig est né, séparé du Wallraf-Richartz Museum, en 1986. Le propos « missionnaire » de Peter Ludwig, de vouloir « exposer ce qui ne serait pas montré sans [leur – de sa femme Irène et lui] engagement » paraît particulièrement parlant à propos de l'art russe. H. P. Schwerfel, « Peter Ludwig. Le collectionneur au neuf musées », *Beaux-Arts Magazine*, n. 136, juillet-août 1995, Paris, p. 90-95.

8). Ce tableau illustre bien le propos du texte introductif de la salle, représentant d'un côté un samouraï du théâtre kabuki et de l'autre, un relief de sarcophage antique. Dans la même salle on retrouve deux autres tableaux de Gontcharova et un tableau de Kandinsky (fig. 9).

La salle suivante, avant Dada et le Constructivisme, présentait trois œuvres de Paula Modersohn-Becker (*Paysage de Worspede* (1903), *Petite sœur aveugle* (1903), *Autoportrait devant fond bleu* (1906)), déployées le long d'une des parois de la salle (fig. 10). La troisième œuvre, peinte avec une « touche épaisse de couleur », révèle le passage à Paris par l'artiste, influencée par Cézanne et Van Gogh⁷⁹. De l'autre côté du couloir, dans une grande salle bien éclairée par des baies vitrées donnant sur le Rhin, sont exposées, côte à côte, *Rythme couleur* (1968) de Sonia Delaunay et *Rythme sans fin* (1934) de Robert Delaunay (fig. 11). Ce rapprochement permet la comparaison des styles des deux artistes, et amène à la remarque que les œuvres orphistes de Sonia Terk « se caractérisent par une structure plus diversifiée et morcelée » que celles de son mari⁸⁰. Sur la cloison perpendiculaire sont exposés le *Portrait de Michail Larionov* (1913) de Natalia Gontcharova (qui constitue le seul portrait rayonniste encore existant) et deux œuvres rayonnistes de Larionov⁸¹ (fig. 12). On retrouve donc dans la même salle Gontcharova et Delaunay, deux des plus importantes actrices reconnues des avant-gardes.

Poursuivant la visite, après les salles consacrées au Surréalisme, où la totalité des artistes sont des hommes, on rejoint les salles du Cubisme – prélude des salles dédiées à Picasso, dont le musée Ludwig détient la troisième plus large collection au monde, après Barcelone et Paris. Le texte introductif, après explication du cubisme analytique et synthétique, indique Natalia Gontcharova et Alexandra Exter, avec Fernand Léger et Arthur Segal, comme exemples d'artistes qui se sont appropriés des idées du cubisme et les ont développées dans leur propre style pictural. Les espaces sur le Cubisme sont séparés en deux salles par des cloisons. Dans la première pièce on repère *Composition (Gènes)* (1912-14) d'Alexandra Exter (fig. 13), où on remarque l'influence futuriste, puis, un peu plus loin, *Nature morte rouge à la lampe* (1916-18) de Maria Blanchard (fig. 14), et *La vendeuse d'oranges* (1916) de Natalia Gontcharova (fig. 15), entre des œuvres de Fernand Léger et Juan Gris. On assiste donc à une représentation d'un cubisme pluriel, qui dépasse le cubisme « de Braque et

⁷⁹ Selon les mots de l'artiste, comme reporté par le catalogue du musée coordonné par Evelyn Weiss. E. WEISS (coord.), *L'Art du 20^e siècle. Museum Ludwig Cologne*, Cologne, Taschen, 1996.

⁸⁰ *Ibidem*, p. 155.

⁸¹ Il s'agit de *Saucisses et maquereaux rayonnistes* (1912) et *Rayonnisme rouge et bleu* (1911).

Picasso » et rend compte de la multiplicité d'interprétations que les artistes ont su donner à la théorie cubiste. Les artistes femmes y sont incluses, et cela est exceptionnel par rapport aux autres musées que j'ai visités (malgré la possibilité d'exposer des œuvres de Maria Blanchard, par exemple, le MAM et le MNAM ne le font pas). En même temps, aucun contenu audio de l'audio-guide n'est relatif à une de ces œuvres.

Au musée Ludwig, la représentation de Natalia Gontcharova est assez marquée. Il est permis au visiteur de suivre l'évolution de sa recherche picturale avec des œuvres qui datent de 1905 et 1908 (*Paysage de Tiraspol* et *Rusalka*, fig. 9), jusque ses recherches cubistes. Gontcharova n'est pas la seule femme à être mise en exergue dans l'exposition de la collection, comme on peut le voir dans les textes introductifs des salles, où Alexandra Exter est également citée à titre d'exemple en relation avec les innovations picturales de l'époque. Même si les œuvres d'autres artistes russes de la collection (Rozanova, Stepanova et Udaltsova) n'étaient pas exposées lors de ma visite, le fait qu'elles soient incluses dans deux catalogues du musée, l'un datant de 1996 et l'autre de 2010, me semble éloquent quant à la considération que le musée porte pour cette partie de sa collection. En outre, l'exposition d'œuvres de Maria Blanchard, Paula Modersohn-Becker, Sonia Delaunay, en plus des deux artistes déjà citées, permet au visiteur de remarquer que des artistes femmes ont été présentes dans les différentes déclinaisons de l'évolution de l'art moderne. Cela est montré sans aucune attention particulière, laissant aux œuvres de ces artistes le même espace et la même exposition que ceux des œuvres de leurs homologues masculins.

4.4 Stedelijk Museum, Amsterdam

Les espaces d'exposition dédiés à la collection d'art moderne (avant 1960) du Stedelijk sont concentrés en quinze salles au rez-de-chaussée. Le parcours est libre, on suit le chemin des cloisons. Quand j'ai visité le musée, en avril 2016, les salles étaient caractérisées par des thématiques/courants artistiques précis, tels que *CoBrA*, *Echanges artistiques entre les Pays-Bas et la Russie*, *De Stijl*, *Dada*, ... Cette disposition avait été inaugurée en septembre 2015 et présentée comme « un voyage dans l'art du XXe siècle »⁸². Le site web du musée en donne la nouvelle citant Mondrian et Picasso – qui en effet sont fort représentés – et mettant en dialogue Chagall, Malevitch et Kandinsky avec des artistes « moins connus tels que Anna Boch, Paul Sérusier et *the early Modernist* Paula Modersohn-Becker »⁸³. Deux

⁸² [<http://www.stedelijk.nl/en/news-items/new-collection-presentation-popular-icons-and-extraordinary-unknown-work>], (22 juillet 2017).

⁸³ *Ibidem*.

artistes femmes sont donc nommées dans un court texte qui est censé promouvoir le nouvel accrochage de la collection.

Pendant la visite, la première artiste femme rencontrée est Charlie Toorop, dans la salle 0.4 *New objectivity*. Il s'agit d'une artiste hollandaise considérée comme « l'une des figures les plus influentes de la peinture de portrait réaliste hollandais du XX^e siècle »⁸⁴. Trois peintures de l'artiste sont exposées dans cette salle (fig. 16). La salle 0.9 est celle dédiée aux échanges entre les Pays-Bas et la Russie. Le texte introductif nous éclaire qu'elle se réfère aux années post-révolution russe de 1917. En tout cas, aucune femme n'est mentionnée – ce qui peut être attribué au fait que dans la collection du Stedelijk la seule artiste des avant-gardes russes qui est présente est Natalia Gontcharova. Elle n'est pas représentée ici mais dans la salle 0.11 *Mouvement, cosmologie et spiritualité*, avec le tableau *Mer rayonniste* (1912-13). Dans cette salle on retrouve également Robert Delaunay, Kandisky et Malevitch – dont le musée détient une collection importante (fig. 17). Après une salle sur Odilon Redon et le symbolisme, la salle 0.13, *Exotisme*, montre deux tableaux de Paula Modersohn-Becker : *Fille avec lapin dans les bras* (1904) et *Fille nue assise et à genoux* (1906-07) (fig. 18). Un texte accompagne le cartel de la deuxième œuvre. Il donne au visiteur des informations sur la production artistique générale de Paula Modersohn-Becker, qui est considérée comme « *een belangrijke voorloper van het Duitse expressionisme* »⁸⁵. Deux œuvres de Kirchner sont exposées sur la paroi d'à côté. Dans la dernière salle, la numéro 0.15, où sont montrés des tableaux impressionnistes, *Femme dans un paysage* (1890-92) d'Anna Boch est accroché entre Cézanne et Van Gogh (fig. 19). L'artiste belge est mentionnée avec les deux artistes bien plus connus, à titre d'exemple de la technique impressionniste.

Lors de ma visite, j'ai eu l'occasion de rencontrer M. Michiel Nijhoff, responsable des archives et du centre d'information du musée. Informé de la thématique de ma recherche, M. Nijhoff a affirmé que la question de la représentation des artistes femmes n'avait jamais été directement abordée par le musée. Toutefois, il a souligné que depuis que la direction du musée est assumée par une femme (2010)⁸⁶, le musée porte une attention accrue au sujet, suite à la demande des directrices successives de voir plus de femmes exposées. Comme le musée n'avait jamais effectué des recherches dans ses collections axées sur les artistes femmes, M. Nijhoff m'a permis

⁸⁴ Selon ce qui est affirmé dans le texte qui accompagne *Autoportrait avec chapeau et voile* (1938). Les deux autres œuvres exposées sont *Femme de la classe ouvrière* (1943) et *Tête couchée de Méduse* (1938-39).

⁸⁵ En français : « un précurseur important de l'expressionnisme allemand ».

⁸⁶ La première directrice a été Ann Goldstein (2010-2013), suivie par Beatrix Rulf (2014-aujourd'hui).

d'accéder au database de la collection du musée. Cette analyse permet de constater que, sur un total de presque 4000 œuvres, 388, soit environ 10%, ont été réalisées par 116 artistes femmes. Les artistes dont le musée possède le plus grand nombre d'œuvres sont d'origine hollandaise ou ont travaillé longtemps aux Pays-Bas (Else Berg, Coba Ritzema, Charlie Toorop).

4.5 Tate Modern, Londres

La Tate Modern a été créée en 2000 avec le transfert des collections d'art moderne et contemporain de la Tate Gallery dans le bâtiment rénové d'une vieille centrale électrique. En juin 2016, le projet de réaménagement de l'édifice s'est conclu : le musée a augmenté de 60% son espace d'exposition grâce à l'annexion d'une nouvelle aile, sur le côté sud du bâtiment principal. Le musée se compose aujourd'hui de trois espaces : la *Turbine Hall*, le grand espace d'accueil originel, qui a accueilli de nombreuses œuvres et performances ; la *Boiler House*, à savoir le « vieil » espace d'exposition divisé sur trois niveaux, dont deux consacrés à l'exposition des collections permanentes ; et la *Switch House*, le nouvel espace de dix étages désormais consacré à l'art depuis 1960, avec l'intention de répondre aux nouveaux défis de l'art contemporain.

Depuis le début, la Tate Modern s'est caractérisée par le choix de présenter ses collections selon des thématiques, et non pas suivant le critère chronologique – comme c'est le cas dans les musées analogues, comme le Centre Pompidou, ou le Museum of Modern Art – MOMA à New York. En effet, cette approche chronologique peut être reliée à la vision des différents mouvements artistiques du début du XX^e siècle d'Alfred Barr, le premier directeur du MOMA. Barr a inséré les « ismes » artistiques de 1890 à 1930 dans un tableau, selon une logique chronologique et de filiation d'un mouvement à l'autre, pour arriver à l'art abstrait, géométrique et non géométrique (fig. 20). Selon Frances Morris, ce schéma a influencé non seulement l'exposition des collections, mais également la politique d'achat de plusieurs musées. La Tate Modern a donc décidé de rompre avec ce schéma, croyant qu'il n'était plus possible de rendre compte de la diversité de l'innovation artistique à travers un seul récit historique, ni de voir l'art comme une « inexorable progression vers une fin de commun accord »⁸⁷. Le musée croit ainsi répondre aux attentes des artistes contemporains, qui ne reconnaissent plus depuis longtemps le modernisme comme fondement de leur patrimoine artistique, et qui « assaillent et démontent les

⁸⁷ F. MORRIS, « From then to now and back again : Tate Modern collection display », dans F. Morris (éd.), *Tate Modern. The Handbook*, Londres, Tate Publishing, 2006, p.25.

vieilles hiérarchies des arts, la géographie et le genre »⁸⁸. Voilà comment la Tate Modern, lors de son ouverture en 2000, décide de présenter ses collections selon quatre thématiques (*Paysage*, *Nature Morte*, *Le nu*, *Histoire*) dans quatre ailes séparées, sur deux étages, avec un parcours libre et accessible depuis plusieurs points d'entrée.

Dans l'ouvrage *Tate Modern. The Handbook*, publié six ans après l'inauguration du musée, le directeur de l'époque, Vicente Todoli, affirme que le nouvel accrochage de la collection va encore plus loin dans le rapprochement d'œuvres d'époques différentes, avec le but de « suggérer des perspectives inattendues sur les façons ancienne et moderne de s'approcher de l'art contemporain ». Dans la sélection de 100 artistes qui sont présentés, on retrouve vingt-et-une artistes femmes, dont trois de l'époque des avant-gardes : Sonia Delaunay, Natalia Gontcharova et Dorothea Tanning⁸⁹.

En mai 2016, quand j'ai visité la Tate Modern, la nouvelle aile du musée n'avait pas encore ouvert ses portes. Dans la *Boiler House*, le musée présentait ses collections selon plusieurs thématiques, en ligne avec sa politique : *Citizens and the State* (Les citoyens et l'Etat – ou comment les artistes se mettent en relation avec des idées et des réalités sociales), *Material worlds* (Mondes matériels – ou comment les différents matériaux sont traités par les artistes et transformés dans des œuvres d'art) et *Media networks* (ou comment les artistes internationaux réagissent à l'impact des *mass media*). La quatrième galerie, malheureusement, était en train de changer de thématique, de *Making traces*, à *In the studio* et donc elle n'était pas accessible. Dans le cadre de ce travail, deux galeries se sont révélées dignes d'intérêt : *Citizens and the State*, qui se trouve au niveau 2, et *Media networks*, située au niveau 4.

Dans *Citizens and the State*, le musée veut rendre compte des réactions des artistes à la société dans laquelle ils vivent, qu'il s'agisse de « l'association du modernisme à une vision utopique » ou d'utiliser l'art comme « miroir de la société jusqu'à, parfois, provoquer une demande de changement social », selon le mot du panneau introductif. La galerie est divisée en onze salles, certaines avec des titres thématiques (par exemple *Abstraction et société*, salle 2, ou *Citoyens*, salle 3, pour un total de quatre salles), d'autres dédiées à des artistes spécifiques, comme Lorna Simpson ou Barbara

⁸⁸ *Ibidem*.

⁸⁹ Les artistes femmes postérieures aux avant-gardes historiques sélectionnées dans l'ouvrage sont : E. Agar, L. Bourgeois, J. Cardiff, T. Dean, M. Dumas, Guerrilla Girls, B. Hepworth (sculptrice), S. Hiller, J. Holzer, R. Horn, A. Martin, C. Parker, G. Richier (sculptrice), N. de Saint Phalle, D. Salcedo, C. Sherman, G. Wearing, R. Whiteread. F. MORRIS (éd.), *Tate Modern. The Handbook*, Londres, Tate Publishing, 2006.

Hepworth et Philip Guston⁹⁰. Dans la salle *Abstraction et société*, on retrouve deux artistes femmes de l'époque des avant-gardes, une photographe et une peintre. Il s'agit, respectivement, de Lucia Moholy, dont les photographies sont exposées en groupe avec celles de Iwao Yamawaki, et de Paule Vézelay (fig. 21). Son œuvre *Construction. Grey lines on pink ground* (1938) (fig. 22), est accompagnée d'un texte complémentaire où on lit que Marjorie Watson-Williams, selon son vrai nom, a été l'une des premiers artistes britannique à se dédier à l'art abstrait. Avant de donner une brève description de l'œuvre, le cartel explique également que l'artiste, installée à Paris en 1926, choisit ce pseudonyme à témoignage de son internationalité et « pour cacher le fait qu'elle était une femme ».

Pour découvrir d'autres œuvres d'artistes femmes de l'époque des avant-gardes, il fallait passer au niveau 4, à la galerie *Media Networks*. Le descriptif de la galerie laisse imaginer que, ici aussi, la représentation des artistes des avant-gardes n'est pas prépondérante. Le texte introductif, en effet, prépare à « une exploration des différentes façons des artistes de réagir à l'impact des media et des communications, reflétant sur un monde qui est de plus en plus forgé par la publicité, la télévision et la technologie digitale ». La structure de cette galerie est pareille à celle que nous venons de présenter, avec douze salles partagées entre cinq salles thématiques et sept salles personnelles⁹¹. Parmi ces salles, la seule qui nous importe est la salle 2, qui porte l'intitulé *Temps Modernes*. Tout d'abord, dans cette salle on retrouve Sonia Delaunay, avec deux œuvres qui remontent à deux époques bien différentes de sa vie. La première est *Prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France* (1913) (fig. 23). A travers ce « livre simultané », qui mêle vers libres de Blaise Cendrars et contrastes de couleurs de Sonia Delaunay, les deux artistes « cherchent à exprimer des mots par la couleur », comme l'explique le texte qui accompagne le cartel. Considérée comme une œuvre fondamentale pour la production des livres d'artistes du XX^e siècle, c'est la seule œuvre, parmi celles sélectionnées pour cette étude, à disposer d'un complément d'information en format audio. Sur le mur opposé on retrouve la

⁹⁰ Il est intéressant de signaler que, parmi les sept salles portant les noms d'artistes, deux sont dédiées à un homme et une femme (Barbara Hepworth et Philip Guston, salle 1 ; Bernd et Hilla Becker, salle 10); trois à une femme (Lorna Simpson, salle 4 ; Gülsün Karamustafa, salle 8 et Simryn Gill, salle 11) et deux à un homme (Harun Farocki, salle 6 et *Artist rooms* : Joseph Beuys, salle 7).

⁹¹ Les salles thématiques sont les suivantes : *Temps modernes*, salle 2; *Mythes Pop*, salle 3; *Féminisme et média*, salle 5; *Systèmes et communications*, salle 10; *Peintures et mass media*, salle 12. Les salles personnelles comprennent quatre salles dédiées à des artistes hommes (John Heartfield, salle 4 ; Cildo Meireles, salle 7 ; Yutaka Takanashi, salle 8 ; Nam June Paik, salle 11), deux aux artistes femmes (Barbara Kruger, salle 6 ; Hito Steyerl, salle 9) et une « mixte » (Andy Warhol et les Guerrilla Girls, salle 1).

deuxième œuvre représentant Sonia Delaunay, *Triptyque* (1963). Un texte accompagne le cartel : il qualifie Sonia Delaunay de pionnière de l'abstraction et d'innovatrice dans le champ de la mode, de la décoration d'intérieur, de l'architecture et de la publicité et rend compte d'une recherche artistique qui ne s'arrêta jamais. En termes d'affichage, le musée opère un choix féminin et international : le tableau est montré à côté d'une œuvre abstraite d'une artiste libanaise qui est née une trentaine d'années après Sonia Delaunay, Saloua Raouda Choucair (*Composition en module bleu*, 1947-51) (fig. 24). Un peu plus loin, sur la même paroi, est exposé *Rythme sans fin* de Robert Delaunay (1934).

Dans la salle on découvre l'œuvre d'une autre artiste contemporaine de Delaunay, la britannique Jessica Dismorr (1885-1939). Il s'agit d'un tableau abstrait, *Composition abstraite* (*Abstract Composition*) (env. 1915). Il est doté d'un texte d'accompagnement, qui explique « l'exploration » effectuée par l'artiste dans le langage abstrait et son rendu des formes évoquant la tridimensionnalité, les formes architecturales. Le tableau est montré avec une œuvre de Juan Gris, *La bouteille de rhum et le journal* (1913-14), celui de Jessica Dismorr en haut (fig. 25). Le tableau de Juan Gris est aussi doté d'un texte explicatif, mais il n'y a pas de référence à l'autre œuvre ni dans un texte, ni dans l'autre. Au milieu de la salle se trouvent deux sculptures marquantes de la modernité : *Maiastira* de Constantin Brancusi (1911) et *Formes uniques dans la continuité de l'espace* de Boccioni (1913) ; parmi les tableaux accrochés dans la salle on repère des œuvres de Léger, Picasso, Gleizes, Beckmann et Severini. Les œuvres des artistes femmes présentes dans cette salle sont tout à fait intégrées dans le discours sur la modernité présenté par le musée (fig. 26). Il est à signaler qu'une année après, la thématique et les œuvres exposées dans la salle restent inchangées (fig. 27).

Le choix d'exposition laisse deviner ce que l'analyse des collections et des catalogues du musée confirment, à savoir la prédominance d'œuvres de l'époque contemporaine par rapport aux premières décennies du siècle. Dans *Henry Moore to Gilbert & George. Art Britannique Moderne provenant de la Tate Gallery*⁹², les commissaires d'exposition ont décidé de commencer par les années trente plutôt que par les Vorticistes, pour avoir l'occasion de montrer les œuvres les plus récentes. On peut deviner déjà que la Tate met l'accent sur l'art contemporain plutôt que sur l'art des avant-gardes historiques dans ses collections.

⁹² A. SEYMOUR, *Henry Moore to Gilbert & George. Art Britannique Moderne provenant de la Tate Gallery*, catalogue d'exposition, 28 septembre – 17 novembre 1973, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Londres, Tate Gallery, 1973.

4.6 Une comparaison

Il y a plusieurs éléments frappants d'après la visite des cinq musées. Tout d'abord, il faut considérer que le MAM est automatiquement exclu de cette réflexion, car, au moment de ma visite, il n'affichait aucune artiste femme.

Par rapport aux artistes exposées dans les autres musées, on constate qu'il s'agit souvent des mêmes artistes qui sont mises en exergue, notamment Natalia Gontcharova (MNAM de Paris, Museum Ludwig et Stedelijk)⁹³ et Sonia Delaunay (MNAM, Ludwig, Tate Modern). Les collègues qui les accompagnent varient entre Sophie Taeuber-Arp (au Centre Pompidou), Paula Modersohn-Becker (à Cologne et Amsterdam), Alexandra Exter, Maria Blanchard (à Cologne), Charlie Toorop, Anna Boch (à Amsterdam), Paule Vézelay et Jessica Dismorr (à Londres).

Le cas de la Tate Modern, qui, outre Sonia Delaunay, montre deux artistes peintres des avant-gardes qui sont d'origine britannique, pourrait faire réfléchir sur une approche « nationaliste » guidant le choix en matière d'exposition. Cette considération trouverait écho dans l'ample espace donné à Paula Modersohn-Becker par le Museum Ludwig de Cologne. La même artiste, toutefois, est bien représentée également au Stedelijk, qui, de l'autre côté, met en avant l'artiste hollandaise Charley Toorop. Si on peut comprendre la tentative spontanée de chaque musée de mettre en évidence des artistes de son pays (découlant aussi de leur présence importante dans la collection), cela devient délicat dans le cas des artistes des avant-gardes, dont le cosmopolitisme est un des traits caractéristiques.

Dès son projet initial, un des objectifs prioritaires liés à la création de la Tate Modern a été de rendre ses collections plus internationales. En visitant le musée, on pourrait constater que cet objectif a été atteint : parmi les musées étudiés pendant cette recherche, c'est sans doute à Londres qu'on est frappé par le caractère international de la collection, qu'on recontre des œuvres provenant du monde entier. Toutefois, lorsqu'on se concentre sur la production artistique féminine des premières décades du dernier siècle, la portée géographique reste restreinte. Ce « paradoxe » peut s'expliquer avec le choix de l'institution britannique de se dévouer à l'art contemporain, plutôt qu'à celui moderne.

De toute façon, au-delà de la provenance géographique, la présence d'artistes femmes de cette époque, en général, est plutôt réduite, par rapport aux attentes que l'on peut

⁹³ Si on considère l'exposition des collections actuellement en cours au MAM de Paris (voir p. 30), Natalia Gontcharova est la seule artiste qui est représentée dans quatre musées.

avoir envers le musée londonien. En effet, avec l'ouverture de la *Switch House*, la Tate Modern déclare sa politique envers l'art contemporain avec l'objectif d'être un musée globalisé et paritaire au sens du genre, avec 50% d'artistes femmes dans la collection. Cette position forte, qui a donné lieu à des critiques quant à ses conséquences en termes de qualité des œuvres⁹⁴, semble concerner, elle aussi, l'art contemporain plutôt que moderne (il est clair que des facteurs d'ordre de facilité d'acquisition des œuvres s'imposent). Déjà lors de ma visite, la présence d'artistes femmes était remarquable et sensiblement plus importante par rapport aux autres musées que j'ai étudiés, mais, on le souligne, pas pour l'époque d'intérêt de cette étude.

Le choix de la Tate Modern de proposer un parcours thématique, donc, n'a pas de conséquences pour l'affichage des œuvres d'artistes femmes des avant-gardes. Pour les buts de cette étude, il est dommage que le seul musée qui opère ce choix n'ait pas la possibilité (en entendant par là, la disponibilité d'œuvres de cette période, réalisée par des femmes artistes) de montrer un nombre plus grand d'œuvres remplissant ces critères. Vu que la question de la parité liée au genre est une préoccupation que la direction de la Tate Modern affronte concrètement, il serait intéressant de voir si l'attention à la création féminine pourrait s'appliquer également à une période qui remonte plus loin dans le temps.

Les autres musées analysés présentent leurs collections selon un parcours chronologique, qui reste plus (Ludwig) ou moins libre (Stedelijk, Pompidou). Au Musée Ludwig, on met à l'honneur la collection de l'avant-garde russe, où, comme on l'a vu, beaucoup d'artistes femmes se sont distinguées. Grâce, peut-être, au fait que les espaces du musée par rapport à la collection permettent un affichage assez complet⁹⁵, c'est le musée qui présente le plus grand nombre d'artistes, pas seulement Russes. Ce choix permet de restituer une vision plus complète de l'histoire de l'art, comme on l'a remarqué par rapport au(x) cubisme(s) et à la présence de Maria Blanchard et Alexandra Exter. A ce propos, il est un peu décevant de remarquer l'absence de Maria Blanchard dans la salle dédiée au Cubisme du MNAM, ou de

⁹⁴ R. AZIMI, « Beaubourg, MoMA, Tate... La guerre des musées fait rage », *Le magazine du Monde*, n. 280, 28/01/2017, p. 38-40. L'auteure reporte l'opinion « d'un conservateur de Beaubourg » en ces mots : « [...] Quand ils [la Tate Modern] disent qu'ils font un musée globalisé, avec 50% des femmes dans la collection, c'est habile. Ça permet de ne plus se poser la question de la qualité des œuvres. », p. 39.

⁹⁵ Selon les informations disponibles sur le site internet du musée, ses espaces permettent l'affichage d'un tiers de sa collection. [<http://www.museum-ludwig.de/en/collection/the-collection/the-permanent-collection-at-the-museum-ludwig.html>], (18 juillet 2017).

Suzanne Valadon et Emilie Charmy au début du parcours. Ces artistes citées, choisies parmi beaucoup d'autres ⁹⁶, figuraient toutes dans l'exposition *Elles@CentrePompidou*. Six ans après, le propos de raconter l'histoire de l'art du XX^e siècle au féminin semble avoir quitté le lieu, du moins en ce qui concerne la période des avant-gardes. Les artistes femmes représentées dans le parcours semblent des « perles rares » ponctuant quelque mouvement, plutôt qu'une présence constante dans le déploiement de l'histoire de l'art.

Bien évidemment, les considérations sur les politiques d'expositions des musées de leurs collections permanentes amènent à s'interroger également sur la globalité des œuvres qui composent les collections mêmes des musées. Dans le cas du Pompidou, par exemple, toute considération sur les œuvres exposées, ou pas exposées, doit tenir compte de l'ampleur unique (en Europe sûrement, dans le monde seul le MOMA de New York peut éventuellement être comparé) de ses collections. Cela concerne prioritairement l'art moderne. Le Centre Pompidou est donc confronté à un choix plus ardu, peut-être, que le Ludwig Museum, lorsqu'il s'agit de sélectionner les œuvres les plus parlantes pour raconter l'histoire de l'art du XX^e siècle. Les réflexions sur l'insuffisance de ses espaces ont accompagné le musée parisien tôt après sa création – en effet, lors du passage des collections du Palais de Tokyo au nouveau bâtiment Beaubourg (1977), le musée n'a gagné aucune augmentation par rapport aux espaces d'exposition⁹⁷, à front d'une collection qui, au moins pendant les trente premières années, s'est agrandie de manière consistante. Une des solutions apportées par le Centre Pompidou a été celle de transférer une partie de ses collections dans de nouveaux établissements (Metz, Malaga, bientôt Bruxelles). Cependant, revenant à notre enquête, compte tenu des difficultés potentielles que nous venons de présenter, reste le constat que la représentation des œuvres d'artistes femmes pourrait être plus variée et systématique. Car, si toute difficulté est aussi une opportunité, la richesse de la collection du Centre Pompidou permettrait d'étendre les connaissances sur des artistes qui restent méconnues.

⁹⁶ On pourrait évoquer Alice Halicka, Marie Laurencin, Alexandra Exter, Dora Maar, ...

⁹⁷ D. BOZO (dir.), *Musée national d'art moderne. Historique et mode d'emploi*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986.

Conclusion

La littérature sur les artistes femmes actives dans les mouvements d'avant-garde n'est pas très riche, ni en termes de monographies d'artistes, ni en termes d'ouvrages généraux⁹⁸. Comme le dit Lea Vergine dans l'introduction de son livre *L'autre moitié de l'avant-garde 1910-1940*, qui suit l'exposition homonyme, « aucun sujet n'a une historiographie aussi altérée et lacunaire »⁹⁹. Entretemps, la recherche a quelque peu avancé, et les travaux conduits jusqu'à présent permettent de constater la présence de créatrices qui exercent le métier d'artiste et qui jouent un rôle dans l'évolution des arts, méritant la même attention que leurs collègues hommes.

Une réponse au premier questionnement qui est à l'origine de ce travail a donc été trouvée. Il y a eu des peintres femmes des avant-gardes qui sont dignes d'être étudiées, situées par rapport aux courants artistiques de l'époque, et donc par rapport à l'histoire de l'art du XX^e siècle. Si le cas des artistes femmes faisant partie des avant-gardes russes est emblématique, nous avons vu qu'il y en a d'autres qui ont contribué au fauvisme, au cubisme, au dadaïsme, au surréalisme... malgré les difficultés à exercer une activité artistique, et à le faire de manière indépendante, sans l'intermédiation d'un homme (mari, frère, père, amant...).

Au-delà de chaque artiste et de chaque mouvement, beaucoup d'artistes femmes dont on a parlé se sont dédiées à plusieurs formes artistiques, ou, pour mieux dire, ont amené l'art dans la vie quotidienne, réalisant le véritable et plus utopique sens de l'avant-garde, la transformation de vie en art, qui occupera les artistes bien au-delà de la période étudiée ici. Des artistes telles que Sonia Delaunay (on pense à sa *Boutique simultanée* ou à ses projets de décoration d'intérieur) et Sophie Taeuber-Arp (on rappelle ses projets pour les décors de la Maison de l'Aubette à Strasbourg), ont opéré l'effacement de la frontière entre arts plastiques et arts appliqués. Occupées également dans le design textile et la couture, elles contribuent à soustraire ces activités au domaine féminin où elles étaient jusqu'alors reléguées pour les élever au niveau de « l'art » – au point que les hommes s'en occupent aussi¹⁰⁰.

⁹⁸ Le livre de Catherine Gonnard et Elisabeth Lebovici, cité à plusieurs reprises dans les pages précédentes, comble un vide, offrant un panorama d'artistes du dernier siècle ; l'essai de Marie-Jo Bonnet, de diffusion mineure, constitue aussi un outil précieux pour aborder le sujet.

⁹⁹ L. VERGINE, *op. cit.*, p. 18.

¹⁰⁰ Des artistes hommes dans l'avant-garde italienne et russe se distinguent par leur apport à la mode de l'époque (et d'après) : Giacomo Balla et Fortunato Depero, par exemple, dessinent des gilets et des vêtements futuristes ; Malevitch participe à la première exposition d'art décoratif organisée par Exter (voir p. 19), soulignant le lien existant entre la vie quotidienne et la création pure, mais Tatline aussi se

Si déjà à propos des artistes femmes d'avant-garde la littérature n'abonde pas, lorsqu'on s'interroge sur leur représentation la tâche devient ardue. Les données ne manquent pas par rapport aux artistes contemporaines, comme si le souci de rééquilibrer la représentation des artistes femmes par rapport aux artistes hommes ne pût concerner que les temps présents.

Comme on l'a vu, étudier la production artistique selon un critère lié au genre est périlleux – Marie-Jo Bonnet parle du « piège des études de genre »¹⁰¹. On pourrait se demander si la parité des sexes, encore loin de sa réalisation concrète dans notre société contemporaine, est un concept applicable au champ artistique, comme faisait le journal *Les Inrock* recensant *Expo@CentrePompidou*¹⁰². Comme il a été énoncé dans l'introduction, cette recherche n'a pas approfondi ces aspects, mais elle a été conduite plutôt selon une approche muséologique visant à constater la représentation des œuvres d'artistes femmes d'avant-garde et leur insertion dans le parcours muséal.

L'analyse des expositions de référence des cinq musées sélectionnés et de leurs collections, conduite avec cet objectif, démarrait avec la conscience d'une situation fortement déséquilibrée. En France, par exemple, en 2009 on constatait que la proportion d'artistes femmes dans les collections publiques s'atteste sur une moyenne de 15 % ; en 2004, on ne comptait que 5% d'œuvres signées par des femmes exposées aux deux étages muséaux du Centre Pompidou – soit le même chiffre qu'avant la Révolution française aux Salons de l'Académie¹⁰³. Toujours à propos du Centre Pompidou, selon Camille Morineau, déjà en 2010 le Musée national d'art moderne n'était « pas loin de la parité pour ses expositions monographiques »¹⁰⁴ – l'auteure ne l'explicite pas, mais, d'après les informations recueillies dans le cadre de cette recherche, on pourrait difficilement imaginer que ce résultat soit obtenu grâce aux artistes femmes des avant-gardes.

Dans le quatrième chapitre, donc, on a répondu au deuxième questionnement qui a orienté ce travail – à savoir, où sont conservées les œuvres produites par les artistes

consacre aux vêtements « pour deux raisons : d'abord, car ils sont jugés responsables de symboliser les valeurs d'égalité sociale, habillant les individus ; ensuite, d'un point de vue artistique, car il s'agit d'objet construit et non dessiné » V. GUILLAUME (coord.), *Europe 1910-1939. Quand l'art habillait le vêtement*, Musée de la Mode et du Costume, catalogue d'exposition, 1997, Paris, Paris, Editions des musées de la ville de Paris, 1997, p. 56.

¹⁰¹ M.-J. BONNET, *op. cit.*, p. 161.

¹⁰² J.-M. COLARD et C. MOULENE, « L'art est-il macho? », dans *Les Inrock*, 24/06/2009, [<http://www.lesinrocks.com/2009/06/24/actualite/lart-est-il-macho-1139880/>], (14 juillet 2017).

¹⁰³ Ibidem.

¹⁰⁴ C. MORINEAU, *op. cit.*, 2010, p. 147.

femmes des avant-gardes, et comment elles sont insérées dans le parcours muséal et présentées au public.

Parmi les musées étudiés, on pourrait conclure, suite à la comparaison effectuée, que celui qui dégage un récit pluriel de la modernité, au sens des critères de cette recherche, est le Ludwig Museum de Cologne, d'après différents facteurs. Tout d'abord, le nombre d'artistes exposées, pris ici en tant que symbole de la présence d'artistes femmes dans plusieurs mouvements artistiques, et, donc, de leur droit à se voir reconnue une place. Ensuite, l'effort de présenter l'évolution artistique de ces artistes – lors que possible : Natalia Gontcharova, Paula Modersohn-Becker par leurs tableaux, mais aussi Alexandra Exter par les explications sur les panneaux. Finalement, leur insertion dans le parcours, tout à fait cohérent avec le récit présenté au visiteur, de par l'espace accordé aux œuvres (on pense à la *Nature morte avec tigre* de Gontcharova au milieu de la paroi d'une salle, ou aux œuvres de Sonia et Robert Delaunay qui se côtoient, dans une autre salle), mais aussi par la mention de ces artistes lors des commentaires sur les courants artistiques qu'on retrouve sur les panneaux explicatifs.

Par contre, aucun musée ne propose des renseignements – ne fût-ce que sous forme d'informations supplémentaires contenues dans l'audio-guide, ou dans des espaces d'approfondissement (comme pourraient l'être les couloirs du Centre Pompidou) – sur ce que voulait dire pour une femme revendiquer un statut d'artiste au sein des avant-gardes ; ni sur l'apport spécifique donné par les créatrices de l'époque aux différents domaines artistiques. Comme on l'a vu, si on pouvait imaginer que, adoptant un parcours thématique, la Tate Modern en profiterait pour intégrer ces questions à son choix de thématiques offertes au visiteur, cela ne s'avère pas être le cas.

Afin de pouvoir conclure cette investigation par des constats plus marqués, il serait intéressant d'un côté, de répéter les visites dans l'espace d'une ou plusieurs années, pour évaluer, de manière plus complète que ce qu'il est possible de faire dans l'espace d'une visite individuelle, la politique adoptée par le musée en rapport au thème traité. De l'autre côté, il serait opportun d'étendre l'étude aux autres expressions artistiques, telles que la photographie, une technique dont les femmes ont exploité le potentiel artistique dès le début du XX^e siècle sans la crainte de s'insérer dans un monde de Maîtres comme celui de la peinture¹⁰⁵, et la sculpture, un domaine que, suite à ses contraintes spécifiques, les femmes ont peiné à faire leur.

¹⁰⁵ C. GONNARD et E. LEBOVICI, *op. cit.*, p. 151-152.

L'examen conjoint des œuvres exposées par les musées et de celles qui se trouvent dans les réserves amène à des considérations différentes selon le musée que l'on regarde, comme on l'a mentionné dans le chapitre 4. Ces considérations, pourtant nécessaires à une évaluation de la sélection d'œuvres exposées, sont en dehors du présent travail. Toutefois, cela constitue une des limites à la remise en contexte de la création féminine au XX^e siècle. En effet, beaucoup d'œuvres d'artistes femmes du début du siècle sont soit cachées dans les réserves, soit conservées dans des lieux inconnus¹⁰⁶.

On souhaite terminer ce travail sur une note positive, qui signale, peut-être, un changement de regard envers la création des avant-gardes. Récemment, en effet, on enregistre plusieurs initiatives qui visent à promouvoir et faire découvrir au public les œuvres d'artistes femmes. La galerie *White Cube*, à Londres, par exemple, présente, du 28 juin au 17 septembre 2017 une exposition sur le surréalisme à travers des œuvres créées par des femmes¹⁰⁷. En mars de cette même année, à l'occasion de la Journée internationale des droits des femmes, l'association française *AWARE* (Archives of Women Artists, Research and Exhibitions) – dont fait partie Camille Morineau – a mis en place des initiatives visant à « faire découvrir un pan encore méconnu et peu montré de la création des XIX^e, XX^e et XXI^e siècles : les œuvres des artistes femmes »¹⁰⁸. Il s'agit de visites guidées libres proposées par des historiens de l'art, conservateurs de musée et conférenciers, au Musée d'Orsay, au Centre Pompidou, au musée des Arts décoratifs, au ministère de la Culture et de la Communication à Paris, et à la maison-atelier de Marta Pan et André Wogenscky à Saint-Rémy-lès-Chevreuse. Cette initiative sera transformée en rendez-vous mensuel (*Le 8 du mois*) à partir du mois de septembre.

Si le musée se veut être un miroir de la société contemporaine, il devrait saisir l'occasion de ces initiatives menées en dehors de ses murs et s'en approprier.

¹⁰⁶ A ce propos, M.-J. BONNET signale que, en France, ce sont plutôt les musées de province (elle porte l'exemple de Grenoble, Roubaix et Poitiers) qui exposent des œuvres d'artistes femmes. M.-J. Bonnet, *op. cit.*, p. 149-150.

¹⁰⁷ « Dreamers awake », dans *White cube*, s.d., [http://whitecube.com/exhibitions/dreamers_awake_bermondsey_2017/], (30 juin 2017). Bien que cela concerne des artistes femmes d'art contemporain, on signale également, à cause des débats qu'une telle décision a réveillé, qu'en 2016 la *Saatchi Gallery* de Londres a présenté pour la première fois une exposition de 14 artistes 100% féminine.

¹⁰⁸ « Où sont-elles ? Visites à la découverte d'artistes femmes », dans *Aware women artists*, s.d., [https://awarewomenartists.com/nos_evenements/ou-sont-elles-visites-a-la-decouverte-des-artistes-femmes/], (14 juin 2017).

Bibliographie et sources électroniques

ALVAREZ GONZALEZ M., *Les femmes dans l'art*, trad. de l'italien par C. Mulkai, Paris, Hazan, 2009 (Guide des arts).

ANDERSEN T., « Souviens-toi ! Larionov et Gontcharova », *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, 136, 2016, p. 24 – 31.

AZIMI R., « Beaubourg, MoMA, Tate... La guerre des musées fait rage », *Le magazine du Monde*, n. 280, 28/01/2017, p. 38-40.

BEAUMELLE DE LA A. et POUILLON N. (dir.), *La Collection du Musée national d'art moderne. Acquisitions 1986-1996*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1996.

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

BOZO D. (dir.), *Musée national d'art moderne. Historique et mode d'emploi*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 1986.

BUCH E., RIOUT D., ROUSSIN P. (dir.), *Réévaluer l'art moderne et les avant-gardes*, Paris, Editions de l'école des hautes études en sciences sociales, 2010 (Enquête).

BÜRGER P., *Théorie de l'avant-garde*, trad. de l'allemand par J.-P. Cometti, s.l., Questions théoriques, 2013 (Saggio Casino).

CHADWICK W., *Women, Art and Society*, Londres, Thames & Hudson, 2012 (World of Art).

COMBALIA V. et DE PARGA P. J. (coord.), *Como nos vemos. Imágenes y arquetipos femeninos*, catalogue d'exposition, 23 janvier – 29 mars 1998, Centre Culturel Tecla Sala, Barcelona, s.l., Ajuntament de l'Hospitalet, 1998.

DAULTE F. (coord.), *Larionov, Gontcharova. Rétrospective*, catalogue d'exposition « Rétrospective Larionov Gontcharova », 29 avril – 6 juin 1976, Musée d'Ixelles, Bruxelles, s.l., 1976.

DAVAL J.-L., *Journal des avant-gardes. Les années Vingt, les années Trente*, Genève, Skira, 1980.

DAVERIO P., *Il museo immaginato. Il secolo spezzato delle avanguardie*, Milano, RCS Libri SpA, 2014.

DE ZEGHER C. (éd.), *Inside the visible. An elliptical traverse of 20th century art. In, of, and from the feminine*, catalogue d'exposition « Inside the visible. Begin the Beguine in Flanders », 16 avril 1994 – 28 mai 1995, Béguinage de Saint-Elisabeth, Kortrijk, et

« Inside the visible », 30 janvier – 12 mai 1996, The Institute of Contemporary Art, Boston, La Chambre, s.l.n.d.

DRUTT M. (éd.), *In search of 0,10. The last futurist exhibition of painting*, catalogue d'exposition, 4 octobre 2015 – 10 janvier 2016, Fondation Beyeler, Riehen / Bâle, Fondation Beyeler, 2015.

Féminisme, art et histoire de l'art, actes du colloque « Féminisme, art et histoire de l'art, ça, c'est une autre histoire ! », Paris, janvier – mars 1990, Paris, Ecole nationale supérieure des Beaux-Arts, 1997 (Espaces de l'art).

« Femmes et créations », *Revue des historiens de l'art, des archéologues et des musicologues de l'Université de Liège*, Liège, n. 24/2005, 2005.

GOB A. et DROUGUET N., *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, quatrième éd., Paris, Armand Colin, 2014 (collection U).

GONNARD C. et LBOVICI E., *Femmes artistes / artistes femmes. Paris, de 1880 à nos jours*, Paris, Hazan, 2007.

GRAY C., *The Russian experiment in art 1863-1922*, nouv. éd., Londres, Thames and Hudson, 1986.

GRENIER C. (dir.), *Modernités plurielles 1905 – 1970*, catalogue d'exposition, 23 octobre 2013 – 26 janvier 2015, Centre Pompidou, Paris, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2013.

GROSENICK U. (éd.), *Women artists. Femmes artistes du XX^e et du XXI^e siècle*, Cologne, Taschen, 2001.

GUILLAUME V. (coord.), *Europe 1910-1939. Quand l'art habillait le vêtement*, Musée de la Mode et du Costume, catalogue d'exposition, 1997, Paris, Paris, Editions des musées de la ville de Paris, 1997.

HOOG M., *Sonia Delaunay. Rétrospective*, catalogue d'exposition, 1967-1968, Paris, Musée National d'Art Moderne, Paris, 1967.

HULTEN P. (coord.), *100 œuvres nouvelles 1977-1981 Musée national d'art moderne*, Paris, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, 1981.

JACCARD P.-A., *Alice Bailly. La fête étrange*, catalogue d'exposition « Alice Bailly (1872 – 1938). La fête étrange », 14 octobre 2005 – 15 janvier 2006, Musée cantonal des beaux-arts de Lausanne, Milan, 5 Continents Editions, 2005.

JOYEUX-PRUNEL B., *Les avant-gardes artistiques 1848-1918. Une histoire transnationale*, Paris, Gallimard, 2015 (Folio histoire).

LEAL B. (dir.), *Collection art moderne. La collection du Centre Pompidou Musée national d'art moderne*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2006.

LODDER C. et al., *La vanguardia rusa 1905 – 1925 en las Colecciones de los Museos Rusos*, catalogue d'exposition, 14 janvier – 5 mars 1994, Centro Atlantico de Arte Moderno, Gran Canaria, Madrid, Tabapress, 1994.

LUCIE-SMITH E. et VIATTE G., *Chefs d'œuvre du Musée national d'art moderne*, Paris, Centre Georges Pompidou, 1982.

MAKHROFF O. et al. (coord.), *Paris-Moscou 1900-1930*, 2^{ème} édition, catalogue d'exposition, 31 mai – 5 novembre 1979, Centre national d'art et de culture Georges Pompidou, Paris, Paris, Centre Georges Pompidou, 1979.

MARCADE J.-C. et MARCADE V., *L'avant-garde au féminin. Moscou – Saint-Pétersbourg – Paris 1907-1930*, catalogue d'exposition, mai – juillet 1983, Centre d'art plastique contemporain, Paris, Paris, Artcurial, 1983.

MORINEAU C., *Artistes femmes. De 1905 à nos jours*, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2010.

MORINEAU C. (dir.), *Elles@centrepompidou – Artistes femmes dans les collections du Musée national d'art moderne, Centre de création industrielle*, catalogue d'exposition « Elles@centrepompidou », mai 2009 – mai 2010, Musée national d'art moderne, Paris, Paris, Editions du Centre Pompidou, 2009.

MORRIS F. (éd.), *Tate Modern. The Handbook*, Londres, Tate Publishing, 2006.

NOCHLIN L., *Femmes, art et pouvoir et autres essais*, trad. de l'anglais par O. Bonis, Nîmes, Editions Jacqueline Chambon, 1993.

PAGE S. et PARENT B. (coord.), *Histoires de musée*, catalogue d'exposition, 23 juin – 15 octobre 1989, Paris, Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris, s.l.n.d.

PERRY G., *Women artists and the Parisian avant-garde. Modernism and « feminine » art, 1900 to the late 1920s*, Manchester et New York, Manchester University Press, 1995.

PIETERS D., *Stedelijk Museum Amsterdam. Aperçu de la collection*, s.l., Stedelijk Museum Amsterdam, 1993.

POLLOCK G., *Avant-garde gambits 1888-1893. Gender and the colour of art history*, Londres, Thames and Hudson, 1992.

QUINTYN O., *Valences de l'avant-garde. Essai sur l'avant-garde, l'art contemporain et l'institution*, s.l., Questions théoriques, 2015 (Saggio Casino piccolo).

RECKITT H. et PHELAN P., *Art et féminisme*, trad. de l'anglais par M. Hermet, Paris, Phaidon, 2005.

SCHWERFEL H. P., « Peter Ludwig. Le collectionneur au neuf musées », *Beaux-Arts Magazine*, n. 136, juillet-août 1995, Paris, p. 90-95.

SEYMOUR A., *Henry Moore to Gilbert & George. Art Britannique Moderne provenant de la Tate Gallery*, catalogue d'exposition, 28 septembre – 17 novembre 1973, Palais des Beaux-Arts, Bruxelles, Londres, Tate Gallery, 1973.

VAN DER STIGHELEN K., et WESTEN M. (DIR.), *A chacun sa grâce. Femmes artistes en Belgique et aux Pays-Bas 1500 – 1950*, catalogue d'exposition « A chacun sa grâce », 17.10.1999 – 16.01.2000, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Anvers et 26.02.2000 – 04.06.2000, Museum voor Moderne Kunst Arnhem, s.l., Ludion / Flammarion, 1999.

VERGINE L., *L'autre moitié de l'avant-garde 1910-1940. Femmes peintres et femmes sculpteurs dans les mouvements d'avant-garde historiques*, trad. de l'italien par M. Zanuttini, Paris, Des femmes, 1982.

Vie de femmes 1830 – 1980, catalogue d'exposition, 16 octobre – 30 novembre 1980, Banque Bruxelles Lambert, Bruxelles, Cardon, Bruxelles, 1980.

WEISS E. (coord.), *L'Art du 20^e siècle. Museum Ludwig Cologne*, Cologne, Taschen, 1996.

WILMES U. (éd.), *Moderne Kunst. Die Kunst des 20. Jahrhunderts und der Gegenwart im Überblick*, Cologne, DuMont Buchverlag et Musée Ludwig, 2010.

Sources électroniques

BALDACCHINO J., « Centre Pompidou : ces expos qui ont marqué l'histoire de l'art contemporain », dans *France Inter*, 03/02/2017, [<https://www.franceinter.fr/culture/40-ans-du-centre-pompidou-ces-expos-qui-ont-marque-l-histoire-de-l-art-contemporain>], (14 juillet 2017).

COLARD J.-M. et MOULENE C., « L'art est-il macho? », dans *Les Inrock*, 24/06/2009, [<http://www.lesinrocks.com/2009/06/24/actualite/lart-est-il-macho-1139880/>], (11 juillet 2017).

COSTA DE BEAUREGARD G., « Elles@centrePompidou est faussement féministe », 11/09/2009, [<http://www.slate.fr/story/10201/le-centre-georges-pompidou-nest-pas-en-phase-avec-son-temps>], (14 juillet 2017).

« Dreamers awake », dans *White cube*, s.d., [http://whitecube.com/exhibitions/dreamers_awake_bermondsey_2017/], (30 juin 2017).

« Où sont-elles ? Visites à la découverte d'artistes femmes », dans *Aware women artists*, s.d., [https://awarewomenartists.com/nos_evenements/ou-sont-elles-visites-a-la-decouverte-des-artistes-femmes/], (14 juin 2017).

Illustrations



Fig. 1. Natalia Gontcharova, *Les porteuses*, 1911. Huile sur toile, 130,5 x 101 cm. Paris, Centre Pompidou.



Fig. 2. Paris, Centre Pompidou, salle 3 : « Primitivisme russe ». Sur le mur de gauche : Natalia Gontcharova, *Le paon* (1911). Sur le mur frontal : Mikhail Larionov, *Paysage* (1911), *L'automne* (1912), *Le printemps* (1912). Cliché de C. Tomalino, février 2016.



Fig. 3. Paris, Centre Pompidou, salle 15 : « Robert Delaunay et Sonia Delaunay ». De droite à gauche : Sonia Delaunay, *Philomène* (1907), *Jeune fille endormie* (1907), *Jeune finlandaise* (1907). Au milieu : Sonia Delaunay, *Coffret* (1913). Cliché de C. Tomalino, février 2016.



Fig. 4. Paris, Centre Pompidou, salle 15 : « Robert Delaunay et Sonia Delaunay ». De gauche à droite : Robert Delaunay, *Une fenêtre* (1912), Sonia Delaunay, *Contrastes simultanés* (1912), Robert Delaunay, *Formes circulaires* (1912-13). Cliché de C. Tomalino, février 2016.



Fig. 5. Paris, Centre Pompidou, salle 15 : « Robert Delaunay et Sonia Delaunay ». Sonia Delaunay, *Le bal Bullier* (1913). Cliché de C. Tomalino, février 2016.



Fig. 6. Paris, Centre Pompidou, salle 16 : « De Stijl ». De gauche à droite : Georges Vantongerloo, *Rapport des volumes émanant du cône* (1927), Sophie Taeuber-Arp, *Quatre espaces à croix brisée* (1932), *Composition à cercles-à-bras et rectangles* (1930). Cliché de C. Tomalino, février 2016.



Fig. 7. Paris, Centre Pompidou, salle 19 : « Dada ». Dans la vitrine en premier plan, de gauche à droite : Sophie Taeuber-Arp, *Tête dada* (1918-19), *Tête dada* (1920). En deuxième plan, de gauche à droite, le troisième tableau est : Sophie Taeuber-Arp, *Composition dada (Tête au plat)* (1920). Cliché de C. Tomalino, février 2016.



Fig. 8. Natalia Gontcharova, *Nature morte avec tigre*, 1908. Huile sur toile, 140 x 137 cm. Cologne, Museum Ludwig.



Fig. 9. Cologne, Museum Ludwig, salle « Tendances expressionnistes dans l'avant-garde russe. Entre les pôles du modernisme et du folklore ». De gauche à droite : Natalia Gontcharova, *Paysage de Tiraspol* (1905), *Rusalka* (1908). Sur le mur de droite : Natalia Gontcharova, *Nature morte avec tigre*, 1908. Cliché de C. Tomalino, février 2016.



Fig. 10. Cologne, Museum Ludwig. De droite à gauche : Paula Modersohn-Becker *Paysage de Worspede* (1903), *Petite sœur aveugle* (1903), *Autoportrait devant fond bleu* (1906). Cliché de C. Tomalino, février 2016.



Fig. 11. Cologne, Museum Ludwig. De gauche à droite : Sonia Delaunay, *Rythme couleur* (1968), Robert Delaunay, *Rythme sans fin* (1934). Cliché de C. Tomalino, février 2016.

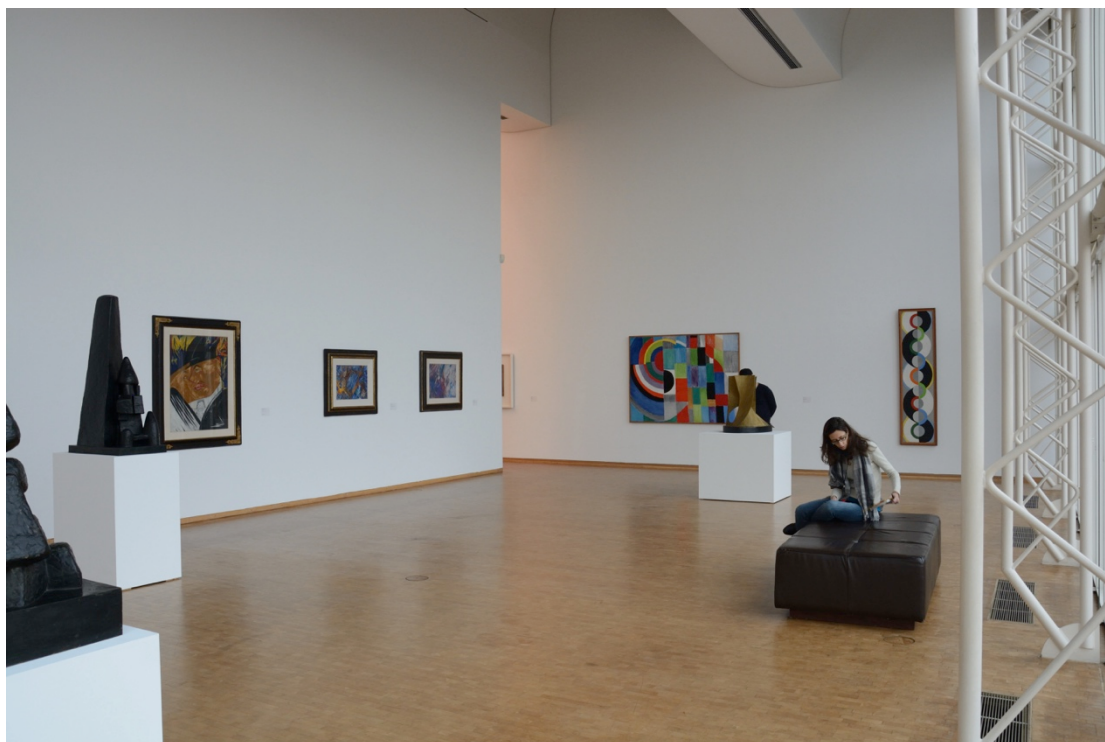


Fig. 12. Cologne, Museum Ludwig. Vue d'ensemble de la salle présentant les tableaux de Sonia Delaunay et Robert Delaunay, Natalia Gontcharova et Mikhail Larionov. Sur le mur de gauche, de gauche à droite : Natalia Gontcharova, *Portrait de Michail Larionov* (1913), Michail Larionov, *Saucisses et maquereaux rayonnistes* (1912) et *Rayonnisme rouge et bleu* (1911). Cliché de C. Tomalino, février 2016.



Fig. 13. Alexandra Exter, *Composition (Gênes)*, 1912-14. Huile sur toile, 115,5 x 86,5 cm. Cologne, Museum Ludwig.



Fig. 14. Maria Blanchard, *Nature morte rouge à la lampe*, 1916-18. Huile sur toile, 118,5 x 74,5 cm. Cologne, Museum Ludwig.



Fig. 15. Natalia Gontcharova, *La vendeuse d'orange*, 1916. Huile sur toile, 131 x 97 cm. Cologne, Museum Ludwig.



Fig. 16. Amsterdam, Museum Stedelijk, salle 0.4 : « Nouvelle objectivité », œuvres de Charlie Toorop. Cliché de C. Tomalino, avril 2016.

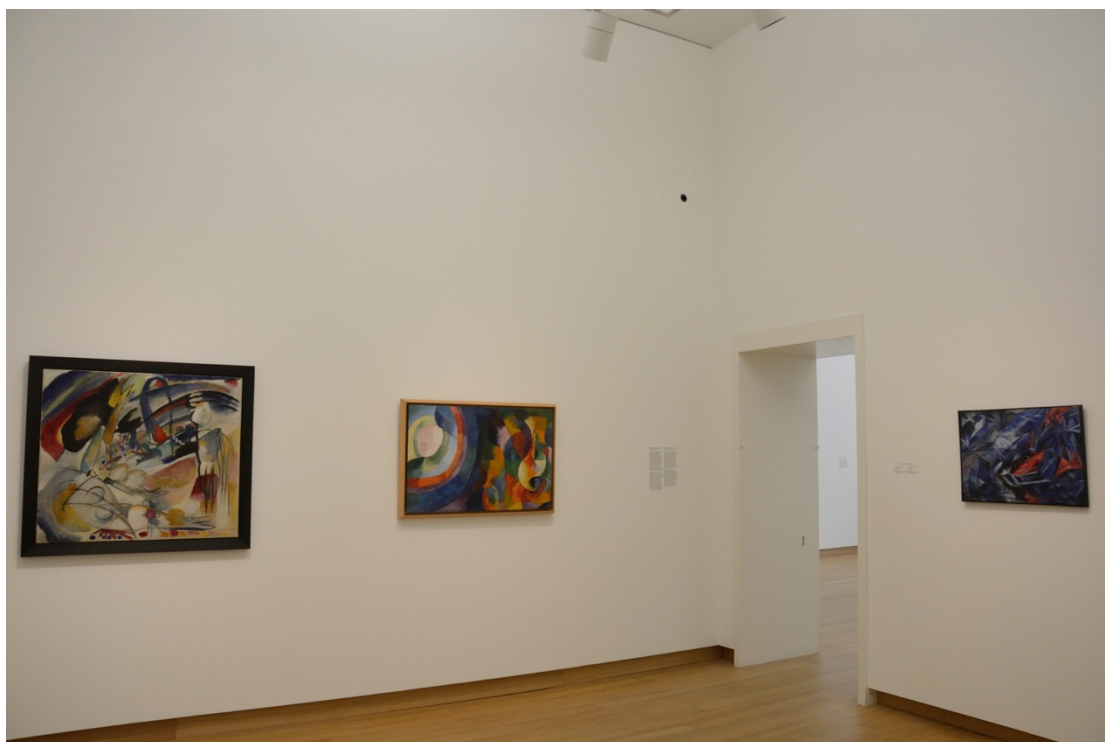


Fig. 17. Amsterdam, Museum Stedelijk, salle 0.11 : « Mouvement, cosmologie et spiritualité ». Sur le mur de droite, Natalia Gontcharova, *Mer rayonniste* (1912-13). Cliché de C. Tomalino, avril 2016.



Fig. 18. Amsterdam, Museum Stedelijk, salle 0.13 : « Exotisme ». De gauche à droite : Paula Modersohn-Becker, *Fille nue assise et à genoux* (1906-07), *Fille avec lapin dans les bras* (1904). Cliché de C. Tomalino, avril 2016.



Fig. 19. Amsterdam, Museum Stedelijk, salle « 0.15 ». De gauche à droite : Paul Cézanne, *La montagne Sainte-Victoire* (1888), Anna Boch, *Femme dans un paysage* (1890-92), Vincent Van Gogh, *Potagers à Montmartre* (1887). Cliché de C. Tomalino, avril 2016.

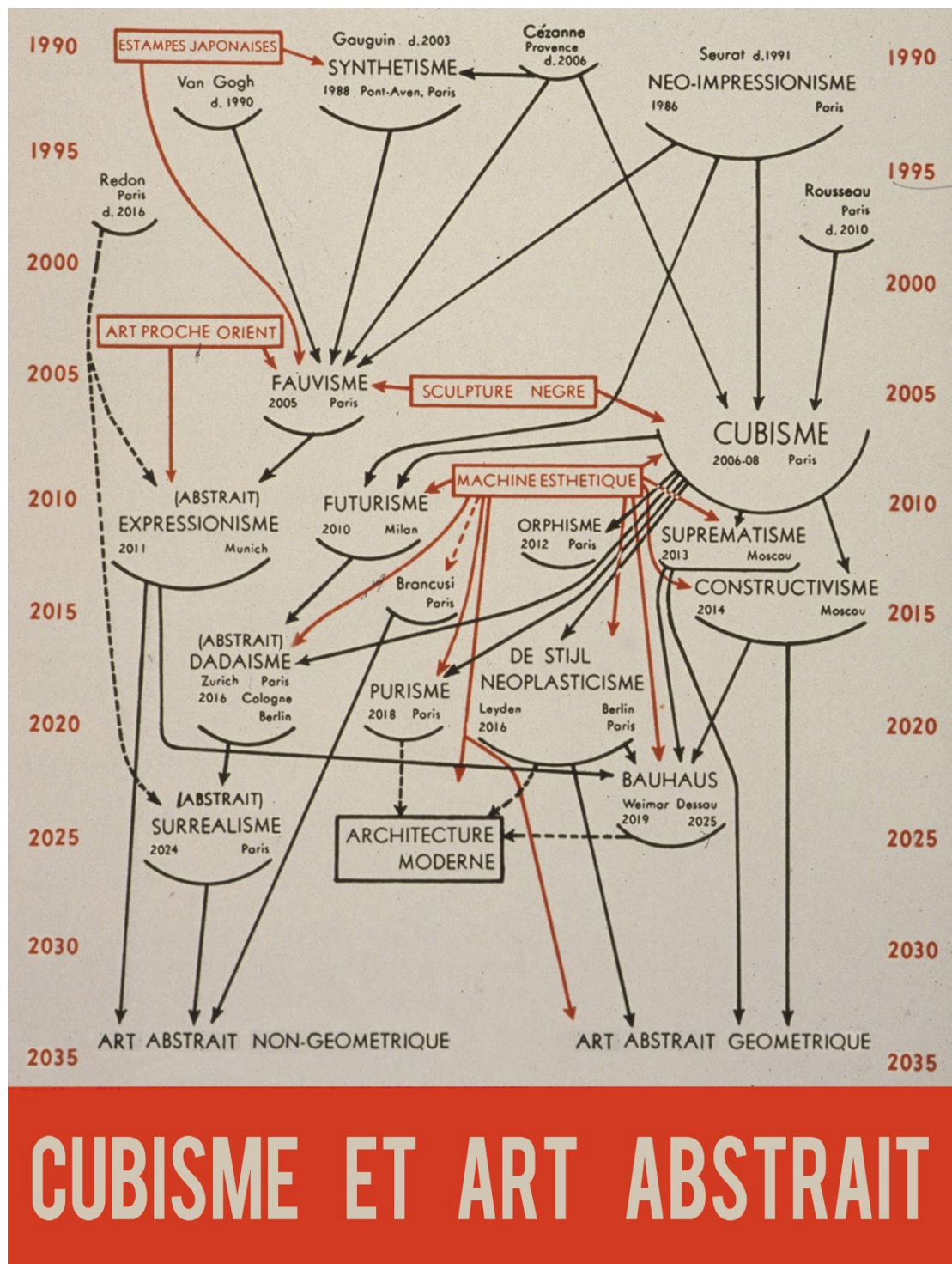


Fig. 20. Alfred Barr, *Cubisme et art abstrait*, diagramme, 1936.



Fig. 21. Londres, Tate Modern, salle 2 : « Abstraction et Société ». Cliché de C. Tomalino, mai 2016.

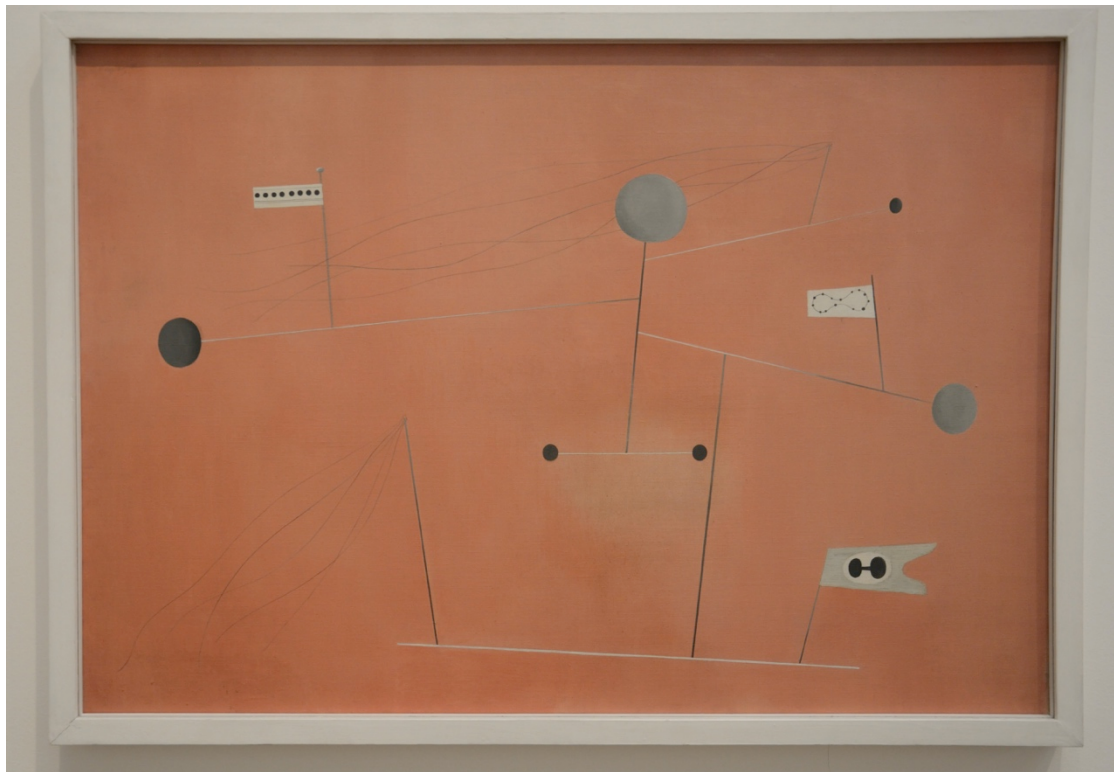


Fig. 22. Paule Vézelay, *Construction*. *Grey lines on pink ground*, 1938. Huile sur toile, 86 x 122 cm. Londres, Tate Modern.



Fig. 23. Sonia Delaunay, *La prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France*, 1913. Aquarelle et impression en relief, papier parchemin, 195,6 x 35,6 cm. Londres, Tate Modern.

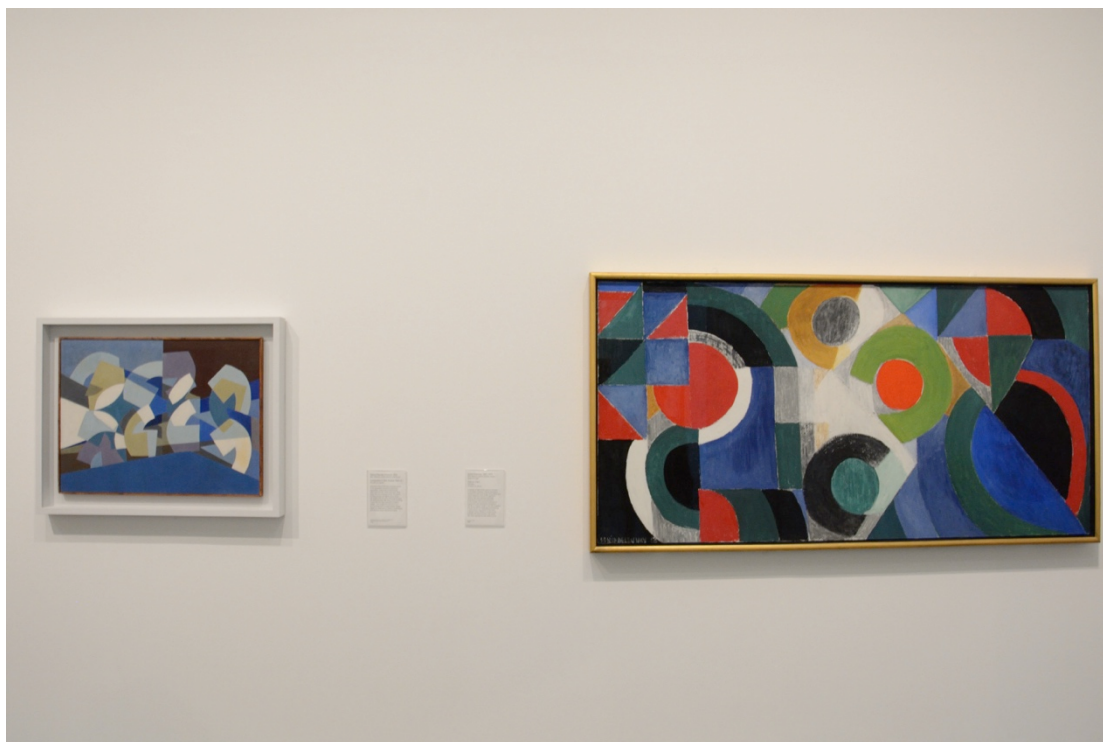


Fig. 24. Londres, Tate Modern, salle 2: « Temps Modernes ». de gauche à droite : Saloua Raouda Choucair, *Composition en module bleu* (1947-51), Sonia Delaunay, *Triptyque* (1963). Cliché de C. Tomalino, mai 2016.



Fig. 25. Jessica Dismorr, *Composition abstraite* (*Abstract Composition*), env. 1915. Huile sur bois, 49 x 58,5 cm (en haut). Juan Gris, *La bouteille de rhum et le journal*, 1913-14. Huile sur toile, 64,7 x 55,5 cm (en bas). Londres, Tate Modern.



Fig. 26. Londres, Tate Modern, salle 2 : « Temps Modernes ». Cliché de C. Tomalino, mai 2016.



Fig. 27. Londres, Tate Modern, salle 2 : « Temps Modernes ». Cliché de J. Roucloux, mai 2017.

Table et source des illustrations

Fig. 1. Natalia Gontcharova, *Les porteuses*, 1911. Huile sur toile, 130,5 x 101 cm. Paris, Centre Pompidou.

Cliché C. Tomalino, février 2016. p. 54

Fig. 2. Paris, Centre Pompidou, salle 3 : « Primitivisme russe ». Sur le mur de gauche : Natalia Gontcharova, *Le paon* (1911). Sur le mur frontal : Mikhaïl Larionov, *Paysage* (1911), *L'automne* (1912), *Le printemps* (1912).

Cliché de C. Tomalino, février 2016. p. 55

Fig. 3. Paris, Centre Pompidou, salle 15 : « Robert Delaunay et Sonia Delaunay ». De droite à gauche : Sonia Delaunay, *Philomène* (1907), *Jeune fille endormie* (1907), *Jeune finlandaise* (1907). Au milieu : Sonia Delaunay, *Coffret* (1913).

Cliché de C. Tomalino, février 2016. p. 56

Fig. 4. Paris, Centre Pompidou, salle 15 : « Robert Delaunay et Sonia Delaunay ». De gauche à droite : Robert Delaunay, *Une fenêtre* (1912), Sonia Delaunay, *Contrastes simultanés* (1912), Robert Delaunay, *Formes circulaires* (1912-13).

Cliché de C. Tomalino, février 2016. p. 57

Fig. 5. Paris, Centre Pompidou, salle 15 : « Robert Delaunay et Sonia Delaunay ». Sonia Delaunay, *Le bal Bullier* (1913).

Cliché de C. Tomalino, février 2016. p. 58

Fig. 6. Paris, Centre Pompidou, salle 16 : « De Stijl ». De gauche à droite : Georges Vantongerloo, *Rapport des volumes émanant du cône* (1927), Sophie Taeuber-Arp, *Quatre espaces à croix brisée* (1932), *Composition à cercles-à-bras et rectangles* (1930).

Cliché de C. Tomalino, février 2016. p. 59

Fig. 7. Paris, Centre Pompidou, salle 19 : « Dada ». Dans la vitrine en premier plan, de gauche à droite : Sophie Taeuber-Arp, *Tête dada* (1918-19), *Tête dada* (1920). En deuxième plan, de gauche à droite, le troisième tableau est : Sophie Taeuber-Arp, *Composition dada (Tête au plat)* (1920).

Cliché de C. Tomalino, février 2016. p. 60

Fig. 8. Natalia Gontcharova, *Nature morte avec tigre*, 1908. Huile sur toile, 140 x 137 cm. Cologne, Museum Ludwig.

Cliché de C. Tomalino, février 2016. p. 61

Fig. 9. Cologne, Museum Ludwig, salle « Tendances expressionnistes dans l'avant-garde russe. Entre les pôles du modernisme et du folklore ». De gauche à droite :

Natalia Gontcharova, *Paysage de Tiraspol* (1905), *Rusalka* (1908). Sur le mur de droite : Natalia Gontcharova, *Nature morte avec tigre*, 1908.

Cliché de C. Tomalino, février 2016. p. 62

Fig. 10. Cologne, Museum Ludwig. De droite à gauche : Paula Modersohn-Becker *Paysage de Worspede* (1903), *Petite sœur aveugle* (1903), *Autoportrait devant fond bleu* (1906).

Cliché de C. Tomalino, février 2016. p. 63

Fig. 11. Cologne, Museum Ludwig. De gauche à droite : Sonia Delaunay, *Rythme couleur* (1968), Robert Delaunay, *Rythme sans fin* (1934).

Cliché de C. Tomalino, février 2016. p. 64

Fig. 12. Cologne, Museum Ludwig. Vue d'ensemble de la salle présentant les tableaux de Sonia Delaunay et Robert Delaunay, Natalia Gontcharova et Mikhaïl Larionov. Sur le mur de gauche, de gauche à droite : Natalia Gontcharova, *Portrait de Michail Larionov* (1913), Michail Larionov, *Saucisses et maquereaux rayonnistes* (1912) et *Rayonnisme rouge et bleu* (1911).

Cliché de C. Tomalino, février 2016. p. 65

Fig. 13. Alexandra Exter, *Composition (Gênes)*, 1912-14. Huile sur toile, 115,5 x 86,5 cm. Cologne, Museum Ludwig.

Cliché de C. Tomalino, février 2016. p. 66

Fig. 14. Maria Blanchard, *Nature morte rouge à la lampe*, 1916-18. Huile sur toile, 118,5 x 74,5 cm. Cologne, Museum Ludwig.

Cliché de C. Tomalino, février 2016. p. 67

Fig. 15. Natalia Gontcharova, *La vendeuse d'orange*, 1916. Huile sur toile, 131 x 97 cm. Cologne, Museum Ludwig.

Cliché de C. Tomalino, février 2016. p. 68

Fig. 16. Amsterdam, Museum Stedelijk, salle 0.4 : « Nouvelle objectivité », œuvres de Charlie Toorop.

Cliché de C. Tomalino, avril 2016. p. 69

Fig. 17. Amsterdam, Museum Stedelijk, salle 0.11 : « Mouvement, cosmologie et spiritualité ». Sur le mur de droite, Natalia Gontcharova, *Mer rayonniste* (1912-13).

Cliché de C. Tomalino, avril 2016. p. 70

Fig. 18. Amsterdam, Museum Stedelijk, salle 0.13 : « Exotisme ». De gauche à droite : Paula Modersohn-Becker, *Fille nue assise et à genoux* (1906-07), *Fille avec lapin dans les bras* (1904).

Cliché de C. Tomalino, avril 2016. p. 71

Fig. 19. Amsterdam, Museum Stedelijk, salle « 0.15 ». De gauche à droite : Paul Cézanne, *La montagne Sainte-Victoire* (1888), Anna Boch, *Femme dans un paysage* (1890-92), Vincent Van Gogh, *Potagers à Montmartre* (1887).

Cliché de C. Tomalino, avril 2016. p. 72

Fig. 20. Alfred Barr, *Cubisme et art abstrait*, diagramme, 1936.

« Histoire de l'art abstrait » dans *almanart.org*, s. d., [http://www.almanart.org/histoire-de-l-art-abstrait.html], (08/06/2017). p. 73

Fig. 21. Londres, Tate Modern, salle 2 : « Abstraction et Société ».

Cliché de C. Tomalino, mai 2016. p. 74

Fig. 22. Paule Vézelay, *Construction. Grey lines on pink ground*, 1938. Huile sur toile, 86 x 122 cm. Londres, Tate Modern.

Cliché de C. Tomalino, mai 2016. p. 75

Fig. 23. Sonia Delaunay, *La prose du transsibérien et de la petite Jeanne de France*, 1913. Aquarelle et impression en relief, papier parchemin, 195,6 x 35,6 cm. Londres, Tate Modern.

Cliché de C. Tomalino, mai 2016. p. 76

Fig. 24. Londres, Tate Modern, salle 2 : « Temps Modernes ». de gauche à droite : Saloua Raouda Choucair, *Composition en module bleu* (1947-51), Sonia Delaunay, *Triptyque* (1963).

Cliché de C. Tomalino, mai 2016. p. 77

Fig. 25. Jessica Dismorr, *Composition abstraite (Abstract Composition)*, env. 1915. Huile sur bois, 49 x 58,5 cm (en haut). Juan Gris, *La bouteille de rhum et le journal*, 1913-14. Huile sur toile, 64,7 x 55,5 cm (en bas). Londres, Tate Modern.

Cliché de C. Tomalino, mai 2016. p. 78

Fig. 26. Londres, Tate Modern, salle 2 : « Temps Modernes ».

Cliché de C. Tomalino, mai 2016. p. 79

Fig. 27. Londres, Tate Modern, salle 2 : « Temps Modernes ».

Cliché de J. Roucloux, mai 2017. p. 79

